

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

# УКРАЇНСЬКА МУЗИКА

НАУКОВИЙ ЧАСОПИС

---

## UKRAINIAN MUSIC

SCIENTIFIC JOURNAL

Щоквартальник / Quarterly  
Видається з 2011 року

Число 2 (49)  
2024



Видавничий дім  
«Гельветика»  
2024

DOI: 10.32782/2224-0926-2024-2-49

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  
27 червня 2024 року, протокол № 6

*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** – Катрич – кандидат мистецтвознавства, професор ЛНМА ім. М. Лисенка

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

**Льоос Гельмут** – доктор габлітований, професор Лейпцизького університету, Німеччина

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

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

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

Українська музика : науковий часопис. / [засн. ЛНМА імені М. В. Лисенка ;  
У 45 голов. ред. Л. Кияновська]. Львів, 2024. 224 с. Щоквартальник.

ISSN 2224-0926

2024, число 2 (49).

*Усі права застережено – All rights reserved*

## ЗМІСТ

## СТАТТІ

**Антонюк Ірина Миколаївна**

Ранні видання навчальних посібників з фондів архіву бібліотеки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка ..... 7

**Бобечко Оксана Юрївна**

Звукозаписи Галини Менкуш як вагомий чинник збереження виконавського мистецтва бандуристів.....14

**Булах Тетяна Борисівна, Козут Оксана Володимирівна**

Творчі конкурси від освітнього порталу «Алаба» в контексті дистанційної культури конкурсного руху .....25

**Гереза Марія Михайлівна**

Цикл Іллі Польського «Двадцять чотири колядки для фортепіано» як втілення синтезу напрямів творчої діяльності.....31

**Граб Уляна Богданівна**

Особливості інтерпретації поетичного тексту у вокальному циклі Івана Вовка «Сім струн» на сл. Л. Українки..... 38

**Громченко Наталя Володимирівна**

Церковно-хорове мистецтво Катеринослава: музичні тексти, події, персоналії . 50

**Дубровний Тарас Миколайович**

Мистецтво грас-рутс у польському середовищі ХІХ століття..... 57

**Жанг Хуїлінг**

Роль жіночого виконавства при витоках становлення естрадно-джазової музики в Китаї першої третини ХХ-го ст. в аспекті гендерної проблематики ....66

**Качуринець Лілія Валеріївна**

Роль диригентів у світовому культурному обміні мистецькими проектами ХХ століття.....83

**Назар Любов Богданівна**

Вокальна творчість Еміля Жака-Далькроза: етапи становлення та жанрово-стильова панорама.....92

**Письменна Оксана Богданівна, Якубаш Василь Миколайович**

Фортепіанна соната op. 2 no. 1 f-moll Людвіга ван Бетовена: особливості перекладення для акордеона / баяна.....108

**Пшенична Оксана Степанівна**

Опера «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського – інтерпретаційно-аксіологічний дискурс.....123

**Рябінець Христина Ярославівна**

Комп'ютерні технології у музикознавчих дослідженнях: український досвід.....131

**Сиротинська Наталія Ігорівна, Рябінець Христина Ярославівна,  
Шестакевич Тетяна Валеріївна**

Моделювання дослідницького корпусу для комп'ютерного вивчення  
української сакральної монодії.....138

**Степанська Олександра Станіславівна**

Епістолярна спадщина Михайла Драй-Хмари  
як джерело українського музикознавства.....146

**Фаренюк Гліб Юрійович**

Перша редакція Третьої симфонії  
Бориса Лятошинського: шлях до прем'єри.....162

**МАТЕРІАЛИ**

**Горак Яким Романович**

Галина Левицька та Станіслав Людкевич:  
контакти, взаємооцінка, листування.....176

**Грабовський Володимир, Граб Уляна**

Компенсована картина світу  
До 80-річчя Святослава Крутикова.....189

**Максим'юк Галина**

Музичні й духовні стежки Тетяни Шуфлін (до 85-річчя від дня народження)...196

**КОНЦЕРТНЕ ЖИТТЯ, РЕЦЕНЗІЇ**

**Кияновська Любов**

Пам'ять роду – пам'ять культури народу  
(рецензія на книгу Губертуса фон Фосса «Збірка музикалій родини фон Фосс» /  
Hubertus von Voss, Die Musikaliensammlung der Familie von Voss, Altenburg,  
Verlag Klaus-Jürgen Kamprad, 2023, 348 s.)..... 214

**Кияновська Любов**

Діалоги з минулим, сучасним і майбутнім  
(прем'єра опери Франсіса Пуленка «Діалоги кармеліток»)..... 217

**IN MEMORIAN**

**Кияновська Любов**

Пам'яті професора Тетяни Молчанової..... 221

---

 CONTENTS
 

---

## ARTICLES

***Antonyuk Iryna***

Early editions of educational manuals from the funds of the Mykola Lysenko Lviv National Music Academy library archive.....7

***Bobechko Oksana***

Halyna Menkush's sound recordings as an important factor in the preservation of the performing art of bandurists.....14

***Bulakh Tetiana, Kohut Oksana***

Creative competitions from the educational portal "Alaba" in the context of the remote culture of the competitive movement.....25

***Gerega Maria***

Ilya Polsky's cycle "Twenty-four carols for piano" as the embodiment of the synthesis of creative activity.....31

***Hrab Uliana***

Peculiarities of the interpretation of poetic text in 'Seven strings' vocal cycle by Ivan Vovk on the words of L Ukrainka.....38

***Hromchenko Natalia***

The Katerinoslav's church choir art: musical text, events, personalities.....50

***Dubrovnyi Taras***

Grassroots art in the Polish environment of XIX century.....57

***Huiling Zhang***

The role of female performance in the origins of pop and jazz music in China in the first third of the 20th century in terms of gender issues.....66

***Kachurynets Liliia***

The role of conductors in world cultural exchange of artistic projects of the 20th century.....83

***Nazar Liubov***

Vocal work of Emile Jacques-Dalcroze: formation stages and genre-style panorama.....92

***Pysmenna Oksana, Yakubash Vasyl***

Piano sonata op. 2 no. 1 f-moll by Ludwig van Beethoven: peculiarities of the arrangement for accordion/accordion.....108

***Pshenychna Oksana***

"Zaporozhets za Dunaiem" by S. Gulak-Artemovsky – an interpretative and axiological discourse.....123

***Ryabinets Khrystyna***

Computer technologies in musician research: the Ukrainian experience.....131

---

<b><i>Syrotynska Nataliya, Ryabinets Khrystyna, Shestakevych Tetiana</i></b> Modeling of the research corpus for the computational study of Ukrainian sacred monody.....	138
<b><i>Stepanska Oleksandra</i></b> Mykhaylo Dray-Khmara's epistolary heritage as a source of Ukrainian musicology...	146
<b><i>Fareniuk Hlib</i></b> First version of Borys Liatoshynsky's Third symphony: on the way to the premiere.....	162

## MATERIALS

---

<b><i>Horak Yakym</i></b> Halyna Levytska and Stanislav Lyudkevich: contacts, mutual evaluation, correspondence.....	176
<b><i>Hrabovskyi Volodymyr, Hrab Uliana</i></b> Compensated picture of the world to the 80th birthday of Svyatoslav Krutykov.....	189
<b><i>Maksymiuk Halyna</i></b> Musical and spiritual paths of Tetyana Shufflin (for her 85th birthday).....	196

## CONCERT LIFE, REVIEWS

---

<b><i>Kyianovska Liubov</i></b> The memory of the family is the memory of the people's culture (review of Hubertus von Foss's book "The Musical Collection of the Von Foss Family" / Hubertus von Voss, Die Musikaliensammlung der Familie von Voss, Altenburg, Verlag Klaus-Jürgen Kamprad, 2023, 348 s.).....	214
<b><i>Kyianovska Liubov</i></b> Dialogues with the past, present and future (the premiere of Francis Poulenc's opera "Dialogues of the Carmelites").....	217

## IN MEMORIAN

---

<b><i>Kyianovska Liubov</i></b> In memory of Professor Tetyana Molchanova.....	221
---	-----

## СТАТТІ

УДК 78.043; 78.9

DOI 10.32782/2224-0926-2024-2-49-1

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

**РАННІ ВИДАННЯ НАВЧАЛЬНИХ ПОСІБНИКІВ З ФОНДІВ  
АРХІВУ БІБЛІОТЕКИ ЛЬВІВСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ  
АКАДЕМІЇ ІМЕНІ М. В. ЛИСЕНКА**

У статті на прикладі збережених в архіві бібліотеки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка музичних навчальних посібників кінця XVI–XVIII ст. запропоновано розгляд найдавніших видань, з яких основам музичної грамоти та співу церковних напівів, літаній, григоріанських хоралів та ірмолоїв навчалися семінаристи тодішніх львівських монастирів. Мета статті полягає у виявленні, відборі і характеристиці найбільш показових, перших у Львові зразків навчальних посібників, з появою яких розпочався шлях становлення в місті музичної освіти; а також у встановленні персоналії і характеристики діяльності провідних львівських педагогів як колекціонерів – Владислава Вишлячинського і Адольфа Хибінського. На прикладі Почаївського Ірмологіону охарактеризовано специфічні особливості його видання, змісту, оформлення текстів, спрямованість призначення, характерні особливості палітури та друку, спосіб запису музичних текстів. Особливо досліджено історію «мандрування» цієї книги від видавця до кінцевого теперішнього місцезнаходження в бібліотеці ЛНМА імені М. Лисенка. Наукова новизна полягає в першості історико-бібліографічного дослідження найбільш ранніх видань навчальних музичних посібників Львова та виявлених у них атрибуцій колекціонерів (штампів, автографів, маркування). Встановлено належність упродовж кількох століть цієї книги різним власникам. Спираючись на праці сучасних науковців та матеріали періодичних джерел кінця XIX ст., охарактеризовано постатей окремих львівських педагогів не лише як вже знамих і видатних музикантів, але й як унікальних колекціонерів. Узагальнено, що своїм змістом і затребуваністю давні видання навчальних посібників засвідчують розвиненість у Львові музичної науки періоду становлення шкільництва.

**Ключові слова:** освіта, навчальні посібники, спів, педагог, музичні збірки, соціокультурний контекст.

***Antonyuk Iryna. Early editions of educational manuals from the funds of the Mykola Lysenko Lviv National Music Academy library archive***

*The article studies the oldest editions, used by seminarians of Lviv monasteries in the late 16th to 18th centuries to learn the basics of musical literacy and singing of church chants, litanies, Gregorian chorales and irmoloys, on the example of musical educational manuals of that period of time, preserved in the library archive of the Mykola Lysenko Lviv National Music Academy. The purpose of the article is to identify, select and characterize the first and most revealing examples of educational manuals in Lviv, with whose appearance the path to the formation of music education in the city began, as well as to establish the personalities and characteristics of the activities of*

*the leading Lviv teachers as collectors – Vladyslav Vshelyachynskiy and Adolf Khybinskiy. On the example of the Pochaiv Irmologion, the specific features of its publication, content, text design, purpose, characteristic features of binding and printing, and the way of recording musical texts are characterized. The history of the book's "travel" from the publisher to its current final location in the library of the Mykola Lysenko LNMA was separately researched. The scientific novelty lies in the precedence of the historical and bibliographic research of the earliest editions of Lviv educational music manuals and the collectors' attributions (stamps, autographs, markings) found in them. It was established that the book had belonged to different owners over the course of several centuries. Based on the works of modern scientists and materials from periodical sources of the late 19th century, the individual figures of Lviv teachers are characterized not only as well-known and outstanding musicians, but also as unique collectors. It is summarized that, by their content and demand, the early editions of educational manuals testify to the development of musical science in Lviv during the period of formation of schooling.*

**Key words:** *education, educational manuals, singing, teacher, musical collections, socio-cultural context.*

**Аналіз попередніх досліджень.** Дослідження витоків та історичного розвитку форм музичного навчання у Львові здійснювала професорка, докторка мистецтвознавства Л. Кияновська, зокрема в праці «Історія Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка в музичних формах». В історичній динаміці, розкриваючи соціокультурний, мистецький та освітянський контексти цих форм, авторка робить висновок про безперервний упродовж століть їх розвиток. Найкрупнішим дослідником Ірмолоїв постає доктор мистецтвознавства, багатолітній директор інституту церковної музики Українського католицького університету у Львові Ю. Ясіновський. У своїй монументальній праці «Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої XVI–XVIII століть» вчений представив повний каталог віднайдених ним Ірмолоїв, при вивченні яких провів ґрунтовне кодикологічно-палеографічне дослідження. Також у роботі використано неопубліковані раніше матеріали власного дисертаційного дослідження «Нотні колекції бібліотеки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка у світлі історико-культурного процесу краю».

**Матеріали та методи.** Матеріалами статті стали найдавніші видання музичних навчальних посібників, збережених в архіві бібліотеки ЛНМА імені М. Лисенка, інформація з преси – газети “Ruch muzyczny” (1854) і журналів “Tygodnik illustrowany” (1896) та “Wiadomości artystyczne” (1898). Методологічна база дослідження ґрунтується на поєднанні міждисциплінарного підходу і комплексу методів, до якого входять історико-культурологічний, джерелознавчий, музикознавчий та бібліографічний.

Серед пам'яток музичної культури Галичини виняткову цінність складає колекція книг, виданих архієрейськими типографіями костелів і монастирів Кракова і Почаєва в XVI–XVIII ст., в окремих випадках навіть за сприяння королів, про що вказано на титульних аркушах. Унікальність цих фоліантів становить не лише давність їх видань, а насамперед те, що вони знайомлять з ранньою друкованою церковною продукцією, презентують перші приклади навчальних посібників для семінаристів, своїм змістом засвідчують розвиненість музичної науки періоду становлення шкільництва при монастирях Львова.

Їх зміст складають церковні напиви, виписані з нотами тексти літаній і григоріанських хоралів, теоретичні роз'яснення про вивчення і спів цих зразків та вказівки для священиків. В теперішній час ці унікальні фоліанти зберігаються в фондах архіву бібліотеки



Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка, стаючи ранніми свідченнями музичної освіти Успенського Ставропігійського братства та при львівських монастирях, а також свідченнями шляхів їх осідання в багатонаціональному і багатокоنفесійному щодо релігійної атмосфери Львові.

У 1939 р., коли після возз'єднання України з Росією розпочала свою діяльність Львівська державна консерваторія (тепер Львівська національна музична академія), багато літератури (переважно видань і рукописів навчального та концертно-виконавського змісту) внаслідок злиття приватних та інституціональних бібліотек міста було передано до фондів її бібліотеки. Початковий фонд бібліотеки склали ноти і книги провідних львівських музичних інституцій, лєвова частина з яких цілеспрямовано перейшла від консерваторії Галицького (GMT, потім Польського, РМТ) музичного товариства, Інституту музикології львівського університету (IMUL), семінарій, гімназій, різноманітних за профілізацією приватних та концесійних музичних шкіл, великого ряду польських і українських хорових та інших міських товариств, а також стихійно від мешканців міста та приватних музичних збірок львівських музикантів.

Найбільш цінними щодо збірок давніх навчальних видань є ті, що перейшли до бібліотеки ЛНМА в спадок з книгозбірень IMUL, де стараннями його очільника, видатного педагога і науковця Адольфа Хибінського (1980–1952) були зібрані унікальні навчальні посібники та ноти давньої музики, та з приватної колекції педагога консерваторії GMT Владислава Вшелячинського (1847–1896). На це вказують особисті штампи укладачів.

Багатогранність наукових зацікавлень А. Хибінського як музиколога, медієвіста, етнографа, педагога, дописувача і головного редактора журналу “Kwartalnik muzyczny” та організатора багатолітньої діяльності і керівника видавництва давньої польської музики (“Wydawnictwo dawniej muzyki polskiej”), журналу “Polski rocznik muzykologiczny” відбилась на зібранні ним багатотомної колекції видань наукових праць і нот – давніх і сучасних – творів європейської музики. Його колекція, що містила велику кількість наукових та бібліографічних раритетів, стала основою бібліотеки IMUL, а після 1939 р. поповнила фонди бібліотек Львівської консерваторії та наукової бібліотеки АН України імені В. Стефаника.

Унікальною постає й постать В. Вшелячинського. Крім того, що він був професором фортепіано консерваторії GMT, достатньо активним виконавцем-камералістом, композитором, диригентом, автором праць про Ф. Шопена та І. Добжинського, перекладачем польською мовою текстів пісень Р. Шумана<sup>1</sup>, в соціокультурному контексті і відбиваючи музичні потреби Львова, він відзначився як укладач величезної за кількісним складом і зібранням раритетних видань власної приватної колекції. Як піаніст, Вшелячинський був кращим учнем Кароля Мікулі, що в свою чергу був найулюбленишим учнем і популяризатором у Львові творів Фридерика Шопена. Підтвердження цього знаходимо на сторінках тодішньої львівської преси: «Шопен любив його понад міри, знайшовши в нім відчуття себе самого, іскру справжнього артистизму»<sup>2</sup>; «Можливо вперше у Львові можна було почути такої кількості шопенівські мазурки, вальси, етюди, ноктюрни в виконанні К. Мікулі»<sup>3</sup>. Важливим для львівської піаністичної і композиторської школи є й визнання рис спадкоємності, що їх прослідковуємо в ланцюжку

<sup>1</sup> Про цю ділянку його праці йдеться в журналі “Tygodnik illustrowany” № 8 за 1896 рік, с. 29.

<sup>2</sup> Wiadomości artystyczne: Pismo poświęcone muzyce, teatrowi, literaturze i sztuce. Lwów, 1898. № 1–32. С. 166.

<sup>3</sup> Ruch muzyczny. Lwów, 1854. № 6. S. 26.

В. Шопен – К. Мікулі – В. Вшелячинський – Д. Січинський (єдиний український учень Вшелячинського).

Впродовж всього життя Вшелячинський був пристрасним фаховим колекціонером, збирав ноти, музикознавчі книги, стародруки та рукописи. Його діяльність як укладача об'ємного зібрання нот, книжок і давнішої музичної періодики, в сукупності в якому налічувалось понад 4300 примірників, до цього часу була поза увагою дослідників. Про велику бібліографічну та наукову вартість колекції Вшелячинського засвідчує факт представлення свого зібрання в повному обсязі 1894 р. на Великій міжнародній виставці у Львові, а потім й у Відні і відзначення його серед багатьох інших почесним дипломом та Малою золотою медаллю<sup>4</sup>.

Серед найдавніших навчальних посібників з архіву бібліотеки ЛНМА імені М. В. Лисенка наведемо декілька прикладів: *Agenda seu ritus caeremoniarum ecclesiasticarum* (в перекладі – «Додатки до ритуальних церемоній Вселенської церкви», видана в Кракові 1591 року); *Catecheses, albo napominania y nauki* («Катехизис, або наукові зауваження»; Краків, 1598); *Altera pars Ritualis, de caeremoniis ecclesiasticis: de Benedictionibus, processionibus, et exorcismis* («Вівтарна книга ритуалів із загальноновживаних церемоній, благословінь, урочистих процесій і екзорцизму»; Краків, 1634). Ця книга складена як навчальний посібник для священників і містить 3 розділи: роз'яснення проведення церковних ритуалів і церемоній, про екзорцизм і музичні приклади до описуваних в книзі ритуалів і церемоній; *Musicae compendium* («Компендіум [стислий виклад] музики» 1645); *Rudimenta musicae choralis in Romano-catholica ecclesia...* («Перша спроба музичного хоралу для римо-католицької церкви, Перший універсальний огляд народних зібрань»; Краків, 1761). Серед кириличних видань – Ірмологіон Почаївського друку (Почаїв, 1762). Окремі з цих книг були зібрані цими двома найкрупнішими колекціонерами.

В кожному із вказаних давніх видань є штамп «Архів бібліотеки консерваторії» і власний інвентарний номер. Однак жодного з номерів не знайдено в початкових інвентарних описах бібліотеки. Причиною могло бути умисне не включення цих видань до інвентарного реєстру. Викликане негласним рішенням керівництва бібліотеки не занесення документів, що торкались церковного змісту, до інвентарних книг і «підпільне» їх зберігання у підвалі врятувало цим раритетам життя. Із Протоколу засідання Бібліотечної Ради 1952 року: «Предмет изучения церковной музыки не сочетается с обликом советского студента, не является частью его образования, а ноты подлежат уничтожению». Таким самим чином, зберігаючись у підвалах консерваторії, зберігся рукопис праці І. Біликовського 1919 р. «Пояснення Ірмологіону», яку Актом №7 від 1975 р. разом з іншими рукописами галицьких композиторів також належало вилучити з фонду бібліотеки і знищити.

Всі ці видання потребують дослідження як зразки навчальної і хорової культури минулого Галичини. Вони є не лише зразками культової музики, а й скарбницею найглибших музично-поетичних переживань і думок. Оволодіння прихованим у них багатством необхідне для популяризації цих видань науковцями для того, щоби ці твори звучали й сьогодні. Їх слід вивчати, знаходити форми розкриття душі давніх наспівів і доводити до сучасного слухача.

Почаївський «Ірмологіон содержащъ въ себѣ различнае пѣнія цркѣвнае ... еже в пінію сличнійшему опасно по екземплярамъ греческимъ исправленная» є одним з перших (поряд з львівськими, що вийшли в 1700, 1709 та 1757 рр.) нотних наборів у

<sup>4</sup>Tygodnik illustrowany. Warszawa, 1896. № 8. С. 148.

східнослов'янських народів і одним зі зразків ранньої української видавничої продукції. Як вказано на ерзаці, цей Ірмологіон, був виданий за «держави его милости великаго Короля Станислава Августа». Це видання відзначається такими характеристиками: палітури – папір в шкірі; друк двоколірний, де заголовні букви і назви Ірмолоїв виконано в червоному кольорі, а тексти ірмолоїв – у чорному. На аркушах 11–26 розміщено властивий для більшості почаївських видань вкладний запис, що підтверджує про поширеність практики віддалення книг від монастиря: «Сіа книга, глаголема Ірмологіонъ куплена рабом Божиимъ Іоанном Барановскимъ на той час будучи дяком Верхрацкімъ, за которую далъ золотыхъ 18 и отдалъ до церкве верхратской Храму великомчника Георгія за здравіе, спасеніе і отпущеніе греховъ своихъ. Куплена естъ стараніемъ Іеремемъ Іоанном Цепановскимъ, парохом Верхрацкімъ от Іеромонаха Вадима Кожестянскаго 1771 дня 20 Януарія. Сію книгу новооправлено стараніемъ Антонія. Ніколай Плюта года 1862».

За своєю сутністю Ірмологіон є співацькою православною книгою, збірником давньоруських гімнів православної служби. Найважливішою рисою збереженого у Львові Ірмологіону є його лаконічний характер. Книга не вирізняється багатством ілюстрацій та оздоблювальними мистецькими засобами. Зображень Богородиці та розписів золотом (характерних ознак святкових видань Ірмологіонів) немає, що вказує на призначення цього видання для практичного щоденного навчання семінаристів. Про це підтверджує й уніфікований зміст ірмолоїв – гласовий. Структура книги та окремі її частини продумані, ретельно опрацьована схема побудови текстів на кожному з аркушів та розміщення лаконічних ілюстрацій, де між гласами є зображення ангела, а в кінці Ірмолоїв подекуди зустрічаються заставки квіткового орнаменту. Нотація п'ятилінійна, квадратова, виклад одноголосий, без метричної основи.



Перед текстовою частиною є графічне зображення Іоанна Хрестителя з набраним друкарським способом коментарем: «Іоанн пише Догмати на честь пречистої Діви». В традиціях монастирських видань автора гравюри не зазначено:



Представлений Ірмологіон засвідчує про синтезування в музичній освіті братчиків монастиря рис ряду локальних культур – сирійської, вірменської, болгарської. Це підтверджують вказівки на переклади: після кожного із восьми гласів подається болгарський глас «Господь воцарися» (арк. 67, 98, 117, 151, 213, 247, 303, 387).

Вивчення та виконання ірмолоїв вимагало від семінаристів ґрунтовної теоретичної та практичної підготовки. В архіві бібліотеки ЛНМА віднайдено рукопис 1919 р. теоретичної праці «Пояснення Ірмологіону» львівського педагога, диригента та автора хороших світських і культових творів Івана Біликовського. Працюючи в Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка у Львові та узагальнюючи досвід викладання старовинного церковного співу, Біликовський створив цей підручник для сучасних йому студентів. Усі записи з підручника подаємо в оригінальній авторській версії: «...працю радо відаю до ужитку тих, котрі над Ірмологіоном не мали спосібності застанавлятися глибоше. Може хто єсть, котрий більше вичерпуючі дав пояснення, я тільки обмежився до того знання, яке собі придбавем, зглублюючи спів церковний. Львів, 22 марта 1919. Іван Біликовський».

«Пояснення Ірмологіону» Біликовський подає в 3-х частинах. У 1-й частині висвітлюються такі теми: «Що то єсть Ірмологіон? Як виучувані були співи церковні? Чи знаки нотні Заходу принето на Руси? Який є об'єм тонів Ірмологіона? Які суть віддалення в тетраході? Що творять гексахорди? Порівнянне тонів ірмологіїних з нотами нової музики. Як довго належить знаки нотні Ірмологіона видержувати? Будова фраз ірмологіїних і Котрі гласи суть чотири а котрі петотонні»? В другій частині автор дає вказівки про «Уклад тіла при співі», роз'яснює про ноти, такт, лінійну нотну систему, ключі, знаки повторення і закінчення, «Про розподіл об'єму нот ірмологіїних», інтонацію. В третій частині йдеться про практичний спів ірмолоїв, «вивід тонів низьких, середних

і вищих», про «сполучене всіх тонів об'єму ірмологічного в одну мелодію та сполучене тетракордів», «спосіб винаходу тону на підставі акорду», «Чи ірмологіон можна співати на два голоси?».

Представлений Ірмологіон має значення як один з перших навчальних посібників для семінаристів, як документ, що розкриває музичну сутність старовинного церковного співу та шляхи його розвитку в Галичині, а також як ранній зразок впровадження практики лінійної нотації.

**Висновки.** В статті охарактеризовано постаті двох найвизначніших львівських педагогів-колекціонерів А. Хибінського і Владислава Вшелячинського. На прикладі їх збірок у контексті музикознавчо-бібліографічних характеристик представлено найпоказовіші приклади перших навчальних посібників, з яких навчались семінаристи Львова. Аналіз змісту окремих з них дає можливість зробити висновок про високий ступінь розвиненості у Львові музичного навчання на етапі становлення шкільництва.

### Література

1. Кияновська Л. О. Історія Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка в музичних формах, 5 березня 2022. URL: <https://lnma.edu.ua/istoriya-lvivskoj-natsionalnoji-muzychnoji-akademiji-im-m-lysenka-v-muzychnyh-formah>.
2. Ясіновський Ю. П. Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої XVI–XVIII століть. Львів: Місіонер, 1996. 623 с.
3. Антонюк І. М. Нотні колекції бібліотеки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка у світлі історико-культурного процесу краю. Львів, 2008. 239 с.
4. Tygodnik illustrowany: ilustrowane czasopismo kulturalno-społeczne, obejmujące ważniejsze wypadki społeczne, życiorysy znakomitych ludzi, zabytki i pamiątki krajowe, podróże, powieści i poezje, sprawozdania z dziedziny sztuk pięknych, piśmiennictwa i inne. Warszawa, 1896. № 8. Strona 29; 148.
5. Wiadomości artystyczne: Pismo poświęcone muzyce, teatrowi, literaturze i sztuce / wydawca i redaktor M. Sołtys. Lwów: z drukarni Z. Golloba, 1898. № 1–32. S. 166.
6. Ruch muzyczny. Lwów, 1854. № 6. S. 26.



УДК 78.071.2(477):780.614.13  
DOI 10.32782/2224-0926-2024-2-49-2

*Бобечко Оксана Юріївна*  
кандидат мистецтвознавства, доцент,  
доцент кафедри музично-теоретичних дисциплін  
та інструментальної підготовки,  
Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка  
<https://orcid.org/0000-0003-1524-8263>

### **ЗВУКОЗАПИСИ ГАЛИНИ МЕНКУШ ЯК ВАГОМИЙ ЧИННИК ЗБЕРЕЖЕННЯ ВИКОНАВСЬКОГО МИСТЕЦТВА БАНДУРИСТІВ**

У статті досліджуються звукозаписи народної артистки України, бандуристки Галини Менкуш (1944 р. н.), які демонструють її високопрофесійні артистичні здобутки, відтворюють унікальні інтерпретації різнопланової бандурної репертуарної палітри та сприяють актуалізації й популяризації творчості артистки. Мета статті полягає у ґрунтовному дослідженні звукозаписів Г. Менкуш, які відіграють важливу роль у збереженні виконавського мистецтва бандуристів. Наукова новизна полягає в тому, що вивчення звукозаписів бандуристки в дослідницькому дискурсі здійснюється вперше. Висновки. Завдяки непересічній та винятково професійній концертно-виконавській діяльності Г. Менкуш, звукозаписувальна скарбниця бандуристів поповнилася якісними музичними зразками, серед яких автентична музика (традиційні та стилізовані твори), різнохарактерні народні та авторські пісні, музична шевченкіана, духовні жанри, оригінальні та перекладені інструментальні твори (зокрема і великих форм), а також власна музика артистки. Звукозаписи Г. Менкуш, що наповнили довгограючу платівку «Ой крикнула лебедонька» (1986), аудіокасети «Маруся Чурай» (1989), «Наша дума, наша пісня» (1990), «Галина Менкуш» (1990), «Пісні Галини Менкуш» (1996), «Сад любові» (1996), «Свшан-зілля» (2000), компакт-диски «Струни серця мого» (2009), демонструють характерні риси виконавського стилю бандуристки, бездоганне володіння голосом та інструментом, а також її виняткові артистичні здібності. Вони вирізняються якісно підібраним різножанровим та різностильовим репертуаром, який містить музично-естетичну та навчально-виховну складові. Звукозаписувальна практика Г. Менкуш, розкриває один з найважливіших компонентів її мистецької діяльності. Вона спрямована на розкриття унікальних виконавських можливостей українського національного інструмента, на його розвиток та пропагування та, щонайважливіше, на збереження й примноження виконавського мистецтва сучасних бандуристів.

**Ключові слова:** Галина Менкуш, бандуристка, репертуар, бандурне мистецтво, звукозаписи, мистецька діяльність, виконавське мистецтво бандуристів.

#### ***Bobechko Oksana. Halyna Menkush's sound recordings as an important factor in the preservation of the performing art of bandurists***

*The article examines the sound recordings of People's Artist of Ukraine, bandura player Halyna Menkush (born in 1944), which demonstrate her highly professional artistic achievements, reproduce unique interpretations of the diverse bandura repertoire palette, and contribute to the actualization and popularization of the artist's work. The purpose of the article is a thorough study of H. Menkush's sound recordings, which play an important role in preserving the performance art of bandurists. The scientific novelty lies in the fact that the study of the sound recordings of the bandura player in the research discourse is carried out for the first time. Conclusions. Thanks to the unique and exceptionally professional concert and performance activity of H. Menkush, the bandurists' sound recording treasury has been replenished with high-quality musical samples,*

*including authentic music (traditional and stylized works), various folk and author's songs, musical Shevchenko, spiritual genres, original and translated instrumental works (in particular, large forms), as well as the artist's own music. Sound recordings by H. Menkush, which filled the long-playing record "Oy kryknula lebedonka" (1986), audio cassettes "Marusya Churai" (1989), "Our thought, our song" (1990), "Halyna Menkush" (1990), "Songs of Halyna Menkush" (1996), "The Garden of Love" (1996), "Yevshan-potion" (2000), CDs "The Strings of My Heart" (2009), demonstrate the characteristic features of the bandura player's performance style, impeccable mastery of voice and instrument, as well as her exceptional artistic abilities. They are distinguished by a qualitatively selected multi-genre and multi-style repertoire, which contains musical-aesthetic and educational components. The sound recording practice of H. Menkush reveals one of the most important components of her artistic activity. It is aimed at revealing the unique performance capabilities of the Ukrainian national instrument, at its development and promotion, and, most importantly, at preserving and multiplying the performance art of modern bandurists.*

**Key words:** *Halyna Menkush, bandura player, repertoire, bandura art, sound recordings, artistic activity, performance art of bandur players.*

**Вступ.** З-поміж численної когорти непересічних виконавців та виконавиць на бандурі вирізняється мистецька постать народної артистки України Галини Менкуш (1944 р. н.), котра присвятила своє життя служінню бандурному мистецтву. Випускниця Львівської державної консерваторії імені М. Лисенка (клас професора В. Герасименка), продовжувачка бандурних традицій, талановита виконавиця, педагогиня, композиторка та громадська діячка у своїй мистецькій діяльності повсякчас прагнула до гідного та високопрофесійного представлення нашого національного інструмента в розмаїтій музичній палітрі світового музичного мистецтва. «Її ім'я добре відоме як в Україні, так і за кордоном. Її мистецтво приваблює глибокою змістовністю, емоційністю, наснаженістю, одухотвореністю, щирістю і безпосередністю передання різноманітних нюансів людських почуттів, переконливістю розкриття художніми засобами душевних переживань героїв у ліричних піснях та психологічно поглиблених, сповнених драматизму і трагізму музичних оповідей про героїко-патріотичні подвиги історичних постатей і складні події та колізії з життя рідного народу»<sup>1</sup> – зауважила Б. Фільц.

Плідна творчо-виконавська діяльність Г. Менкуш продемонструвала її невичерпний мистецький потенціал як концертуючої бандуристки та стала знаковою для розвитку сучасного бандурного мистецтва, яке становить невід'ємну та вагомую складову частину української музичної культури. Життєвий та творчий шлях мисткині неодноразово ставав джерелом для вивчення та розвідок О. Бобечко, О. Герасименко, М. Кагарлицького, О. Кушнірук, І. Лісняк, Б. Фільц, однак практично поза увагою музикознавців залишилася важлива сфера діяльності бандуристки, а саме її звукозаписувальна практика. Актуальною залишається потреба дослідження звукозаписів мисткині, які демонструють її високопрофесійні артистичні здобутки, відтворюють унікальні інтерпретації різнопланової репертуарної бандурної палітри та сприяють актуалізації й популяризації творчості артистки. Відтак мета статті полягає у ґрунтовному дослідженні звукозаписів Г. Менкуш, які відіграють важливу роль у збереженні виконавського мистецтва бандуристів.

**Матеріали та методи.** Природно, що матеріалом для пропонованого дослідження стали звукозаписи Г. Менкуш, значна частина яких доступна для прослуховування в

<sup>1</sup> Фільц Б. Багатогранність творчої діяльності Галини Менкуш. До 60-ліття від дня народження бандуристки. *Народна творчість та етнографія*. 2006. № 3. С. 112.

мережі Інтернет, а також є наявною у власному архіві авторки статті. Так само стали в нагоді розвідки О. Бобечко<sup>2</sup>, О. Кушнірук<sup>3</sup>, Б. Фільц<sup>4</sup>, І. Лісняк<sup>5</sup>, що висвітлюють концертно-виконавський доробок мисткині, левова частка якого була записана Г. Менкуш на звуконосії. Методологічна база дослідження ґрунтується на комплексі методів, до якого входять: аналітичний, музикознавчий, системно-узагальнюючий, компаративний, аналіз та синтез, тощо.

**Результати.** Чимала частина музикознавчих досліджень, які відображають вагомі творчі здобутки у вокальному, інструментальному чи хоровому виконавстві стала можливою завдяки численним звукозаписам, що свого часу були зафіксовані й збережені окремими виконавцями та колективами при допомозі звукозаписувальної техніки. На сучасному етапі розвитку музикознавчої думки ряд науковців вважають звукозаписи практично самостійною сферою джерелознавчої галузі. Так зокрема В. Дутчак справедливо зауважила, що «Сьогодні звукозаписи можуть фактично вважатися єдиною достовірною (порівняно зі слухацькими враженнями чи відгуками критиків) джерельною основою історико-виконавських досліджень, музичною бібліографією»<sup>6</sup>.

У цьому контексті не стало винятком і мистецтво бандуристів. Численні аудіо, а згодом і відеозаписи, що були зроблені виконавцями за допомогою різноманітних методів та форм звукозапису, що так стрімко розвивалися і удосконалювалися впродовж ХХ століття, репрезентували етапи розвитку бандурного виконавства, яскраві мистецькі здобутки виконавців на національному музичному інструменті, сприяли його популяризації.

В контексті розвідки варто згадати записи кобзарів та лірників, що були зроблені Лесею Українкою, Ф. Колесою, К. Квіткою, О. Сластіоном та О. Бородаєм впродовж 1904–1912 років на фонографічні валики. Окрім самої фіксації виконання, показу інтерпретаційної виконавської складової того чи іншого виконавця, можливості продемонструвати його здобуток сучасникам, найважливішою метою цього трудомісткого та дорого-вартісного процесу, який профінансували Леся Українка та К. Квітка, стало збереження музики кобзарів та лірників для майбутніх поколінь<sup>7</sup>. Відтак сьогодні ми маємо унікальну можливість ознайомитися зі згаданим епічним доробком у всесвітній мережі

<sup>2</sup> Бобечко О. Епічні твори в репертуарі жінок-бандуристок: традиції та новітня виконавська тенденція ХХ століття. *Zinovii Shtokalko: from kobzar traditions to bandura modern style* : Collectiv e monograph. Riga, Latvia: “Baltija Publishing”, 2021. Р. 106. URL: <http://baltijapublishing.lv/omp/index.php/bp/catalog/book/202> (Дата звернення: 25.03.24).

<sup>3</sup> Кушнірук О. Бандуро моя, мальованая. *Бандура*. № 75. С. 62–64.

<sup>4</sup> Фільц Б. Багатогранність творчої діяльності Галини Менкуш. До 60-ліття від дня народження бандуристки. *Народна творчість та етнографія*. 2006. № 3. С. 112–117.

<sup>5</sup> Лісняк І. Академічне бандурне мистецтво України кінця ХХ – початку ХХІ століття / [Голов. ред. Г. Скрипник]. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2019. 254 с. + 12 іл. URL: <http://www.etnolog.org.ua/pdf/stories/monografiji/2019/lisnyak.pdf> (Дата звернення: 25.03.24).

<sup>6</sup> Дутчак В. Форми, жанри і стилі виконавства в бандурному мистецтві українського зарубіжжя: звукове відтворення. *Етнос і культура: Часопис Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника*: збірник науково-теоретичних статей. Гуманітарні науки [гол. ред. В. І. Кононенко]. Івано-Франківськ: Вид-во Прикарпат. нац. ун-ту ім. В. Стефаника, 2011–2012. № 8–9. С. 143.

<sup>7</sup> Бобечко О. Місце і роль мистецької дальності Лесі Українки в розвитку бандурного мистецтва в Україні. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2014. Вип. 20(2). С. 245.



Інтернет<sup>8</sup>. Оцифрування унікальної фоноколекції, що складається з 56 фонографічних валиків із записами українських дум, народних пісень, інструментальних композицій та низки інших творів, а також голосу Лесі Українки і Ф. Колесси, було здійснено 2013 року Інститутом проблем реєстрації інформації НАН України. Наявність звукозаписів дала можливість сучасним музикознавцям зробити аналіз репертуарної складової та виконавських можливостей народних співців означеного періоду.

Окрім архівування музично-виконавських здобутків, звукозаписи відіграють надважливу, а подекуди й визначальну функцію в контексті утвердження та пропагування того чи іншого виду виконавства, оскільки «на відміну від нотного, звуковий запис дозволяє зберегти та відтворити красу й зміст музики за допомогою його прослуховування, що розширює сферу музичної комунікації, чисельно збільшує слухацьку аудиторію, сприяє обміну виконавським досвідом, дозволяє суттєво удосконалювати техніку виконавства»<sup>9</sup>.

Звукозаписувальну практику бандуристки Г. Менкуш, що стала своєрідним продовженням її концертно-виконавської діяльності, ще однією площиною спрямування творчості артистки, яскраво репрезентують фондові записи, що зберігаються в архівах Українського радіо та телебачення, а також довгограюча платівка, аудіокасети та компакт-диски.

Варто відзначити, що свої перші звукозаписи бандуристка, що на той час працювала солісткою Київської філармонії, зробила 1985 року на Всесоюзній студії грампластин. Відтак довгограюча платівка під назвою «Ой крикнула лебедонька»<sup>10</sup> була випущена фірмою «Мелодія» 1986 року тиражем в 1000 примірників. Її наповнили народні пісні, серед яких однойменна до назви платівки «Ой крикнула лебедонька» та «Ой Гандзю, милостива» в обробці М. Лисенка; «Очерет лугом гуде» в обробці М. Скоробагатенка; «Гандзя», «Ой заїхав козак та й з Україноньки» (фольклорний запис пісні Лесі Українки), «Як я сіно грабала зелене», «Не стій, вербо» у власній інструментальній обробці бандуристки. Характерним епічним звучанням вирізняється солоспів Б. Фільц на слова Т. Шевченка «Вітре буйний», що також увійшов до видання. Серед інших пісень, що можна послухати на платівці – знакові для виконавиці, адже створені спеціально для неї композитором А. Кос-Анатольським, стилізовані епічні твори «Князівна Либідь» (на слова Л. Тиглій) та «Дума про золоті віки» (на слова Лесі Українки), а також «Плач Ярославни» Ф. Кучеренка на слова Т. Шевченка. Особливе місце у збірці зайняли авторські твори бандуристки, зокрема вокально-інструментальні «Ой майнули білі коні» на слова В. Симоненка та «Євшан-зілля» М. Вороного. Поміж розмаїття вокально-інструментальних композицій також вирізняються інструментальні «Зібралися всі бурлаки» авторства М. Заремби та «Баркарола» М. Лисенка.

1989 року в Канаді побачила світ аудіокасети «Маруся Чурай»<sup>11</sup>, яка була випущена фірмою «Кобза». На ній представлений однойменний віршований історичний роман

<sup>8</sup> Колекція фоноваликів Філарета Колесси. URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Filaret\\_Kolessa\\_phonograph\\_cylinder\\_collection/uk](https://commons.wikimedia.org/wiki/Filaret_Kolessa_phonograph_cylinder_collection/uk) (Дата звернення: 25.03.24).

<sup>9</sup> Жовнір С. Репрезентація звукозаписів творів латиноамериканських композиторів для гітари. *Актуальні проблеми народно-інструментального виконавства в Україні: історія і сучасність* : зб. наук. пр. / Рівнен. держ. гуманіт. ун-т, Ін-т мистецтв; редактор-упорядник Л.І. Горіна. Рівне : Волин. обереги, 2017. С. 137.

<sup>10</sup> Менкуш Г. «Ой крикнула лебедонька»: платівка. Фірма «Мелодія». М., 1986.

<sup>11</sup> Менкуш Г. «Маруся Чурай»: аудіокасети. Фірма «Кобза» (Канада), 1989.

української поетеси Л. Костенко, що був присвячений авторкою легендарній полтавчанці Марусі Чурай, пісні якої свого часу стали для українців уособленням козацької звитяги. Твір прозвучав у виконанні, тоді ще солісток Київської філармонії, Н. Крюкової (художнє слово) та Г. Менкуш (бандура). Глибоко патріотична поезія Л. Костенко, що показала розмаїту поетичну палітру народних образів періоду визвольної війни українського народу під проводом Б. Хмельницького, прозвучала у витонченому та професійному бандурному обрамленні Г. Менкуш. Віртуозна та філігранна інструментальна гра бандуристки, зокрема в інструментальній версії пісні «За світ встали козаченьки», а також високопрофесійне вокально-інструментальне виконавство в обробках українських народних пісень «Не стій, вербо», «Летить галка через балку», «Сидить голуб на черешні, а голубка на вишні», «Тече вода каламутна», «В кінці греблі шумлять верби», «Ой не ходи Грицю», «Чого вода каламутна», «Ой не цвіти буйним цвітом» та ін., вражають своєю щирістю та оригінальністю інтерпретування, вдало доповнюючи поетичну канву.

Згадана музично-поетична вистава готувалася 1981 року, коли роман «Маруся Чурай» Л. Костенко був під негласною забороною різноманітних органів цензури та партійних осередків КПУ, які вбачали в текстовій частині твору неоднозначні «націоналістичні акценти». Однак, «... попри тиск і цькування, «профілактичні бесіди» слідчих КГБ України з Н. Крюковою, численних зачисток тексту від «двозначних національних моментів», прем'єра таки відбулася у березні 1982 року... прем'єра «Марусі Чурай» була настільки очікуваною і резонансною подією у Києві, що стала символічним знаком спротиву і солідарності української інтелігенції... Після вистави зал пів години стоячи аплодував Нілі Крюковій, акомпаніаторці Галині Менкуш і авторці роману Ліні Костенко. Це півгодинне скандування теж було виразним опором проти радянського режиму, способом висловити протест проти утисків національного мистецтва, історії і культури<sup>12</sup>. Надалі вистава опинилася під забороною аж до 1987 року. Вже після зняття забрани вона повернулася на сцену не лише в Україні, а й далеко за кордоном, зокрема в Європі, а також в США та Канаді, де під час гастролей Н. Крюкової та Г. Менкуш була записана платівка «Маруся Чурай».

Ще один творчий проект під назвою «Наша дума, наша пісня», який втілювався в життя творчим тандемом у складі Г. Менкуш та Н. Крюкової 1990 року, також був записаний на однойменну аудіокасету<sup>13</sup> канадською фірмою «Кобза». Окрім поезій Кобзаря, до видання увійшли твори з Шевченківського репертуару бандуристки. Серед них дума «Сліпий» та «Ой нема, нема, ні вітру ні хвилі» в музичному опрацюванні для голосу та бандури Г. Менкуш, композиції «Гамалія» та «Лілея» авторства Ф. Кучеренка, «Зоре моя вечірняя» К. Стеценка, «Шевченкові» А. Кос-Анатольського, а також «Кругом неправда і неволя» та «Гомоніла Україна», написані бандуристкою. Варто відзначити, що 1989 року ця музично-поетична вистава була удостоєна Державної премії України ім. Т. Шевченка.

В контексті розвідки також варто згадати масштабну концертну програму за участі Г. Менкуш та Н. Крюкової під назвою «Лірика і гумор» (на поезії В. Симоненка) та мововиставу «Відьма» (за віршами Т. Шевченка), в якій бандуристка співпрацювала з драматичною актрисою Л. Лимар. Увиразнюючи ключові, найбільш драматичні моменти

<sup>12</sup> Ліна Костенко «Маруся Чурай». Читає Ніла Крюкова. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=2Nb3o2KQE8I> (Дата звернення: 19.03.2024).

<sup>13</sup> Менкуш Г., Крюкова Н. «Наша дума, наша пісня»: аудіокасет. Фірма «Кобза» (Канада), 1990.

згаданих творчих проектів співом та грою на бандурі, Г. Менкуш вкотре проявила власний артистичний талантизм та вміння співпрацювати в парі з колегами по сцені.

1990 року в Канаді фірмою «Євшан-зілля» була записана аудіокасети Г. Менкуш, що отримала назву «Галина Менкуш»<sup>14</sup>. Вже 1996 року у Львові на студії Лева були зроблені чергові звукозаписи бандуристичні, які вийшли на аудіокасеті під назвою «Пісні Галини Менкуш»<sup>15</sup>. Цього ж року з'явилася й наступна аудіокасети Г. Менкуш «Сад любові»<sup>16</sup>, також записана у Львові на студії Лева. Ця збірка композицій стала особливою для мисткині, адже до неї увійшли твори написані бандуристкою на слова відомого поета-шістдесятника В. Іванишина, чиє ім'я значилося в списку націоналістів та інакодумців. Серед них романс «Тернова ружа», що був створений автором на початку 70-тих років минулого століття та присвячений другові, відомому політичному діячеві В. Чорноволу. Після прем'єри романс отримав неофіційну заборону на виконання, як націоналістичний. «Тодішня цензура таких образів не пропускала. До яких тільки хитрощів не вдавалась я, як авторка музики і виконавець під акомпанемент бандури, а згодом – і тріо «Золоті ключі» у складі Ніни Матвієнко, Валентини Ковальської та Марічки Миколайчук, аби пісня лунала!»<sup>17</sup> – згадувала Г. Менкуш. Зазначимо, що окрім вже згаданого романсу, в творчо-виконавському доробку бандуристки є ще ряд авторських пісень на слова В. Іванишина, серед них «Сад любові», «Загаси білу ватру у грудях», а також «Колискова», що була створена бандуристкою 1971 року на слова поета та вперше прозвучала у її виконанні в українському художньому фільмі «Пропала грамота» режисованому 1972 року Б. Івченком.

Аудіокасету «Євшан-зілля»<sup>18</sup>, що побачила світ 2000 року, Г. Менкуш присвятила 10-річчю Незалежності України. На момент її виходу, мисткиня уже понад тридцять років працювала солісткою-бандуристкою в низці концертних організацій Києва. Відтак записи демонстрували не лише її фахову зрілість, що проявилася у досконалому володінні голосом та інструментом, а й глибоке осмислення артисткою фольклору та виконавських традицій кобзарів. Яскрава та самобутня інтерпретація кращих зразків народної епіки (думи, балади, історичні пісні), авторських творів, романсів та жартівливих пісень, що увійшли до аудіокасети, вражає своєю довершеністю. Варто зауважити, що меценатом згаданого видання став професор Альбертського університету, знаний дослідник кобзарства та бандурист А. Горняткевич. Аудіокасету з загальною тривалістю звучання 65 хвилин в основному наповнили власні твори та обробки мисткині. Серед них українські народні пісні «Ой, на горі вогонь горить», «Очерет лугом гуде» та стрілецькі «За твої, дівчино, личенька пишні», «Циганочка»; епічна оповідь «Дума про козака Голоту» в обробці для інструменту Г. Менкуш; авторські твори бандуристки – «Євшан-зілля» на слова М. Вороного, «Тернова ружа» на слова В. Іванишина, «Кругом неправда і неволя» на слова Т. Шевченка, «Благослови, душе моя, Господа» (за псалмами), а також інструментальна композиція «Весняна фантазія». Так само на аудіокасеті можна послухати авторську композицію А. Маціяки на слова В. Кота «Пісня про матір», інструментальний твір композитора під назвою «Легенда», Сюїту № 2 (4 частини)

<sup>14</sup> Менкуш Г. «Галина Менкуш»: аудіокасети. Фірма «Євшан-зілля» (Канада), 1990.

<sup>15</sup> Менкуш Г. «Пісні Галини Менкуш»: аудіокасети. Студія Лева. Львів, 1996.

<sup>16</sup> Менкуш Г. «Сад любові»: аудіокасети. Студія Лева. Львів, 1996.

<sup>17</sup> Менкуш Г. Сад любові Володимира Іванишина. Літературна Україна. № 38. 2009. С. 2

<sup>18</sup> Менкуш Г. «Євшан-зілля»: аудіокасети. Київ, 2000.

написану спеціально для бандури композитором М. Дремлюгою, котрий створив для національного інструмента цілий ряд популярних творів, у мелодичній канві яких панують фольклорні джерела.

Своєрідним підсумком звукозаписувальної діяльності Г. Менкуш стали два CD «Струни серця мого»<sup>19</sup> (загальний час звучання 67 хвилин 50 секунд, видавець: UKRmusic), котрі побачили світ 2009 року. Їх поетична назва, якнайкраще характеризує відношення артистки до свого улюбленого інструмента, струни і музична душа якого немовби зріднилися з самою виконавицею. Згадане музичне видання, звукорежисерами якого стали Ю. Винник, А. Білозьоров, М. Дідківський та А. Китастих, демонструє рівень найвищої технічної майстерності бандуристки, який сформувався в процесі її довготривалої концертно-виконавської діяльності. Окрім досконалого володіння інструментом, вражає також блискуча вокальна манера Г. Менкуш. Голос (мецо-сопрано) чудового тембру та широкого діапазону в поєднанні з інструментом звучить цілісно та надзвичайно органічно. Наділена від природи артистичним талантом та винятковою музикальністю, бандуристка демонструє виняткову інтерпретаторську майстерність, котра характеризується експресивністю, драматизмом та виразністю музичної думки. Також вражаючими є акторські прийоми, які допомагають співачці розкривати ліричні, драматичні чи жартівливі образи. Особливо варто звернути увагу на власні композиції мисткині, що вміщені у виданні. Їх музика містить великий масив виразових засобів, що виявляють досконале знання бандуристкою специфіки інструмента та володіння ним.

На дисках «Струни серця мого» представлена розмаїта репертуарна палітра Г. Менкуш. Насамперед це улюблені виконавицею старовинні думи та балади «Дума про козака Голоту» (обробка Г. Менкуш), «Буря на Чорному морі» (обробка Ф. Глушка), «Про козака Плахту» (народна балада 17 століття на музику В. Смогитель), «Плач Ярославни» Ф. Кучеренка на слова Т. Шевченка; стилізовані епічні твори, скомпоновані спеціально для бандуристки А. Кос-Анатольським – «Князівна Либідь» на слова Л. Тиглій та «Дума про золоті віки» на слова Лесі Українки; авторські пісні «Вітре буйний» Б. Фільц на слова Т. Шевченка, «Пісня про матір» А. Маціяки на слова В. Кот; українські народні «Ой на горі вогонь горить», «Ой полети, галко», «Козака несуть», «Ой заїхав козак, та й з Україноньки», «Ой дубе, дубе», «Як я сіно грабала зелене», «Циганочка» та стрілецькі пісні «І снилося зночі дівчині», «За твої, дівчино, личенька пишні» в обробці Г. Менкуш, а також «Ой крикнула лебедонька», «Ой, Гандзю милостива» в обробці М. Лисенка, «Чотири воли пасу я» в обробці А. Кос-Анатольського, «Гандзя» та «Очерет лугом гуде» в обробці Н. Скоробагатько; інструментальні композиції «Легенда», «Ноктюрн» та «Арабеска» А. Маціяки, «Баркарола» М. Лисенка, «Сюїта № 2» (1, 2, 5 ч.) М. Дремлюги, «Зібралися всі бурлаки» В. Заремби, «Прелюдія № 8» К. Дебюссі; власні твори Г. Менкуш, серед яких інструментальна «Весняна фантазія», вокально-інструментальні «Благослови, душе моя, Господа» (за псалмами), «Кругом неправда і неволя» та «Гомоніла Україна» на слова Т. Шевченка, «Євшан-зілля» на слова М. Вороного, «Сто років як сконала Січ» на слова В. Стуса, «Осінь України» на слова В. Котовського, «Лебідь» та «Ворони» на слова О. Олеся, «Тернова ружа» на слова В. Іванишина, «І як тебе тепер забути» на слова Л. Костенко. Чималий перелік музичних композицій, що представлені на дисках, підтверджує тезу про те, що виконавському стилю Г. Менкуш притаманне

<sup>19</sup> Галина Менкуш. «Струни серця мого». (2CD). UKRmusic. 2009.

«майстерне володіння вокальною культурою... Віртуозна гра на інструменті додає довершеності образу бандуристки Г. Менкуш»<sup>20</sup>.

Також варто відзначити професійний та привабливий дизайн видання, ідея якого належить П. Гончаренку. Окрім переліку творів, його поліграфія містить чарівне фото виконавиці авторства І. Гайдая, вступне слово написано про артистку Б. Фільц, а також красномовні уривки з віршів, що присвячені Г. Менкуш. До прикладу поетичні рядки Є. Чередниченка «... Коли ти граєш на бандурі, / Мені здається, вихор бурі несе нестримно мене в степ / І дзвони б'ють, і брязкіт зброї луною йде, / А серце чує гомін волі...»<sup>21</sup>, А. Грицає «... Галино-Сан, Галино-Сан / Бандури Ваші – чудодійність! / Їх голос – це одна біблійність! / Що нам дарують небеса»<sup>22</sup>, Л. Тиглій «... Чи й справді від померлих і живих / Зневірених і вірою всімічних / Прийшла ти у минуність буднів цих / Прийшла мені нагадувати про вічне / Твій голос, твою пісню збережу / Як береже солдат останню кулю / Співай, співай... Ти з білого дощу... / Іде луна часів довго минутих...»<sup>23</sup> та ін.



Обкладинка CD «Струни серця мого» Галини Менкуш

Пропоноване музичне видання містить англійську версію репертуарного переліку, розміщеного на дисках, вступного слова Б. Фільц та поезій, що дає можливість залучити до мистецтва бандуристки більш широку слухачську аудиторію. Значна частина записів доступні для прослуховування в мережі Інтернет. Окрім музично-естетичної складової, їх прослуховування має ще й навчальну функцію, адже дає можливість підростаючому поколінню бандуристів ознайомитися з якісними музичними зразками, що можуть бути включені до їхнього навчального репертуару.

Аналізуючи звукозаписи Г. Менкуш, потрібно звернути увагу на те, що серед вокально-інструментальних композицій записаних артисткою, окрім обробок народних пісень, солоспівів та авторських пісень бандуристки, представлений цілий ряд епічних творів, як автентичних, так і сучасних – стилізованих. Їх наявність стала яскравим свідченням орієнтації творчо-виконавської діяльності мисткині на

<sup>20</sup> Лісняк І. Академічне бандурне мистецтво України кінця ХХ – початку ХХІ століття / [голов. ред. Г. Скрипник]. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2019. С. 153. URL: <http://www.etnolog.org.ua/pdf/stories/monografiji/2019/lisnyak.pdf> (Дата звернення: 25.03.24).

<sup>21</sup> Галина Менкуш. «Струни серця мого». (2CD). UKRmusic. 2009.

<sup>22</sup> Там само.

<sup>23</sup> Там само.

збереження та пропагування автентичного бандурного репертуару, виконавцями якого традиційно були чоловіки.

Варто зауважити, що однією з вагомих тенденцій у розвитку бандурного мистецтва ХХ століття, була його фемінізація, яка, серед іншого, уможливила виконання жінками творів епічного жанрового пласту, що виходило за межі непохитної та узвичаєної століттями чоловічої виконавської традиції та викликало чимало дискусійних питань у гендерному аспекті. Незважаючи на те, що перші жінки-бандуристки, які починають з'являтися в бандурному виконавстві на зламі ХІХ–ХХ століть, мали у своєму репертуарі думи та історичні пісні, в академічному мистецтві виконання жінками епічного репертуару сформувало нову тенденцію лише в середині ХХ століття<sup>24</sup>.

Саме Г. Менкуш вважають основоположницею жіночого виконання музичного епосу, яке було започатковано бандуристкою у другій половині минулого століття. Згадуючи випускні іспити у Львівській консерваторії мисткиня зауважила, що «коли виконала думу «Сліпий», виникла навіть дискусія із приводу того, чи має право жінка виконувати думний епос. На той час (1967 рік) це було новим»<sup>25</sup>. Згодом до концертно-виконавського репертуару бандуристки ввійшло десять старовинних та авторських дум, багато з яких можна послухати на записах зроблених мисткинею. Цікавим є той факт, що на сьогоднішній день серед жінок-бандуристок, окрім Г. Менкуш, звукозаписи епічних творів є лише у творчому доробку кількох виконавиць, а саме Л. Посікіри, Г. Топоровської та В. Дутчак.

Серед звукозаписів Г. Менкуш потрібно звернути особливу увагу на авторські композиції мисткині, які яскраво доповнюють та увиразнюють її репертуар. Варто відзначити, що в процесі створення художнього образу музичного твору виконавці не лише розкривають його зміст, а й намагаються якнайкраще розкрити композиторський задум. Ставши посередником між автором твору та слухачкою аудиторією, артисти виявляють творчий підхід, демонструють музичне бачення та трактування композиції, яке великою мірою базується на особистому сприйнятті. Дещо інша ситуація спостерігається, коли виконавці виступають ще й авторами творів, адже виконуючи власну музику вони відтворюють особисте художнє тлумачення музичного твору, репрезентують авторську концепцію стосовно застосування виразових засобів. Їх індивідуальна виконавська інтерпретація вирізняється особливою оригінальністю, фаховою майстерністю, якій притаманні цілісність в поєднанні художнього і технічного начал. На відміну від «живих» концертних виконань, звукозаписи, на яких автори творів виступають ще й у якості виконавців, є особливо цінними, адже вони є своєрідним виконавським еталоном, який відображає та зберігає авторське бачення того чи іншого музичного твору. Все вищезазначене в повній мірі стосується звукозаписів оригінальних творів Г. Менкуш, які є унікальними з точки зору виконавської інтерпретації.

Естетична насолода, інтелектуальний відголос, емоційно-естетичні переживання, що виникають в процесі прослуховування записів бандуристки, викликають у слухачів зацікавлення бандурним мистецтвом, спонукають до пізнання цього глибинного пласту музичної культури українського народу. Поряд з тим звукозаписи мисткині мають

<sup>24</sup>Бобечко О. Епічні твори в репертуарі жінок-бандуристок: традиції та новітня виконавська тенденція ХХ століття. ZinoviiShtokalko: fromkobzartraditionstobanduramodernstyle : Collectivemonograph. Riga, Latvia: "BaltijaPublishing", 2021. P. 106. URL: <http://baltijapublishing.lv/omp/index.php/bp/catalog/book/202> (Дата звернення: 25.03.24).

<sup>25</sup>Кушнірук О. Бандуро моя, мальованая. *Бандура*. № 75. С. 62.

велике значення в процесі формування виконавської майстерності, що є однією з актуальних проблем мистецтва музичної педагогіки. Вони стануть в нагоді при розучуванні та опрацюванні нотного тексту того чи іншого музичного твору, що зафіксований бандуристкою і збережений на звуконосіях.

**Висновки.** Підсумовуючи, відзначимо, що завдяки непересічній та винятково професійній концертно-виконавській діяльності народної артистки України, бандуристки Г. Менкуш, звукозаписувальна скарбниця бандуристів поповнилася якісними музичними зразками, серед яких автентична музика (традиційні та стилізовані твори), різнохарактерні народні та авторські пісні, музична шевченкіана, духовні жанри, оригінальні та перекладені інструментальні твори (зокрема і великих форм), а також власна музика артистки. Звукозаписи Г. Менкуш, що наповнили довгограючу платівку «Ой крикнула лебедонька» (1986), аудіокасети «Маруся Чурай» (1989), «Наша дума, наша пісня» (1990), «Галина Менкуш» (1990), «Пісні Галини Менкуш» (1996), «Сад любові» (1996), «Євшан-зілля» (2000), компакт-диски «Струни серця мого» (2009), демонструють характерні риси виконавського стилю бандуристки, бездоганне володіння голосом та інструментом, а також її виняткові артистичні здібності. Вони вирізняються якісно підібраним різножанровим та різностильовим репертуаром, який містить музично-естетичну та навчально-виховну складові. Звукозаписувальна практика Г. Менкуш, розкриває один з найважливіших компонентів її мистецької діяльності. Вона спрямована на розкриття унікальних виконавських можливостей українського національного інструмента, на його розвиток та пропагування та, щонайважливіше, на збереження й примноження виконавського мистецтва сучасних бандуристів.

### Література

1. Бобечко О. Місце і роль мистецької дальності Лесі Українки в розвитку бандурного мистецтва в Україні. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2014. Вип. 20(2). С. 243–247.
2. Бобечко О. Епічні твори в репертуарі жінок-бандуристок: традиції та новітня виконавська тенденція XX століття. Zinovii Shtokalko: from kobzar traditions to bandura modern style : Collective monograph. Riga, Latvia: “Baltija Publishing”, 2021. P. 97–121. URL: <http://baltijapublishing.lv/omp/index.php/bp/catalog/book/202> (дата звернення: 25.03.24)
3. Галина Менкуш. «Струни серця мого». (2CD). UKRmusic. 2009.
4. Дутчак В. Форми, жанри і стилі виконавства в бандурному мистецтві українського зарубіжжя: звукове відтворення. *Етнос і культура: Часопис Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника*: збірник науково-теоретичних статей. Гуманітарні науки [гол. ред. В. І. Кононенко]. Івано-Франківськ : Вид-во Прикарпат. нац. ун-ту ім. В. Стефаника, 2011–2012. № 8–9. С. 140–146.
5. Жовнір С. Репрезентація звукозаписів творів латиноамериканських композиторів для гітари. *Актуальні проблеми народно-інструментального виконавства в Україні: історія і сучасність* : зб. наук. пр. / Рівнен. держ. гуманіт. ун-т, Ін-т мистецтв; редактор-упорядник Л. І. Горіна. Рівне : Волин. обереги, 2017. С. 135–141.
6. Колекція фоноваликів Філарета Колесси. URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Filaret\\_Kolessa\\_phonograph\\_cylinder\\_collection/uk](https://commons.wikimedia.org/wiki/Filaret_Kolessa_phonograph_cylinder_collection/uk) (Дата звернення: 25.03.24).
7. Кушнірук О. Бандуро моя, мальованая. *Бандура*. № 75. С. 62–64.
8. Ліна Костенко «Маруся Чурай». Читає Ніла Крюкова. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=2Nb3o2KQE8I> (дата звернення: 19.03.2024).
9. Лісняк І. Академічне бандурне мистецтво України кінця XX – початку XXI століття / [Голов. ред. Г. Скрипник]. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2019. 254 с. + 12 іл. URL: <http://www.etnolog.org.ua/pdf/stories/monografiji/2019/lisnyak.pdf> (дата звернення: 25.03.24).
10. Менкуш Г. «Ой крикнула лебедонька»: платівка. Фірма «Мелодія». М., 1986.
11. Менкуш Г. «Маруся Чурай»: аудіокасети. Фірма «Кобза» (Канада), 1989.

12. Менкуш Г., Крюкова Н. «Наша дума, наша пісня»: аудіокасета. Фірма «Кобза» (Канада), 1990.
13. Менкуш Г. «Галина Менкуш»: аудіокасета. Фірма «Євшан-зілля» (Канада), 1990.
14. Менкуш Г. «Пісні Галини Менкуш»: аудіокасета. Студія Лева. Львів, 1996.
15. Менкуш Г. «Сад любові»: аудіокасета. Студія Лева. Львів, 1996.
16. Менкуш Г. «Євшан-зілля»: аудіокасета. Київ, 2000.
17. Менкуш Г. Сад любові Володимира Іванишина. *Літературна Україна*. № 8. 2009.
18. Фільц Б. Багатогранність творчої діяльності Галини Менкуш. До 60-ліття від дня народження бандуристки. *Народна творчість та етнографія*. 2006. № 3. С. 112–117.





УДК 004.738.5:78:37.091.3(477)

DOI 10.32782/2224-0926-2024-2-49-3

*Булах Тетяна Борисівна*  
кандидат мистецтвознавства,  
професор кафедри музично-теоретичних дисциплін,  
Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтва  
<https://orcid.org/0000-0002-0954-8422>  
ResearcherID: AAF-8038-2019

*Козут Оксана Володимирівна*  
заслужений працівник культури,  
доцент кафедри естрадного співу,  
Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтва,  
комерційний директор,  
Київський національний театр оперети  
<https://orcid.org/0000-0002-6664-5288>

## **ТВОРЧІ КОНКУРСИ ВІД ОСВІТНЬОГО ПОРТАЛУ «АЛАБА» В КОНТЕКСТІ ДИСТАНЦІЙНОЇ КУЛЬТУРИ КОНКУРСНОГО РУХУ**

*У статті розглянуто роль освітньої платформи «Алаба» в розвитку сучасних дистанційних мистецьких конкурсів та її вплив на освітній процес в умовах війни в Україні. Платформа «Алаба» виступає інноваційним інструментом, що поєднує мистецькі конкурси з освітніми ініціативами, спрямованими на комплексний розвиток творчого потенціалу молоді. Інтеграція STEAM освіти (наука, технології, інженерія, мистецтво, математика) у конкурсний процес створює широкі можливості для формування індивідуальних траєкторій розвитку учасників, стимулюючи креативність та інноваційне мислення. Відзначено важливість демократизації доступу до мистецтва та міжкультурного діалогу через цифрові платформи, які забезпечують рівні можливості для всіх учасників незалежно від їхнього місця перебування. Використано методи системного аналізу для оцінки ефективності організаційних підходів платформи «Алаба», компаративний метод для порівняння з традиційними конкурсними форматами та метод контент-аналізу для вивчення результатів участі молоді в дистанційних конкурсах. Дослідження вперше надає комплексний аналіз впливу дистанційних мистецьких конкурсів на платформі «Алаба» на розвиток творчих здібностей молоді в умовах війни. Виявлено, що інтеграція STEAM освіти в конкурсний процес значно розширює можливості для творчого розвитку учасників, забезпечуючи індивідуалізацію їх освітніх траєкторій. Також визначено роль таких конкурсів у підтримці освітнього процесу, сприянні демократизації доступу до мистецтва та міжкультурного діалогу. Особливо підкреслено значення конкурсів як засобу психологічної підтримки молоді в умовах стресових ситуацій, спричинених воєнними діями. Визначено, що інтеграція STEAM освіти в конкурсний процес сприяє формуванню індивідуальних освітніх траєкторій, що враховують інтереси, здібності й амбіції учасників.*

**Ключові слова:** дистанційні конкурси, платформа «Алаба», STEAM освіта, мистецька освіта, креативний розвиток.

***Bulakh Tetiana, Kohut Oksana. Creative competitions from the educational portal “Alaba” in the context of the remote culture of the competitive movement***

*The article examines the role of the educational platform “Alaba” in the development of contemporary distance artistic competitions and its impact on the educational process in the*

*context of war in Ukraine. The “Alaba” platform serves as an innovative tool that combines artistic competitions with educational initiatives aimed at comprehensive development of youth’s creative potential. The integration of STEAM education (Science, Technology, Engineering, Arts, Mathematics) into the competition process creates broad opportunities for shaping individual development trajectories of participants, stimulating creativity and innovative thinking. The importance of democratizing access to art and intercultural dialogue through digital platforms is emphasized, providing equal opportunities for all participants regardless of their location. System analysis methods were used to assess the effectiveness of organizational approaches of the “Alaba” platform, a comparative method for comparison with traditional competition formats, and content analysis to study the results of youth participation in distance competitions. The research provides a comprehensive analysis of the impact of distance artistic competitions on the “Alaba” platform on the development of youth’s creative abilities in wartime conditions. It was found that the integration of STEAM education into the competition process significantly expands opportunities for the creative development of participants, ensuring the individualization of their educational trajectories. The role of such competitions in supporting the educational process, promoting democratization of access to art and intercultural dialogue is also identified. The significance of competitions as a means of psychological support for youth in stressful situations caused by armed conflict is particularly emphasized. It is determined that the integration of STEAM education into the competition process contributes to the formation of individual educational trajectories that consider the interests, abilities, and ambitions of the participants.*

**Key words:** *remote competitions, “Alaba” platform, STEAM education, art education, creative development.*

**Вступ.** В епоху цифрових технологій і глобальної мережевої комунікації дистанційні заходи ввійшли до актуальних подій сучасної музичної культури та стали її звичним явищем. Серед них навіть дистанційні конкурси набувають достатньо специфічного значення. Починаючи із часів пандемії COVID-19 і до теперішнього воєнного часу, цей вид виконавської практики набув ще більшої актуальності. На сьогодні є об’єктивним фактом, що дистанційні конкурси стали важливим доповненням до музичної культури. Вони перетворилися на норму існування концертного життя, а іноді й на єдину можливу форму проведення музичних виступів. Така тенденція поширюється і на інші сфери творчості. Освітній портал «Алаба» активно впроваджує подібний підхід у своїх творчих конкурсах, створюючи новий освітній культурний простір. Творчі конкурси «Алаба» відкривають можливості для самовираження, розвитку талантів і формування культурних цінностей серед молоді. Інтернет-платформа дає змогу залучати велику аудиторію, забезпечуючи високу якість оцінювання робіт професійним журі і створюючи простір для обміну знаннями та досвідом.

Особливої важливості діяльність освітнього порталу «Алаба» набуває в умовах воєнного часу в Україні. Війна створює численні перешкоди для традиційних форм навчання та культурної діяльності. Водночас вона стимулює пошук нових, інноваційних способів підтримки освіти й культури. Портал «Алаба» стає важливою платформою, яка забезпечує безперервність освітнього процесу та культурного розвитку навіть в умовах воєнного конфлікту. Творчі конкурси, яких на сьогодні організовано та проведено у загальній кількості 36, надають молоді можливість продовжувати свою творчу діяльність, виражати свої почуття й переживання через мистецтво, знаходити підтримку та натхнення в колективній творчій спільноті. У сучасних умовах, коли традиційні освітні й культурні процеси зазнають значних викликів, особливо важливо досліджувати інноваційні

підходи та рішення. Творчі конкурси освітнього порталу «Алаба» демонструють, як можна ефективно використовувати цифрові платформи для підтримки й розвитку освіти та культури. В умовах воєнного конфлікту в Україні такі ініціативи набувають особливої важливості, оскільки забезпечують можливість продовжувати навчання та творчу діяльність, незважаючи на складні обставини.

З огляду на зазначене виникає потреба ретельніше дослідити діяльність освітнього порталу «Алаба» в контексті організації творчих конкурсів та їхнього впливу на створення освітнього культурного простору. Це дасть змогу зрозуміти, які саме механізми та підходи використовуються для організації конкурсів, і визначити специфічні й унікальні риси творчих конкурсів освітнього порталу «Алаба».

Таким чином, дослідження творчих конкурсів на платформі «Алаба» допоможе визначити найкращі практики освітніх і культурних програм в умовах сучасних викликів, а також мистецьку цінність подібних проєктів.

Аналіз досліджень і публікацій, що проводився в рамках вивчення конкурсного, фестивального та концертного руху, виявив високу актуальність цієї теми серед мистецтвознавців. Ряд вчених, зокрема М. Пухляк, С. Зуєв та К. Давдовський, зосереджують свою увагу на розгляді цього руху з історичного погляду, виводячи передумови для соціально-комунікаційного простору, який є ключовим аспектом теорії мистецтва як комунікаційної соціокультурної системи. Автори, такі як О. Маркова, Т. Мартинюк, А. Васюра, П. Гончаренко, О. Семашко, Б. Слющинський, Л. Черкашина, досліджують різноманітні аспекти музичної культури та її впливу на суспільство, звертаючи особливу увагу на становлення та розвиток концертно-конкурсного руху в Україні. Водночас вивчення освітніх платформ у контексті творчого та мистецького середовища не висвітлено належним чином.

**Матеріали та методи.** Дослідження було проведене з використанням різноманітних методів і матеріалів, спрямованих на вивчення ролі творчих конкурсів у розвитку молодих артистів та їх впливу на освітній процес. Аналіз літературних джерел із мистецтвознавства надав загальне уявлення про сучасні тенденції в мистецькому конкурсному русі та роль STEAM освіти в цьому процесі. Огляд платформи «Алаба» дав змогу зрозуміти особливості й можливості цифрового середовища для проведення творчих конкурсів, а також роль інноваційного підходу в розвитку мистецтва. Опитування та інтерв'ю з учасниками конкурсів надали цінну інформацію щодо їхнього досвіду та вражень від участі, а також відображення впливу конкурсів на їхні творчі здібності з погляду мистецтвознавчого аналізу. Статистичний і квалітативний аналіз даних дав можливість виявити тенденції та особливості в розвитку творчості учасників конкурсів та оцінити ефективність таких ініціатив у підтримці їхнього розвитку. Завдяки порівняльному аналізу вдалося зрозуміти відмінності і схожості між різними типами конкурсів та їхнім впливом на розвиток творчих здібностей, що ставить мистецтвознавчий підхід у центр уваги для аналізу результатів дослідження.

**Результати.** Освітній портал «Алаба» – це інтерактивна платформа, що базується на навчальній програмі Міністерства освіти і науки України. Вона пропонує широкий спектр навчальних ресурсів, включно з інтерактивними іграми, пазлами, загадками, розмальовками й іншими завданнями, спрямованими на всебічний розвиток інтелектуальних навичок дітей. Цей ресурс забезпечує інноваційний підхід до навчання, роблячи освітній процес більш захопливим і доступним для учнів. Проєкт «Алаба», розроблений ТОВ «Освітній портал», у 2022 році здобув значне визнання на національному рівні, ставши переможцем конкурсу-огляду електронних освітніх ресурсів для закладів загальної середньої освіти в категорії «Освітні інтерактивні ігри, конкурси, олімпіади».

Конкурс, проведений за дорученням Міністерства освіти і науки України, організувала державна наукова установа «Інститут модернізації змісту освіти». Саме з 2022 року починає розвиток творча складова сайту, яка спрямована саме на впровадження мистецьких конкурсів, у тому числі виконавської майстерності.

Як відомо, на сьогодні існує певна інформаційно-виконавська культура конкурсної діяльності, яка поступово від відверто дилетантського підходу до подання номера розвинулася до свідомо-відповідального ставлення як виконавців, так і організаторів, створила певний прошарок конкурсного простору загалом. Варто акцентувати, що виступ на дистанційному конкурсі сьогодні є не менш складним для виконавця, ніж офлайн-виступ. Йдеться про те, що виступ у записі достатньо часто розташовується у відкритому доступі, що додає додаткової відповідальності та хвилювання виконавцю. З іншого боку, виконання та запис для дистанційного конкурсу не надає емоційного відгуку виконавцю безпосередньо під час виконання. Виконання без публіки – це виступ, у якому відсутній обов'язковий учасник музичної або театральної події – глядачі-слухачі [2, 76]. Це ставить перед виконавцем нові творчі завдання. Раніше його творчість, його натхнення стимулювалися тим обставинами, що виконання твору відбувалося перед очима глядачів, було емоційною інтерпретацією за своєю суттю, а сьогодні воно потребує вміння виконання перед уявною публікою. Суттєвим лишається те, що у пріоритеті є акт виконання твору. Сучасний конкурсний рух представлено низкою заходів, серед яких створення дистанційного середовища є суттєвою складовою. Саме ці конкурси в мистецтві на сьогодні є доступними та відображають сучасні тенденції культурного діалогу. Створення цифрових платформ для проведення таких конкурсів відображає насиченість сучасної мистецької практики інноваціями й використанням передових технологій. Це проявляється в широкому застосуванні інтернет-технологій та зростанні інтересу до онлайн-форматів спілкування в мистецькому середовищі.

Спровоковані змінами, які супроводжують сучасну технологічну епоху, дистанційні мистецькі конкурси стають культурно-соціальним явищем, яке не тільки забезпечує можливість для взаємодії та співпраці в глобальному масштабі, але й стимулює розвиток творчих здібностей і мистецької самореалізації. Такий підхід до конкурсів відкриває нові перспективи для митців у віртуальному просторі, де вони можуть спілкуватися, навчатися і взаємодіяти незалежно від географічних і культурних обмежень. Це також може розглядатися як важливий крок у напрямі демократизації доступу до мистецтва, оскільки дистанційні конкурси відкривають можливості для участі для митців з різних соціальних шарів і регіонів світу. Якщо проаналізувати конкурси, що проводилися на освітній платформі «Алаба», яких відбулося з 2022 року узагальній кількості 36 всеукраїнських дитячо-юнацьких конкурсів, то можна побачити, що конкурси поділяються за напрямками та тематикою. Так, серед них виокремлюються конкурси, де передбачено демонстрацію візуального матеріалу учасників різного віку, а також конкурси, зокрема «Платформа талантів», саме виконавської майстерності (інструментальні, вокальні, художнє читання тощо). Суттєвим є той факт, що якщо останній має циклічність і проводиться двічі на рік, інші – присвячені певній даті. Так, на конкурсі, що присвячений Великодню, було запропоновано презентувати родинні традиції, обґрунтовуючи їх специфікою культури України. До таких конкурсів, що плекають тему української ментальності, варто віднести і Всеукраїнський благодійний фестиваль-конкурс дитячої творчості «Україна – моя Батьківщина», Всеукраїнський конкурс дитячо-юнацької творчості, присвячений пам'яті Тараса Шевченка «Думи мої, думи мої», Всеукраїнський

конкурс дитячо-юнацької творчості до різдвяних та новорічних свят «Різдвяна мрія», Всеукраїнський конкурс дитячо-юнацької творчості, присвячений пам'яті Катерини Білокур «Квітуча палітра»; тема виховання патріотизму висвітлена у Всеукраїнському конкурсі дитячо-юнацької творчості до Дня Конституції України «Мої права, мої ідеї», Всеукраїнському конкурсі дитячо-юнацької творчості до Дня захисників і захисниць України «Перемога» та багатьох інших. Специфічною складовою конкурсів «Алаба» є звернення до таких тем, які існують на межі мистецької та проєктної діяльності – йдеться про конкурси, що присвячені таким темам, як Всеукраїнський дистанційний конкурс дитячої творчості До Всесвітнього дня тварин «Наші друзі», Всеукраїнський конкурс дитячо-юнацької творчості до Всесвітнього дня охорони довкілля «Магія природи», Всеукраїнський конкурс дитячо-юнацької творчості «Чиста вода – основа життя». Тобто із цього похідним є те, що ресурс «Алаба» виходить за рамки традиційних мистецьких конкурсів, поєднуючи в собі інноваційний підхід з освітнім компонентом. Унікальність «Алаби» полягає в тому, що вона не лише надає можливість молодим талантам демонструвати свої здібності в онлайн-форматі, але й інтегрує STEAM освіту в конкурсний процес. Ресурс «Алаба» виступає як важлива платформа в сучасному контексті мистецьких конкурсів, сприяючи не лише виявленню талановитих молодих артистів, але й впровадженню освітніх ініціатив, спрямованих на комплексний розвиток їхнього творчого потенціалу. Інтеграція освітніх програм із використанням підходу STEAM (Science, Technology, Engineering, Arts, Mathematics) у конкурсний процес розширює горизонти учасників і дає їм змогу реалізувати свої творчі амбіції в різних сферах.

Перевагою такого підходу є створення умов для формування індивідуальних траєкторій розвитку учасників конкурсу, що враховують їхні інтереси, здібності й амбіції. Наприклад, учасникам надається можливість розвивати не лише виконавські навички, а й поглиблювати свої знання в наукових, технологічних, інженерних і математичних аспектах, що стимулює розвиток креативності й інноваційного мислення. Підхід STEAM може бути успішно впроваджений у професійні конкурси як засіб поєднання творчості та наукових знань у різних сферах. Наприклад, у музичних конкурсах можна зазначити стимуляцію учасників не лише розвивати виконавські навички, а й досліджувати акустичні принципи, інженерію звуку та розвивати навички композитора. У театральних конкурсах можна вивчати технології створення сценографії та використання світла і звуку для створення атмосфери. В образотворчому мистецтві учасники можуть досліджувати вплив матеріалів і технологій на творчий процес. Такий синтез сприятиме створенню більш глибоких і креативних виступів, а також розвитку інтердисциплінарного мислення серед учасників. Учасники мають можливість експериментувати з різними художніми техніками та жанрами, розвивати власну художню ідентичність і відкривати нові напрями у своєму творчому вираженні. Такий підхід сприяє формуванню творчої самодостатності й культури мистецького спілкування серед учасників.

Демократизація доступу до мистецтва є ключовим аспектом сучасних конкурсів на платформі «Алаба». Широке охоплення аудиторії та можливість участі молодих артистів із різних країн світу сприяють розширенню мистецького простору й поглибленню міжкультурного діалогу. Цей підхід сприяє побудові відкритого й доступного середовища для творчої взаємодії та обміну ідеями.

Такий комплексний підхід до організації мистецьких конкурсів сприяє розвитку культурної та освітньої сфери, спонукаючи молодь до творчого самовираження й пошуку нових ідей у сфері мистецтва і науки.

Для забезпечення «публічності» в межах платформи «Алаба» використовуються різні онлайн-ресурси, зокрема YouTube і Facebook, які виступають ефективними каналами трансляції та поширення виступів учасників. Ці соціальні мережі стають простором для відкритого спілкування, аналізу й обговорення мистецьких витворів, сприяючи популяризації та взаємодії учасників конкурсу із широкою аудиторією. Крім цього, Google Диск використовується для зберігання й обміну матеріалами конкурсу, що забезпечує ефективну організацію та доступність інформації для учасників.

Одним з основних аспектів конкурсу на платформі «Алаба» є участь як представників професійних мистецьких закладів, так і аматорів, що сприяє розмаїтості та плеяді перспектив у мистецькому вираженні. Це відкриває можливості для взаємодії між різними сферами та рівнями мистецтва, а також збагачує мистецьку сцену різноманітними талантами й інноваційними підходами.

**Висновки.** У сучасному світі творчі конкурси є важливим механізмом сприяння розвитку молодіжних творчих здібностей. Організація таких заходів на платформі «Алаба» відображає тенденцію до використання сучасних технологій у культурному просторі. Механізми, які використовуються для організації конкурсів, передбачають інтеграцію освітніх програм із використанням підходу STEAM, що об'єднує науку, технології, інженерію, мистецтво та математику. Такий підхід створює сприятливі умови для формування креативності й розвитку індивідуального творчого потенціалу учасників.

Ефективність таких ініціатив у сприянні розвитку творчих здібностей молоді визначається їхньою здатністю стимулювати саморозвиток і самовираження, а також сприяти формуванню інноваційного мислення. Участь у конкурсах дає змогу молодим артистам розкрити свій потенціал у різних сферах і розвинути власні інтереси та здібності. Крім того, творчі конкурси на платформі «Алаба» не лише стимулюють розвиток творчих здібностей молоді, але й відіграють важливу роль у підтримці освітнього процесу під час воєнного конфлікту. Вони забезпечують доступ до культурних та освітніх ініціатив, сприяючи психологічному благополуччю й розвитку аналітичного та творчого мислення молоді в умовах складності й нестабільності. Отже, творчі конкурси освітньої платформи «Алаба» мають важливе значення як для освіти, так і для культурного розвитку суспільства. Підводячи підсумки, варто наголосити, що в сучасному просторі дистанційних конкурсів творчі заходи, які організовані освітньої платформою «Алаба», є дійсно унікальними представниками нового покоління сучасного конкурсного руху, чия діяльність спрямована на формування нового покоління зі збереження усталених норм української ментальності.

### Література

1. Жайворонок Н. Б. Музичне виконавство як феномен музичної культури: дис. ... канд. мистецтвознавства, 17.00.01 – музичне мистецтво. Київ, 2006.
2. Зінська Т. В. Музично-виконавське мистецтво в соціокультурному просторі України кінця ХХ – початку ХХІ століття: дис. ... канд. мистецтвознавства, спеціальність 26.00.01 – теорія та історія культури. Київ, 2011.
3. Освітній портал «Алабама». Електронний ресурс. Режим доступу: <https://alaba.op.ua/> (дата звернення 25.05.2024).
4. Романенко А. Р. Музичний конкурс як соціокультурний феномен у формуванні професійної компетентності майбутнього вчителя музичного мистецтва. *Музичне мистецтво в освітло-гічному дискурсі*. 2016, № 1. С. 126–129.
5. Kulturfoerderung in gemeinsamer Verantwortung (II) (1996). Die Krise ueberwinden. *ARCultMedia*. 1996. № 2. S. 8–15.

УДК 78.27;78.421

DOI 10.32782/2224-0926-2024-2-49-4

*Герега Марія Михайлівна*  
кандидат мистецтвознавства, професор,  
завідувачка кафедри загального та спеціалізованого фортепіано,  
заслужений діяч мистецтв України,  
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка  
<https://orcid.org/0000-0002-4679-5545>

## ЦИКЛ ІЛЛІ ПОЛЬСЬКОГО «ДВАДЦЯТЬ ЧОТИРИ КОЛЯДКИ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО» ЯК ВТІЛЕННЯ СИНТЕЗУ НАПРЯМІВ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

У статті розглядається феномен індивідуальних методів і засобів трансформації зимового пісенно-обрядового тематизму на прикладі фортепіанного циклу «Двадцять чотири колядки для фортепіано» Ілли Польського. Виявлено, що принципи відбору й опрацювання фольклорного матеріалу комплексно відображають повідні напрями діяльності автора: виконавську, педагогічну, фольклористичну, наукову. З позиції стилізових особливостей переважає тяжіння до неостилістики фовізму й неофольклоризму, опори на ритмічно-шумове начало ритуального дійства. Констатовано, що форми композицій розімкнуті, імпровізаційно-рапсодичні, із частими змінами регістрів, штрихів і фактури, що відповідає завданню відтворення процесуальності обрядового дійства. Таким чином, контрастування досягається індивідуалізацією драматургійного розвитку матеріалу кожної з п'єс. Цим комплексом засобів композитор досягає театральності, кінематографічності у відтворенні обрядового зразка, демонструє глибинне розуміння специфіки слов'янського фольклору зимового календарного циклу. Цикл І. Польського «Двадцять чотири колядки» для фортепіано соло демонструє оригінальні інтертекстуальні, полістильові, тонально-гармонічні, тембральні знахідки автора і, безумовно, є вагомим надбанням сучасної концертної й дидактичної фортепіанної літератури як у цілості, так і в можливості інтерпретації окремих номерів. Робота з композиціями циклу І. Польського «Двадцять чотири колядки» дає можливість опанувати в комплексі численні технічні прийоми акордової, пасажної акордової, октавної, кластерної техніки, різноманітні способи фактурної організації від остинатності, взаємодоповнення, поліпластовості, контрапунктичної і підголоскової фактури. Водночас це можливість засвоєння обрядово-ігрової сутності давніх пластів різдвяного пісенного фольклору низки суміжних слов'янських народів у прочитанні крізь призму значного арсеналу новітньої музичної мови.

**Ключові слова:** виконавство, фольклористика, педагогічна діяльність, зимовий фольклор, обрядово-ігрові традиції слов'янських народів, полістилістика.

### ***Gerega Maria. Ilya Polsky's cycle "Twenty-four carols for piano" as the embodiment of the synthesis of creative activity***

*The article examines the phenomenon of individual methods and means of transformation of winter song and ritual thematics using the example of the piano cycle "Twenty-four carols for piano" by Ilya Polsky. It was found that the principles of selection and elaboration of folklore material comprehensively reflect the relevant directions of the author's activity: performing, pedagogical, folkloristic, and scientific. From the point of view of stylistic features, the tendency towards the neo-stylistics of Fauvism and folklorism prevails, relying on the rhythmic and noisy beginning of the ritual action. It was established that the forms of the compositions are open, improvisational and rhapsodic, with frequent changes of registers, strokes and texture, which corresponds to the*

*task of reproducing the procedurality of the ritual action. In this way, the contrast is achieved by the individualization of the dramaturgical development of the material of each of the plays. With this complex of tools, the composer achieves theatricality and cinematography in the reproduction of a ritual pattern, demonstrates a deep understanding of the specifics of Slavic folklore of the winter calendar cycle. I. Polsky's cycle "Twenty-four carols" for solo piano demonstrates the author's original intertextual, polystylistic, tonal-harmonic, and timbral discoveries and is definitely a significant asset of modern concert and didactic piano literature both as a whole and in the ability to interpret individual numbers. Working with the compositions of I. Polsky's cycle "Twenty-four carols" gives an opportunity to master numerous technical techniques of chord, passage chord, octave, cluster technique, various types of textural organization from ostinate, complementary, polylayered, contrapuntal and subvocal. At the same time, it is an opportunity to learn the ritual and game essence of the ancient layers of the Christmas song folklore of a number of neighboring Slavic peoples in reading through the prism of a significant arsenal of modern musical language.*

**Key words:** performance, folkloristics, pedagogical activity, winter folklore, ritual and game traditions of the Slavic peoples, polystylistics.

**Вступ.** Ставлення до прочитання фольклорних першоджерел в інструментальній сфері музичного мистецтва має власну еволюцію. Методи й засоби трансформації пісенно-обрядового тематизму є цікавим об'єктом дослідження, зокрема в українському камерно-інструментальному мистецтві другої половини ХХ – початку ХХІ століття. До поширених форм опанування фольклорного матеріалу належать колядки, цікавими зразками яких можуть слугувати, наприклад, взірці бандурної творчості, як-от інструментальне аранжування хору М. Леонтовича «Щедрик» та інструментальна композиція у формі рондо «Українське Різдво» сучасного професійного композитора української діаспори, автора багатьох творів і перекладів для бандури Юрія Олійника. У другій композиції як тематизм епізодів використано пісні «Нова радість стала» і «Що то за предиво» за хоровими опрацюваннями Василя Барвінського. У рефренах композитор використовує пісню «Нова радість стала» Ця ж тема фігурує в композиціях «Різдвяні мелодії» Г. Верети, «Різдвяні мотиви» для оркестру бандур Г. Китастого, «Різдвяна фантазія» В. Мішалова, «Українські колядки» О. Герасименко (14 обробок для голосу і бандури, дуету і тріо бандуристок [6]). Цю ж групу доповнюють твори для оркестрів, академічних солюючих інструментів і камерних складів: «Щедрівки» Миколи Дремлюги для симфонічного оркестру в 7 частинах, «Що то за предиво» для камерного оркестру Віктора Камінського, «Щедрик» Юрія Ланюка для камерного оркестру, «Польські колядки» Конstantи Віленського для фортепіано і камерного оркестру, «Два різдвяних канони» для фагота, кларнета і фортепіано і струнних, «Колядки і щедрівки» для бандури і ударних, «Щедрівка» для туби і фортепіано Марини Денисенко, «Дві колядки» для квінтету духових Богдани Фроляк, поема «Щедрик» для оркестру народних інструментів Олександра Сокола, «Щедрівка» для камерного оркестру Валерія Івка, «Збірник коляд» для скрипки і фортепіано Андрія Легкого, концерт для оркестру «Українські колядки, щедрівки» Валерія Кікти [8, с. 125–135].

**Мета статті** – конкретизувати засоби відбору зразків і методи опрацювання музичної календарно-зимової обрядовості у фортепіанній творчості українських композиторів і, зокрема, у фортепіанному циклі Іллі Польського.

**Матеріали та методи.** Попри численне представництво зразків мистецького доробку, що характеризується різноплановим осмисленням різдвяних паралітургічних жанрів, наукове їх опрацювання досить скромне. Найширшими узагальненнями багате



дисертаційне дослідження Тетяни Кривицької «Особливості обробок колядок і щедрівок в композиторській практиці 90-х років ХХ століття» (Київ, 2008) [9], проте в ньому основне місце відводиться вокальним і вокально-інструментальним жанровим різновидам, інструментальна сфера згадується лише принагідно. Названа тематика у сфері бандурного інструменталізму розглядається в дисертації Олени Кушнір (Николин) та розвідці І. Дуди [6].

Натомість способи адаптації тематизму колядок у музиці для фортепіано представлені доволі скупими даними й науковим пошуками. Окремі приклади з побіжним аналізом зустрічаються в праці «Українська фортепіанна музика як феномен культури ХХ століття» Галини Ніколаї [10]. Найбільш послідовно досліджений фортепіанний цикл В. Барвінського «Колядки і щедрівки», до осмислення якого звертались О. Горбач, М. Райчук [4], О. Смоляк [1], В. Сулій [14], М. Ярмо [17] та ін. Найдоцільнішими методами їх аналізу є синтез текстологічного, стильового й етномузикологічного.

**Результати.** Традиція обробок колядок і щедрівок для фортепіано в українській музиці є потужною. Абсолютна більшість із них представляє творчість галицьких митців кінця ХІХ – першої третини ХХ століття. Це здебільшого гармонізації чи строгі варіації на різдвяні фольклорні теми з доданими текстами, призначені для святкового родинного музикування. Традиційно вони запозичені зі шкільних співаників і є не обрядовими колядками, а колядами релігійного змісту, які представляють групу композицій паралітургійного жанру (такими, що можуть виконуватися в храмі у відповідні періоди, однак не є частиною канонічних літургійних піснеспівів). Такими є цикл Дениса Січинського «Христос родився (Коляди на Різдво Христове)», дві збірки Богдана Вахнянина, де перша «Бог предвічний (Чемним дітям зладив на ялинку вуйко Богдан)» – 20 коляд із текстами, а друга – «На щедрій вечір» (16 щедрівок «у легкому укладі за К. Стеценком»), збірка «Колядки та щедрівки» Василя Барвінського (містить 22 зразки церковних коляд із Галичини, Закарпаття, Гуцульщини, Лемківщини, Наддніпрянської України) [1], цикл «При ялинці» Василя Безкоровайного (16 прикладів із Тернопільщини та Львівщини), «Коляди для фортепіано» Ярослава Ярославенка, цикли митців української діаспори Романа Никифоріва «Наші Колядки. Легкі обробки для фортепіано зі словами», цикл І. Мельника «Бог предвічний» (12 колядок і щедрівок із доданими текстами, Вінніпег, Канада, 1946), «Колядки і щедрівки для фортепіано» Марти Кравців-Барабаш. Рідше зустрічаються фортепіанні обробки колядок у дидактичних збірках, як-от «Пори Року» (1999) Ігоря Соневицького чи «Український фортепіанний альбом для початківців» Романа Савицького.

Натомість у творчості українських митців другої половини ХХ століття подібних циклів значно менше, їх зв'язок із фольклорним тематизмом колядок завуальований, це переважно моножанрові програмні цикли, їх спрямування – концертний репертуар. Безумовно цікавими прикладами з погляду оригінальних авторських вирішень у досліджуваному напрямі можуть слугувати сюїта з п'яти вальсів «Сніжина» (Valse vivo, 1955) Анатолія Кос-Анатольського, присвячена відомій піаністці-педагогу Дзвінці Левицькій-Стернюк, цикл прелюдій «Зима» Миколи Дремлюги (8 п'єс, 1941–1946), «Вночі на річці» Миколи Сільванського, «На небі зірка» для фортепіано Богдани Фільц та фортепіанний цикл «Двадцять чотири колядки для фортепіано» Іллі Польського.

Як бачимо, конкретизація зв'язку з зимовим дохристиянським обрядовим фольклором зустрічається лише в циклі харківського композитора Іллі Польського (18 серпня 1924 р. – 16 серпня 2001 р.), і вона зумовлена цілим комплексом напрямів його творчої

і наукової діяльності. Його досягненням присвячено низку розвідок і статей словниково-енциклопедичного та мемуарного плану [2; 5; 7; 11; 12; 15]. Цей митець – багатогранна творча особистість, член Спілки композиторів України з різноманітним і багатожанровим доробком, педагог (професор Харківської державної академії культури), фольклорист (один із фундаторів Харківської школи етномузикології) і громадський діяч. Він здобув блискучу фахову підготовку в Харківській державній консерваторії на теоретико-композиторському факультеті, який закінчив у 1949 р. за двома спеціальностями: як композитор (у професора Д. Клебанова, ставши першим випускником його класу) і музикознавець (у класі вченого-музиколога професора М. Тица). У подальшому в 1978 р. І. Польський захистив кандидатську дисертацію «Колядні цикли на Україні та в Білорусії» в Ленінградському державному інституті театру, музики та кінематографії (науковий керівник – видатний учений Ізалій Земцовський), яка стала значним внеском до розвитку сучасної музичної науки та заклала основи становлення Харківської школи етномузикології. До його напрацювань належить потужний перелік фольклорних публікацій у збірках «Українське музикознавство» і «Проблеми фольклору народів СРСР» та ін., присвячених, зокрема, зимовій обрядовості України та суміжних за кордонами слов'янських народів. Згодом із його ініціативи засновано лабораторію фольклору й етнографії Слобідської України.

У статті, присвяченій 10-й річниці від дня смерті митця, О. Козак зазначає: «Творча спадщина Іллі Самойловича Польського широка та багатогранна: відомий композитор, блискучий викладач і реформатор системи вищої освіти, крупний вчений-фольклорист Слобожанщини – кожен з напрямків його зусиль був успішним і продуктивним» [7, с. 335].

Варто згадати проведення ним першої (за радянські часи!) Всесоюзної науково-творчої конференції, присвяченої Гнату Хоткевичу (Харків, 1988), яка відродила із забуття ім'я цього митця в рік 110-річчя від дня народження і 50-річчя від дати розстрілу. Цього року відзначатиметься 100-річчя самого композитора і музикознавця І. Польського.

Одним із визначальних напрямів його наукових пошуків були фундаментальні проблеми теорії слов'янського музичного фольклору та їхнє художнє відображення в мистецтві. Зокрема, він автор досліджень «Художні особливості ігрових циклів колядної пісенності на Україні та у Білорусії», «Про використання традиції колядної обрядовості», «Супровідні пісні колядного типу», «Оновлення колядних циклів в музичному побуті молоді України та Білорусії», «Пісня на Новий рік», «Риндзівки – реліктові українські новорічні обрядові пісні», «Жіночі образи в колядних піснях» та ін.<sup>1</sup>

Ідея духовної спільності різних слов'янських культур стала підґрунтям низки найзначніших творів композитора. Серед них дослідники особливо виділяють фортепіанний цикл «Двадцять чотири колядки» [13]. Він створювався протягом 1970–1980 рр.,

<sup>1</sup> Польський І. С. Зимовий цикл пісень (колядки, щедрівки та ін.). XII звітно-наукова конференція: Підсумки наук. роботи за 1967 р. (22–24 лют. 1968 р.) : прогр. і тези доп. / Харк. держ. ін-т культури. Харків, 1968. С. 111–113.; Польський І. С. Про використання традицій колядної обрядовості у створенні нових обрядів : Учб. посіб. / Харк. держ. ін-т культури. Харків, 1971. 49 с.; Польський І. С. Художні особливості ігрових циклів колядної пісенності на Україні та в Білорусії. Укр. музикознавство (Наук.-метод. міжвід. щорічник) / Акад. наук УРСР. Київ, 1973. Вип. 8. С. 121–145; Польський І. С. Жіночі образи в українських колядках. Людина і світ. 1980. № 11. С. 14–15; Польський І. С. Риндзівки – реліктові українські новорічні обрядові пісні // Конференція професорсько-викладацького складу і студентів за підсумками науково-творчої роботи за 1991 рік: Тези доп. / Харк. держ. ін-т культури. Харків, 1992. С. 125–126.

вийшов друком у видавництві «Музична Україна» в 1990 році. Публічне виконання частини циклу відбулося ще десятиліттям пізніше – на Десятому міжнародному музичному фестивалі «Київ Музик Фест'99», що тривав 25 вересня – 2 жовтня 1999 року, яке здійснив лауреат міжнародних конкурсів, народний артист України Юрій Кот.

Назва збірки наводить на думку про усталену традицію сюїтних циклів прелюдій, представлену творами К. Дебюсі, С. Рахманінова та О. Скрябіна. Проте детальніший аналіз дає підстави припустити наявність тонально-організованого циклу з організацією подібною до Шопенівської моделі в циклі прелюдій: C-a – G-e – D-h – D-h – F-fis – ... F-d, з досягненням п'яти приключових знаків здійснюється поетапна дезальтерація у кожному з наступних творів. Тракткування тональностей теж умовне. Композитор послуговується співзвуччями зі вставними тонами, полігармоніями, структурами секундової та кварто-секундової структури. Тональні центри окремих номерів вельми розмиті й умовні. У межах окремих номерів можливі сміливі тональні співставлення без переходу й акордика на підставі штучних ладів. Так, уже у першій колядці, чітко структурованій як контрастно-складова форма, здійснюється закріплення тональностей C-dur – Des-dur – D-dur – b-moll – C-dur.

Композитор далекий як від ідеї формального, зовнішнього фольклоризму, притаманного ідеологічним нормам радянського мистецтва, так і від романтизації образів Різдва. Натомість тут можемо спостерігати численні експерименти у сфері авторської художньої реконструкції мотивів східнослов'янської колядно-обрядової пісенності в їх численних жанрових різновидах. І. Польський використовує результати власних етнографічних напрацювань ліричної та обрядової пісенності України, зокрема Слобожанщини.

Композитор не подає прямих посилань на конкретні зразки, проте наявність варіантно-повторних поспівок як тематичного матеріалу вказує на його генезу в щедрівках і театралізованій обрядовості. Так, інтонаційна основа п'єси № 1 тісно пов'язана з маланковою піснею «Го-го-го, коза!» Авторка дисертаційного дослідження, здійсненого під керівництвом доньки композитора, професорки Ірини Польської «Реконструкція фольклорного тексту в українській музичній культурі останньої третини ХХ – початку ХХІ століття» (Харків, 2019) [3], Галина Бреславець зазначає: «Композитору вдалося поєднати професійну традиційність з фольклорною. Фольклорна семантика, мелодика, ритміка зимової обрядовості пронизає весь музичний матеріал твору. За змістом фольклорні тексти колядок вводять слухача у світ зимового свята з його обрядодіями, грою, пісенною святковістю (білоруська волочєбна, лемківська, польська, українська колядки з Першого зошиту; українські «Коза» та «Маланка» з Другого, білоруський «Терешка» з Третього, рязанські «авсєнки» з Четвертого)» [2, с. 104].

Як можемо зауважити, автора цікавлять насамперед різдвяні обрядові пісні язичницького пласта родинного (пов'язаного з культом предків), тваринно-тотемного та космогонічного змісту, до того ж у комплексі гри-інсценізації (Маланки, Кози, Колодія, Волочіння, Овсеня та ін.).

Звідси й підхід до відтворення інтонаційного матеріалу: вичленування з першозразка базових інтонаційних зворотів, що опираються на властивий конкретному фольклорному матеріалу ладовий колорит, і притаманних ритмоформул, з яких поетапно розгортається драматургія композиції. Це невеликі поспівки, наділені характерними інтонаційними та ритмічними комплексами, які забезпечують пізнаваність жанрового зразка, однак не орієнтовані на його цілісне відтворення. Залежно від змісту фольклорного

джерела в комплексі театралізовано-ігрової обрядовості на матеріалі цих складових вибудовується сюжетна чи образна композиція. Вона доповнюється, збагачується, конкретизується оригінальним авторським матеріалом або фігурує в контрапункті чи поліпластовості щодо нього.

Робота з фольклорними джерелами здійснюється із залученням значного арсеналу новітніх засобів композиторської техніки: сонористичних прийомів, органних пунктів, кластерів, акордів нетерцової структури, політональності, модальності, розосередження мелодичного розгортання, використання акордових смуг, остинатно-репетитивних епізодів тощо.

Очікуваний сюїтний принцип тут також дотримано умовно, адже темпові контрасти подекуди мінімальні: наприклад три перші п'єси циклу мають позначення темпо-характерів *Allegretto maestoso – In modo marciale; Allegro assai; Allegro moderato – Un poco meno – Tempo I, energico*. Доцільніше констатувати образні групи, у котрих панує певний образ. Так, перша з них зіставляється з наступними двома: *Moderato tranquillo, a piacere – Tempo I, espressivo – Meno mosso i Tranquillo*. Композитор надає перевагу помірним темпам (№ 9 *Moderato indolente*; № 11 *Pacatamente*; № 13 *Moderato assai*; № 14 *Andantino calmemente, cantabile*; № 17 *Andantino elegiaco*; № 20 *Andantino espressivo – Meno mosso*; № 22 *Tristemente*; № 24 *Moderato cantabile – Più animato*), чим засвідчує пріоритет інтонаційної і тембральної роботи, а не концертної віртуозності.

Щодо творчих позицій, то можна з упевненістю вказати на суголосність пошуків митця до контексту стильових тенденцій свого часу, на які, зокрема, вказує Галина Ніколаї: «Починаючи з 80–90-х років ХХ століття характерними для української фортепіанної музики стають: інтертекстуальність як одна з можливостей нового «прочитання» традицій; «нова фольклорна хвиля», де відбувається синтез архаїчних фольклорних мелодій, народно-танцювальних ритмів, характерних українських інтонацій в умовах сучасного композиторського письма; «гра з традицією» на рівні часових епох, стилів, жанрів, музичних форм; полістилізм як метамова, що об'єднує всі культурні надбання минулого й сучасного, а також постійне прямування до універсальних категорій. Музичний полістилізм не порушує індивідуального стилю композитора, але стає певною універсальною мовою, універсальним стилем, «метастилем», який знімає суперечності й об'єднує за своєю суттю художньо-світоглядні традиції різних епох і культур, що їх віддзеркалюють музичні стилі» [10, с. 131].

**Висновки.** Принципи відбору й опрацювання фольклорного матеріалу комплексно відображають повідні напрями діяльності автора: виконавську, педагогічну, фольклористичну, наукову. З позицій стильових особливостей варто відзначити переважання тяжіння до неостилістики фовізму й неофольклоризму, опори на ритмічно-шумове начало ритуального дійства. Форми композицій розімкнуті, імпровізаційно-рапсодичні, із частими змінами регістрів, штрихів і фактури, що відповідає завданню відтворення процесуальності обрядового дійства. Таким чином, контрастування досягається індивідуалізацією драматургічного розвитку матеріалу кожної з п'єс. Цим комплексом засобів композитор досягає театральності, кінематографічності у відтворенні обрядового зразка, демонструє глибинне розуміння специфіки слов'янського фольклору зимового календарного циклу.

Цикл І. Польського «Двадцять чотири колядки» для фортепіано соло демонструє оригінальні інтертекстуальні, полістильові, тонально-гармонічні, тембральні знахідки автора і, безумовно, є вагомим надбанням сучасної концертної та дидактичної фортепіанної літератури як в цілості, так і в можливості інтерпретації окремих номерів. Робота

з композиціями циклу І. Польського «Двадцять чотири колядки» дає можливість опанувати в комплексі численні технічні прийоми акордової, пасажної акордової, октавної, кластерної техніки, різнотипні способи фактурної організації від остинатності, взаємодоповнення, поліпластовості, контрапунктичної і підголоскової поліфонії. Водночас це нагода засвоєння обрядово-ігрової сутності давніх пластів різдвяного пісенного фольклору низки суміжних слов'янських народів у прочитанні крізь призму значного арсеналу новітньої музичної мови.

### Література

1. Барвінський В. Колядки і щедрівки для фортепіано зі словесним текстом. Підгот. до друку О. Смоляк. Тернопіль : Збруч, 1997. 24 с.
2. Бреславець Г. Культуротворче осягнення фольклорного тексту в мистецькій і науковій діяльності І. С. Польського. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв* : зб. наук. пр. Харків : ХДАДМ, 2016. № 3. С. 101–106.
3. Бреславець Г. М. Реконструкція фольклорного тексту в українській музичній культурі останньої третини ХХ – початку ХХІ століття : дис. на здоб. наук. ступеня кандидата мистецтвознавства, спец. 26.00.04 – українська культура (мистецтвознавство). Харківська державна академія культури, Харків, 2018. 222 с.
4. Горбач О. А., Райчук М. М. Імпресіоністична стилістика у фортепіанних творах В. Барвінського (на матеріалі циклу «Колядки і щедрівки»). *Вісн. Житомир. держ. ун-ту ім. І. Франка*. 2005. № 21. С. 88–90.
5. Гулеско І. Спогади про митця. *Культура України*: Збірник наукових праць. Харків: Харківська державна академія культури, 2002. Вип. 10. С. 212–217.
6. Дуда Л. І. Трансформація жанрів календарно-обрядових пісень у сучасному репертуарі бандуристів. *Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції «Традиційна культура українського народу в ХХІ столітті : стан та перспективи розвитку»*. URL: [http://www.culturalstudies.in.ua/2010\\_zb\\_1\\_11.php](http://www.culturalstudies.in.ua/2010_zb_1_11.php) (дата звернення: 12.01.2024).
7. Козак О. Феномен харківського композитора: І. С. Польський. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: Збірник наукових статей. Професія «музикант» у часопросторі: історично-культурні метаморфози*. Харків : Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, 2012. Вип. 35. С. 335–345.
8. Кривицька Т. Особливості обробок колядок і щедрівок в композиторській практиці 90-х років ХХ століття. *Музична творчість та наука в історичному просторі. Зб. ст. НМАУ ім. П. Чайковського*. Вип. 73. Київ : НМАУ, 2008. С. 125–135.
9. Кривицька Т. А. Різдвяна тема в українській хоровій та сценічній музиці періоду незалежності : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 – музичне мистецтво. ЛНМА ім. М. В. Лисенка, ОДМА ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2008. 18 с.
10. Ніколаї Г. Українська фортепіанна музика як феномен культури ХХ століття. *Ars inter Culturas*. 2010. № 1. С. 121–132.
11. Осадча В. М. І. С. Польський – фундатор кафедри українського народного співу та музичного фольклору. *Харків у контексті світової музичної культури: події та люди*. М-ли міжнар. наук.-теор. конф., 3–4 квіт. 2008 р. (Харк. держ. акад. культури). Харків : ХДАК, 2008. С. 110–111.
12. Польська І. Життєвий шлях та творча діяльність І. С. Польського (до 95-річчя з дня народження митця). *Культура України*. 2019. Випуск 66. С. 205–216.
13. Польський І. С. Двадцять чотири колядки [Ноти]: для фортепіано. Київ : Муз. Україна, 1990. 88 с.
14. Сулій Н. Рецепція галицьких різдвяних пісень у збірнику Василя Барвінського «Колядки і щедрівки». *Молодь і ринок*. № 3 (50). 2009, березень. С. 139–144.
15. Терещенко, А. Польський Ілля Самуїлович. *Українська музична енциклопедія*. Київ : Національна академія наук України, 2016. Т. 5. стб. 343–346.
16. Філоненко Л. Проблеми інтерпретації колядок і щедрівок для фортепіано українських композиторів. *Теорія та практика мистецької освіти у цивілізаційних викликах сьогодення : матеріали VII Міжнародної науково-практичної конференції / ред.-упор. З. Гнатів, Т. Медвідь. Дрогобич : ДДПУ ім. Івана Франка, 2023. С. 181–187.*
17. Ярмо М. Фортепіанні «Обробки колядок і щедрівок» В. Барвінського: інновації художньої обробки фольклорного матеріалу. *Молодь і ринок*. № 3 (50). 2009, березень. С. 91–95.

УДК 78.27;78.451

DOI 10.32782/2224-0926-2024-2-49-5

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

## ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ПОЕТИЧНОГО ТЕКСТУ У ВОКАЛЬНОМУ ЦИКЛІ ІВАНА ВОВКА «СІМ СТРУН» НА СЛ. Л. УКРАЇНКИ

У статті реконструюється життєвий шлях українського композитора Івана Вовка, представника української мистецької еміграції, який у роки Другої світової війни опинився у Франції, а згодом проживав у США і Бразилії. Відомостей про нього дуже мало, вони розпорошені по різних джерелах, у тому й особистих документах окремих представників музичної еміграції. Зокрема, у статті використано відомості з епістолярію М. Антоновича – українського музиколога і диригента, які глибше розкривають постать композитора Вовка й окремі події його життя. Серед творів композитора нашу увагу привернув вокальний цикл на слова Л. Українки «Сім струн». До окремих поезій циклу зверталось чимало українських композиторів, однак увесь цикл знайшов своє втілення в музиці окремих композиторів. Серед них – Віктор Герасимчук, Олександр Козаренко, композитори української діаспори Мирон Федорів із США та Степан Спех з Німеччини. Ці твори написані для різного складу виконавців – для голосу і фортепіано, жіночого хору а капела, дитячого хору в супроводі фортепіано, мелодекламації та ін., і міжвидовий діалог у цих творах утілений по-різному. Вокальний цикл «Сім струн» для голосу з фортепіано Івана Вовка відзначає індивідуальна інтерпретація композитором поезії і їх музичних підзаголовків. Стверджується, що усвідомлення сенсу підзаголовків і музичних термінів мало для композитора важливе значення для глибшого проникнення в образну сутність поезії і відтворення її у музичних образах. Попри відчутну романтичну складову, головний смисловий «каркас» вокального циклу становлять частини «Гімн» – «Сонет» – «Сеттіна», класичні європейські жанри, у яких композитор підкреслює алюзію до античності, де тема служіння батьківщині й високі загальнолюдські ідеали були головними константами суспільної свідомості. Композитор вибудовує цілісну драматургічну лінію циклу, використовуючи лише ті куплети поезій Л. Українки, у яких ключові слова-образи пов'язані зі світлимими, надихаючими, життєстверджуючими емоціями.

**Ключові слова:** М. Антонович, І. Вовк, українська музика діаспори, вокальний цикл «Сім струн», музичний стиль, міжвидовий діалог, музична мова.

### ***Hrab Uliana. Peculiarities of the interpretation of poetic text in 'Seven strings' vocal cycle by Ivan Vovk on the words of L. Ukrainka***

*Life path of Ivan Vovk, a Ukrainian composer, a representative of Ukrainian artistic emigration, who was in France during the World War II and later lived in the USA and Brazil, is reconstructed in the article. There is no much information about him, it is scattered among various sources, including personal documents of individual representatives of musical emigration. In particular, information from the epistolary of M. Antonowycz, a Ukrainian musicologist and conductor, which reveals more about the figure of the composer Vovk and individual events from his life, is used in the article. Among the composer's works, our attention was drawn by a vocal cycle 'Seven strings' on the words of L. Ukrainka. Many Ukrainian composers turned to certain poems*

of the cycle, though the entire cycle has been embodied in the music of individual composers. Those are, in particular, Viktor Herasymchuk, Oleksandr Kozarenko, composers of the Ukrainian diaspora Myron Fedoriv, from the USA, and Stepan Spiekh, from Germany. The works have been written for various performers – for voice and piano, female A Capella choir, children's choir accompanied by the piano, melodic recitals, etc., and interspecific dialogue in the works is embodied in different ways.

'Seven strings' vocal cycle by Ivan Vovk for voice and piano notes the composer's individual interpretation of poems and their musical subtitles. It is asserted that understanding the senses of subtitles and musical terms was important for the composer to penetrate deeper into the figurative essence of poetry and its reproduction in musical images. Despite the tangible romantic component, the main semantic 'framework' of the vocal cycle is made up of the parts Hymn – Sonnet – Setina, classical European genres, in which the composer emphasizes the allusion to antiquity, where the topic of serving the Motherland and high universal ideals were the main constants of public consciousness. The composer creates an integral dramaturgical line of the cycle using L. Ukrainka's poetry verses, in which the key words – images are connected with bright, inspiring and life-affirming emotions.

**Key words:** M. Antonowycz, I. Vovk, Ukrainian music of diaspora, 'Seven strings' vocal cycle, musical style, interspecific dialogue, musical language.

Серед маловідомих українських композиторів, творчість яких розвинулася в еміграції і сьогодні поступово повертається в репертуар українських виконавців, є ім'я Івана Вовка (1921–2007). Іван Вовк – представник української мистецької еміграції, який у роки Другої світової війни опинився у Франції, і з того часу його життєвий шлях пов'язаний з еміграцією – спочатку у Європі, пізніше у США і Бразилії.

Окремі енциклопедичні видання містять про нього стислі біографічні довідки, також розрізнені відомості розкидані по різних джерелах. Відомості, зібрані з різних енциклопедичних видань, свідчать про таке.

Іван Вовк народився 25 вересня 1921 року в с. Кривчунка нині Жашківського р-ну Черкаської області. Учився в Одеській консерваторії у 1935–1940 роках по класу флейти у Л. Рогового, класу гармонії – С. Орфєєва, класу диригування – М. Чернятинського. З початком Другої світової війни був на військовій службі, потрапив у полон і опинився у Франції. Після закінчення війни працював музичним репетитором у дівочому коледжі в м. Буфемон коло Парижу, що дало йому можливість продовжити музичні студії у Вищій музичній школі Сезара Франка *Ecole Supérieure de Musique Cesar Franck* по фортепіано і композиції, які закінчив у 1954 році. Український музиколог і скрипаль Аристид Вирста у статті «Українські музики в Парижі» зазначає, що один із його творів додав до програми свого хору, добре відомого у французькому музичному світі, проф. Рене Аліс<sup>1</sup>. Також в англomовному словнику Ігора Соневицького згадується про те, що Вовк приватно протягом 6 років вивчав композицію у бретонського композитора Роджера Пеннау (Penau).

У 1955 році І. Вовк емігрував у США, був музичним учителем у Sherman@Clay Music School в Сан Рафаель, Каліфорнія, у 1961–1977 роках жив у Сан-Франциско і працював викладачем гри на фортепіано. У 1977 році Вовк виїхав у місто Курітіба, столицю штату Парана у Бразилії як акомпаніатор піаніст у балетній школі Studio d'Curitiba. Відомо, що Бразилія після Другої світової війни стала прихистком для багатьох українців,

<sup>1</sup> А. Вирста. Українські музики в Парижі. *Українська музика*. Число 2. Львів, 2011. С. 128–138. (С. 30).

зокрема, у грудні 1949 року емігрувала до Бразилії українська поетеса Віра Селянська, широко відома під псевдонімом Віра Вовк. Але в Курітібі – «затишній, віддаленій від активного культурного життя», куди спершу потрапила, вона затрималася ненадовго і на початку 1951 року переїхала до Ріо-де-Жанейро.

На цьому інформація з енциклопедичних видань вичерпується. Є окремі згадки про композитора, вони дуже розрізнені й розкидані по різних джерелах.

У 1940-х роках в американських видавництвах почали виходити друком серед інших твори Івана Вовка (відомого під прізвищем Jascove Жаков), зокрема, великою популярністю користувався його педагогічний репертуар. Під псевдонімом **S. Jascove** деякі твори з'явилися і в Парижі<sup>2</sup>.

У 1956 році в Лос-Анджелесі відбувся концерт, організований українським театром «Київ», у якому брали участь українські оперні співаки й інструменталісти, серед яких є ім'я піаніста Івана Вовка. Від 1978 року в Парижі діє **Комітет українського народного мистецтва**, який пропагує українське мистецтво серед французів, серед композиторів – Іван Вовк. У 1988 році відбулися в Бразилії святкування, присвячені 1000-літньому ювілею Хрещення Русі-України українським релігійно-культурним центром «Полтава» в Курітібі, на одній з урочистостей співав український вокальний ансамбль під керівництвом Івана Вовка<sup>3</sup>. У списку співпрацівників **Українського музею** в Курітібі за 1992 рік серед переліку відомих постатей числиться Іван Вовк – професор і композитор.

Відомо, що в Канаді вийшов друком мішаний хор І. Вовка на сл. Сосюри «Любіть Україну» з присвятою Павлу Маценку. Видав цей твір Комітет українців Канади (КУК), а свою opinію про цей твір як рекомендацію до друку написали М. Антонович і композитор із Великої Британії Володимир Терещенко (колишній учень Пилипа Козицького, музичний діяч, диригент і композитор).

Ну і нарешті на інтернет-сторінці часопису «*Бем Парана*» серед некрологів віднайшовся запис: 2 вересня 2007 року помер Іван Вовк, педагог, 86 років.

Ширші уявлення про Вовка як людину, його життєві обставини та творчість дає нам епістолярій Мирослава Антоновича – відомого українського музиколога й диригента, наукова та творча діяльність якого розвинулася в повоєнні роки в Голландії. Інформація про Івана Вовка вкраплена у його листування з музикологом Павлом Маценком, також збереглися два автографи самого композитора: один адресований Маценкові (копія), інший – Антоновичу.

Однак зрозуміло, що листів від Вовка було набагато більше, бо писав він, за словами Антоновича, «багато і цікаво», і є сподівання, що опрацювання неописаного матеріалу оприявнить для нас ці важливі документи.

У своєму листі від 27 червня 1977 року Павло Маценко пише: «Приїздив до мене Іван Вовк. Це цікава людина. Визначний теоретик, член Академії композиторів Франції ще з 1949 року. Має багато творів включно до опери. Дуже чемний, товариський і українець, хоч виховувався під Советами (родився 1921 року). Вчився, як я писав вперше, в Одеській консерваторії, а потім щось 8 років в Парижі. Знає мови. Його твори друкують американські видавництва. Цікаво, що він тепер звернув увагу на діточу літературу й

<sup>2</sup> Р. Савицький-мол. В орбіті світової музики (композиторська спадщина на грані XXI віку). *Альманах Українського народного союзу*. 2000. Нью Йорк, 2000. С. 125–133. <https://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/8464/file.pdf>.

<sup>3</sup> Г. Карась. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття. Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012.



пише на українські теми. Вислав оце мені 4 частини скрипкової сонати. І пише, що він не авангардист. Людина релігійна й почав писати твори для церкви»<sup>4</sup>.

У відповідь Антонович пише 1 вересня 1977 року:

«Приємно чути, що Ви нав'язали ближчі контакти з композитором Іваном Вовком. Це, без сумніву, цікавий композитор. Хоч я мав змогу побачити тільки деякі його пісні (на сл. Лесі Українки), то зразу можна було бачити, що це людина широких обріїв... не авангардник, це правда, але й далекий від загумінковости! Шкода, що я так позаплутувався в давнє минуле, що немає часу й сил на сучасне. А про композитора Вовка варто було б щось написати, от хоч би про його пісні!»<sup>5</sup>.

У цьому ж 1977 році Вовк виїжджає в Бразилію, у місто Курітіба. Офіційні рядки енциклопедії повідомляють про працю акомпаніатора й піаніста, рядки листа свідчать про те, що він брав до уваги кожную пропозицію: «Отримав працю – виготовити підручник гри на піано з особливою увагою на «пальцівки». Всі надписи на іспанській мові».

А через рік, 1978 року, Фонд Лариси Целевич оголосив конкурс на музичний твір на честь 1000-ліття Хрещення Руси-України. Одним із членів журі був Мирослав Антонович. І першу нагороду за Скрипковий концерт було присуджено композиторові Іванові Вовку. У своєму виступі з тої нагоди проф., відома піаністка Дарія Каранович, яка очолювала комісію, зазначила, що *Скрипковий концерт* Вовка збагачує українську музику своєю високою якістю. Рясно орнаментована скрипкова партія в оригінальних зіставленнях її з різними інструментами й ансамблями, багата гармонічна мова характеризують твір із виразним оригінальним обличчям<sup>6</sup>.

У грудні 1983 року Вовк пише про тяжкі часи, про те, що занепадає музична діяльність, натомість процвітає аматорство, «навіть така проста річ, як вивчення нот, вважається непотрібною»<sup>7</sup>. А наступна згадка про Вовка – у листі Маценка через рік, 7 травня 1984 року. Пише про те, що Вовк втратив роботу, у нього фінансова скрута – і водночас пише струнний квінтет на народні теми і «ними описав своє горе... Дивна він людина, у нього все якесь «тікаюче» життя і така шкода такої здібної людини!»<sup>8</sup>. І в наступному листі: «Вовкові живеться дуже тяжко. Написав листа, щоб повідомити про обставини, але він дуже чемний і скромний... Він взагалі в своєму житті багато натерпівся, вперше під советами, потім на «скитаннях», а тепер знов попав у клопоти»<sup>9</sup>. Справді, якщо композитор звернувся за допомогою до української спільноти з проханням допомогти йому придбати піаніно, то можна собі уявити всю важкість його ситуації.

Антонович дуже шкодує, що українська громада не може забезпечити нормальних умов для творчості Вовка й подбати про його матеріальних стан, оскільки, на думку Антоновича, «навіть найпростіші його обробки народних пісень мають в більшості щось особливе, оригінальне», а Скрипковий концерт вважає дуже цінним. У репертуарі Візантійського хору був ряд творів І. Вовка – церковних і народних обробок: «*Отче наш, Блажен мух, Избави от бід, Ектенія*», а також «*Засумуй трембіто*», «*Садок вишневий*»,

<sup>4</sup> П. Маценко. Лист до М. Антоновича від 27 червня 1977 року, авториз. машинопис.

<sup>5</sup> М. Антонович. Лист до П. Маценка від 1 вересня 1977 року.

<sup>6</sup> М. Ласовська Крук. Композитори Іван Вовк, Ігор Білогруд, Сергій Яременко нагороджені за музичні твори. *Визвольний шлях*. Суспільно політичний та науково літературний місячник. Кн. 2 (407). 1982. Лондон: Українська видавнича спілка. С. 248–249.

<sup>7</sup> І. Вовк. Лист до М. Антоновича від 19 грудня 1983 року, автограф, 1 арк.

<sup>8</sup> П. Маценко. Лист до М. Антоновича від 7 травня 1984 року, авторизов. машинопис, 1 арк.

<sup>9</sup> П. Маценко. Лист до М. Антоновича від 2 грудня 1984 року.

«Чорнявая молодичка», «Коломийки», «Ой дівчино шумить гай», «Казав мені батько» та ін. «Особливо припала мені до вподоби Ваша пісня «Казав мені батько», – пише Антонович. – Розбудували її на свій лад, поглибили її музичну сутність, посилили гумор. Ця пісня мені особливо близька, тому що колись (коли я був іще співаком) співав я цю пісню в Лисенковій обробці багато-багато разів по радіо й на концертах і тому мене особливо вразило багатство Вашої музичної інтерпретації цієї пісні»<sup>10</sup>. У квітні 1982 року Антонович отримує обробку для чоловічого хору пісні «Місяцю ясний» з опери «Запорожець за Дунаєм» – «дуже вдала річ і я думаю виконати її зі своїм хором»<sup>11</sup>. У цьому ж листі він просить Вовка вислати дані своєї біографії та список творів, бо планує написати про композитора статтю і збирає до неї відомості, але цей задум так і не втілюється у життя. Цілком імовірно, що в архіві ще віднайдуться його записи на цю тему.

І нарешті останній лист, датований 12 жовтня 1990 року, лист, написаний Антоновичем до Івана Вовка після гастролей «Візантійського хору» в Україні – у Львові, Дрогобичі та Києві. «Ваші пісні «Чи я коли туди приїду» й «Тихо над річкою», а в Києві ще й «Де згода в родині» приймали слухачі з великим ентузіазмом. У Львові було зацікавлення Вашими інструментальними творами (я розповідав про Ваш скрипковий концерт та інше) і там обіцяли написати до Вас в цій справі. Вони там мають великі пляни. Надіймося, що вдасться їм ці пляни здійснити й виконати твори видатніших українських композиторів «діяспори»<sup>12</sup>.

І справді, на фестивалі «Музика українського зарубіжжя», що відбувся у Львові 18–26 квітня 1991 року в одному з концертів прозвучало Капрічіо для скрипки з оркестром І. Вовка у виконанні Струнного оркестру Львівської організації спілки композиторів під орудою Мирослава Скорика.

Якою є творча спадщина композитора? Зважаючи на непрості життєві обставини, захоплює широка жанрова палітра, у якій присутні великі сценічні жанри – опера «Захар Беркут» на лібрето В. Чайківського, оперета «Така її доля», вокально-інструментальні жанри: кантата «Віють вітри» в одній частині для хору і оркестру, цикл пісень на слова Лесі Українки «Сім струн» для голосу з фортепіано (цікаво, що до цього циклу зверталися ще два композитори української еміграції – Мирон Федорів і Степан Спех, у першого це дитячий хор у супроводі фортепіано, у другого – цикл написаний у жанрі мелодекламації теж у супроводі фортепіано); оригінальні хори й обробки народних пісень, окремі вокальні твори для голосу та фортепіано. Окремо згадаю релігійні твори Вовка, зокрема «Отче наш, Херувимська», колядка «Пречистая Діво» та ін. Зазначу, що декілька таких вокальних творів, а також окремі номери до вистави «Захар Беркут» перебувають у нотній колекції архіву Ігора Соневицького, що зберігається в Інституті церковної музики УКУ.

Ряд творів написано для фортепіано, деякі з них були видані ще під час перебування композитора в Парижі. Особливо популярним був педагогічний репертуар – окремі фортепіанні п'єси для дітей, цикл для дітей «14 ескізів», 21 варіація на тему «Взяв би я бандуру» та ін.

Камерно-інструментальні жанри представлені у творчості композитора *Варіаціями* для струнного оркестру, а також «Сімфоніеттою» для малого симф. оркестру. Є також 4 фуги для квартету, «Варіації на українську тему» з присвятою Роману Придаткевичу

<sup>10</sup> М. Антонович. Лист до І. Вовка від 24 вересня 1982 року, машинописна копія, 1 арк.

<sup>11</sup> М. Антонович. Лист до І. Вовка від 4 квітня 1982 року, машинописна копія, 1 арк.

<sup>12</sup> М. Антонович. Лист до І. Вовка від 12 жовтня 1990 року, машинописна копія, 1 арк.

для струнного квартету. Є також ряд творів для скрипки: окремі п'єси, «Соната для скрипки і фортепіано» та твори крупної форми: «Концерт для скрипки з оркестром», за який нагороджено в 1981 році на Конкурсі музичних творів, «Токата» для скрипки з оркестром, «Українське капріччіо» для скрипки й оркестру. А. Рудницький згадує також «Варіації» для скрипки з оркестром.

«Токата» для скрипки з оркестром і «Варіації на українську тему» з присвятою Роману Придаткевичу для струнного квартету перебувають в архіві М. Антоновича, також є партитура «Скриpkового концерту з оркестром», але він не авторизований, тому поки що авторство Вовка потребує уточнення.

Цикл пісень на слова Лесі Українки «Сім струн» для голосу з фортепіано заслуговує на окрему увагу. Поетичний цикл «Сім струн» був опублікований у збірці «На крилах пісень» 1893 року, перша назва кожної поезії циклу – це назва окремого шабля До мажору, друга назва – музичні терміни як підзаголовки до поезій: DO («Гімн. Grave»), RE («Пісня. Briosio»), MI («Колискова. Arpeggio»), FA. Сонет», SOL (Rondeau), LA (Nocturno), SI (Settina). Музичні підзаголовки відсутні лише у двох поезіях.

Це ранній твір поетеси, від якого, як вважають літературознавці, розпочалася поступова трансформація її стилю з народницького в неоромантичний модернізм: ««На реці-пієнта дихала нова, згадувана надтекстова якість творчості, в якій визначальним було ідеалістичне, сугестивно-музичне начало і яка буде пізніше названа модерністською»<sup>13</sup>. Однак у цьому циклі Л. Українка ще не виходить поза образ поневоленої України, як зазначає М. Насенко: «Перший цикл (сім віршів із назвами семи нотних знаків: DO, RE, MI, FA, SOL, LA, SI) ще не виходив за межі мотиву тієї поневоленої України, якій «вільні пісні» чуються тільки «у сні». Варіативності цьому мотиву надають настроєві підзаголовки кожного твору – Grave (урочисто), Brioio (весело), Arpeggio (рухливо, з переборами, як на арфі) та ін., але – про те ж саме, про неволю в невільному краї, якій поетеса віддає всю щирість «струн моїх тихих»<sup>14</sup>.

Ряд досліджень присвячені аналізу поетичного циклу в міжвидовому аспекті (М. Насенко<sup>15</sup>, І. Щукіна<sup>16</sup>, Л. Філоненко<sup>17</sup>, Г. Радько<sup>18</sup>, Л. Волошук<sup>19</sup>, Г. Кисельов<sup>20</sup>, Г. Карась<sup>21</sup> та ін.), проте більшість із них це літературознавчі дослідження. Г. Радько

<sup>13</sup> М. Насенко. *Музика в поезії, поезія в музиці Лесі Українки*. С. 85–86.

<sup>14</sup> Там само. С. 82.

<sup>15</sup> М. Насенко. *Музика в поезії, поезія в музиці Лесі Українки. Літературознавчі студії*. Вип. 61-2. 2021. <https://litstud.knu.ua/muzyka-v-poeziyi-poeziya-v-muzytsi-lesi-ukrayinky/>.

<sup>16</sup> І. Щукіна. *Музичні терміни в тексті поетичного циклу Лесі Українки «Сім струн»*. *Слово і час*. 2009. № 4. С. 12–20.

<sup>17</sup> Л. Філоненко. *Леся Українка і музика (до проблеми синтезу в мистецтві кінця XIX–XX сторіччя)*. URL: [https://www.researchgate.net/publication/361096177\\_LESA\\_UKRAINKA\\_I\\_MUZIKA\\_DO\\_PROBLEMI\\_SINTEZU\\_V\\_MISTECTVI\\_KINCA\\_XIX\\_-\\_POCATKU\\_XX\\_STORICCA](https://www.researchgate.net/publication/361096177_LESA_UKRAINKA_I_MUZIKA_DO_PROBLEMI_SINTEZU_V_MISTECTVI_KINCA_XIX_-_POCATKU_XX_STORICCA).

<sup>18</sup> Г. Радько, І. Дорошенко. *Взаємодія слова і музики в поетичному циклі Лесі Українки «Сім струн»*. *Філологічні науки*. № 5 (93). 2021. URL: <https://molodyivchenyi.ua/index.php/journal/article/view/618>.

<sup>19</sup> Лариса Волошук. *ІНТЕРМЕДІАЛЬНІСТЬ У ТВОРЧОСТІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ: ЗБІРКА «НА КРИЛАХ ПІСЕНЬ»*. <https://litp.kubg.edu.ua/index.php/journal/article/view/395>.

<sup>20</sup> Г. Кисельов. *Сім струн серця (музика в житті і творчості Лесі Українки)*. Київ, 1968. file:///D:/%D0%94%D0%B8%D1%81%D0%BA%20%D0%94/%D0%B2%D0%BE%D0%B2%D0%BA/Sim\_strun\_sertsia\_Muzyka\_v\_zhytti\_i\_tvorchosti\_Lesi\_Ukrainky.pdf.

<sup>21</sup> Г. Карась. *Цикл «Сім струн» Лесі Українки в рецепції композиторів діаспори*. [https://new.meduniv.lviv.ua/uploads/repository/kaf/kaf\\_ukrlang/07.%20%D0%9D%D0%B0%D1%83%D0%BA](https://new.meduniv.lviv.ua/uploads/repository/kaf/kaf_ukrlang/07.%20%D0%9D%D0%B0%D1%83%D0%BA)

розглядає семіотичний аспект міжмистецьких взаємовпливів на прикладі музики композитора І. Дорошенка, Г. Карась досліджує інтерпретацію циклу композиторами української діаспори – Степаном Спехом і Мироном Федорівим. Збірка М. Федоріва – це хоровий цикл із семи творів для двоголосого дитячого хору із супроводом, Степан Спех свій цикл пише в жанрі мелодекламації, досить поширеному в мистецькому й аматорському середовищі української діаспори<sup>22</sup>. Про вокальний цикл «Сім струн» Івана Вовка є згадка у статті С. Літвінової<sup>23</sup>.

Вокальний цикл І. Вовка «Сім струн» був написаний у Бразилії, у Курітібі, ймовірно, у 80-х роках. Як зазначає сам композитор у передмові до видання циклу, він захопився творчістю поетеси й написав цілий цикл пісень, щоб «цим самим заповнити зростаючі вимоги українського вокального концертного репертуару». У І. Вовка вказано такі назви частин циклу: 1 – «Гімн»; 2 – «Бріозо»; 3 – «Колискова»; 4 – «Сонет»; 5 – «Рондо»; 6 – «Ноктюрн»; 7 – «Сетіна».

Чому використовує композитор як назву, так і підзаголовки рівноцінно? Чи має це значення для музично-образного змісту циклу? У цьому контексті цікаво поглянути на цю проблему крізь призму трактування музичних термінів і їх значення для відтворення не лише змісту поезії, але і його підтексту. Цю проблему порушує у своїй статті І. Щукіна, яка, проаналізувавши більшість українських видань творів Л. Українки, констатує неточне або ж хибне тлумачення музичних термінів, яке не відповідає задуму автора. Тоді як «музичні терміни, зазначені Лесею Українкою в підзаголовках до поезій циклу «Сім струн», – це вияв тонкого психологічного, смислового й образного підґрунтя її творчості, а не лише видимі паралелі зі світом музики, що відтінюють додатковими штрихами програмне найменування циклу й кожного твору (за назвами основних тонів звукоряду)»<sup>24</sup>.

Отже, у першому творі під назвою «Гімн» (у Л. Українки «До (Гімн. Grave)» у назві композитор не вказує музичного терміна Grave, який обирає Л. Українка як підзаголовок вірша, залишивши лише назву «Гімн». Цей підзаголовок, на думку І. Щукіної, має особливе значення – у точному перекладі музичний термін Grave означає важко, а темп Grave є найповільнішим, тоді як у більшості українських видань цього циклу термін Grave завжди перекладався як «урочисто».

Поетеса обирає такий підзаголовок не випадково, адже вірш присвячений «бездольній матері – Україні»: у поетичних образах висловлюється сподівання на те, що, **можливо**, колись жадана доля завітає і на її батьківщину, і цей сумнів, невпевненість відображає характер виконання – Grave, який «акумулює в собі образно-смислове навантаження вірша»<sup>25</sup>. Водночас «Гімн» – це твір прославленого, піднесеного, урочистого

%D0%BE%D0%B2%D0%B0%20%D1%82%D0%B0%20%D0%BC%D1%96%D0%B6%D0%BD%D0%B0%D1%80%D0%BE%D0%B4%D0%BD%D0%B0%20%D0%B4%D1%96%D1%8F%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D1%96%D1%81%D1%82%D1%8C/zbirnyk\_naukovyh\_prats\_Lesya\_Ukrayinka.pdf.

<sup>22</sup> Ibidem.

<sup>23</sup> Літвінова С. А. Особливості презентації циклу «Сім струн» Лесі Українки в електронних нотних каталогах. Бібліотека. Наука. Комунікація. Розвиток бібліотечно-інформаційного потенціалу в умовах цифровізації : тези Міжнародної наук. конф. (м. Київ, 6–8 жовт. 2020 р.). URL: <http://conference.nbuv.gov.ua/report/view/id/1022> (дата звернення 21.04. 2024).

<sup>24</sup> І. Щукіна. *Музичні терміни в тексті поетичного циклу Лесі Українки «Сім струн»*. С. 12.

<sup>25</sup> Ibidem. С. 14.

характеру, і ці обидва терміни створюють особливу дихтомію, у якій через взаємозаперечення витворюється особливий настрій поезії. «Без сумніву, поезія ДО виходить за рамки уявлень про традиційний гімн, – зазначає І. Щукіна, і вказівка авторки на її особливості міститься саме у використаному музичному терміні»<sup>26</sup>.

Композитор усвідомлював смислове навантаження музичного підзаголовка, яке не відповідало його інтерпретації цього вірша, тож відмовляється від нього, натомість вказує своє визначення темпу – *Lento* повільно, що більше відповідає його концепції циклу. Тому Вовк використовує лише перші два куплети, у яких використано образи України-мати, і слова-опори – це *струна, пісня, надія, доля*. Бо наступні три куплети, пронизані сумнівом, який висловлює уточнювальне слово – *І, може...*, – не відповідають його концепції – розпочати цикл урочистим, прославним, гімнічного характеру вступом.

Завдяки цьому «Гімн» отримав компактну тричастинну форму, об'єднану однією прославною, урочистою емоцією, яку підкреслює мелодія широкого дихання й арпеджіовані акорди, що імітують звучання арфи в метрично рівномірній фактурі супроводу, наскрізно зберігаючи гімнічний характер твору на всіх музично-виразових рівнях.

Друга пісня вокального циклу І. Вовка має назву «**Бріозо**» (у Л. Українки «*Re. Пісня. Briosò*»). Отже, композитор використовує як назву підзаголовок, а саму назву – «Пісня» – опускає. Як зазначає І. Щукіна, термін «Бріозо» у виданнях творів Лесі Українки зазвичай перекладається як «весело», що спрощує сприйняття цієї поезії, натомість більш вдалим було б використання цього терміна в дещо іншому семантичному ракурсі – як «збуджено», «швидко». Леся Українка динамізує вірш, активно вживаючи дієслова «реве-гуде», «збираю», «добуду», «узброю», «пушу», «розвію», а також «перехід від восьмикладового вірша з перехресним римуванням до хорейчних строф із парним римуванням створює ефект ритміко-енергетичного збурення»<sup>27</sup>.

У цьому сенсі композитор тонко відчув цей емоційний нюанс, уточнивши характер твору визначенням *con brio* – з вогнем. Нестримний, неспокійний, навіть тривожний характер передає фортепіанна фактура, витримана впродовж цілого твору: рівномірний рух шістнадцятими в унісон в октаву – дуже прикметний для романтичної музики прийом, так яскраво втілений Шубертом у баладі «Лісовий цар». Початковий стрімкий висхідний рух мелодії, який закінчується низхідним стрибком на октаву, підкреслює рішучий, енергійний характер вокальної партії, стилізація під фольклор самого вірша поєднується з народно-пісенними інтонаціями вокальної партії, яка нав'язує до інтонацій хору «Пою коні при Дунаю» С. Людкевича.

Композитор використав вірш повністю, твір написано у тричастинній формі, у середній частині змінюється характер на ліричний, наспівний, з'являється паралельний мажор із короткочасними відхиленнями, однак незмінна фортепіанна фактура поєднує цілий твір у наскрізну побудову, не перериваючи стрімкого руху і зберігаючи цілісний образ.

«**Колискова**» (у Л. Українки «*Мі (Коліскова. Arpeggio)*»)

У цій надзвичайно проникливій поезії поетеса вибирає для підзаголовку термін *Arpeggio*, значення якого для композитора було очевидним – послідовне виконання звуків акорду «як на арфі». Однак Вовк називає свій твір «Колискова» без підзаголовку, зберігаючи, проте, сам прийом арпеджіо у фортепіанному супроводі для створення

<sup>26</sup> *Ibidem*. С. 15.

<sup>27</sup> А. Криловець (Із секретів поетичної творчості Лесі Українки) <https://maysterni.com/user.php?id=1032&t=2&sf=1>.

ефекту гойдання, заколисування. Наспівна мелодія, коротке фразування, плавне оспівування терцевого тону в першому реченні, ряд короткочасних гармонічних відхилень у ля мажор і сі мажор, і ниспадаючі широкі інтервали на дімінуендо повертають у головну тональність E dur – «спи ж ти, малесенький, пізній бо час».

Це чудова мініатюра, сповнена світлої печалі й ніжності, і чар цієї емоції композитор передає, використавши лише перші два куплети з вірша Л. Українки, ідентичні в музичному плані. Наступні куплети, у яких звучать образи печалі, смутку, передчуття горя й рішучого спротиву, не вкладаються в концепцію композитора, націленого на створення єдиного, цілісного просвітленого образу, і композитор їх не використовує.

«Сонет» (у Л. Українки «Фа (Сонет)») – центральна частина в драматургії циклу.

Це європейський поетичний жанр, що розвинувся у творчості Івана Франка та багатьох його сучасників, у тому Л. Українки, які відчули «коლოსальні можливості інтелектуалізації і піднесення рівня поетичного мислення сонетного жанру»<sup>28</sup>. Класична форма сонета передбачає використання двох чотиривіршів – катренів і двох тривіршів – терцетів з усталеною схемою римування, зазвичай філософського характеру. Вірш Л. Українки прославляє Фантазію, її могутню силу, що здатна здійснювати неможливе, використовуючи притаманні жанру сонета протиставлення тези й антитези (будувати світ – порожній простір, почуття – байдужість, радощі – горе, життя – холод) і синтезуючи їх у двох підсумкових терцетах, лише Фантазія здатна поєднати веселкою «світ злотистих мрій», без яких життя було б «сумне як темна ніч».

У Вовка ця частина за своїм характером, типом мелодики – панегіричний жанр, у якому прославляється алегорична постать Фантазії. В Античній Греції він виконувався зазвичай під акомпанемент кіфари або ж арфи, який у «Сонеті» Вовка відтворює ниспадаючий рух квінтोलі і двох четвертних, у зіставленні розкладених тонічних тризвуків Des dur – F dur – Es dur – As dur – A dur – B dur – Des dur, створюючи химерний образ дивовижного світу фантазій.

Декламаційний характер мелодії, часте використання октавних стрибків – риторичні оклики в динамічному відтінку р, де нижній звук ніби ніжно огортається мелізматичним оспівуванням, як вияв сильного, але стриманого почуття захоплення силою фантазії, яка здатна поєднати світ мрій із земним світом і вселити надію. Для композитора є важливою палітра приглушених, м'яких динамічних відтінків, що підкреслюють авторські вказівки *una corda* (ліва педаль), *portamento* (плавне взяття звуку), *molto tranquillo* (дуже спокійно, врівноважено), *piu mosso* і *piano*.

Більш драматичною є середня частина, насичена частими ладо-гармонічними змінами, більш інтенсивною звуковою динамікою, використанням хроматики. У завершальних тактах епізоду композитор використовує низхідний хроматичний рух тріолями по півтонах (*passus duriusculus*), а в мелодії, навпаки, – укрупнення ритмічного малюнку – поступовий низхідний рух половинками по півтонах на словах «похиленеє в горі», щоб підкреслити гостру печаль, тугу, біль.

Третя частина має змінене закінчення – у мелодії висхідні октавні стрибки по півтонах на словах «і землю з ним веселкою з'єднала», що закінчуються *pp*, ніби розчинившись у повітрі (композитор зазначає *laissez vibrer* італ. *lascia vibrare* – «нехай вібрує») – звуки мають затихнути природним чином. Що прикметно: композитор не використовує останній терцет, у якому ключові слова-образи *таємне, темне, сумне*, а залишається у

<sup>28</sup> Т. Савчин. Історичний дискурс українського сонетного жанру [https://shron1.chtyvo.org.ua/Savchyn\\_Tetiana/Ictorychnyi\\_dyskurs\\_ukrainskoho\\_sonetnoho\\_zhanru.pdf](https://shron1.chtyvo.org.ua/Savchyn_Tetiana/Ictorychnyi_dyskurs_ukrainskoho_sonetnoho_zhanru.pdf).

полі світлих, піднесених емоцій. Це своєрідна ода Фантазії, контрастна за своєю інтонаційною природою від народно-пісенних джерел, оперта на декламаційність, насичена музичною риторикою, яка відіграє емблематичну роль, сповнена алюзій до античності.

#### «Рондо» (у Л. Українки Sol (Rondeau))

Підзаголовок у цьому вірші поетеса вибрала не за паралелі з музичним жанром, структура якого не відображена у вірші, як і не відображено його легкий, танцювальний характер. Натомість у літературі форма рондо – це форма вірша з 13 рядків, поетичні повтори (кола) якого утворюються в певний спосіб. І Леся Українка здійснює спробу вперше в українській літературі використати західноєвропейський вид строфи, хоч і не дотримується точно цієї форми. У музичній практиці форма рондо має свої особливості, а джерелом її виникнення вважається давні хороводні пісні. Отож у самій поезії, за І. Щукіною, маємо приклад «багатомірного смислового коду, закладеного автором у музичному терміні: це і спроба «приміряти» не дуже комфортну для поетів форму рондо до своїх думок і почувань, і прагнення на рівні спогаду-мрії збудити в душі далеку, забуту емоцію «весняного раю» зі співами і хороводами дівчат»<sup>29</sup>.

Цікаво, що сама поетеса сприймала свій вірш як пісню, що тонко відчув композитор, вибравши для музичного втілення саме грайливу танцювальну хороводну пісню, підкреслюючи її глибинну жанрову природу і інтонаційно, і метро-ритмічно. Один невеликий епізод речитативного характеру – усього 6 тактів – не контрастує з основною темою, це радше коротка рефлексія про прекрасні згадки у сні, другий виконує роль невеликої коди, яка, зберігаючи остінатне повторення інтервалу квінти, характерної прикмети головної теми, повертає до образу уявних пісень, що звучать у сні.

#### «Ноктюрн» (у Л. Українки La (Nocturno))

Підзаголовок вірша La – «Ноктюрн», що перекладається як «нічний», жанр, у якому змальовуються образи ночі. У своєму вірші Л. Українка оспівує принади «чарівливої ночі», до яких злітають думки на крилах фантазії і під покровом якої зриваються весняні потужні сили. У музиці жанр ноктюрна – це жанр мініатюри, зазвичай інструментальної, ліричної, поетичної, мрійливої і навіть, за визначенням З. Лиська у його Музичному словнику – «понура-зворушливої» за змістом.

І. Вовк називає твір «Ноктюрн і вибирає зі шести строф вірша лише чотири, виокремивши лише ті строфи, у яких йдеться про ніч, і не використовує строфи, у яких поетеса говорить про весняні мрії, силу і чари весняні. Це дає йому можливість зосередитися на розкритті одного образу – «таємної ночі», у якій лунають «гімни любові», проставляючи вказівку *sereno* – (з італ. «ясно, спокійно, безтурботно»). Композитор пише твір у дусі баркаролі: ритмічні остінатні повтори на витриманому басу, спокійний рівномірний рух у розмірі 6/4 чвертками впродовж всього твору і у вокальній партії і у супроводі, який не змінюється і в середньому епізоді тричастинної форми твору, сповненої частих гармонічних відхилень – образно-емоційний зміст витримано в одному безперервному ключі.

#### «Сеттіна» (у Л. Українки Si Settina)

«Сеттіна» – це назва строфи на сім рядків, у Л. Українки «Сім струн я торкаю, струна по струні». Дві строфи, у яких поетеса повертається до теми Батьківщини, яку прославляє її тихий, але щирий спів. У Вовка цікава метро-ритміка цієї частини: шеститактовий вступ як імітація гри на лірі, вокальна партія розпочинає з затакту, тому дещо зміщена

<sup>29</sup> Щукіна І. *Музичні терміни в тексті поетичного циклу Лесі Українки «Сім струн»*. Слово і час. 2009. № 4. С. 12–20.

сміслова акцентуація. Чотирнадцятий такт у розмірі 2/4, вдвічі коротший, а наступний розділ розпочинається на сильній долі останнім складом слова «стороні». Такий зміщений ритмо-метричний розподіл наштовхує знову ж на паралелі з античністю, які виникають не лише в переливах акордів арпеджіо – цю фактуру у фортепіанній партії композитор витримує протягом усього твору. Такий розподіл створює паралелі із сапфічною строфою – античною строфою, яка отримала свою назву від імені давньогрецької поетеси Сапфо і складається з трьох одинадцятискладників та в четвертому рядку з однією – заключного п'ятискладника. Цікаво, що умовні обриси сапфічної строфи втілюються в музиці, але не в поетичному творі.

Музична мова циклу відбиває романтичне світовідчуття композитора, із цікавими гармонічними знахідками, з виразно національним інтонаційним осердям, що дуже співзвучне ранній поезії Лесі Українки, ще романтичній у своїй сутності. Особливості циклу виявляються в трактуванні поетичного циклу і його адаптації відповідно до власного драматургічного задуму, і в цьому Вовк є оригінальним.

Ствердимо, що усвідомлення сенсу підзаголовків і музичних термінів мало для композитора важливе значення для глибшого проникнення в образну сутність поезії і відтворення її у музичних образах. Попри відчутну романтичну складову, головний смисловий «каркас» вокального циклу складають частини «Гімн» – «Сонет» – «Сеттіна», класичні європейські жанри, у яких композитор підкреслює алюзію до античності, де тема служіння батьківщині й високі загальнолюдські ідеали були головними константами суспільної свідомості. Композитор вибудовує цілісну драматургічну лінію циклу, не використовуючи ті куплети поезій Л. Українки, у яких ключові слова-образи пов'язані з негативними емоціями, натомість використовує лише ті, у яких світла, надихаюча, оптимістична їх палітра. Звідси відсутня внутрішня діалогічність, а зберігається образна цілісність кожної частини. Від прославленого, урочистого «Гімну», романтично-експресивного «Бріозо», сповненої світлої печалі «Коліскової», декламаційно-риторичного «Сонета», народно-жанрового Рондо», мрійливо баркарольного «Ноктюрна» до античних алюзій «Сеттіни», у рядках якої остаточний підсумок циклу:

«Сім струн я торкаю, струна по струні по струні,  
Нехай мої струни лунають,  
Нехай мої співи літають  
По рідній коханій моїй стороні».

### Література

1. Антонович М. Лист до І. Вовка від 12 жовтня 1990 року, машинописна копія, 1 арк. *Лабораторія музично-медієвістичних досліджень Львівського національного університету ім. І. Франка. Архів М. Антоновича. Фонд особового надходження. Листування.*
2. Антонович М. Лист до І. Вовка від 24 вересня 1982 року, машинописна копія, 1 арк. *Архів М. Антоновича. Фонд особового надходження. Листування.*
3. Антонович М. Лист до І. Вовка від 4 квітня 1982 року, машинописна копія, 1 арк. *Архів М. Антоновича. Фонд особового надходження. Листування.*
4. Антонович М. Лист до П. Маценка від 1 вересня 1977 року, машинописна копія, 2 арк. *Архів М. Антоновича. Фонд особового надходження. Листування.*
5. Вирста А. Українські музики в Парижі. *Українська музика*. Число 2. Львів, 2011. С. 128–138 (С. 130).
6. Вовк І. Лист до М. Антоновича від 19 грудня 1983 року, автограф, 1 арк. *Архів М. Антоновича. Фонд особового надходження. Листування.*
7. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття. Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012.
8. Карась Г. Цикл «Сім струн» Лесі Українки в рецепції композиторів діаспори. URL: <https://new>



- meduniv.lviv.ua/uploads/repository/kaf/kaf\_ukrlang/07.%20%D0%9D%D0%B0%D1%83%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D0%B0%20%D1%82%D0%B0%20%D0%BC%D1%96%D0%B6%D0%BD%D0%B0%D1%80%D0%BE%D0%B4%D0%BD%D0%B0%20%D0%B4%D1%96%D1%8F%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D1%96%D1%81%D1%82%D1%8C/zbirnyk\_naukovyh\_prats\_Lesya\_Ukrayinka.pdf (дата звернення 25.04.2024)
9. Криловець А. (Із секретів поетичної творчості Лесі Українки). URL: <https://maysterni.com/user.php?id=1032&t=2&sf=1> (дата звернення 25.04.2024).
  10. Ласовська Крук М. Композитори Іван Вовк, Ігор Білогруд, Сергій Яременко нагороджені за музичні твори. *Визвольний шлях*. Суспільно політичний та науково літературний місячник. Кн. 2 (407). 1982. Лондон : Українська видавнича спілка. С. 248–249.
  11. Маценко П. Лист до М. Антоновича від 27 червня 1977 року, авториз. машинопис. 2 арк. *Архів М. Антоновича. Фонд особового надходження. Листування*.
  12. Маценко П. Лист до М. Антоновича від 7 травня 1984 року, авторизов. машинопис, 1 арк. *Архів М. Антоновича. Фонд особового надходження. Листування*.
  13. Маценко П. Лист до М. Антоновича від 22 грудня 1984 року, авторизов. машинопис, 1 арк. *Архів М. Антоновича. Фонд особового надходження. Листування*.
  14. Наєнко М. Музика в поезії, поезія в музиці Лесі Українки. *Літературознавчі студії*. Вип. 61-2. 2021. URL: <https://litstud.knu.ua/muzyka-v-poeziyi-poeziya-v-muzytsi-lesi-ukrayinky/>.
  15. Савицький-мол. Р. В орбіті світової музики (композиторська спадщина на грані ХХІ віку). *Альманах Українського народного союзу. 2000*. Нью Йорк, 2000. С. 125–133. URL: <https://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/8464/file.pdf> (дата звернення 20.04.2024).
  16. Савчин Т. Історичний дискурс українського сонетного жанру. URL: [https://shron1.chtyvo.org.ua/Savchyn\\_Tetiana/Ictorychnyi\\_dyskurs\\_ukrainskoho\\_sonetnoho\\_zhanru.pdf](https://shron1.chtyvo.org.ua/Savchyn_Tetiana/Ictorychnyi_dyskurs_ukrainskoho_sonetnoho_zhanru.pdf) (дата звернення 20.04.2024).
  17. Щукіна І. Музичні терміни в тексті поетичного циклу Лесі Українки «Сім струн». *Слово і час*. 2009. № 4. С. 12–20.



УДК 783+78.072.2

DOI 10.32782/2224-0926-2024-2-49-6

Громченко Наталя Володимирівна  
аспірантка кафедри музикознавства,  
композиції та виконавської майстерності,  
Дніпровська академія музики  
<https://orcid.org/0009-0000-3369-2988>

## ЦЕРКОВНО-ХОРОВЕ МИСТЕЦТВО КАТЕРИНОСЛАВА: МУЗИЧНІ ТЕКСТИ, ПОДІЇ, ПЕРСОНАЛІЇ

*Метою статті є аналіз церковно-хорової культури Катеринослава (нині міста Дніпра) XIX – початку XX століття, що має означення у виявленні її визначних особистостей, відповідних подій і характерних артефактів. У низці методів дослідження використовуються передусім історичний, джерелознавчий, аксіологічний, структурно-функціональний, історико-порівняльний методи, а також історіографічний та узагальнюючий підходи, методи аналізу й синтезу. Новизна статті полягає у створенні комплексної історичної ретроспективи церковно-хорового мистецтва Катеринослава як фактору формування регіонального культурно-інформаційного поля. Збереглися численні архівні джерела, як нотовані, так і ненотовані, що дають змогу визначити регіональні особливості, характерну художньо-виконавську специфіку церковно-співацького мистецтва Катеринослава кінця XVIII – першої чверті XX століття. Найбільш цінними історичними документами, що засвідчують сталий розвиток церковно-співацького мистецтва Катеринослава, є Богослужбові нотовані рукописні тексти, а саме – три нотолінійні Ірмологіони, що нині зберігаються в архіві Дніпропетровського національного історичного музею імені Дмитра Яворницького. Висновки. На сьогодні існує унікальний архівний матеріал, що обумовлює наші подальші науково-дослідницькі розвідки в означеній науковій темі. Хоча церковна хорова музична спадщина міста Катеринослава не є яскраво індивідуалізованою, але вона потребує ґрунтовніших студій і введення до музикознавчого дискурсу. Означена тема може вивчатися шляхом здійснення аналізу церковних архівних матеріалів Троїцького собору, Благовіщенського храму, а також Успенського собору міста Дніпра. У лоні матеріалу дослідження стосовно церковно-хорового мистецтва Катеринослава аналітично опрацьовуватимуться як нотовані, так і ненотовані джерела.*

**Ключові слова:** церковно-співацьке мистецтво, хорове виконавство, Ірмологіон, Катеринослав, текст, рукопис, архів, музей.

**Hromchenko Natalia. The Katerinoslav's church choir art: musical text, events, personalities**  
*The purpose of submitted article is analysis the church choir cultural of Katerinoslav (now the city Dnipro) 19 – the beginning of the 20 centuries, which is revealed in disclosing of their outstanding personalities, the definite events as well as characteristic artefacts. The author of represented article applies the next investigative methods, precisely, historical, source-knowledge, axiological, structurally functional, historically compare methods as well as historiography and generalizing approaches, methods of analysis and synthesis. The novelty of article is consist of making the complex historical retrospective of Katerinoslav's church choir art as the factor for formation of the region cultural informational field. There are many kept archive sources, as a notated and not notated, which allows determining the region features, characteristic artistically performing particularity of Katerinoslav's church singing art of the end the 18 – the first quarter of the 20 centuries. There are most valuable historical documents, which testify about stable development of Katerinoslav's church singing art, a namely Liturgical notated handwritten texts – the Three*

*notolinear Irmologions, which are being kept now in archive of Dnipropetrovsk national historical museum named after Dmitry Yavornitsky. Conclusions. There are unique archive material now, which determines our next scientific-investigative studies in the noted scientific theme. Although the church choir musical heritage of the city Katerinoslav is not bright individualized, but nevertheless, it need the fundamental studies and introduction to the musicological discourse. The noted subject can be investigated by the way of implementation of the specialized analysis for the church archive material of the Trinity Cathedral, Annunciation Cathedral, as well as the Dormition Cathedral of the city of Dnipro. The notated and not notated sources will be analytically worked in the sphere of material investigation concerning the Katerinoslav's church choir art.*

**Key words:** church choir art, choir performing, Irmologion, Katerinoslav, text, manuscript, archive, museum.

**Постановка проблеми.** Церковно-хорове мистецтво одного з найбільших українських мегаполісів – сучасного міста Дніпра, у минулі століття губернського центру – Катеринослава, є невід’ємною частиною музичної культури України. Здійснення аналізу церковно-співацького мистецтва від початку заснування міста, висвітлення еволюції його історичного шляху сприяє розумінню цілісності національної культури у всіх її процесах і явищах.

**Актуальність теми дослідження.** Сучасне українське музикознавство нараховує значну кількість праць, присвячених літургічному музичному мистецтву різних регіонів України. До теперішнього часу церковно-співацька культура Катеринослава (нині Дніпро) не була досліджена. Винятком є поодинокі розвідки Вікторії Мітлицької, утім тема літургічного співу не є ключовою у її працях. Поміж іншого, збереглися архівні джерела, що дають змогу визначити регіональні особливості церковно-співацького мистецтва Катеринослава кінця XVIII – першої чверті XX століття.

**Огляд літератури.** У низці наукових розвідок із музичної культури Дніпропетровщини, зокрема міста Катеринослава-Дніпра, ґрунтовно досліджено процеси становлення музичного професіоналізму на Катеринославщині в монографії І. М. Рябцевої [5], характеристика музичного життя губернського центру цілісно розглядається в дисертації В. А. Мітлицької [3]. Катеринославська єпархія у суспільно-політичних процесах 1917–1920 років досліджується в дисертації Є. О. Сніди [6]. Православна церковна музика в контексті соціокультурних процесів в Україні розглядається в монографії М. Ю. Ржевської [4]. Ґрунтовні дослідження в царині старовинної духовної музики представлені в численних працях Ю. П. Ясіновського [11; 12], Н. О. Костюк [2]. Проте в наукових здобутках вищезазначених вчених не досліджується церковно-співацька культура Катеринослава XIX – початку XX століття крізь призму аналізу духовно-хорових музичних текстів і відповідних подій церковно-духовного життя тогочасного губернського центру.

**Метою статті** є аналіз церковно-хорової культури Катеринослава XIX – початку XX століття, що має означення у виявленні її визначних особистостей, відповідних подій і характерних артефактів.

**Новизна публікації** полягає у створенні комплексної історичної ретроспективи церковно-хорового мистецтва Катеринослава як фактора формування регіонального культурно-інформаційного поля.

**Виклад основного матеріалу.** З Богослужбових нотованих рукописних джерел нами було віднайдено три нотолінійні Ірмологіони, що нині зберігаються в архіві Дніпропетровського національного історичного музею імені Дмитра Яворницького. Про один із

них ми дізналися з каталогу Юрія Ясиновського «Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої 16–18 століть» (1996) [12], у якому науковець описує цю пам'ятку оглядово, на основі даних, наданих працівниками музею дистанційно.

Певний час у зв'язку з проголошенням і дією до теперішнього часу воєнного стану старовинні Богослужбові книги були недоступними. Наразі також не має можливості попрацювати з книгами в архіві, але працівники музею ласкаво погодилися сфотографувати весь кодекс, і ми наразі маємо його в електронному вигляді. На жаль, в обліковій документації музею не має інформації щодо джерела знаходження.

Перший із них **Нотолінійний Ірмологіон** за каталогом музею має шифр 1485, а за каталогом Юрія Ясиновського – 766 [12]. Як вказано, і ми це бачимо, Ірмолою в оправі з двома застібками. На форзаці зазначено: «Сія книжиця, глаголемая Ірмолой. Почаїв».

На звороті другого аркушу написано: «Сій Ірмологіон належить до книг Пана Григоріа Райновского, ученика школи синтаксиса». На наступній сторінці відмічено «Сія Книга Ірмолой належить до книг Церкви Сошествія Святаго Духа за память преставившагося із прівременой к вечной жизни Григоріа Райновского, ученика школи синтаксиса 1743 года мая 29 дня». Із цього можна зробити припущення про те, що видання презентованого Нотолінійного Ірмологіону було здійснено наприкінці XVII або початку XVIII століття.

За структурною організацією, згідно з типологією Ю. Ясиновського, цей Ірмолой належить до гласового типу та налічує 209 аркушів. Невеликий початковий розділ включає твори Обіходу, центральний розділ поєднує піснеспіви Октоїха та Ірмосів за системою восьми гласів. На жаль, у книзі останні сторінки відсутні, тому останній розділ невідомий.

Як ми бачимо, і як вказано в каталозі, починається Ірмолой із Всенічного Бдіння, а точніше з предначинательного псалма. Шрифт тексту – півустав з елементами скоропису.

Цікаво, що деякі слова в тексті Богородичних не відповідають текстам, що зазвичай сьгодні звучать у храмах на Службі Божій. Це можна пояснити тим, що під час правління патріарха Нікона, а саме – у середині XVII століття, було зроблено новий переклад богослужбових книг. Та, як зазначає Ю. Ясиновський, довгий час в Україні його не було прийнято [11, с. 212–213].

Текст рукопису зроблений почерком чітким і розбірливим. Що стосується ритмічних тривалостей, то протягом усієї книги шкала ритмічна не виходить за межі цілої ноти. Графіка нот – квадратна.

Другий Ірмологіон за каталогом архіву музею має номер 1480 і починається з піснеспівів Тріоді Посної, що засвідчено в заголовку «Во Святую Чотиридцятницю». Він також належить до гласового типу і складається з 335 аркушів, але нумерація означена лише до 134-го аркуша. Із початку і до 24-го аркуша складається з вибраних творів Всенічного бдіння, Літургії Іоанна Златоустого та піснеспівів Посної Тріоді. У заголовку кожного аркушу творів Літургії позначено «напеву Киевскаго». Увесь богослужбовий збірник багатий на мініатюри, орнаментальні заставки, кольорові ініціали. Так, на початку центрального розділу, на звороті 24-го аркуша, ми бачимо мініатюру Іоанна Дамаскіна. У цьому розділі поєднані піснеспіви Октоїха та Ірмосів за системою восьми гласів. Кожному гласові передують художні мініатюри з ініціалами. У тексті кожне нове речення виділяється червоним кольором. Мініатюри сповнені яскравих кольорів. Можемо припустити, що цей Богослужбовий збірник належав до великого собору або монастиря.

Третій Ірмологіон за каталогом архіву музею має номер 1424 та налічує 181 аркуш. На початку розташовані твори, що належать до Посної Тріоди. Центральний розділ починається з догматика «Всемирную славу» і складається із піснеспівів октоїха та ірмосів за системою восьми гласів. До останнього розділу належать стихирі Великих і Дванадсятих свят. Текст також відрізняється від сучасного Богослужбового. Нотація скорописна, гачкоподібна. Як зазначає Юрій Ясиновський, такий вид властивий для першої половини XVII століття [11, с. 261].

Окрім з'ясування фактів наявності артефактів, виявлення їх відмінних превенієнцій, у полі зору нашої уваги, також і питання наявності та кількості православних храмів у цьому регіоні, забезпечення регентами та виконавцями церковних хорів, їх професійний рівень, рекомендації керівних органів щодо репертуару.

Із заснування міста Катеринослава наприкінці XVIII століття будуються перші храми – Петропавлівська церква (нині Успенський собор) і Церква на честь ікони Казанської Божої Матері на місці сучасного Троїцького собору. Вочевидь, церковно-службовий спів, виражаючи Дух церкви, відіграє велику роль у Богослужінні. Таким чином, мистецьке життя міста бере свій початок на кліросі в церквах. З розбудовою міста примножуються і православні храми.

На початку 1872 року, як повідомляють «Катеринославські єпархіальні відомості» (вип. 2) [1, с. 33], у Катеринославському благочинні налічувалося вже дев'ять церков. У 1908 році в довідковій книзі Катеринославської єпархії [7], власне лише в губернському місті, налічувалося вже шістнадцять церков разом із домовими храмами і приходами, при різних училищах, духовній семінарії, чоловічій гімназії тощо.

У довідковій книзі Катеринославської єпархії за 1913 рік [8] зазначено вже 20 парафій разом із домовими. У довіднику збереглися імена викладачів співу духовних закладів, псаломщиків, які працювали у храмах губернського центру. Майже кожний навчальний заклад губернського міста (гімназії, училища) мав свою церкву з хором, що складався з вихованців цього закладу освіти. Керівником колективу зазвичай був викладач музики. Такі хори сприяли популяризації церковного співу в місті та культурній просвіті широких верств населення. Так, у 1913 році в Катеринославській духовній семінарії вчителем церковного співу був Петро Миколайович Левшинський. У Катеринославському єпархіальному духовному училищі вчителем церковного співу був священник Лазар Добринський, який також був регентом училищного хору. У губернській церковно-вчительській школі викладачем співу та музики був регент архієрейського хору Григорій Якович Леденьов.

Слід зазначити, що Катеринославщина входила до того числа українських губерній, що, за справедливою оцінкою М. Ржевської, були «...керовані вкрай централізованою владою, функціонували у тісній і безпосередній взаємодії і неминучо утягувалися до сфери впливу імперського культурного модусу» [4, с. 32].

Але на початку XX століття активізується український рух у губернському центрі та найближчих поселеннях. Так, у жовтні 1905 року в місті було створено громадське літературно-артистичне товариство «Просвіта», до якого входили представники інтелігенції, захоплені національною ідеєю. Метою створення товариства було культурне відродження в регіоні.

Одним з активних членів «Просвіти» був викладач співу Катеринославського комерційного училища Василь Юхимович Петрушевський, який у 1912 році створив хор при товаристві. Як згадує Дмитро Дорошенко, «...дякуючи заходам В. Ю. Петрушевського,

хор швидко зорганізувався у кількості 40 чоловік» [10, с. 364]. Репертуар колективу становили церковні колядки, шедрівки поруч із музично-побутовою сценою П. Ніщинського «Вечорниці».

Від 1914 року керівником хору стає Данило Михайлович Петровський, випускник Катеринославського музичного училища по класу співу. У складі хору «Просвіта» були церковні співаки, про що дізнаємося зі спогадів генерала М. Омеляновича-Павленко: 9 (22) листопада 1917 року, як відгук на III Універсал Центральної Ради, у Катеринославі відбулися урочисті святкування, а в соборі пройшла Служба Божа, «що правилася по-українськи – причому співав колосальний хор Д. Петровського» [10, с. 365].

У 1922 році Іван Патержинський організовує чоловічий квартет і хорову капелу ім. М. Лисенка. Як свідчить кореспондент газети «Зоря» (1925 рік, вип. 2), «новостворена хорова капела під орудою випускника Катеринославської консерваторії І. С. Патержинського та головуванням Сагайдака, швидко завоювала симпатії катеринославців» [9, с. 25–27].

Упродовж п'яти місяців хор презентував вісім платних і чотири безкоштовні концерти. Крім концертних програм, готували до постановки оперу «Утоплена» М. Лисенка, вивчали твори на вірші Т. Г. Шевченка, до святкування 110-річчя від дня народження поета, та концерт пам'яті К. Стеценка, як повідомляється у статті. Варто підкреслити, що до складу капели входили і церковні хористи, адже автор статті зазначає, що в колективі «...не обійшлося і без церковників – аматорів співу» [9, с. 25–27].

Отже, і сам керівник хорової капели Іван Патержинський, вихованець Катеринославської духовної семінарії, а в майбутньому відомий оперний співак, був регентом в Успенському соборі губернського центру.

Третім напрямом наших розвідок стали пошуки нотних матеріалів і пам'яток в архівах нині діючих у місті Дніпро православних храмів. Переважну більшість музичних джерел зберігає нотний архів Троїцького собору. У цьому архіві до сьогодення зберіглося чимало нотних збірок XIX – початку XX століття, за якими маємо підстави зробити аналіз репертуару церковного хору. Переважна більшість творів у репертуарі тогочасного хору Троїцького собору створено російськими композиторами, що є цілком закономірним явищем, адже до репертуару входили лише ті твори, які були затвердженні Синодом і Придворною співацькою капелою. Нічого іншого співати не дозволялося. Але надзвичайно цікавим виявився той факт, що саме в період активізації національного руху, після 1910 року в репертуарі Троїцького собору з'являються твори українських композиторів. Так, 26 жовтня 1914 року в залі Англійського клубу відбувся благодійний концерт на користь Піклування при Свято-Троїцькій церкві міста Катеринослава, у якому брав участь хор Свято-Троїцького собору під орудою М. В. Копаниці. Хор виступив у першому відділенні з виконанням духовних творів українських композиторів: концерт Д. Бортнянського «Почуй, Боже, голос мій», А. Веделя «На ріках Вавилонських», С. Давидова «Іже Херувими», Г. Давидовського «Святий Боже» і «Нині отпускаєши».

З усталенням на українських теренах національної влади було взято курс на українізацію церковного життя. Нова сторінка в історії українізації церковного життя на Катеринославщині почалася від квітня 1918 року, тобто з приходом до влади гетьмана Павла Скоропадського й утворенням Української держави. Підтримка владою національно зорієнтованого духовенства сприяла поверненню на перший план питання про автокефалію. Так, Катеринославський позачерговий єпархіальний з'їзд, що відбувся у травні 1918 року, розглянув питання про сутність незалежності УПЦ. При цьому учасники

з'їзду однозначно схилилися до думки про те, що найменша автокифалія є кращою за найширшу автономію. У цей час Київський Єпархіальний Собор, як відомо, заперечував щонайменшу церковну незалежність від патріарха.

У січні 1919 року влада Української Народної Республіки видала закон «Про верховне управління Української Православної Автокефальної Синодальної Церкви», відповідно до якого проголошувалася незалежність Православної Церкви в Україні. Керівництво Катеринославської єпархії позитивно сприйняло цей законодавчий акт. Відповідно до закону невдовзі було створено Священний Синод Української Автокефальної Церкви, очолити який було надано Катеринославському владиці Агапіту. За підтримку автокефального руху на архієпископа Агапіта було накладено інтердикт (заборону правити служби і треби) і вислано до монастиря. Під таким тиском він не витримав і перейшов у Синодальну церкву, про що зробив заяву, опубліковану 12 вересня 1922 року в газеті «Зірка». Разом з архієпископом Агапітом до Української православної автокефальної церкви перейшов і Преображенський Собор, де правили Службу українською мовою. За твердженням Івана Матюшенка, УАПЦ почала свою діяльність у Катеринославі від 1921 року. Головним собором УАПЦ був Благовіщенський собор, що розташований на вулиці Робочій.

В архіві Дніпропетровського національного історичного музею імені Дмитра Яворницького є запрошувальний квиток Благовіщенської парафіяльної ради УАПЦ Дмитру Яворницькому на концерт духовних піснеспівів українських композиторів, що мав відбутися 11 квітня 1926 року о 18.00.

Отже, із заснуванням міста Катеринослава в 1776 році і до початку ХХ століття домінуючою в культурному просторі губернського центру була російська культура. Та впродовж перших двох десятиліть ХХ століття у південно-східній частині Придніпров'я починає активізуватися національний рух. У губернському центрі починає діяти Катеринославська «Просвіта», до складу якої входили співаки й регенти церковних хорів. Саме патріотичні мотивації набувають провідного значення в суспільно-музичній і творчій діяльності хорових диригентів, а саме – Василя Юхимовича Петрушевського, Данила Михайловича Петровського й Івана Сергійовича Паторжинського. У репертуарі тогочасних хорових колективів з'являються духовні та світські твори сучасних українських композиторів. А з усталенням на українських теренах національної влади було взято курс на українізацію церковного життя.

**Висновки.** Отже, на сьогодні існує унікальний архівний матеріал, що ґрунтовно обумовлює наші подальші науково-дослідницькі розвідки в означеній науковій темі. Закцентуємо, що хоча церковна хорова музична спадщина міста Катеринослава не є яскраво індивідуалізованою, вона потребує докорінних студій і, безумовно, введення до сучасного музикознавчого дискурсу, насамперед у динамізації роботи з аналізу нотолінійних Ірмологіонів, що нині зберігаються в архіві Дніпропетровського національного історичного музею імені Дмитра Яворницького. Наголосимо, що означена тема може вивчатися також і шляхом здійснення аналізу церковних архівних матеріалів Троїцького собору, Благовіщенського храму й Успенського собору міста Дніпра, що починають власну історію Богослужінь від часу заснування міста Катеринослава-Дніпра, а отже, мають вагомий документальний історичний цінність відповідних архівів. У лоні матеріалу дослідження стосовно вивчення церковно-хорового мистецтва губернського центру – Катеринослава аналітично опрацьовуватимуться як нотовані, так і ненотовані джерела.

### Література

1. Екатеринославские епархиальные ведомости. Екатеринослав. 1872. № 2. 15.01.1872. С. 33.
2. Костюк Н. Українська богослужбова музична культура 1801–1916 років (науково-дидактичний, ужитково-співочий, концертно-виконавський і композиторський аспекти) : монографія. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2018. 654 с.
3. Мітлицька В. А. Музичне життя Катеринославщини середини ХІХ – початку ХХ століття : автореф. ... канд. мист.: 17.00.01 «Теорія і історія культури». Харків : ХДАК, 2000. 19 с.
4. Ржевська М. На зламі часів. Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у соціокультурному контексті епохи : монографія. Київ : Автограф, 2005. 352 с.
5. Рябцева І. М. Дніпропетровська академія музики: джерела... : до 120-річчя заснування Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки : монографія. Дніпро : Ліра, 2016. 240 с.
6. Сніда Є. О. Катеринославська епархія російської православної церкви у суспільно-політичних процесах 1917–1920 рр. : дис. ... канд. іст. наук: 07.00.01 «Історія України». Дніпро : Дніпр. нац. універ. ім. О. Гончара. 2016. 208 с.
7. Справочная книга Екатеринославской Епархии за 1908 год. Екатеринослав : Типография Братства Свят. Владимира, 1908. 1103 с.
8. Справочная книга Екатеринославской Епархии за 1913 год. Екатеринослав : Типография Барановского, 1914. 488 с.
9. Хор імені Миколи Лисенка. Газета «Зоря». Вип. 2. 1925. С. 25–27.
10. Чабан М. П. Діячі Січеславської «Просвіти» (1905–1921) : біографічний словник. Дніпропетровськ : ІМА-пресс, 2002. 535 с.
11. Ясиновський Ю. Візантійська гімнографія і церковна монодія в українській рецепції ранньомодерного часу. Львів : Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2011. 468 с.
12. Ясиновський Ю. Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої 16–18 століть. Львів : Видавництво Отців Василіян «Місіонер», 1996. 624 с.





УДК 78.03.077(438)»18»

DOI 10.32782/2224-0926-2024-2-49-7

Дубровний Тарас Миколайович  
кандидат мистецтвознавства, доцент,  
завідувач кафедри музикознавства та хорового мистецтва,  
Львівський національний університет імені Івана Франка  
[https:// orcid.org/0000-0003-4879-0008](https://orcid.org/0000-0003-4879-0008)

## МИСТЕЦТВО ГРАС-РУТС У ПОЛЬСЬКОМУ СЕРЕДОВИЩІ XIX СТОЛІТТЯ

У статті крізь призму творчості польських композиторів XIX ст. розкривається загальноєвропейська тенденція появи нової якості музичної творчості – так званої побутової музики на щодень, розрахованої на широке коло поціновувачів. Зростання популярності цього пласту творчості серед широких верств населення сформувало окрему міську традицію салонного, домашнього музикування. Поступове спрощення семантики сюжету змісту творів, їхня технічна простота, передбачена для виконання, переважно, музикантами-аматорами, залишається й досі недостатньо дослідженою. Відповідно, це потребує поновного перегляду та аналізу, перш за все, з точки зору правильного визначення якості цих творів, що не вписується в загальноприйнятну термінологію «високе», «низьке» чи «низове» мистецтво, а тому потребує уточнення. Запропонований у статті термін Грас-рутс (Grassroots) для характеристики якості музичної творчості салонного та домашнього вжитку позбавлений пейоративного характеру та відповідає характеристикам зразків музичної культури як аматорського, так і професійного рівнів. Водночас універсальність цього терміна полягає в тому, що він виражає якісні аспекти будь-якого національного мистецтва, основою якого є етнічне, фольклорне начало. У музичному мистецтві ознакою приналежності до грас-рутс можна вважати опору на метро-ритмічну, ладову та мелодичну основи, а також на словесний зміст. Зосереджуючись, насамперед, на соціальному та національному вимірі, мистецтво грас-рутс також можна диференціювати за «високим» та/або «низовим» рівнями культури, дотримуючись головного принципу – опори на фольклорні національні джерела з ініціативою «знизу – вгору». Водночас грас-рутс мистецтво на прикладі творчості згаданих у статті композиторів свідчить про існування окремого рівня між «низовим» і «високим» стилями. Музичні зразки Grassroots art, завдяки володінню якостями високого стилю і, водночас, завдяки спрощенню окремих елементів музичної виразності, як правило, орієнтовані на широку, демократичну аудиторію, є доступними для розуміння і сприйняття.

**Ключові слова:** домашнє музикування, міська культура, грас-рутс мистецтво, «високе», «низьке», музична творчість.

### **Dubrovnyi Taras. Grassroots art in the Polish environment of XIX century**

The article, through the prism of the work of Polish composers of the 19th century, reveals the pan-European tendency of the emergence of a new quality of musical creativity – the so-called household music for every day, intended for a wide range of connoisseurs. The growing popularity of this layer of creativity among the general public formed a separate urban tradition of salon, home music making. The gradual simplification of the semantics of the plot of the content of the works, their technical simplicity provided for performance mainly by amateur musicians remains insufficiently understood to this day. Accordingly, it requires a re-examination and analysis, first of all, from the point of view of the proper definition of the quality of these works, which does not fit into the generally accepted terminology of “high”, “low” or “grassroots” art, and therefore needs

clarification. The term *Grassroots* proposed in the article to describe the quality of musical creativity for salon and home use is devoid of pejorative nature and corresponds to the characteristics of samples of musical culture, both amateur and professional levels. At the same time, the universality of this term lies in the fact that it expresses the qualitative aspects of any national art, the basis of which is the ethnic, folklore principle. In the art of music, a sign of belonging to the *Grassroots* can be considered to rely on metro-rhythmic, modal and melodic foundations, as well as on verbal content. Focusing, first of all, on the social and national dimensions, *Grassroots* can also be differentiated according to the “high” and/or “grassroots” levels of culture, in compliance with the main principle – reliance on folklore national sources with the initiative “from below – up”. At the same time, *Grassroots* art on the example of the work of the composers mentioned in the article testifies to the existence of a separate level between “grassroots” and “high” styles. Musical samples of *Grassroots* art, due to the possession of the qualities of a high style and, at the same time, due to the simplification of certain elements of musical expression, are usually aimed at a wide, democratic audience, and are available for understanding and perception.

**Key words:** home music making, urban culture, grass-roots, “high”, “low”, musical creativity.

Дев’ятнадцяте століття відзначається у культурному просторі східної Європи як період збирання та записування фольклору, проте в цей період активно розвивалися національні за духом театральні, а згодом оперні та інструментальні жанри. Польська дослідниця Іоланта Вонсач-Крзтоń (Wąsacz-Krztoń), покликаючись на висловлювання Людвіга Тіка визначила інструментальну музику як «вільну та незалежну, що опирається на власні закони та виражає найглибші сенси»<sup>1</sup>. Вона також означила згаданий період як такий, в якому домінуючими стали різні жанри вокальної та позатеатральної музики – від пісні до кантати та ораторії<sup>2</sup>.

Відповідно, акцент в мистецтві робився на фольклорних пісенних, а також танцювальних жанрах, відображаючи загальну тенденцію збереження національних традицій серед націй та етносів цілої Європи (Польщі, Чехії, Франції, Німеччині та ін.). Адже мода на все іноземне, яка поширювалася серед шляхти ще в період XVI–XVII століть, ставила під загрозу збереження власної національної ідентичності. Для прикладу, у Польщі це відобразилося не лише у стилі одягу, звичаїв, мови спілкування та способу життя дворян, але й у музичному мистецтві також. Показовим з цього огляду став вплив популярних західноєвропейських танцювальних жанрів на польську аристократію та шляхту під час приватних чи придворних балів. Як зазначає польська дослідниця Ядвіга Романа Бобровська: «за посередництвом королівського двору в польське середовище проникали чисельні іноземні танці, зокрема італійські та французькі. Вони поступово займали важливе місце в залах королівського двору і садибах магнатів, згодом поширились в колах космополітично налаштованої шляхти, а також в помешканнях міщан та селян»<sup>3</sup>.

Як приклад, дослідниця звертається до літературної спадщини польського поета епохи бароко Веслава Потоцького (1625–1696), який часто описував у своїх творах танцювальні жанри іноземного походження в польському середовищі<sup>4</sup>. Слід підкреслити, що для польської культури при формуванні мистецьких естетичних смаків, вилушуванні

<sup>1</sup> J. Wąsacz-Krztoń, *Ludzie I muzyka w Krakowie w I polowie XIX wieku*, Rzeszów 2009, s. 11.

<sup>2</sup> Там само: s. 11.

<sup>3</sup> J.-R. Bobrowska, *Waclaw Potocki o tańcach włoskich, francuskich I hiszpańskich w XVII-wiecznej Polsce*, “Muzyka”, Warszawa 2002, Rocznik XLVII, nr 2 (185), s. 87.

<sup>4</sup> Про це див. докладніше: J.-R. Bobrowska, *Waclaw Potocki o tańcach włoskich, francuskich I hiszpańskich w XVII-wiecznej Polsce*, “Muzyka”, Warszawa 2002, Rocznik XLVII, nr 2 (185), s. 85–95.

ідеї національної самосвідомості, рушійною силою став розвиток поезії. Як слушно зауважив Адольф Хибінський:

«навіть якби не залишилось творів польської лютневої музики XVIII століття, то красномовним доказом культу цієї музики було б достатньо творів польських письменників цього століття»<sup>5</sup>.

Так, серед найбільш популярних танцювальних жанрів В. Потоцький згадує гальярд, гавот, куранту, сальтареллу та сарабанду<sup>6</sup>. Таке захоплення згодом призвело до занепаду національних танців. Це підтверджує й Я. Бобровська, яка опираючись на дослідження Зоф'ї Стешевської підкреслює: «сильний вплив іноземних танців, особливо французьких, спричинив гальмування та занепад польської танцювальної музики у XVII столітті»<sup>7</sup>.

Про це, на думку авторки, свідчать спостереження в літературних джерелах зникнення назв польських танців, які дедалі частіше замінювалися іноземними назвами. Однак, з цього приводу побутує також думка, що польські танці не згадувалось, оскільки вони постійно звучали в середовищі простих міщан та селян і були добре знаними. Зокрема, польський народний танець краков'як, що виник у XVII столітті, був вельми популярним серед польської шляхти. Натомість при дворі звучала, переважно, нова французька та італійська музика, яка викликала особливий інтерес, тож і фіксувалася. Водночас, опираючись на дослідження низки вчених, Я. Бобровська підкреслює, що в творах В. Потоцького тема побутування танців має певне відлуння поглядів щодо гріховної природи танцю і його диявольського походження, проповідуваних духовенством в XVI та XVII століттях<sup>8</sup>.

Від початку XIX століття ситуація кардинально змінюється. Якщо в польському оперному мистецтві ще певний час (принаймні упродовж першої третини XIX століття) домінувала французька, німецька та італійська традиції, то придворні бали в Європі, як згадує польський композитор Міхал Клеофас Огінський, в період 1814–1815 років, починалися вже не з французьких чи італійських танців, а з польського полонезу, а мазурку в паризьких дворах почали танцювати ще раніше – у 1809–1810 роках. Цікавою з цього огляду є не лише наявність жанрів мазурки чи полонезу в професійній творчості західноєвропейських композиторів, але й адаптація цих танцювальних жанрів у творчості композиторів аматорів. Як приклад – творчість швейцарсько-німецького композитора-аматора середини XIX століття Йозефа Йоахіма Раффа (1822–1882), чий фортепіанні твори були доволі популярними і свого часу входили до репертуару музикантів різних європейських країн. У збереженому збірнику фортепіанних творів для двох та чотирьох рук, увагу привертає цикл «3 танцювального салону» («*Aus dem Tanz-Salon*») з дванадцяти танців, серед яких, окрім кадрили, галопу, лендлера та ін., присутня також полька, мазурка і полонез.

Знаково, що крізь призму європейської моди, де польські танці здобули прихильність європейської аристократичної публіки, до них прийшла популярність і на Батьківщині.

<sup>5</sup> A. Chybiński, *Lutnia, lutniści i tance w poezji polskiej XVII wieku* [w:] «Śpiewnik Śląski. Czasopismo» Katowice listopad 1927, Rok VIII, nr. 11, s. 105.

<sup>6</sup> J.- R. Bobrowska, *Wacław Potocki o tańcach włoskich, francuskich I hiszpańskich w XVII-wiecznej Polsce*, «Muzyka», Warszawa 2002, Rocznik XLVII, nr 2 (185), s. 85–95.

<sup>7</sup> Там само: С. 88.

<sup>8</sup> Про це див докладніше: J.- R. Bobrowska, *Wacław Potocki o tańcach włoskich, francuskich I hiszpańskich w XVII-wiecznej Polsce*, «Muzyka», Warszawa 2002, Rocznik XLVII, nr 2 (185), s. 94–95.

**Clavier-Compositionen**  
viii  
**Joachim Raff.**

I. Für Clavier zu 4 Händen.	№ 4	II. Für Clavier zu 2 Händen.	№ 4
Op. 10. Valse brillante	2 00	Op. 10. Valse brillante	2 00
— III. No. 2. La Fille au	2 00	— III. No. 1. Gavotte	1 00
— III. Valse Trio.	10 00	— No. 2. La Fille au	2 00
— Clavierübung	10 00	— III. Suite	op. 2
— III. Suite.	1 00	Bieder	
— I. Gavotte	1 00	No. 1. Polka	1 00
— II. Mazurka	1 00	— 2. Polka	1 00
— III. Nocturne	1 00	— 3. Toccata	1 00
— IV. Opus	2 00	— 4. Mazurka	1 00
— V. Opus	1 00	— 5. Polka	1 00
— VI. Opus	1 00	— 6. Polka	1 00
— VII. Opus	1 00	— 7. Polka	1 00
— VIII. Opus	1 00	— 8. Polka	1 00
— IX. Opus	1 00	— 9. Polka	1 00
— X. Opus	1 00	— 10. Polka	1 00
— XI. Opus	1 00	— 11. Polka	1 00
— XII. Opus	1 00	— 12. Polka	1 00
— XIII. Opus	1 00	— 13. Polka	1 00
— XIV. Opus	1 00	— 14. Polka	1 00
— XV. Opus	1 00	— 15. Polka	1 00
— XVI. Opus	1 00	— 16. Polka	1 00
— XVII. Opus	1 00	— 17. Polka	1 00
— XVIII. Opus	1 00	— 18. Polka	1 00
— XIX. Opus	1 00	— 19. Polka	1 00
— XX. Opus	1 00	— 20. Polka	1 00
— XXI. Opus	1 00	— 21. Polka	1 00
— XXII. Opus	1 00	— 22. Polka	1 00
— XXIII. Opus	1 00	— 23. Polka	1 00
— XXIV. Opus	1 00	— 24. Polka	1 00
— XXV. Opus	1 00	— 25. Polka	1 00
— XXVI. Opus	1 00	— 26. Polka	1 00
— XXVII. Opus	1 00	— 27. Polka	1 00
— XXVIII. Opus	1 00	— 28. Polka	1 00
— XXIX. Opus	1 00	— 29. Polka	1 00
— XXX. Opus	1 00	— 30. Polka	1 00

**BERLIN, RIES & ERLER.**  
Königliche Hof-Verlagsbuchhandlung.  
Eigentliches Verlags- und Druck-Verlagsgeschäft.

Титульна сторінка з переліком репертуару фортепіанних творів Й. Раффа (з домашнього архіву Автора)

Як і в європейських столицях, ними розпочиналися придворні бали у Варшаві<sup>9</sup>. Відтак, за короткий час, мода на полонези та мазурки, вальси і польки поширилась і серед польської шляхти й дворянства. З'явилися польські композитори, чия творчість опиралася на національний танцювальний фольклор в поєднанні з класичними формами, що принесло їм в Європі велику популярність. Варто згадати камерну творчість Юзефа Ельснера, Марії Шимановської, а також популярні збірники народних пісень Кароля Ліпінського та Веслава Залеського («Пісні польські і руські галицького люду»), призначені, переважно, для середовища домашнього музикування.

Однак першим, хто запровадив довготривалу моду на польський мелос був Фредерик Шопен. Крізь призму творчості цього композитора європейці знайомились з мало відомим до цього часу світом східноєвропейської слов'янської культури, яка їх захоплювала та зачаровувала.

Загалом, він не послуговувався прямим цитуванням народних мелодій, а використовував інтонаційні звороти, ладові та ритмічні структури, властиві пісенно-танцювальним формам польської музики. Як підкреслює дослідник Анджей Туховський: «через стилізацію фольклору Шопен став виразником національних почуттів»<sup>10</sup>. Власне музика

<sup>9</sup> М.- К. Ogiński, *Listy o muzyce*, "Muzyka" Warszawa 2003, Rocznik XLVIII., nr. 3 (190), s. 108.

<sup>10</sup> A. Tuchowski, *Chopin w kręgu idei narodowej* [w:] *Chopin w kulturze polskiej*, Wrocław 2009, Wyd. Univ. Wrocławskiego, s. 53.

Ф. Шопена, базована на інтонаціях національного фольклору і доведена до «абсолюту» в творчій лабораторії композитора, стала яскравим зразком т. зв. «високого» грас-рутс мистецтва в польській культурі<sup>11</sup>.

Це свідчило, насамперед, про глибоку закоріненість шопенівського генія у польську національну культуру, що вирізнялася своєю м'якою слов'янською природою і романтичністю на тлі західноєвропейського мистецтва. Завдяки шопенівському генію польське мистецтво сприйнялося європейським середовищем і стало повноправною частиною європейської культури.

Однак поширення музики Шопена в Польщі серед широкого загалу стало проблемним, адже його творчість була надто складною для домашнього музикування. Варто зазначити, що середовище побутування традиції домашнього аматорського музикування в Польщі цього періоду мало характер елітарний, обмежений вузькими аристократичними колами і культурно освіченою частиною міщанства, що сприймала музику, переважно, як розвагу. Тож якісне професійне виконання музики Шопена мало швидше спорадичний характер в доволі спрощеному вигляді, зведеному до елементарного рівня технічних труднощів, що обмежувало силу художнього посилення творів композитора<sup>12</sup>. Це створило підґрунтя для розвитку малих жанрів, зокрема, ліричної інструментальної мініатюри, яка становила основу репертуару міщанської музичної культури. Яскравим прикладом, в цьому контексті, є популярні серед загалу збірники Станіслава Монюшка «Домашні співаники» (*“Spiewniki domowy”*), створені в період 1843–1859 років, що виразно репрезентували тогочасну салонну культуру. Поетика цього збірника була звернена як до «узагальнень польської фольклорної традиції, так і до духовно патріотичних настанов буття польського салону, що в кінцевому підсумку єднало польську націю в період драматичних соціально-політичних випробувань її історії»<sup>13</sup>. Кожна з представлених у збірнику різноманітних форм (балади, побутові

<sup>11</sup> Грас-рутс (Grassroots) – термін, запропонований нами для дефініції музичних творів, що за своїми естетичними та технічними властивостями не відповідають як чисто «високому» так і «низькому» чи «низовому» мистецтву. Розширюючи музикознавчий компендіум, термін грас-рутс увиразнює якісні грані національного мистецтва, основою якого є етнічне, фольклорне начало. В музичному мистецтві ознакою приналежності до грас-рутс може бути опора як на метроритмічну, ладову та мелодичну основи, так і на вербальний зміст народної пісні. Взоруєчись, насамперед, на суспільний та національний виміри, грас-рутс може диференціюватися згідно «високого» та/або «низового» рівнів культури, із дотриманням основного принципу – опори на фольклорні національні джерела з характерною ініціативою «знизу – вверх», що відповідає етимології Grassroots, а також існування як окремого рівня поміж «низовим» та «високим» стилями. Музичні зразки грас-рутс мистецтва завдяки володінню якостями високого стилю і, водночас, завдяки спрощенню певних елементів музичного виразу, як правило, спрямовані на широку, демократичну аудиторію, і є доступними для розуміння та сприйняття широкою аудиторією. Таким чином, зразки музичної творчості можуть бути представлені не лише категоріями «високий», «низький», «низовий» та «грас-рутс», але й унікальними доповненими категоріями – «грас-рутс-високе» мистецтво, «грас-рутс-низове» та «грас-рутс-низьке» мистецтво. (Про це див. докладніше: Т. Dubrovniy *The dialectic of kitsch or Grassroots as an important factor development of Ukrainian culture*, [w:] *Theorie und Geschichte der Monodie*, Brno 2022, Bd. 11, s. 43–58; Т. Дубровний *Grassroots як мистецька категорія української культури XVII–XIX століть*, «Мистецтвознавчі записки Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв», Київ 2022, Вип. 42. С. 41–46).

<sup>12</sup> Там само: с. 66.

<sup>13</sup> Ван Сяююй, «Домашні співаники» С. Монюшка та духовно-етичні аспекти культури бідера-маєру, «Вісник НАКККІМ», Київ 2022, nr. 3. s. 228.

картинки, краков'як, мазурка, оберек та ін.) стала «втіленням оригінальних глибинних традицій польської культури та її репрезентантів»<sup>14</sup>.

Як згадувалось у тогочасній пресі, не залишилось салонів, де б не звучали пісеньки С. Монюшка<sup>15</sup> (всього було створено дванадцять таких співаників із загальною кількістю 268-ми пісень). Створенням цього жанру Монюшко хотів, очевидно, запропонувати альтернативу популярним в тогочасних польських домах французьким шлягерам, вивівши національний фольклор на інший якісний рівень, де перше місце займала естетична складова якісної музики на щодень. Композитор, фактично запропонував польському суспільству національні пісні, що зайняли важливе місце в повсякденному житті поляків, усуваючи західноєвропейські твори на другий план. Очевидно, це відбулося під впливом відомих Монюшкови ще з дитинства *«Історичних пісень»* Юліана Немцевича, які були на той час, за висловленням біографа композитора Вітольда Рудзінського, своєрідним національним Євангелієм, підручником рідної історії у віршах<sup>16</sup>. Безперечно, велику роль відіграла також творчість Адама Міцкевича, на тексти якого було написано більшість пісень *«Співаника»*. Власне, звертання композитора до народної основи та сучасної польської поезії, нескладність фактури та загальна популярність цих творів серед широкого загалу, визначає *«Домашні співаники»* С. Монюшка яскравим зразком концепції грас-руте мистецтва.

Незважаючи та популярність домашнього, салонного музикування, яке, як зазначалося, побутовало серед аристократії, шляхти і дворянства, в масштабах нації ця традиція не набула широкого розповсюдження через свою замкненість. Відповідно «пальма першості» в історії розвитку польського, національного за своєю суттю мистецтва, належить театру, що був наймасовішим і, відповідно, найвпливовішим з усіх видів мистецтв. Першим, хто вивів з приватних садіб та салонів аристократів на широкий загал твір національного характеру, був «батько польського театру» Войцех Богуславський (1757–1829), який будучи директором Національного театру у Варшаві, у 1794 році поставив на сцені водевіль *«Краків'яки та Гуралі»* (*“Krakowiacy i Gorale”*), музику до якого створив польський композитор, автор популярних в той час полонезів, Ян Стефані (1745–1829). Вважається, що автором текстів першої частини був сам В. Богуславський, а другу частину написав його учень священник Ян Камінський<sup>17</sup>, хоча в той час авторство текстів до водевілю приписувалося Юліанові Урсину Немцевичу та Гуго Коллонтаю<sup>18</sup>. Під впливом цього твору Юзеф Ельснер у 1796 році написав три фортепіанних

<sup>14</sup> Ван Сяююй, *«Домашні співаники» С. Монюшка та духовно-етичні аспекти культури бідермаєру*, «Вісник НАКККІМ», Київ 2022, nr. 3. С. 230.

<sup>15</sup> Про це див. докладніше: С. Василевський *Життя польське у XIX столітті*. Київ 2015, s. 322.

<sup>16</sup> Про це див. докладніше: D. Relidzińska *Śpiewanie to obciach. Szymanowska, Kurpiński, Lessel... Moniuszko. Śpiewnik domowy*. <https://meakultura.pl/artukul/spiewanie-to-obciach-szymanowska-kurpiński-lessel-moniuszko-spiewnik-domowy-2152/>

<sup>17</sup> Про це див. докладніше: W. Pol *Pamiętnik do literatury XIX wieku*, Lwow 1866, s. 172. <https://kpbc.umk.pl/dlibra/doccontent?id=33000> (Дата звернення 26.02.2023).

<sup>18</sup> Про це див. докладніше: W. Hahn *Bogusławski czy Kolltąj? (W sprawie autorstwa Cudu czyli Krakowiaków i Górali)*, “Pamiętnik Literacki” : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 1912. 11/1/4, s. 271–277. [https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Pamiętnik\\_Literacki\\_czasopismo\\_kwartalne\\_poswiecone\\_historii\\_i\\_krytyce\\_literatury\\_polskiej/Pamiętnik\\_Literacki\\_czasopismo\\_kwartalne\\_poswiecone\\_historii\\_i\\_krytyce\\_literatury\\_polskiej-r1912-t11-n1\\_4/Pamiętnik\\_Literacki\\_czasopismo\\_kwartalne\\_poswiecone\\_historii\\_i\\_krytyce\\_literatury\\_polskiej-r1912-t11-n1\\_4-s271-277/Pamiętnik\\_Literacki\\_czasopismo\\_kwartalne\\_poswiecone\\_historii\\_i\\_krytyce\\_literatury\\_polskiej-r1912-t11-n1\\_4-s271-277.pdf](https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Pamiętnik_Literacki_czasopismo_kwartalne_poswiecone_historii_i_krytyce_literatury_polskiej/Pamiętnik_Literacki_czasopismo_kwartalne_poswiecone_historii_i_krytyce_literatury_polskiej-r1912-t11-n1_4/Pamiętnik_Literacki_czasopismo_kwartalne_poswiecone_historii_i_krytyce_literatury_polskiej-r1912-t11-n1_4-s271-277/Pamiętnik_Literacki_czasopismo_kwartalne_poswiecone_historii_i_krytyce_literatury_polskiej-r1912-t11-n1_4-s271-277.pdf) (27.02.2023)

тріо, які, на жаль, не збереглися. Слід зазначити, що народні інтонації впліталися й до створених Ельснером в цей період інструментальних творів. Такими були, зокрема, фортепіанна *Соната D-dur*, де основою першої теми є мазурка, а тема другої нагадує польський народний танець.

Як підкреслює Єва Нідецька, Ю. Ельснер часто використовує в своїх камерних творах львівського періоду танець полонез, зокрема, в *Сонаті Es-dur для скрипки і фортепіано*, і в *Квартеті № 3* (оп. 8), де композитор намагався поєднати польську народну музику з класичним стилем<sup>19</sup>. Є. Нідецька вважає, що це був один з найперших проявів поєднання фольклору з композиторським стилем, адаптованим до можливостей виконання широкого кола аматорів. Загалом, надання музиці побутового-соціального, домашнього і товариського (*domowego i towarzyskiego*) характеру відповідало загальній тенденції доби Просвітництва<sup>20</sup>. Водночас, опора жанрів класичної музики на фольклорну основу, знову ж таки вказує на приналежність цих творів до зразків «високого»-грас-рутс мистецтва.

Попри масовість та завдяки мандрівним трупам, доступність театрального мистецтва, споріднене з ним оперне продовжувало залишатися мистецтвом аристократичним, пов'язаним з королівським Двором. Відповідно, авторитет і вплив французької та італійської опер відчувався майже до середини XIX століття. Незважаючи на загальну тенденцію до створення національної опери, її трансформація з європейського жанру на національний ґрунт відбувалася поступово. У порівнянні з інструментальною музикою, творення національної опери було питанням надважливим. Польський дослідник А. Туховський підкреслює, що це був жанр, в якому музика була синтезована зі словом, «а слово для творців національної польської ідеології у XIX столітті, мало значення фундаментальне»<sup>21</sup>. Не дивно, що сучасники Ф. Шопена, який на той час був одним з найвиразніших національних композиторів серед представників європейського романтизму, вбачали саме його творцем національної польської опери європейського рівня. Це зумовлено також тією роллю, яку відіграла творчість Шопена для творення національних шкіл в ряді країн Європи другої половини XIX століття. В цьому контексті відчувається подібний вплив і на розвиток українського, національного за духом, музичного мистецтва крізь призму творчості М. Лисенка, який сформував основи національної музичної мови.

Польський поет і публіцист Стефан Вітвіцький (1801–1847) у 1831 році в листі до Шопена наголошував: «Вже нарешті мусиш бути творцем польської опери; маю найглибше переконання, що стати ним зможеш, і як польський національний композитор, відкрити для свого таланту незмірно багате поле, на якому заробиш собі вічну славу. Лиш тільки май на увазі: національну, національну, і ще раз національну [...] Шукай народні мелодії, слов'янські, як мінералог каміння й руду, по горах та полях»<sup>22</sup>.

Туховський був переконаний, що автором першої національної опери має стати Шопен і ця думка нуртувала також в середовищі варшавських еліт. Зрештою, аналогічна

<sup>19</sup> E. Nidecka, *Twórczość polskich kompozytorów Lwowa a ukraińska szkoła kompozytorska (1792–1939)*, Rzeszów 2005, Wyd. Uniw. Rzeszowskiego, s. 55.

<sup>20</sup> Там само: s. 55–56.

<sup>21</sup> A. Tuchowski, *Chopin w kręgu idei narodowej* [w:] *Chopin w kulturze polskiej*, Wrocław 2009, Wyd. Uniw. Wrocławskiego, s. 33.

<sup>22</sup> Про це див. докладніше: A. Tuchowski, *Chopin w kręgu idei narodowej* [w:] *Chopin w kulturze polskiej*, Wrocław 2009, Wyd. Uniw. Wrocławskiego, s. 33.

позиція належала викладачеві Ф. Шопена з теорії музики та композиції, композиторові Ю. Ельснеру, який, до слова, був автором понад тридцяти творів театрального жанру, однак, жоден з них не міг претендувати на роль зразка польської народної національної опери. Це були, переважно, опери казково-фантастичного, лірико-комічного та історичного характеру. Згодом, до переконань Ельснера приєднався й Адам Міцкевич та ін., що сукупно формували суспільну думку, стверджуючи необхідність створення національної опери Ф. Шопеном.

Однак першим, хто створив оперу з яскраво вираженою народною і соціальною тематикою став Станіслав Монюшко. Так, у 1846–1847 роках він написав невелику, на два акти, оперу «Галька», прем'єра якої відбулась у Вільні. Однак, неочікувано для самого композитора, її популярність стала настільки великою, що у 1857 році Монюшко доопрацює оперу, дописуючи ще два акти, і ставить її на сцені Варшавського театру у 1858 році. Після варшавської прем'єри, яка викликала захоплення та симпатії публіки, німецький критик Ганс Бюлов (1830–1894) на сторінках видання “*Neue Zeitschrift für Musik*” (№ 20 від 12 листопада 1858 року) пише про те, що завдяки потужній індивідуальній силі у «Гальці» прослідковується зосередження польського національного духу<sup>23</sup>. Критик зазначає, що еліта польської аристократії проявила особливий особистий інтерес до Автора й висловила свою вдячність за національно свідому позицію виражену в його опері<sup>24</sup>. Отже, з точки зору концепції грас-рутс мистецтва, опера «Галька» є його виразним зразком, що демонструє народну, національну основу і яскраво виражений соціальний характер.

Слід зазначити, що творчість польських композиторів XIX століття в тій чи іншій мірі була пов'язана з фольклором та салоновою музикою. Це відображало загальну тенденцію-прагнення до творення національного професійного мистецтва принципово нової якості, тісно пов'язане з народною музичною творчістю й передбачене для щоденного вжитку. Це відображало, по суті, принцип того ж таки грас-рутс мистецтва, специфіка якого виразно демонструє тенденцію до розвитку національного за духом польського мистецтва «знизу» (від жанрів традиції домашнього салонного музикування) – «вверх» до «високого» професійного мистецтва, а не навпаки. Яскравим прикладом є творчість композиторів молодшої генерації – Зигмунда Носковського (1846–1909), Моріца Мошковського (1854–1925), Станіслава Нев'ядомського (1859–1936), Яна Галла (1856–1912) та ін.

Звичайно, що процеси, які піднімали пласт народної культури, були характерні не лише для польського мистецтва. Подібні тенденції ми спостерігаємо в українській (М. Вербицький, І. Лаврівський, М. Лисенко), чеській (А. Дворжак, Б. Сметана, Л. Яначек), угорській (Ф. Ліст, З. Кодаї, Б. Барток), німецькій, норвезькій, словацькій та ін. культурах.

### Література

1. Ван Сяюй. «Домашні співаники» С. Монюшка та духовно-етичні аспекти культури бідермаєру. *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022, № 3. С. 228.
2. Василевський С. Життя польське у XIX столітті. Київ : Темпора, 2015. С. 322.
3. Дубровний Т. Grassroots як мистецька категорія української культури XVII–XIX століть. *Мистецтвознавчі записки* : Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв : зб. наук. праць. Київ, 2022, Вип. 42. С. 41–46.

<sup>23</sup> Bülow H. Theatermusik. Stanislas Moniuszko “Halka” / Hans von Bülow // *Neue Zeitschrift für Musik*. – 1858. – 12 november, № 20. – Access mode: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10527936?page=515> (date of application: 15.03.2023).

<sup>24</sup> Там само: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10527936?page=516> (15.03.2023).



4. Bobrowska J. R. Waclaw Potocki o tańcach włoskich, francuskich I hiszpańskich w XVII –wiecznej Polsce / *Muzyka* : Kwartalnik Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk. Warszawa, 2002, Rosznik XLVII. № 2 (185). S. 85–95.
5. Bülow H. Theatermusik. Stanislas Moniuszko “Halka” / *Neue Zeitschrift für Musik*. 1858. 12 november, № 20. URL: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10527936?page=515> (дата звернення 15.03.2023).
6. Chybiński A. Lutnia, lutniści i tance w poezji polskiej XVII wieku / *Śpiewak Śląski* : czasopismo. Katowice, 1927. Rok VIII, Nr. 11, listopad. S. 105.
7. Dubrovniy T. The dialectic of kitsch or Grassroots as an important factor development of Ukrainian culture. *Theorie und Geschichte der Monodie*. Wien, 2020 ; Brno, 2022, Bd. 11 : Bericht der Internationalen Tagung. S. 43–58.
8. Nidecka E. Twórczość polskich kompozytorów Lwowa a ukraińska szkoła kompozytorska (1792–1939). Rzeszów : Wyd. Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2005, 158 s.
9. Ogiński M. K. Listy o muzyce / *Muzyka* : Kwartalnik Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk. Warszawa, 2003. Rosznik XLVIII. № 3 (190), S. 108.
10. Tuchowski A. Chopin w kręgu idei narodowej / *Chopin w kulturze polskiej* / red. Maciej Gołąb., Wrocław : Wyd. Un-tu Wrocławskiego, 2009, S. 53.
11. Wąsacz-Krztoń J. Ludzie i muzyka w Krakowie w I połowie XIX wieku / *Wąsacz-Krztoń J.*, Rzeszów, 2009. S. 11.
12. Relidzińska D. Śpiewanie to obciach. Szymanowska, Kurpiński, Lessel... Moniuszko. *Śpiewnik domowy* / URL: <https://meakultura.pl/artukul/spiewanie-to-obciach-szymanowska-kurpinski-lessel-moniuszko-spiwnik-domowy-2152/> (дата звернення 04.01.2024).
13. Hahn W. Bogusławski czy Kołłątaj? (W sprawie autorstwa Cudu czyli Krakowiaków i Górali) / *Pamiętnik Literacki* : czasopismo kwartalne, poświęcone historii i krytyce literatury polskiej. *MI-CO*, 1912, № 11/1/4., S. 271–277. URL: [https://bazhum.muzhp.pl/media//files/Pamietnik\\_Literacki\\_czasopismo\\_kwartalne\\_poswiecone\\_historii\\_i\\_krytyce\\_literatury\\_polskiej/Pamietnik\\_Literacki\\_czasopismo\\_kwartalne\\_poswiecone\\_historii\\_i\\_krytyce\\_literatury\\_polskiej-r1912-t11-n1\\_4/Pamietnik\\_Literacki\\_czasopismo\\_kwartalne\\_poswiecone\\_historii\\_i\\_krytyce\\_literatury\\_polskiej-r1912-t11-n1\\_4-s271-277/Pamietnik\\_Literacki\\_czasopismo\\_kwartalne\\_poswiecone\\_historii\\_i\\_krytyce\\_literatury\\_polskiej-r1912-t11-n1\\_4-s271-277.pdf](https://bazhum.muzhp.pl/media//files/Pamietnik_Literacki_czasopismo_kwartalne_poswiecone_historii_i_krytyce_literatury_polskiej/Pamietnik_Literacki_czasopismo_kwartalne_poswiecone_historii_i_krytyce_literatury_polskiej-r1912-t11-n1_4/Pamietnik_Literacki_czasopismo_kwartalne_poswiecone_historii_i_krytyce_literatury_polskiej-r1912-t11-n1_4-s271-277/Pamietnik_Literacki_czasopismo_kwartalne_poswiecone_historii_i_krytyce_literatury_polskiej-r1912-t11-n1_4-s271-277.pdf) (дата звернення 13.11.2023).



УДК 78.25;78.21

DOI 10.32782/2224-0926-2024-2-49-8

Жанг Хуїлінг

аспірантка,

Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка

<https://orcid.org/0009-0009-2148-4300>

## РОЛЬ ЖІНОЧОГО ВИКОНАВСТВА ПРИ ВИТОКАХ СТАНОВЛЕННЯ ЕСТРАДНО-ДЖАЗОВОЇ МУЗИКИ В КИТАЇ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ XX-ГО СТ. В АСПЕКТІ ГЕНДЕРНОЇ ПРОБЛЕМАТИКИ

У ході дослідження естрадно-джазової музики Китаю, яка переважно розглядалася під знаменником «чоловічого» стилю, виявилось, що левина частка виконуваної популярної музики різних жанрів і напрямків припадала на жіноче виконавство. Хоча жінки завжди були в меншості у світовому джазі – та у вокальній сфері вони досягли значного статусу. На долю ж китайських співачок випала важлива місія поширення та розбудови нових видів і форм популярної музики, одним з вимірів якої була національна адаптація джазу у стилях шидайцюй, згодом мандопоп і кантопоп. Особлива роль належала шанхайській дівочій вокально-танцювальній групі Мін'ює (Яскравий місяць) під керівництвом Лі Цзінь Хуей, з якої вийшла потужна плеяда китайських співачок-кінозірок, які стали фактично речницями нового стилю. Лі Мін'ює – виконавиця перших китайських естрадно-джазових композицій. Її виконавська манера позначена рисами спорідненими зі співом у китайській опері та ясним дзвінким дитячим тембром. Китайські народні інструменти (піпа, ерху, даньху, літофони) доповнювали традиційні джазові ансамблі, надавали національного колориту, який досягався і завдяки особливій фоніці самої китайської мови. Її творчий спадок налічує поза 140 пісень.

Королевами китайського джазу 20–30-х років були дві шанхайські дівчино-кінозірки Ван Рень Мей та Лі Лілі. Одним з найбільших рушіїв джазового вокального мистецтва в Китаї стала кіноіндустрія, яка рекламувала та поширювала пісенну творчість по всьому Китаї та цілому азійському континенті. Цих співачок називали дівами-амфібіями, адже рівноцінно володіли акторською майстерністю, танцювали, виявляли потужні вокальні дані. «Шанхайська дика кішка» Ван Рей Мен'ює поєднувала народні китайські зразки з джазовими гармоніями та пентатонними ладами; вокальний стиль співачки емоційно піднесений, а ліризм і наспівність поєднуються з запальною вдачею. Лі Лілі часто виконувала блюз (не випадково у США вона відвідувала школу джазового співу), а її широкий діапазон та барвистий тембр надавали виконавській манері особливої теплоти, її називали володаркою «солодкого голосу». Ці співачки, освоюючи різноманітні манери співу, в тому – і джазові, створюють вагоме підґрунтя для наступного етапу еволюції естрадно-джазового виконавства, залишаючи на мистецькій пісенній мапі Китаю велику кількість хітів (кожна з них знялася у більш як 30 фільмах та записала поза 100 пісень). Становлення китайського джазу переважно формувалося у площині жіночого виконавства, що було суттєвим та вагомим чинником у здобутті рівноправності жінок у Китаї та виправленні гендерних проблем, зокрема, у популярно-музичній сфері даного періоду.

**Ключові слова:** китайський джаз, шидайцюй, жіноче естрадно-джазове виконавство, Лі Цзінь Хуей, Мін'ює (Яскравий Місяць), співаючі кінозірки, Лі Мін'ює, Ван Рей Мен, Лі Лілі.

**Huiling Zhang. The role of female performance in the origins of pop and jazz music in China in the first third of the 20th century in terms of gender issues**

*In the course of the study of pop-jazz music of China, which was mainly considered under the denominator of the “male” style, it turned out that the lion’s share of performed popular music of*

various genres and directions was performed by women. Although women have always been in the minority in world jazz, they have achieved significant status in the vocal field. On the other hand, the important mission of spreading and developing new types and forms of popular music fell to the fate of Chinese singers, one of the dimensions of which was the national adaptation of jazz in the styles of *shidait sui*, later *mandopop* and *cantopop*. A special role belonged to the Shanghai girl vocal and dance group *Mingyue* (Bright Moon) under the leadership of Li Jin Hui, from which a powerful galaxy of Chinese female singers and movie stars emerged.

Li Min Hui – the performer of the first Chinese pop-jazz compositions is considered as a figure of a singer and film actress, the daughter of the first Chinese composer and producer, the founder of Chinese jazz Li Jin Hui, the premiere performer of whose works Li Min Hui was. Her performance manner is marked by features similar to singing in Chinese opera, and the clear childish timbre of her voice gave the performed works youthful strength and vigor. Li Min Hui was no less convincing in her lyrical roles, and her stage collaboration with Chinese folk instruments (*pipa*, *erhu* and *danh*), lithophone stones), which complemented traditional jazz ensembles, gave her compositions a special national flavor, which was also achieved thanks to special phonics of the Chinese language itself. The 140 songs (most of which were performed in movies) that Li Min Hui left for the next generation are a noteworthy fundamental legacy of the outstanding singer.

The queens of Chinese jazz in the 20s and 30s were also considered to be two Shanghai film stars – Wang Ren Mei and Li Lilly. Their singing was heard at concert venues, in theaters, cafes, restaurants, halls, as well as on the radio, in recording studios. One of the biggest drivers of jazz vocal art in China has been the film industry, which has used the wide screen to promote and spread songwriting throughout China and the entire Asian continent. These singers were called amphibious virgins, because they equally possessed acting skills, excellent dancing and revealed powerful vocal data. “Shanghai wild cat” Wang Ray Men combined Chinese folk samples with jazz harmonies and pentatonic scales; in the accompaniment, despite the traditional compositions of the jazz band, Chinese folk instruments sounded. The singer’s vocal style is emotionally elevated, lyricism and melody are combined with a fiery temper. Li Lilly often performed blues (it is no coincidence that she attended a jazz singing school in the USA), and her wide range and colorful timbre gave her performance a special warmth, she was called the owner of a “sweet voice”.

These singers, mastering various styles of singing, including jazz, create a solid foundation for the next stage of the evolution of pop-jazz performance, leaving a large number of hits on the artistic song map of China (each of them starred in more than 30 films and recorded more than 100 songs). The formation of Chinese jazz was mainly formed primarily in the field of female performance, which was a significant and important factor in achieving the equality of women in China and correcting gender problems, in particular, in the popular music field of this period.

**Key words:** Chinese jazz, *shidait sui*, female pop-jazz performance, Li Jin Hui, *Min'yue* (Bright moon), singing movie stars, Li Ming Hui, Wang Ray Meng, Li Lilly.

**Актуальність.** Дослідження естрадно-джазового виконавства поза американсько-європейським ареалом є досить обмеженими та нечисленими, як і дослідження гендерної проблематики, зокрема, у азійських культурно-географічних зонах. Підняття ж теми жіночого виконавства у естрадно-джазовому мистецтві, навіть на елементарному рівні ідентифікації та опису діяльності його представниць є актуальною та становить незаперечний інтерес для подальших наукових пошуків. Показовим в цьому плані є джазове виконавство жінок-вокалісток, оскільки якість та характер тембральної природи їх голосів, хоч і з ймовірними індивідуальними рисами, передбачає безпосередній зв'язок співачок зі своєю гендерною ідентичністю. Власне тембральна природа голосів і є тим явищем, яке дозволяє співакові в контексті виступу через вокальну інтерпретацію

встановити стратегічні зміни переконань щодо гендерних predisposицій у музичній культурі, зокрема, естрадно-джазовому виконавстві. Намагаючись позбутися маргіналізації у ХХ столітті, жінки прагнули прийняти певні риси чоловічої поведінки, зокрема у виконавстві джазу при звуковій стилізації чоловічого голосу насамперед в імпрровізаційних уривках композиції. Проте, А. Арвідссон зауважує, що у ранньому джазі спостерігалася певна дисоціація від розважально-популярної до народної культури з їх часто вульгарними текстами пісень. Саме вона визначила надання джазовим композиціям певної респектабельності, ушляхетнення, котрі, тим не менше зумовлювали водночас і маргіналізацію жінок [4]. І хоч «жінки завжди були в меншості у світі джазу, проте, у вокальній сфері вони досягли значного статусу» – констатує К. Брукнер-Гарінг [5, с. 129]. Серед найбільш відомих світових джазових виконавиць: Елла Фіджеральд, Сара Вон, Кріс Конор, Дайна Вашингтон, Бетті Картер, Джулі Лондон, Ніна Сімон, Петті Вікс, Етта Джонс, Лена Хорн, Еббі Лінкольн та ін., які користувалися великою славою і пошаною [5, с. 128]. В історичній проекції розвитку китайського естрадно-джазового мистецтва власне співачки стали промоторами і основними рушіями зародження та становлення даного стилю в першій третині ХХ ст., що симптоматично викликає потребу у дослідженні їх творчої діяльності та визначення місії жіночого виконавства в сфері популярної музики Китаю.

Дослідження виконавського естрадно-джазового мистецтва крізь призму специфіки гендерної проблематики, в якому порушуються актуальні соціо-культурологічні питання жіночого виконавства як такого у музикознавчому просторі активізувалися лише в останні десятиліття. Увагу вчених привертає ґрунтовне осмислення стилістики та історичної ролі жіночого виконавства, втім – у естрадно-джазовому вимірі. **Методологічною та теоретичною базою статті** стали роботи, що виявляють основні закономірності урбаністичної культури ХХ ст. у вимірі естрадно-джазового мистецтва та його базових теоретично-стильових засад, які торкаються розвитку китайського джазу (А. Бойко, Мо Лі, Ван Си Ци, А Пінеро, Дж. Лам, Гуань Лі, Чжан Хуей, Лі Ган, Мао Си Цю, Цяо Лян, Ю Цзін Бо) та етапів розвитку і особливостей китайського джазу (Бі Юй Хун, Анді Джуан Чун, Джінгліан Чанг, А. Джонс, А. Португалі, Ванг Лінгфенг, Квінг Янг, Су Лі, Шао Хун Хун), втім – його жіночого виконавства та нечисленні дослідження і джерела, що висвітлюють постаті провідних представниць китайського джазу у першій половині ХХ-го століття (К. Крекмур, Л. Мокдат, Е. Дюан, Й. Ямагучі, Джонг Джуан, Лі Лілі, Р. Мейєра, С. Мелвіна, С. Нома, Ш. Стефенсон) та гендерну проблематику в мистецтві ХХ століття (А. Арвідссон, К. Брукнер-Гарінг, П. Корніка, Дж. Десплат-Роджер, Х. Думоулін, М. Ласкомбес, М. Московіц, К. Пінеро та ін.).

**Виклад основного матеріалу.** У культурних традиціях Китаю з початку ХХ-го століття жінки відіграють провідну роль як виконавиці у сфері акторського та музичного мистецтва. Дослідник Дж. Лам зазначає, що «у китайців є давня чоловіча традиція наймати жінок, щоб потішити ними чоловічі очі та вуха... У соціалістичному та сучасному Китаї, де чоловіки та жінки номінально рівні, чоловікам, особливо літнім чоловікам, вдалося домінувати в суспільстві та контролювати більшість доступних багатств. Для просування власних інтересів у молодих, талановитих і кар'єрних жінок немає іншого вибору, як діяти «по-жіночому», але глобально. Гендерне та чуттєве китайське «Я», вписане в їхні жіночі тіла та звукове проектування їхньої музики, стало насправді їхнім великим капіталом ...» [15, с. 67]. Таким чином автор підкреслює сутнісну роль жіночого виконавства і у формуванні новітньої урбаністичної культури Китаю на початку

XX ст., зокрема, її естрадно-джазового мистецтва. Поширюючись під впливом світових тенденцій, носіями яких були численні іноземці та їх громади на території Китаю (найбільше зосереджені в тодішньому культурно-економічному центрі – Шанхаї), нова популярна музика поступово набирала національних рис, витворюючи специфічне обличчя та отримуючи власну назву *shidaiqu* (шидайку). З іншого боку, багато обдарованої китайської молоді на межі XIX–XX століть їхало на навчання в різні країни світу: Німеччину, Францію, Америку, Японію, звідки поверталася з новими ідеями та задумами, поступово привносячи елементи західної культури з метою їх асиміляції та зрощення з питомими національними традиціями. Естрадно-джазове виконавство активно входило у життя китайських містян, процвітаючи у побутово-розважальній сфері, здобуваючи чималу популярність серед населення. «Твори, написані у жанрі *shidaiqu*, за своєю стилістикою та манерою аранжування значною мірою нагадували західні естрадні пісні», – зазначає А. Бойко, продовжуючи: «в них здебільшого висвітлювалися теми кохання, безтурботного життя у великих містах тощо» [2, с. 223]. За китайським дослідником Сунь Жуй «пісні *shidaiqu* відрізнялися легким і розважальним характером, їх мелодії були легкими для швидкого запам'ятовування, а слова зрозумілими та доступними для сприйняття» [32, с. 66]. Завдяки ж своїй загальній розважальній спрямованості сучасні пісні *shidaiqu* виконувалися переважно в кафе, ресторанах, барах, нічних клубах, в яких поступово формувалися спеціальні сценічні майданчики, а подекуди й досить великі сцени для виступів танцювальних колективів, з часом – почалася розбудова чималого кількості концертних залів. Значний внесок у дану сферу зробили також іноземні музиканти, які працювали на той час у Китаї, наприклад, культовий джазовий трубач Бак Клейтон<sup>1</sup>, який виступав у найвишуканіших залах Шанхаю зі своїм джаз-бендом.

Новосформована в перші десятиліття XX ст. площина урбаністичної культури Китаю мала синтетичний характер. Аналізуючи значення *shidaiqu* в історії китайського естрадного мистецтва, Мао Си Ци акцентує увагу на культуротворчій ролі даного жанру у аспекті універсалістського виміру та амбівалентності його специфіки в контексті національної ментальності: «З одного боку, завдяки *shidaiqu*, у яких поєдналися елементи китайської, європейської та американської музики, відбулося формування китайської естрадної музики, а тому можна стверджувати, що їх поява є позитивним фактором для подальшого розвитку музичної культури Китаю. З іншого ж боку, часто в цих піснях висвітлювалися думки, почуття та переживання однієї людини, що, певним чином, було характерним явищем для традиційної китайської ментальності» [30, с. 55]. Якщо ж взяти до уваги, що більшість тодішнього репертуару було створено для жінок-співачок, то інтимно-особистісний характер та ліричне начало однозначно превальовало у даній сфері, хоч не бракувало і різнохарактерних жартівливих та активно-сподвижних, юнацько-бадьорих оптимістичних зразків.

Чималий вплив на становлення шидайцюю мав ще один вимір масової пісенності, а саме – шкільні пісні, які почали активно впроваджуватися в життя шкільної та студентської молоді на початку XX ст. Ця традиція була запозичена з японського шкільництва, в освітній системі якого особлива увага приділялася музичному вихованню. Спершу це були зразки масових популярних європейських, американських чи японських пісень з китайськими текстами, які поширювалися серед юнацтва. Небавом і китайські композитори не лише аранжували відомі зразки, а почали створювати власний контент.

<sup>1</sup> Бак Клейтон співпрацював з оркестрами Каунта Бейсі, Луї Армстронга та багатьма джазовими знаменитостями.

В контексті даного дослідження варто зазначити появу цілої низки пісень, присвячених боротьбі китайських жінок за рівноправність. Так, гендерна тематика, ймовірно, вперше виходить на музичну мистецьку арену Китаю.

Безперечний внесок у розвиток китайського естрадного мистецтва 20–30-х років ХХ ст. зробив дівочий вокально-танцювальний гурт «Яскравий місяць» – Мін'юе, який проіснував з 1920 по 1936 рр. Його засновником і продюсером був китайський композитор Лі Цзінь Хуей<sup>2</sup>. Назву групі композитор взяв з риторики Руху нової культури, описуючи фокус своїх музичних зусиль, він заявляв: «Ми піднімаємо прапор «музики для звичайних людей», як яскравий місяць у небі, що сяє над землею, щоб усі люди могли насолоджуватися» [18, с. 37]. Маючи досвід у керуванні учнівськими та студентськими хорами та будучи промотором становлення національної музичної педагогіки, композитор плідно працює у жанрах дитячої музики, і не лише пісенно-вокальної, але й театральної. Він почав публікувати свої дитячі мюзикли з 1923 року у дитячому щотижневому журналі й продовжував створювати та керувати програмами музичного навчання для молоді [7, с. 49]. Хоча ранні роботи Лі абсолютно невинні та навчальні за змістом, вони все ж зустріли несхвалення з боку деяких критиків, незважаючи на свою величезну популярність. Цей опір, очевидно, був пов'язаний із манерою виконання цих пісень. Адже, починаючи з 1923 року, Лі Цзінь Хуей фактично порушив табу заборони жінкам

<sup>2</sup> Лі Дзінь Хуей (1891–1967) належав до видатної династії китайських культурних та політичних діячів, яку називали династією «восьми синів». Лі Цзінь Хуей вважають батьком shidaiqu (китайської популярної пісні). Народжений в Хунані в інтелігентній родині, він отримав прогресивну європейську та ґрунтовну конфуціанську освіту, відвідуючи школи та Шаошань і Сянтань. Ще у підлітковому віці захопився китайською народною музикою (гуцінь був першим інструментом, ґру на якому він досконально освоїв), будучи учнем середньої середньої школи Чанша, музичні здібності Лі були очевидними: підліток керував хором та працював інструктором музики в школі. Особливий інтерес пробудила місцева хунанська опера з квітковим барабаном, де музичні номери чергуються з сценічними театральними монологами. Почав працювати секретарем нової Національної асамблеї (1911–1914 рр.), Лі повернувся до рідної Хунані, щоб керувати учнівськими і студентськими хорами. Його бурхлива кар'єра почалася драматично: написав кілька сатиричних політичних пісень для газети Чанша, які розлютили місцеву владу, за що Лі отримав фізичні покарання. У 1916 р. він вирішив повернутися до Пекіна, де став учасником руху за нову культуру, центром якого був Пекінський університет, брав участь у Русі 4 травня 1919 р. У Пекіні він глибоко занурився у дві музичні пристрасті: педагогіку та народну музику, створюючи чимало музичних підручників, збірок народних пісень. Будучи керівником відділу Інституту популяризації та практики музики Пекінського університету, який зосереджувався на музиці Хунань, Лі почав адаптувати, транскрибувати та виконувати регіональні китайські народні пісні. Однак його зусилля не були прийнятими колегами, оскільки в моді в той час була європейська романтична музика, а пісні посполитого середовища вважалися простацькими та вульгарними. Повернувшись до Шанхаю, він стає редактором щотижневого журналу Common People's Weekly Magazine, а наступного – редактором Китайського книжкового бюро, отримує посаду директора Національного мовного інституту в Шанхаї. У 1922 р. Лі почав редагувати дитячий журнал «Маленький друг», який незабаром став найбільш продаваним періодичним виданням у країні. У ньому він пропагував національне використання китайської мандаринової мови, сімейні цінності, ідеї культурного обміну, гармонію з природою та добросовісне громадянство через дитячі пісні та дитячі опери. Пісні були зведені лише до мелодій, записаних спрощеними нотами, і в них поєднувалися китайські інструменти з гітарами, скрипками та фортепіано. Головним досягненням Лі Цзінь Хуей є створення жіночої групи «Яскравий місяць», а також його композиторський та продюсерський внесок у становлення та розвиток популярної музики Китаю – shidaiqu. Під час Культурної революції Лі Цзінь Хуей зазнав політичних переслідувань і, зрештою, був страченим за свою важливу роль у популяризації «жовтої музики», жанру, який суперечив ідеології тодішньої політичної системи Китаю (Jones, 2001). Проте, спадщина Лі продовжує жити в його відомих композиціях, у зірках (співаках і композиторах), яких він виховав у своїй групі, і в музиці, що виникла з shidaiqu, як Mandopop і Cantopop.

виступати на сцені, коли найняв молодих дівчат співати й танцювати у своїх шкільних музичних постановках таких як «Горобець і дитина», «Маленький художник». Ще більш суперечливим було його рішення дозволити власній дочці Лі Мінъ Хуей виступати з шести років на публічній сцені. І хоч вона стала всенародною улюбленицею, дитячою співачкою і кінозіркою, впродовж блискучої кар'єри її жорстоко критикували за її публічні виступи через традиційну в Китаї недовіру до жінок-артисток<sup>3</sup>. Історія Мін'ює сповнена драматичних колізій і торування нелегких шляхів у здобутті гендерної рівноправності. Так, в 1926 р. Лі був змушений закрити трупу «Яскравий місяць». Після її розпуску, він організує «Школу китайського танцю» (1927), згодом «Трупу китайської пісні та танцю». Хоча Лі був змушений розпускати свої трупи через тиск з боку Гоміньдану і фінансові проблеми, він знову заснував «Школу краси для дівчат» (1928), щоб продовжувати працювати з групою своїх учениць. Після фінансово невдалого туру зі своїми дівчатами Лі випустив шалено популярний альбом під назвою Family Love Songs (1929), а згодом – Patriotic Songs (1932). Озброєний успіхом свого першого альбому, Лі відновив пісенно-танцювальну трупу «Яскравий місяць» у 1929 році та гастролював азійськими країнами. Стиль пісень і музики мав певний західний вплив, що перемістило китайську музику в новий напрямок, а пісні цього періоду – 30–40-х рр. будуть позначатися як стиль shidaiqu. У міру того, як радіо стало доступнішим, все більш популярним і поширенішим стає і джаз, за використання елементів якого Лі різко критикували, називаючи нову музику «жовтою (або порнографічною)». Один з рецензентів сказав про Лі, що його музика надто «вульгарна і розбещена... [але] настільки популярна, як ніколи» [13, с. 57]. Найбільшим джерелом впливу на імплантацію джазу в китайській культурі був американець Бак Клейтон, який плідно співпрацював з Лі Цзінъ Хуеєм впродовж

<sup>3</sup> Історія так званих «співаючих (танцюючих) жінок» у Китаї має дуже довгу історію та вироблену віками не лише специфічну музичну традицію, але й певний морально-соціальний статус. Музикою і співом переважно займалися наложниці (навіть представниці найвищого рівня ієрархії «вільних» жінок – чансань, які могли здобути впливове становище, однак, знаходилися в положенні рабинь і після втрати покровителів змушені були важко бідувати), які, однак, могли бути проданими чи подарованими за бажанням їх господаря. Ця традиція ставлення до жінок-музиканток (співачок чи виконавиць на музичних інструментах, танцівниць), що міцно укорінилася в гіпер-патріархальному Китаї, була пов'язана з конкубінатом (багатоженством чоловіків), яке піддалося ревізії у 1911–12 роках. Проте, навіть заборона конкубінату не змінила традиційних поглядів та уявлень. Призначення наложниць-артисток (вони були при багатих дворах іноді представлені навіть цілими трупами дівчат, які володіли співочим і танцювальним мистецтвом) – розважати свого пана та його гостей. Однак вони були позбавлені будь-яких прав та становили власність свого володаря. Так, у китайських хроніках зустрічаються численні випадки передарування співаючих дівчат (наприклад, в 515 році багатий вельможа запропонував як хабар судді цілу трупу жінок-музиканток). Для приваблювання заможних чоловіків, чансань майстерно співали, грали на різних інструментах, танцювали, звідси і слово «спів» (кит. 歌) асоціювалося з професією «співаючих дівчат». В 30-х роках ХХ століття образ чансань став маніфестаційним у боротьбі з проституцією та споживацькими тенденціями суспільства, а невдовзі комуністична партія Китаю прирівняла чансань і «жовту музику» – популярний естрадно-джазовий шидайцю до порнографії та піддала різкій критиці, заборонам. Так, автор численних пісень і музики до кінофільмів, один з послідовників Лі Цзінъ Хуея, Не Ер став гострим противником шидайцю, виступаючи в комуністичній пресі. Спробу пояснити дане, фактично спровоковане складними соціальними та матримоніальними причинами, явище «співаючих дівчат» в китайському суспільстві ще наприкінці ХІХ століття здійснив китайський письменник Хань Бацін у своєму романі «Життєпис морських квітів», який отримав також назву «Шанхайські квіти» (上海花) в англійському перекладі постали як “The Sing-song girls of Shanghai” (Співаючі дівчата Шанхаю). Зрештою, практично всі співаючі зірки були піддані, за окремими винятками, гонінням, емігрували, а деякі стали жертвами режиму.

кількох років. Клейтон відіграв важливу роль у формуванні музичних партитур та оркестровки, допомагаючи і консультуючи Лі. Впродовж 30–40-х рр. революційна китайська джазова музика Лі Цзінь Хуея домінувала в нічному житті Китаю, вона звучала чи не у всіх кабаре, кафе та нічних клубах південно-східної Азії. Сам Лі керував першим загальнокитайським джазовим оркестром, який грав у елітному нічному клубі Шанхая. Пісні Лі часто виконувалися різними трупами, що склалися з співачок і музикантів, багато з яких раніше були членами його вокально-танцювальних груп. У 1931 році трупа Лі об'єдналася з кінокомпанією Ляньхуа і отримала нову назву – «Орхідея». Лі Цзінь Хуей почав писати музику до кінофільмів, наприклад, «Романс у танцювальному залі» – однієї з перших китайських музичних кінострічок [12]. Через фінансові труднощі та відсутність комерційного успіху він почав писати пісні про кохання, такі як *The River of Peach Blossom*, *The Express Train*, які стали надзвичайно популярними, а його музика почала асоціюватися з міським масовим маркетингом жіночого іміджу та одержимістю зірковістю та комерційністю. Випускниці його трупи роблять величезні успіхи, здобувають неймовірну славу і популярність, кодексуючи і утверджуючи своєю діяльністю китайське естрадно-джазове виконавство. Цьому сприяло не лише звукове кіно, але поява численних студій звукозапису, які тиражували велетенські накладки платівок, що блискавично розкуповувалися і давали підстави до комерціалізації процесу. У 1949 році він був композитором для Шанхайської студії анімаційних фільмів. Лі продовжував складати музику до кінця свого життя, хоча згодом він дорого заплатив за свою славу. Комуністична партія Китаю (КПК) назвала засновником *Yellow Music*, під час Культурної революції він став жертвою політичних переслідувань [34]. Цей гурт став першою ластівкою та тодішньою китайською «фабрикою зірок», фактично, закладаючи основи національного шоу-бізнесу, а також публічного сценічного жіночого виконавства. Початково учасниками цього гурту були дівчатка-підлітки, які освоювали ази вокального і театраль-но-хореографічного мистецтва, а згодом стали видатними естрадними зірками китайської та інших азійських сцен: Лі Мінь Хуей, Ван Рень Мей, Лі Ліллі, Ху Цзя, Лі Сян Лань, Сюй Лін Сянь, Янь Вень, Лі Мін Цзянь, Чжоу Сюань, Бай Хун, Чжан Фань, Сюй Лай. У трупі також були композитори, які присвятили себе цьому популярному пісенному жанру, зокрема Янь Хуа, Лі Цзіньгуан (молодший брат Лі Цзінь Хуея), Чень Гесінь, Не Ер. Така концентрація кваліфікованих виконавців і композиторів призвела до поширення сучасних пісень, які домінували в індустрії розваг Шанхая протягом 1930–40-х років. Його дочка Лі Мінь Хуей була відомою співачкою в трупі, а також його прийомна дочка Лі Ліллі, яка зробила успішну акторську кар'єру [14]. Лі Цзінь Хуей та його трупу часто критикували ліві, які вважали, що їхня музика є прикладом наслідків західного імперіалізму та капіталізму, які, на думку лівих, розбещували та послаблювали Китай. Колишній учень Лі Цзінь Хуея, Не Ер, виступив проти вчителя та його популярної музики та почав писати музику, натхненну радянськими масовими піснями та військовими маршами.

«У перші шість років існування колективу його репертуар складався переважно з дитячих пісень. Втім, вже після 1927 року гурт починає виконувати композиції, головними темами яких є теми дружби, батьківщини та кохання. Розквіт діяльності Мін'ює припадає на 1928–30 рр. Саме цей рік є найбільш плідним у творчому доробку зазначеного колективу, який виявився спроможним за цей час виконати більше ніж 100 пісень, а також записати та поширити численну кількість власних платівок, наприклад, шалено популярним став альбом під назвою *Family Love Songs*, а пізніше випустив *Patriotic Songs*



у 1932 р. Серед багатьох творів, виконаних гуртом «Яскравий місяць», найвідомішими стали такі пісні, як «Людське обличчя персикового цвіту» (музика Яо Мінь, слова Чень Де І), «Квітка впала у воду» (музика і слова Лі Цзінь Хуея), «Долина персиків» (музика і слова Чень Ге Сіна)» – зазначає А. Бойко [3, с. 121]. Не слід забувати про неодноразові гастрольні тури, які пролягали багатьма регіонами Китаю, а також проходили різними країнами Азії. Так, починаючи з імплантації дитячо-юнацької масової пісні сін'юйге та гімнастично-танцювальних номерів, діяльність подібних труп як «Яскравий місяць» (наприклад, «Цвіт сливи») поступово апробували різноманітні стилі поп-музики, а однією з провідних стали джазові композиції в жанрах шидайк та мандопоп. Розглянемо ж ці знакові постаті, вплив яких на становлення естрадно-джазового мистецтва Китаю є незаперечним.

Після 1920-х років більшість відомих красунь були зосереджені в Шанхаї, що також зробило Шанхай містом «найелегантнішого аромату» в Китаї 1920–40-х років. У цій «хмарі агарового дерева, змішаного з повітрям», Лі Мінь Хуей вважається першою поп-співачкою у Шанхаї та навіть у Китаї. Лі Мінь Хуей – донька Лі Цзінь Хуея – ведучого композитора та ініціатора ранньої китайської поп-пісні, засновника танцювально-пісенної трупи «Яскравий місяць». Донька митця вийшла співати на велику сцену вже у віці 12 років, попередньо маючи чималу практику участі в численних батькових мюзиклах як солістка, а також знімалася в дитячих ролях у кількох фільмах. Її пісні «Дощова мряка» (Drizzle) і «Цвіт персика з людським обличчям» (Peach Blossom with Human Face) стали супер-популярними у 1920–1930-х роках. Як бачимо, родина Лі заслуговує на особливу пошану, а музична діяльність цієї сім'ї відіграла визначну роль в історії китайської поп-музики. Пісні Лі Дзінь Хуея завжди спочатку співала його донька, що робить Лі Мінь Хуей першою поп-зіркою на китайській музичній сцені<sup>4</sup>.

Першою популярною піснею в Китаї вважається «Дощова мряка» (Drizzle), яку написав Лі Цзінь Хуей. У 1927 році співачка записує цю першу в Китаї популярну пісню

<sup>4</sup> Лі Мінь Хуей (1909–2003), виходячи з вокально-танцювальної групи Мін'юе поряд з іншими співачками може вважатися основоположницею жіночого джазового виконавства у Китаї. З дитячих років, отримавши якісну музичну освіту, Лі Мінь Хуей проявила себе у співі і танцях і знялася у дитячих ролях у фільмах-операх «Виноградна фея» і «Бідний Цюсян», які здобули широку популярність. Спочатку співачка отримала прізвисько «молодша сестра» через її роль другого плану у фільмі «Нестерпно оглядатися назад», зігравши невинну дівчину у 1925 році, переходячи з естрадних майданчиків у сферу кіноіндустрії. У тому ж році вона знімається у фільмах «Великий Китай» і «Військові досягнення», після чого впродовж 1925–1928 років вона знялася у дев'яти фільмах. У 1929 році вона знову залишає кіноіндустрію і починає активно виступати з трупною пісні і танцю Мін'юе в Наньїні, здобуваючи чималу популярність. Згодом з'являється ще одна китайська джазова композиція її батька «Цвіт персика з людським обличчям», якою ще більше співачка уславилася у 1920–1930-х роках.

Від 1933 року Лі Мінь Хуей, здобувши тривку позицію однієї з кращих китайських поп-співачок, повертається в кіно, завдяки якому її пісні здобувають більш широке коло поширення. У кожному з фільмів, в якому знялася співачка є чимало пісень у її виконанні, що дуже подобалося глядачам. Її гра була свіжою, яскравою і простою – як і виконання пісень. Серед найвідоміших фільмів, в яких Лі Мінь Хуей зіграла головні ролі – «Погоня» (1933), «Маленький фабрикант», «Квіти і Місяць», «Дикі тінні та яскраві квіти», «Жінка» (1934), «Елегія життя» (1935), «Сінсін», «Фестиваль Цинмін» (1936), «Щасливі гроші», «Фенікс шукає Фенікса» (1938) став останнім фільмом її блискавичної кар'єри кінозірки. Проте, попри кінокар'єру, історична роль Лі Мінь Хуей більше полягає в тому, що вона є родоначальницею та першою поп-зіркою на китайській музичній сцені. Саме такою вона постає документальному фільмі CCTV «Сто років пісень», в якому знімається вже у поважному віці [11]. Впродовж життя Лі Мінь Хуей займалася і доброчинністю – працювала у першому дитячому садку Шанхаю. Останні роки життя зірки пройшли у нужді, померла вона у будинку престарілих у Шанхаї 2003 року.

у компанії ЕМІ. Зберігся її автентичний запис, який дозволяє визначити виконавську манеру Лі Мінь Хуей. За твердженням китайської дослідниці Сунь Жуй, артистка мала «...надзвичайно красивий, дзвінкий й одночасно з цим теплий та по-дитячому особливий тембр голосу» [33, с. 35]. Щодо «теплоти» голосу співачки, то запис, та й тогочасна критика не зовсім сумісні з даним твердженням. У переважній кількості творів китайських композиторів цих років спостерігається і вплив пекінської опери (цзінзцюй), проявами якої є використання специфічної вокальної манери (яка часто відчутна у Лі Мінь Хуей) та застосування традиційного китайського музичного інструментарію (автентичні китайські флейти, звукові камінчики-літофони, самозвучний ударний інструмент муюй, старовинний струнно-щипковий інструмент піпа, висока китайська скрипка ерху або низька данху, дзвіночки, тощо). А яскравим прикладом цього може слугувати «Дощова мряка» (1926), яка стала своєрідною емблемою раннього національно зорієнтованого китайського джазу. Текст пісні невибагливий, проте, не позбавлений ліричного чару та в певному сенсі роздумів над швидкоплинністю людського життя:

*Доц продовжує падати, вітерець продовжує дуги,  
Під вітерцем і дрібним дощем зеленіють верби  
Айойо! Верби зеленіють...  
Коханий, я не хочу твого золота, коханий, я не хочу твого срібла,  
Все, чого хоче ця маленька дівчинка, – це твоє серце  
Айойо! Все, чого я хочу, це твоє серце...*

*Мряка і дощ, не будьте такою мукою, легкий вітерець, не дразни  
Все важче йти крізь вітер і дощ  
Айойо! Все важче ходити під дощем...  
Юначе, сонце щойно зійшло над пагорбами,  
Молода дівчино, квіти лотоса починають показувати свої пелюстки,  
Не чекайте, поки квіти загинуть і сонце зайде за пагорби  
Айойо! Сонце зайшло за гори...<sup>5</sup>*

Оркестровий вступ у типовому джаз-бендовому викладі збагачується невеликою каденцією ударних – вистукуючих задиристий ритм камінчиків, на тлі яких вступає голос співачки. Можна визначити її манеру як гостро-характерну, в якій відчутний вплив со-пранових партій з китайської опери, поєднаний з відкритою дитячою манерою, що надає особливої оригінальності голосу, проста ж мелодика та вцілому невибагливість і навіть лапідарність мелодичних ліній та моторна ритміка зближає даний зразок з міською побутовою культурою. І якщо у записі «Дощової мряки» голос Лі Мінь Хуей звучить доволі різко і стиснено, хоч яскраво (один з китайських письменників навіть порівнював її манеру співу з «голосом kota, якого душать»), то згодом, технічно удосконалюючись, співачка набирає теплішої тембральної барвистості, хоча відкрита експресивна дзвінка манера залишається її головною ознакою. Вцілому ж Лі Мінь Хуей «своїм співом відкрила завісу сучасної поп-музики в Китаї, стала незгладимою класичною пам'яттю, вперше відкривши у китайській культурі смак популярної музики» – зазначав історик китайського джазу Ю Дзін Бо [37, с. 73].

<sup>5</sup> Тут і надалі – переклад з китайської мови на українську мій – Жанг Хуїлінг – Ч.Х. Запис пісні розміщено на сайті [https://www.youtube.com/watch?v=79zF8rtPmIk&ab\\_channel=ModernChineseCulturalStudies](https://www.youtube.com/watch?v=79zF8rtPmIk&ab_channel=ModernChineseCulturalStudies)

Королевами китайського джазу 20–30-х років поруч з Лі Мінь Хуей вважалися також Ван Рень Мей та Лі Ліллі. Так, остання – Лі Ліллі<sup>6</sup>, наближається манерою співу до Лі Мінь Хуей, володіючи і зберігаючи специфічну дещо дитячу-юнацьку тембральну барву. Згодом вона почала славитися особливою прихильністю до блюзу (не випадково у США вона відвідувала школу джазового співу), хоч виконувала різноманітний репертуар, а її широкий діапазон та барвистий тембр надавали виконавській манері особливої теплоти, навіть асоціювалися з так званим «солодким співом», власне, дитячим співом.

Її репертуар часто базувався на використанні вже відомих пісень, таких як «Людське обличчя персикового цвіту» (музика Яо Мінь, слова Чень Де І), «Квітка впала у воду» (музика і слова Лі Цзінь Хуей), «Долина персиків» (музика і слова Чень Ге Сіна) тощо. Зі збережених зі звуком фільмів 30–40-х років можна зробити висновок про виконавську манеру співачки, яка демонструє її багате обдарування. Так, у вокальних номерах до кінофільму «Велика дорога» з музикою Не Ера (1934 року) Лі Ліллі виконує і веселу бадьору жартівливу пісню під супровід імпровізованого оркестру з розмаїтих предметів (переважно ударних) про десять пальців на руках, якими треба збудувати нову дорогу. Навпаки, лірична «Пісня про ластівку» розкриває співачку з іншого боку – спостерігається своєрідна манера свінгування (з підкресленою опорою на слабу долю) – як відомо, один з засновників китайського джазу Каунт Бейсі – симптоматично і його послідовник Бак Клейтон були палкими прихильниками свінгу. В діалозі з пташкою, причому, артистка імітує елементи пташиного співу вводиться і записане натуральне ластів'яче щебетання. Пісня не наділена надто широким діапазоном, та все ж імпровізація у кожній черговій секції, підкреслює винахідливість вокалістки та її чудові імітативні дані. У збірнику «Стара шанхайська пісня у виконанні Лі Ліллі»<sup>7</sup> вміщено пісні Лі Цзінь Хуей «Сержант краси», «Я люблю тебе, сестро», «Залізний кінь і Джінге», а також «Нова пісня Фенянг» з фільму «Дорога» композитора Рень Гуансюаня на слова Ан Е. Виконання Лі Ліллі позначене імітацією народного співу, у великій мірі зберігає ясний підлітковий тембр.

<sup>6</sup> Лі Ліллі 黎莉莉 (1915–2005) була народжена в Пекіні в родині політика, отримала блискучу освіту, а після переїзду в Шанхай, батько (один з поважних представників КП Китаю) захопив її вступити в трупу «Яскравий місяць», де Лі Цзінь Хуей дав їй псевдонім Лі Ліллі і фактично удочерив. Справжнє ім'я співачки Цянь Чженьчжень. Як і інші зірки цієї трупи, Лі Ліллі знімається у музичних фільмах. Одна зі стрічок на морську тематику «Кров пристрасті у вулкані» містила багато танцювальних сцен та пісень і принесла славу молодій зірці. Також після спеціально написаних для неї сценаріїв фільмів «Королева спорту» та «Довга дорога» Лі Ліллі отримала прізвисько «солодка сестра» завдяки кокетливим та енергійним образам героїнь. Критики відзначали її любов до літератури, високу освіченість та знання музики. З 1935 по 1937 рік актриса знялася у восьми фільмах, а її спортивна натура та активний спосіб життя ставали прикладом для китайської молоді. Однак, актриса емігрує в Чунцін під час війни, а в 1946 – до США, де вивчає акторську майстерність у Вашингтоні, англійську мову та джазовий і мюзикловий спів у Нью-Йорку та проходить студії гриму у Каліфорнійському університеті, часто відвідує Голівуд. З 1955 року вчиться і згодом викладає на факультеті акторської майстерності у Пекіні. Як і багато митців того часу, під час культурної революції вона з чоловіком-кіноактором була ув'язнена та піддана тортурам, внаслідок яких він загинув. Цікаві спогади залишила співачка у своїй книзі «Пливучі хмари й текуча вода: спомини про акторське життя», видані у 2001 [28]. Наприкінці життя Лі Ліллі була останньою вцілілою китайською зіркою епохи зародження джазу – зазначено на сайті chineseфильмclassics [27].

<sup>7</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=3KB\\_QISo0H8&list=OLAK5uy\\_kX3eKuC0MF4g6OciDABqyvgIQq1OPS-cE&index=3&ab\\_channel=%E9%BB%8E%E8%8E%89%E8%8E%89-Topic](https://www.youtube.com/watch?v=3KB_QISo0H8&list=OLAK5uy_kX3eKuC0MF4g6OciDABqyvgIQq1OPS-cE&index=3&ab_channel=%E9%BB%8E%E8%8E%89%E8%8E%89-Topic)

Соратницею цих співаючих зірок стала і Ван Рень Мей<sup>8</sup>. Невибагливі та легкі для запам'ятовування пісні у її виконанні ставали всенародними хітами. Зрештою, Ван Рень Мей, а також Лі Лілі та Сюй Лай – її партнери з «Сяючого місяця» стали першими зірками, які відтворювали образ енергійної та спокусливої «сільської дівчини» – характерного і популярного персонажу китайському кіно, який поширився і в кіноіндустрії Гонконгу. Відповідно, що музичний матеріал пісень наближався витоками до народних китайських зразків зі специфічною мелодикою на пентатонній основі, а у супроводі, попри традиційні складі джаз-бенду звучали китайські народні інструменти. Її вокальний стиль відрізняється особливою емоційною піднесеністю, екстравагантністю виконань, тонкими нюансами, а витончений ліризм та наспівність поєднуються з експансивною яскравою манерою, що відповідало її запальній вдачі «шанхайської дикої кішки».

До репертуару цієї співачки входило чимало пісень. Це «Дійсно добра та красива» (музика Лі Цзюань Цина, слова Лі Хоу Сяна), «Де ти, мамо?» (автор музики та слів Сюй Цзи Чунь), «Бажання під місяцем» (музика Лян Хун Чжи, слова Су Ши), «Весільна пісня» (музика Чжан Чжи Гена, слова Лі Шу Цуня), «Весняна подорож» (автор музики та слів Лі Шу Тун), «Метелик, що літає» (автор музики та слів Лі Цзи Хен), «Вітання з Новим роком» (музика Чень Сю Наня, слова Чень Ле Жуна), «Весна прийшла» (музика Чжен Цю Фена, слова Юй Хуей Ло) – за А. Бойко. Проте, дослідниця не торкається власне вокальної манери співу Ванг Рей Мень, яка справді може вважатися порівняно з дитячо-забарвленим голосом Лі Мінь Хуей (яка так і не позбавилася до кінця дещо «скрипливою» задиристою манери) – однією з повноцінних жіночих естрадно-джазових

<sup>8</sup> Ван Рень Мей (1914–1987) народилася у місті Чанша в провінції Хунань в родині вчителя математики, у якого навчався свого часу Мао Дзедун. Рано втративши батьків, дівчина закінчує провінційну школу і наприкінці 1927 року вступає до «Дівочої школи БІБІ» у Шанхаї, якою керує Рей Цзін Хуей (псевдонім «Хітомі»), і стає учасницею «Яскравого місяця». Після подорожі до Південно-Східної Азії в якості статистки з китайською трупною пісні і танцю, залишає трупу і вступає до англійського коледжу при Шанхайській вищій комерційній школі у Нанькіні, де як студентка розгортає мистецьку діяльність: займається сценічними музичними постановками пісенно-танцювальних композицій, навчає співу. Після повернення до Шанхаю створює власну трупу Мейгецу, яка має величезний успіх. Десятимісячне турне Південно-Східною Азією проходило через Бангкок, Сінгапур, Куала-Лумпур, Малакку та Джакарту, повертаючись до Китаю – виступають в Пекіні, Тяньцзіні, Маньчжурії. Під час цих гастрольних виступів вона була іменована однією з «Чотирьох великих небесних королев» або як їх ще називають – «Чотирьох дів» разом з Лі Лілі, Сюе Лінсянь і Ху Цзя (дві останні також увійшли в «золоту сім'ю»), діяльність якої припадає на 40–50-ти роки).

У травні 1931 року було створено трупу пісні і танцю «Ланьхуа» (Орхідея), куди перейшли всі члени трупи пісні і танцю Мін'юе. З цією трупою Ван Рень Мей знімається в кількох фільмах, а два з них: «Ніч молодят» і «Дівчина-метелик» стали основою для фільму «Зірки-близнюки галактики», хоч справжній зірковий успіх артистка отримала після виходу фільму «Nobara». Після цього для молодшої 17-річної зірки було написано спеціальний сценарій з музикою для фільму «Дика троянда» у 1932 році, після чого Ван Рень Мей була проголошена новою зіркою азійського Голівуду. Та її найвідомішим фільмом вважається «Пісня рибалок» режисера Цая Чушенга, після якого співачка отримала прізвисько «Шанхайська дика кішка», завдяки своїй запальній ролі дівчини на ім'я «Маленька кішка». Фільм мав величезний успіх: його переглянули майже мільйон людей та демонстрували у Шанхаї в рекордні 84 дні. Після зйомок «Пісні рибалок», де актриса грає з красенем Цзін Янем – «Імператором китайського кіно», вони одружуються і проголошена «найбільш жаданою китайською нареченою» – кар'єра «шанхайської дикої кішки» йде на спад. Під час японсько-китайської війни співачка змушена була емігрувати, а повернувшись до Шанхаю в час культурної революції Ван Рень Мей переселили у село; вона уникла переслідувань завдяки стосункам її родини з Мао Дзедуном. Актирису було внесено посмертно у список 100 найвидатніших діячів китайського кіно, а у 2013 Університет Гонконгу видав монографію Дж. Мейєра «Wang Renmei: The Shanghai Wildcat» [16].

китайських вокалісток. Її низький грудний голос диспонував у більшій мірі до ліричних балад та монологів, хоч широта репертуару співачки – вражаюча.

«Рибальська пісня» з музикою Ренг Ванга на слова Ан Е стала справжнім хітом Ван Рень Мей, хоч її відрізняє доволі похмура лірична манера з яскравими дифтонгами і подекуди приглушеним, немов «здавленим» тембром. Виконувана в дуже повільному темпі, ця сумовита, розспівна рибальська балада, дещо нагадує афроамериканські блюзи, але на китайський манер (яскравим компонентом інструментальної партії стає звучання ерху, яке надає особливої щемливості сумній оповіді про голодне і нужденне життя китайських рибалок).

Так, пануючу думку про наскрізь розважальну чи винятково любовну тематику у зразках популярної китайської музики 20–30-х років варто продискутувати, оскільки в багатьох тогочасних зразках вже навіть періоду становлення естрадних жанрів присутня доволі гостра соціальна тематика. Це також може становити один з суттєвих критеріїв популярності та широкого поширення в посполитому середовищі. В такому ж, та ще більш експресивному світлі подана ще одна характерна балада «Співачка під залізним каблуком» – з Інтерлюдії до фільму 1935 року «Діти шторму», музика якої належить Не Еру, слова – Ксю Ксінджі. Текст пісні метафоричний, оскільки співаючо-танцююча дівчина порівнюється з голодуючою вітчизною, а її поневіряння прямо вказують і на фізичні, і на моральні рани. Чудова акторська гра при виконанні цього монологу, в якому голос Ван Рень Мей часто зривається до плачу, навіть окриків та стогонів говорить про збагачення естрадно-джазової манери монологічно-мовними, драматично-театральними компонентами. Наведемо текст цієї пісні, в якій, окрім всього, порушується і гендерна проблематика:

*Скрізь ми співаємо і танцюємо,*

*Хто не знає, чому країна ось-ось загине і до неї ставляться як до бізнес-леді?*

*Від голоду й холоду ми журимось всюди,*

*Відчувши всі смаки життя, танцююча дівчина назажди дрейфує.*

*Хто готовий бути рабом людини, хто готовий дозволити країні загинути?*

*Бідна співачка побита і в синцях по всьому тілу<sup>9</sup>.*

Пісні з кінофільму, який був знятий за драмою сучасного китайського поета і драматурга Тянь Хань з музикою Не Ера «Пісні молодощів» надають нового «дихання» загалом строю популярних пісень, відповідно – розширюючи образно-тематичні горизонти, змінюється і манера співу Ван Рень Мей. Так, у одній з них – «Весна повертається» (запис 1935 року на студії Shanghai EMI Records) – з соціалістично-будівничим підтекстом пісні, з'являються та активізуються маршові інтонації. Фактично, зародження масової пісні як явища дещо пізнішого порядку (її потужна активізація пов'язана не стільки з новими революційними подіями чи соціальними зрушеннями, як з мілітарно-патріотичною тематикою, яка буде особливо актуалізована в час японсько-китайської війни) також частково проходить у лоні шийдайку, хоч згодом вся увага і потужна хвиля гнівних зауважень критиків і ревізіоністів перенесеться на лірично-розважальний аспект нової естрадно-джазової хвилі. Але, власне на прикладі пісні «Весна повертається» спостерігається доволі специфічний сплав кантиленної вокалізації пейзажно-споглядальної лірики, повстансько-сподвижних інтонацій та естрадно-джазового сленгу, який дозволив

<sup>9</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=QXljs8NyAqo&ab\\_channel=lovishlu](https://www.youtube.com/watch?v=QXljs8NyAqo&ab_channel=lovishlu)

універсально гнучкому голосу Ван Рень Мей якнайкраще передати доволі складний і насичений перебіг емоційних станів<sup>10</sup>.

*Весна повертається, на берегах Червоної річки багато солодких трав, а нове листя кокосового гаю танцює.*

*Весна повернулася, Нана Хе'е'е біля річки, її тонка талія оповита Ціндуо.*

*Річка дзюрчала, як пісня образи. Весняний вітерець розбурхував червоні хвилі,*

*Китайським робітникам набагато складніше відкрити бізнес у Пікаолай і Пінботуо.*

*Імператор Цяньлун не зважає на нещастя народу, а його імперіалізм був суворим.*

*Китайські робітники взяли на себе ініціативу повстати і взяти в руки зброю.*

*Ріками текла кров бідних чоловіків і жінок, старих і молодих.*

*Двісті літ сонця й місяця пролетіли легко,*

*Що буде, якщо китайська нація не повстане?"*

Дещо в іншому ключі вирішена пісня лист-монолог з тієї ж драми, записаної на ЕМІ Shanghai 21 травня 1935 року та опублікованої в жовтні 1935 року «Брате, не забувай мене» або «Мрія молодості». Знову ж таки тут спостерігається вплив блюзової баладної манери, оскільки, дівчина, яка покинула буремний Китай, звертається до свого брата, згадуючи молоді роки та тривожачись за теперішню його долю. Голос співачки у цій пісні звучить особливо проникливо, хоч не позбавлений у відповідних моментах ноток жагучої експресії. З цими та наступними піснями Ван Рень Мей можна стверджувати про формування особливого стилю та жанрового різновиду естрадно-джазових китайських балад, в яких часто особисте переплітається з всенародним, історичним чи соціальним.

*Брате, не забувай мене, я твоя дорога Мей Ніанг,*

*Ти колись сидів на вікні нашого дому, їв яскраво-червоний бетель,*

*Ти ніжно грав на гітарі, а я повільно співала,*

*Коли ми були в далекому Південному океані.*

*Брате, не забувай мене, я твоя дорога Мей Ніанг,*

*Я була на берегах Червоної ріки, де кров наші предки проливали,*

*Відправляючи наших воїнів додому,*

*Я щиро сумую, що не можу піти разом з вами.*

*Брате, не забувай мене, я твоя дорога Мей Ніанг,*

*Я не послухала батьків заради тебе і покинула далекий Наньян,*

*Я готова своїми сльозами залікувати твої рани,*

*Але, але ти більше не пам'ятаєш мене, твою бідну Мей Ніанг.*

Прикладом типової ліричної пісні-романсу, в якому навіть застосовано чималий, не позбавлений віртуозності, вокаліз може слугувати одна з пісенних Інтермедій до фільму

<sup>10</sup> Подібним взірцем може слугувати композиція Хе Лютіна на слова Тіана Хана з фільму 1948 року «Нестримна весна», в якій приспів Ван Ренмей виконує разом з хором, заспівуючи у фактично взірці масової пісні, текст та музика якої відповідають зразкам соцреалізму: «Сонце сходить на сході, а потім на заході, давайте працювати разом, щоб культивувати весняний тин. Якщо посадити персиковий цвіт, то земля буде червона, а якщо посадити бавовник, то поля будуть білі. Верби садять, щоб дати тінь, зерна садять, щоб не голодувати. Така свобода є безцінним скарбом, вона не розрізняє високого і низького. Не турбуйся про їжу, не хвилюйся про одяг. Навіть якщо ворожі хвилі здіймаються, ми утворюємо залізну дамбу. Радійте і ніколи не розлучайтеся».

1948 року «Нестримна весна», в якому головні ролі виконали Чжао Дань і Ван Рень Мей. Композитор Ван Юньзе створив цікаву композицію до поетичних рядків Оуяня Юцяня, поєднуючи естрадно-джазовий компонент з елементами класичної вокально-романсової лірики:

*Я – різнокольорові хмари на горизонті,  
Вони роблять землю блискучою та величною.  
Я жовтий пісок на дорозі, що мовчки заповнює сліди натовпу.  
Я вітер на річці, що заспокоює серця воїнів.  
Я соловейко на гілках, що розносить пісні до світанку.  
Ах, це мелодія життя, вічно юна і прекрасна.  
Це жар життя, завжди сповнений і насичений.  
Це полум'я життя, яке горітиме вічно.*

Цю пісню можна вважати однією з перлин вокальної майстерності Ван Рень Мей, яка демонструє чутливу і тонку натуру співачки, її вражаючі вокальні технічні дані, віртуозне володіння голосом, і найважливіше – привабливість її м'якого, теплою і ривчано повнозвучного тембру.

Зовсім у іншому амплу співачка постає у Інтермедії фільму 1938 року «Ненависть», де виконує чимало музичову композицію «Цвітуть троянди» композитора Лі Джінгуанга на слова Ву Янгганга. Ван Рень Мей виступає тут у ролі джентельмена, співаючи запальні куплети у супроводі джаз-бенду і кордебалету, відтворюючи по-суті сцену з розважальних шанхайських клубів чи європейських кабаре, які на той час піддавалися гострій критиці, а жіноче виконавство потрапило разом з композиціями в стилі шідайку в розряд «жовтої музики» та зазнавало гендерних утисків. Невипадково і символічно Ван Рень Мей виступає в чоловічому одязі та гримі, підкреслюючи тим самим разом з режисером своєрідний протест проти насамперед моральних звинувачень.

Та, зрештою, історія рано чи пізно розставляє все на свої місця. Хвиля відродження та оновлення традицій шідайку, відновлення славетних імен родоначальниць китайського естрадно-джазового виконавства співпадали з новим етапом у культурному розвитку Китаю – періодом відкритості. Чудом, після сумнозвісних подій культурної революції, збереглися записи співачок, які доводять, що вже на етапі свого формування китайська естрада може пишатися чималою кількістю яскравих композицій, які засвідчують інтенсивні творчі пошуки у даній сфері, поступово приходячи до специфічного сплаву американсько-європейського та етимологічного китайського компонентів. Таким, конкурентноспроможним не лише у азійському просторі, але й на міжконтинентальних меридіанах може вважатися робота джазово-зорієнтованого композитора Лі Джінгуанга, який на чудову поезію Ву Янгганга, створив пісню «Весняні квіти та осінній місяць» до музики з кінофільму «Лі Хентянь», яку співала у стрічці виконавиця головної ролі – Ван Рень Мей. Цей винятковий поетичний ноктюрн артистка виконує з особливою проникливістю

*Я люблю весняні ранки, коли розпускаються квіти,  
Я люблю і пізні осінні ночі, коли яскраво світить місяць.  
Я люблю красу квітів і їх духмяний запах, Я люблю ясний місяць і його світло.  
Я сподіваюся, що квіти завжди будуть красивими і завжди буде молодість,  
Я сподіваюся, що місяць буде завжди круглим і пізня осінь буде тривати вічно.  
Ах! Квіти з'являються раз на рік, розпускаються, а потім в'януть.*

*Весна минула, вода тече на схід, і решта квітів в'яне.  
Наступного року, коли весняний вітерець і мряка вітатимуть весну,  
У квітах ти все одно відновиш всю пам'ять про себе...*

Текст цієї пісні виразно символічний, оскільки саме на межі ХХ–ХХІ століть почалося відродження, відновлення пам'яті та фактична реабілітація «жовтої музики», в тому і творчості її перших представниць. Додамо, що «Старий Шанхай» продовжує свою ретроспекцію в сьогоденні китайської естрадної музики. Його часто називають «перлиною Сходу» – терміном, пов'язаним з колоніальним стилем життя, що являє собою суміш західного джазу, елементів класичної музики та стилю старих китайських балад, а твори з рисами раннього шанхайського естрадно-джазового стилю особливо оригінально інтерпретуються не лише на сучасних естрадних майданчиках, але й у численних серіалах та кінострічках та інших видах мистецтва.

**Висновки.** У ході дослідження виявилось, що становлення естрадно-джазової музики Китаю, яка переважно розглядалася під знаменником «чоловічого» стилю, була насамперед пов'язана з жіночим виконавством, адже левина частка виконуваної популярної музики різних жанрів і напрямків припадала насамперед на співаючих жінок. Так, китайські вокалістки у естрадно-джазовому мистецтві першої половини ХХ століття стали фактично речницями нового стилю, постаючи у своїй діяльності крізь призму специфіки гендерної проблематики. Лі Мінхуей – виконавиця перших китайських естрадно-джазових композицій розглядається як постать співачки та кіноактриси, доньки першого китайського композитора і продюсера, родоначальника китайського джазу Лі Дзінхуея, прем'єрною виконавицею творів якого і була Лі Мінхуей. Її виконавська манера позначена рисами спорідненими зі співом у китайській опері, а ясний дитячий тембр голосу надавав виконуваним творам молодечої сили і наснаги. Проте, не менш переконливою Лі Мінхуей була і в ліричних ампулах, а сценічна «співпраця» з китайськими народними інструментами (піпа, ерху і даньху, камінчики-літофони), які доповнювали традиційні джазові ансамблі, надавали їй композиціями особливого національного колориту, який досягався і завдяки особливій фоніці самої китайської мови. Сто сорок пісень (більша частина яких прозвучала у кінофільмах), які залишила Лі Мінхуей наступним поколінням – достойний уваги фундаментальний спадок видатної співачки. Королевами китайського джазу 20–30-х років вважалися і дві шанхайські дівки-кінозірки Ван Рень Мей та Лі Лілі. Їх спів лунав на концертних майданчиках, в театрах, кафе, ресторанах, залах, а також на радіо, у студіях звукозапису. Одним з найбільших рушіїв джазового вокального мистецтва в Китаї стала кіноіндустрія, яка за допомогою широкого екрану рекламувала та поширювала пісенну творчість по всьому Китаї та цілому азійському континенті. Цих співачок називали дівами-амфібіями, оскільки рівноцінно володіли акторською майстерністю, відмінно танцювали та виявляли потужні вокальні дані. Так, «шанхайська дика кішка» Ван Рей Мень поєднувала народні китайські зразки з джазовими гармоніями та пентатонними ладами; у супроводі, попри традиційні склади джаз-бенду звучали китайські народні інструменти. Вокальний стиль співачки емоційно піднесений, ліризм і наспівність поєднуються з запальною вдачею. Лі Лілі часто виконувала блюз (не випадково у США вона відвідувала школу джазового співу), а її широкий діапазон та барвистий тембр надавали виконавській манері особливої теплоти, її називали володаркою «солодкого голосу». Ці співачки, освоюючи різноманітні манери співу, в тому – і джазові, створюють вагоме підґрунтя для наступного етапу



еволюції естрадно-джазового виконавства, залишаючи на мистецькій пісенній мапі Китаю велику кількість хітів (кожна з них знялася у більш як 30 фільмах та записала поза 100 пісень), якими захоплюються вдячні слухачі до сьогодні. Зрештою, внесок інших співачок першої третини ХХ століття, таких як Ху Цзя, Лі Сян Лань, Сюй Лін Сянь, Янь Вень, Лі Мін Цзянь, Чжоу Сюань, Бай Хун, Чжан Фань, Сюй Лай не менш цікавий та вагомий. Таким чином, становлення китайського джазу переважно формувалося на-самперед у площині жіночого виконавства, що було суттєвим та вагомим чинником у здобутті рівноправності жінок у Китаї та виправленні гендерних проблем, зокрема, у популярно-музичній сфері даного періоду.

### Література

1. Бойко А. Основні етапи становлення естрадного вокального мистецтва в Китаї. *Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття* : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених (Харків, 20–21 квітня 2017 р.), Харків : ХДАК, 2017. С. 121.
2. Бойко А. Становлення і розвиток естрадно-вокального мистецтва в Китаї в 1910–60 рр. *Культура України. Серія : Мистецтвознавство* : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури / за заг. ред. В. М. Шейка. Харків : ХДАК, 2017. Вип. 57. С. 223–231.
3. Arvidsson A. Introduction : Proceedings of the 10th Nordic Jazz Research Conference, Stockholm August 30-31 2012 [Online], 2014. P. 5–15. URL: [http://carkiv.musikverk.se/www/epublikationer/Online\\_publ\\_Jazz\\_Gender\\_Authenticity.pdf](http://carkiv.musikverk.se/www/epublikationer/Online_publ_Jazz_Gender_Authenticity.pdf)
4. Arvidsson A. Jazz, Gender, Authenticity : Proceedings of the 10th Nordic Jazz Research Conference, Stockholm August 30-31 2012 [Online], 2014. p. 96–103. URL: [http://carkiv.musikverk.se/www/epublikationer/Online\\_publ\\_Jazz\\_Gender\\_Authenticity.pdf](http://carkiv.musikverk.se/www/epublikationer/Online_publ_Jazz_Gender_Authenticity.pdf)
5. Bruckner-Haring C. Women in Contemporary Austrian Jazz. Proceedings of the 10th Nordic Jazz Research Conference, Stockholm August 30–31 2012 [Online], 2014. p. 127–143. URL: [http://carkiv.musikverk.se/www/epublikationer/Online\\_publ\\_Jazz\\_Gender\\_Authenticity.pdf](http://carkiv.musikverk.se/www/epublikationer/Online_publ_Jazz_Gender_Authenticity.pdf)
6. Chen Szu-Wei. The Music Industry and Popular Song in 1930s and 1940-s Shanghai: A Historical and Stylistic Analysis. *PhD diss.*, University of Stirling, 2007.
7. China Women's Management Cadre College. Dictionary of old and modern Chinese and foreign celebrities. Beijing: China Radio and Television Press. 1989.
8. Cornic P., Desplat-Roger J., Dumoulin H., Hubert E., Lascombes M., Texier L. Jazz and gender issues. *Epistrophe, the jazz journal*. №6. URL: <https://calenda.org/780834?file=1>
9. Crowther B., Pinfold M. Singing Jazz. San Francisco, California: Hal Leonard Corporation, 1998. 256 p.
10. Duan E. Top 10 legendary women in the 1930, China.org.cn, 2011-08-15.
11. Yingjin Zhang. Cinema and Urban Culture in Shanghai: 1922–1943. Stanford University Press, 369 p.
12. Yong Yuan. De Wei Xiao cover. The classic Shanghai divas and the unintended exoticism of the Taiwanese bootleg. URL: <https://www.popmatters.com/shanghai-divas-bootleg-records-2507925463.html>
13. Jones A. F. Yellow Music: Media Culture and Colonial Modernity in the Chinese Jazz Age. Duke University Press, Durham, 2001. 213 p.
14. Kahn J. China Manhattan, NYC: The New York Times Company, A. G. Sulzberger, 1851.
15. Lam J. Chinese Music and its Globalized Past and Present. Michigan, 2008. Vol. 21, Article 9. P. 29–77.
16. Meyer R. Wang Renmei: The Wildcat of Shanghai. Hong Kong University Press, 157 p.
17. Melvin S. A Chinese Vocalist's Voyage Through the Century. The New York Times. Dec, 3, 1999. URL: <https://www.nytimes.com/1999/12/03/style/IHT-a-chinese-violinists-voyage-through-the-century.html>.
18. Mo Li. A history of Jazz in China : from Yellow music to a Jazz revival in Beijing. M.A., Kent State University, 2018. 279 p.
19. Moskowitz M. L. Gender in Chinese Music. University of South Carolina: Oxford University Press, 2014. P. 314–316.
20. Portugali A. Marginal Sound: The Story of Jazz in China. Doctoral Dissertation. Tel Aviv University, Israel, 2015.

21. Pinero C. R. All-woman Jazz bands and gendered beboppers: Gayl Jones and Gloria Naylor's Jazz Fiction. *Revista de Estudios Norteamericanos*, № 19 (2015), Seville, Spain, ISSN 1133-309-X, pp. 13.
22. Wang Linfeng. Jazz education in mainland China: historical and contemporary perspectives. PhD thesis. University of Glasgow, 2022. 330 p.
23. Zhan Na. The changing process of women's social status in Chinese history and its influence on literary works. *European Philosophical and Historical discourse*. Volume 7. Issue 3. 2021. p. 101–106.
24. Qing Yang. The characteristics and influence of Shanghai jazz in the Republic of China in «ShenBao». *Frontiers in Art Research*. United Kingdom: Francis Academic Press. Vol. 3, Issue 4. p. 44–50.
25. 王思琦. 当代语境中“时代曲”、“抒情歌曲”、“轻音乐”概念的使用与分. 天津音乐学院. 2006年. 第2期. 第52–63页 (Ван Си Ци. Аналіз понять «шидайшюй», «легка музика», «лірична пісня» в контексті сучасної лексики. *Вісник Тяньцзінської консерваторії*. 2006. Вип. 2. С. 52–63.)
26. 关黎, 张辉. 中国流行音乐的发展历史. 音乐生活. 2007年. 第3期. 第74–75页. (Гуань Лі, Чжан Хуей. Розвиток китайської естрадної музики. *Музичне життя*. 2007. № 3. С. 74–75.)
27. 黎莉莉 Li Lili. Chinese Film Classics. URL: [https://chinesefilmclassics.org/li-lili-%E9%BB%8E%E8%8E%89/2021-04-22](https://chinesefilmclassics.org/li-lili-%E9%BB%8E%E8%8E%89%E8%8E%89/2021-04-22).
28. 黎莉莉. 行云流水篇：回忆、追念、影存. 北京, 2001. 666页. (Лі Лілі. Пливучі хмари і текуча вода : спомини про акторське життя. Beijing, 2001, 666 с.)
29. 李罡. 中国流行音乐史. 上海 : 上海音乐出版社, 2015年. 404页. (Лі Ган. Історія китайської естрадної музики : монографія. Шанхай : Шанхайське музичне мистецтво, 2015. 404 с.)
30. 毛思秋. 略论黎锦晖的儿童歌舞音乐//音乐创作. 2009年. 第3期. 第107–108页. (Мао Си Ци. Коротка дискусія про пісенно-танцювальні спектаклі Лі Цзін Хуей. *Створення музики*. 2009. № 3. С. 107–108.)
31. 苏丽. 浅析中国流行音乐的发展历史 // 北方音乐. 2015年. 第5期. 第8–10页 (Су Лі. Аналіз процесу розвитку китайської естрадної музики. *Північна музика*. 2015. № 5. С. 8–10.)
32. 孙睿. 中国流行音乐史(1917–1970)北京 : 中国文联出版社, 2004年341页 (Сунь Жуй. Історія китайської естрадної музики (1917–1970). Пекін : Китайська культурна федерація, 2004. 341 с.)
33. 孙继南. 黎锦晖与黎派音乐: 专著. 上海: 上海音乐学院出版社, 2007 355页. (Сунь Цзі Нань. Лі Цзін Хуей і його композиторська школа : монографія. Шанхай : Видавництво Шанхайської консерваторії, 2007. 355 с.)
34. 伍春明, 伍音菲. 民国时期上海流行歌曲的歌星演唱风格初探. 齐鲁艺苑. 2009年. 第6期. 第60–66页. (У Чунь Мін, У Ін Фей. Дослідження вокального стилю виконання шанхайських естрадних пісень у період Китайської республіки. *Цицзуський мистецький центр*. 2009. № 6. С. 60–66.)
35. 冯春玲. 黎锦晖流行歌曲创作的历史思考 // 星海音乐学院学报. 2007年. 第1期. 第56–63页. (Фен Чунь Лін. Роздуми щодо створення Лі Цзін Хуей естрадних пісень. *Журнал Сінхайської консерваторії*. 2007. № 1. С. 56–63.)
36. 邵红红. 中国流行音乐的发展历史探讨 // 音乐大观. 2013年. 第8期. 163页. (Шяо Хун Хун. Аналіз розвитку китайської естрадної музики. *Великий музичний огляд*. 2013. № 8. С. 163.)
37. 尤静波. 中国流行音乐通论: 专著. 北京: 大众文艺出版社, 2011年. 256页. (Ю Цзін Бо. Введення до китайської естрадної музики : монографія. Пекін : Масова література і мистецтво, 2011. 256 с.)



УДК 78.071.2[008+7]«19»

DOI 10.32782/2224-0926-2024-2-49-9

*Качуринець Лілія Валеріївна*  
старший викладач кафедри вокалу та диригентсько-хорових дисциплін,  
Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія  
<https://orcid.org/0000-0002-7800-789X>

## РОЛЬ ДИРИГЕНТІВ У СВІТОВОМУ КУЛЬТУРНОМУ ОБМІНІ МИСТЕЦЬКИМИ ПРОЄКТАМИ ХХ СТОЛІТТЯ

*У статті висвітлено диригентську діяльність у світовому культурному обміні мистецькими проєктами ХХ століття. Автор розглядає диригентів як активних учасників проєктів, які пропагували національну музичну класику, сприяли поширенню музичних традицій та зміцненню культурних зв'язків між країнами.*

*Методологія дослідження ґрунтується на аналізі історичних джерел, публікацій у періодичних виданнях, а також на вивченні життєдіяльності видатних диригентів ХХ століття. Автор простежує еволюцію зародження диригентської проєктної діяльності та розкриває її напрями в творчості світових диригентів минулого тисячоліття (навчально-методичний, виховний, організаційний, творчо-міждисциплінарний, соціокультурний, технологічний). Наголошено, що у ХХ столітті еволюціонування музичної культури світу суттєво вплинуло на розвиток диригентської діяльності, спричинивши розмаїття та унікальність новаторських підходів диригентів. У статті розглянуто мистецькі ініціативи відомих диригентів світу та проаналізовано їхній зміст. Виявлено, що серед мистецьких проєктів початку ХХ століття особливо виділялися ініціативи диригентів, пов'язані з колективами і творчими товариствами, проведенням фестивалів, конкурсів та концертів, постановкою й сценографією опер та театральних вистав, міжнародним обміном колективами, медійними ініціативами тощо. Зазначено, що до повноважень диригентів входили розроблення сценографії, експерименти з технологіями, рекламою, різновекторна робота з колективом виконавців, композиторами, організація заходу, керівництво музичним супроводом у кіноіндустрії, режисура дійства та інші. Автором статті підкреслюється, що світові диригенти не лише сприяли поширенню музичних традицій, але й брали активну участь у політичних та соціальних процесах, сприяючи налагодженню мирних відносин між країнами.*

**Ключові слова:** диригент, диригентська діяльність, світовий культурний обмін, мистецькі проєкти ХХ століття.

### ***Kachurynets Liliia. The role of conductors in world cultural exchange of artistic projects of the 20th century***

*The article highlights the conducting activity in the world cultural exchange of artistic projects of the 20<sup>th</sup> century. The author considers conductors as active participants in projects that facilitated national musical classics, promoted the spread of musical traditions and strengthened cultural ties between countries.*

*The research methodology is based on the analysis of historical sources, publications in periodicals, as well as on the study of the life activities of the outstanding conductors of the 20<sup>th</sup> century. The author traces the evolution of the emergence of conducting project activity and reveals its directions in the work of conductors of the world in the 20<sup>th</sup> centuries (educational and methodological, educational, organizational, creative and interdisciplinary, socio-cultural, technological). It is emphasized that in the 20<sup>th</sup> century the evolution of the world's musical culture significantly influenced the development of conducting activity, causing the diversity and*

*uniqueness of the innovative approaches of conductors. The article examines the artistic initiatives of world-famous conductors and analyzes their content. It is revealed that among the artistic projects of the beginning of the 20<sup>th</sup> century, the initiatives of conductors related to collectives and creative societies, the holding of festivals, competitions and concerts, the production and scenography of operas and theater performances, the international exchange of collectives, media initiatives, etc. stood out. It is noted that the powers of the conductors included the development of scenography, experiments with technologies, advertising, multi-vector work with a team of performers, composers, organization of the event, direction of the action, etc. The author of the article emphasizes that conductors not only contributed to the spread of musical traditions, but also took an active part in political and social processes, promoting the establishment of peaceful relations between countries.*

**Key words:** *conductor, conducting activity, world cultural exchange, artistic projects of the 20<sup>th</sup> century.*

**Вступ.** Диригентська діяльність займає унікальне місце у міжкультурній комунікації ХХ століття, і дослідження цього феномену є надзвичайно важливим з кількох причин. По-перше, диригенти ХХ століття часто виступали в ролі культурних амбасадорів своїх країн. У часи Холодної війни, наприклад, музика була одним із засобів «м'якої сили», яку використовували держави для покращення свого іміджу за кордоном. Відомі диригенти, такі як Герберт фон Караян (Herbert von Karajan), Леонард Бернстайн (Leonard Bernstein) та інші, проводили численні гастролі по всьому світу, демонструючи виконавську майстерність та культурне багатство своїх країн. Їхні виступи ставали важливими подіями, які привертали увагу міжнародної спільноти та сприяли культурному діалогу. По-друге, диригентська діяльність сприяє взаєморозумінню та налагодженню контактів між різними культурами. Диригенти, працюючи з музичними колективами в різних країнах, мали змогу безпосередньо знайомитись з іншими музичними традиціями та передавати свій досвід колегам та слухачам. Це сприяє збагаченню та розвитку міжкультурного обміну. По-третє, дослідження діяльності диригентів світу дозволяє краще зрозуміти механізми культурного впливу та роль мистецтва у міжнародних відносинах. Музика, як універсальна мова, здатна об'єднувати людей незалежно від національності, релігії чи політичних поглядів. По-четверте, дослідження диригентської діяльності у світовій культурній дипломатії ХХ століття є надзвичайно важливим, оскільки воно дозволяє оцінити вплив музики на міжнародні відносини, зрозуміти роль культурного обміну у зміцненні миру та співробітництва між країнами, а також зберегти спадщину видатних митців для майбутніх поколінь. Вивчення цього феномену відкриває нові горизонти у розумінні соціокультурних процесів ХХ століття.

**Матеріали та методи** дослідження сконцентровані на аналізі диригентської діяльності за кордоном у ХХ столітті в контексті мистецьких проєктів. Дослідження враховує наукові праці, статті та монографії, що присвячені диригентам та музичній культурі ХХ століття. Також аналізуються мистецькі проєкти диригентів (репертуари концертів та програм гастролей), які значно вплинули на міжнародні відносини та культурний обмін, порівнюється діяльність диригентів різних країн, що уможливило виявлення спільних рис або відмінностей в їхній роботі та підходах. Використання цих методів спрямоване узагальнення ролі диригента у світовому культурному обміні мистецькими проєктами ХХ століття.

**Метою статті** є висвітлення ролі диригентів у світовому культурному обміні мистецькими проєктами ХХ століття.

**Результати.** Мистецький проєкт почав формуватися у першій половині ХХ століття, коли музиканти прагнули розширити межі традиційних виступів і інтегрувати музику з іншими видами мистецтва. Цей розвиток особливо активно відбувався в Європі та Північній Америці, де композитори, такі як Джон Кейдж (John Cage) і П'єр Булез (Pierre Boulez) почали створювати мультимедійні проєкти, що включали елементи театру, танцю, візуальних мистецтв та технологій. Важливими центрами появи музичних мистецьких проєктів стали такі міста, як Париж і Нью-Йорк, де зосереджувалася творча інтелігенція та були доступні необхідні ресурси і платформи для реалізації інноваційних ідей.

До визначення мистецького проєкту звертався М. Поплавський. Він розглядав його як «організовану форму творчої діяльності, що передбачає реалізацію певної ідеї або концепції в рамках культурного чи художнього заходу»<sup>1</sup> [2, с. 253]. Мистецький проєкт включає різні форми мистецтва (музика, театр, кіно, живопис, література тощо), і часто об'єднує митців, виконавців, продюсерів та інших учасників, які спільно працюють над досягненням певної мистецької мети (передачі певного художнього чи культурного меседжу, що відображає індивідуальне бачення автора). Організація мистецького проєкту включає кілька етапів, серед яких планування, розробка концепції, пошук фінансування, створення та реалізація твору мистецтва, а також популяризація та оцінка результатів.

Цей процес вимагає координації різних аспектів, таких як креативність, технічні навички, управлінські здібності та комунікація з аудиторією. Такі функції притаманні диригенту, який виступає координатором усіх складових частин проєкту. Здатність диригентів об'єднувати різноманітних учасників проєкту, таких як музиканти, співаки та технічний персонал, є ключовою для успішної реалізації творчих ідей. Харизма та лідерські якості диригента допомагає встановити емоційний зв'язок з учасниками, мотивуючи їх досягати високих стандартів виконання. Крім того, диригенти володіють відмінними комунікаційними навичками, що дозволяє ефективно передавати свою візію та інтерпретацію музичного твору.

Роль диригентів у світовому культурному обміні мистецькими проєктами ХХ століття ми розглядаємо за такими напрямками: міжкультурний обмін, експерименти з музичними стилями та жанрами, медійність (кінематографія, телебачення, радіо), мультимистецька синергія, просвітництво з політичним меседжем. Розглянемо їх детально.

У ХХ столітті міжкультурний обмін у виконавстві диригентів як культурних посланців набула особливого значення. Вони стали не лише виконавцями музичних творів, але й ключовими фігурами, які сприяли поширенню культурного обміну між національними та етнічними спільнотами. Так, диригенти часто виносили на світову сцену твори композиторів, які відображали культуру різних країн. Наприклад, Густав Малер (Gustav Mahler) чи Едуард Штраус (Eduard Strauss) виступали пропагандистами австрійської музичної класики, Роже Дезорм'єр (Roger Desormiere) та Шарль Мюнш (Charles Münch) – французької, Девід Бейгельман (Dawid Beigelman) та Тадеуш Сигетинський (Tadeusz Sygietyński) – польської, Педро Мемельсдорф (Pedro Memelsdorff) та Волдо Де Лос Ріос (Waldo de los Rios) – аргентинської, Томас Бічем (Thomas Beecham) та Пауль Стейниц (Paul Steinitz) – британської, Бруно Вальтер (Bruno Walter) та Артур Нікіш (Artur Nikisch) – німецької, Мирослав Антонович та Стефан Турчак – української та багато інших.

<sup>1</sup> Поплавський, М. М. (2019). Мистецький проєкт: дискурс художньої культури початку нового тисячоліття (у точці перетину-crossover point). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 1. 248–254.

Як культурні посередники диригенти ХХ століття активно започатковували мистецькі фестивалі для впровадження програм, що включали музику різних країн. Наприклад, Генрі Вуд (Henry Wood) започаткував фестиваль «BBC Proms» в Королівстві Великої Британії; Гастон Пуле (Gaston Poulet) Безансонський музичний фестиваль в Французькій Республіці; Клеменс Краус (Clemens Krauss) фестиваль Новорічних концертів Віденського філармонічного оркестру в Австрійській Республіці та інші. Це сприяло розширенню музичних горизонтів і збагаченню культурного досвіду аудиторії.

ХХ століття відзначилось активним зростанням міжнародної співпраці між диригентами, оркестрами та музикантами з різних країн. Так, у 1922 році під час Зальцбургського фестивалю (м. Відень), провідні диригенти і композитори (А. Веберн, А. Копленд, А. Шенберг, Д. Мійо та П. Гіндеміт) вирішують організувати міжнародне товариство сучасної музики (ISCM)<sup>2</sup> для захисту і підтримки експериментальних музичних напрямків<sup>3</sup>. Автори пропонували розвиток автономної діяльності національних секцій, з фінальним об'єднанням їх на Міжнародному фестивалі «Всесвітні дні музики». На національних відборах обирались шість творів, кращий з яких був представлений на фестивалі. Товариство ISCM стало спробою об'єднання та просування сучасної музики й давало можливість виконавцям презентувати свої твори на міжнародному рівні.

У ХХ столітті диригенти, створюючи та керуючи музичними ансамблями чи оркестрами, активно гастролювали та концертували по всьому світу. Так, український хоровий диригент Степан Корінь, перебуваючи у французькій окупаційній зоні (1944–1945) західнонімецького міста Крессброн організував хоровий колектив «Чайка». По завершенні Другої світової війни він мігрував до Мельбурна в Австралії. У 1951 році Степан Корінь стає керівником та головним диригентом Мельбурського мішаного хору «Чайка», вокального квартету «Корали» та «Акорд». Репертуар хору складався виключно із українських народних пісень в обробках Г. Верьовки, Є. Козака; хорових сцен з опер М. Аркаса, В. Кирейка, А. Кос-Анатольського, М. Лисенка, Б. Лятошинського, І. Шамо; хорових кантат Г. Давидовського, М. Лисенка, П. Майбороди. Колектив «Чайка» спільно із австралійський театром імені М. Лисенка, під орудою С. Коріня у Мельбурні 1962 року поставили оперу М. Аркаса «Катерина». Медійним проєктом хору була у 1966 році участь на австралійському телебаченні в програмі «Українська сюїта» ініційована митцем<sup>4</sup>. Поступово колектив отримав значну популярність на численних сольних концертах, внутрішніх релігійних і національних імпрезах, благодійних акціях, державних святкуваннях Австралії.

Завдяки зростанню можливостей комунікації, транспортному сполученню диригенти ХХ ст. почали подорожувати світом, налагоджувати контакти з колегами інших країн, а також знайомитися з музичним репертуаром, що ґрунтується на різноманітних стилях та культурних традиціях. Яскравим прикладом розвитку міжнародної співпраці є творчість румунського диригента Сергіу Коміссіона (Sergiu Comissiona), який реалізував свої мистецькі проєкти у двадцяти п'яти країнах світу. Він керував симфонічними оркестрами в Бухаресті (1955–1959), Рамат-Гані (Ізраїль, 1960–1967), Балтіморі (США,

<sup>2</sup> ISCM – International Society for Contemporary Music. URL: <https://iscm.org> (last accessed: 03.05.2024).

<sup>3</sup> Качуринець Л. В. Диригентська проєктна діяльність у ХХ – на початку ХХІ століть : дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Київ, КНУКіМ, 2024. С. 66–67.

<sup>4</sup> Українська музична енциклопедія / ред. кол.: Г. Скрипник та ін. Київ: Інститут мистецтвознавства фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, 2008. Т. 2. С. 549.

1969–1984), а також виступав постановником балетної, симфонічної та оперної музики у Лондонському театрі «Ковент-Гардена» (1962–1966). Розширюючи аудиторію поціновувачів музики через запис альбомів та виступів на радіоэфірах С. Коміссіон керував оркестрами у Королівстві Швеції (Гетеборзьким симфонічним оркестром, 1966–1977), Нідерландах (філармонійним радіооркестром, 1982–1989), США (Х'юстонським симфонічним оркестром, 1980–1988), Фінляндській Республіці (Хельсінкським філармонійним оркестром, 1990–1994), Іспанії (Оркестром іспанського радіо і телебачення, 1990–1998), Азії (Молодіжним оркестром, 1990), Канаді (Ванкуверським симфонічним оркестром, 1991–2000), що сприяло міжкультурному обміну у різних частинах світу<sup>5</sup>.

Активний міжкультурний обмін здійснював в своїй діяльності індійський диригент Зубін Мета (Zubin Mehta) – визнаний майстер масштабних постановок. Його визначною мистецькою ініціативою вважаємо концерт видатних оперних співаків Пласідо Домінго (Plácido Domingo, іспанський лірико-драматичний тенор), Хосе Каррерасас (Jose Carreras, іспанський тенор) та Лучано Паваротті (Luciano Pavarotti, італійський тенор), який відбувся у Римських термах Каракалли (1990). Творчий тандем «Трьох тенорів» був присвячений завершенню світового футбольного чемпіонату, мав суспільний характер, у якому диригент привернув увагу світової публіки до події «Кубку світу». Диригент зумів спроектувати концертну програму із сольних виступів тенорів (арії з бродвейських опер, неаполітанські пісні, відомі поп-хіти) та фінального сумісного виконання тріо “O sole mio” Е. Капуа в супроводі міжнародного фестивального оркестру Флоренції “Maggio Musicale Fiorentino” та оркестру Римського оперного театру<sup>6</sup>. Проєкт був повторений ще на трьох світових футбольних чемпіонатах у Лос-Анджелесі (1994), Парижі (1998) та Йокогамі (2002). Наступною мистецькою подією під керівництвом З. Мети стало виконання «Реквієма» В. Моцарта у складі національного хору та оркестру Боснії і Герцеговини (1994). Подія відбулася на руїнах Національної бібліотеки в Сараєво яка була зруйнована під час Югославських воєн<sup>7</sup>.

Наступною мистецькою ініціативою диригента була організація концерту поруч із колишнім нацистським концентраційним табором смерті «Бухенвальд» та виконанням Другої симфонії Г. Малера (1999). Для такої масштабної події З. Мета залучив два оркестри (державний баварський і філармонійний ізраїльський), які розташували навпроти один одного<sup>8</sup>. Ідея заходу – спрямовувати увагу на жахи Голокосту, вшанувати пам'ять загиблих. Знаковим проєктом у поглибленні міжнародної співпраці стала постановка фільму-опери «Турандот» Д. Пуччіні у 2005 році в Парижі. Видатний диригент активно співпрацював із китайським режисером Чжан Імоу. У постановці було задіяно більше чотирьохсот інтернаціональних артистів, які поєднали характерні особливості європейської опери з декоративними елементами китайської опери<sup>9</sup>.

Наступним напрямком роботи диригентів є експерименти з музичними стилями та жанрами. Музична арт-сцена відзначилася наростаючим інтересом до авангардних і

<sup>5</sup> Rad M. Orchestra conductor dies at the age of 76 / Internet Archive Wayback Machine URL: <https://web.archive.org/web/20071126082445/http://media.www.dailytrojan.com/media/storage/paper679/news/2005/03/23/News/Orchestra.Conductor.Dies.At.The.Age.Of.76-900577.shtml> (last accessed: 03.05.2024).

<sup>6</sup> Dadabhoy B. Zubin Mehta: *A Musical Journey*. New York: Penguin/Viking, 2016. pp. 114–117.

<sup>7</sup> Dadabhoy B. Zubin Mehta: *A Musical Journey*. New York: Penguin/Viking, 2016. p. 172.

<sup>8</sup> Dadabhoy B. Zubin Mehta: *A Musical Journey*. New York: Penguin/Viking, 2016. p. 198.

<sup>9</sup> Dadabhoy B. Zubin Mehta: *A Musical Journey*. New York: Penguin/Viking, 2016. P. 234.

експериментальних підходів<sup>10</sup>. Один з провідних представників цього напрямку, австрійський композитор та диригент Арнольд Шенберг (Arnold Schönberg), вважався ініціатором атональної музики. Він впровадив концепцію «дванадцятизвукowego ряду», у опері-монодрамі «Очікування» (“Erwartung”, 1909)<sup>11</sup>. Стильовими експериментами відзначався Ігор Стравінський. Він славився поліритмією та пошуками нових засобів виразності у своїх творах «Весна священна» (1913), кантата «Весілля» (1923) та інші<sup>12</sup>. Французький композитор і диригент Ерік Саті (Eric Satie) вважається одним із основоположників нового виду музичного мистецтва «інтер’єрна музика» або фоновна музика. Повставши проти імпресіонізму, в якій вбачав примітивізм, Е. Саті у свої творіння ввів шумові ефекти міста (у партитурі балету «Парад» (1916) можна зустріти звучання друкарських машинок і гудки автомобілів).

Цікавим міжнародним проєктом став танго-оркестр Анібала Тройло (Anibal Troilo) у 1937 в Аргентині. У складі колективу були музиканти із місцевим «смаком тангеро» (той, хто відчуває і живе з танго) та технічними навичками гри на інструментах (бандонеона, гітари, контрабасу, скрипки і фортепіано). Анібаль Тройло постійно грав сольюючі партії на бандонеоні, міховий звук якого акцентував основний ритм, що замінювало диригентську паличку<sup>13</sup>. У написанні музичного матеріалу для оркестру, керівник гармонійно поєднував музичність, танцювальність та вокал. Прикладом вокальних танго слугують: “Toda mi vida” («Все моє життя» на текст J. Contursi, 1941), “Barrio de tango” («Район танго» на текст H. Manzi, 1942), “Pa’ que bailen los muchachos” («Нехай танцюють молоді» на текст E. Cadicamo, 1942), “Garua” («Мряка» на текст E. Cadicamo, 1943), “Media noche” («Північна ніч» на текст H. Gagliardi, 1944) та багато інших<sup>14</sup>. А. Тройло зі своїм танго-оркестром записав виступи на радіо «Ель Мундо» та в кабаре «Марабу» (центр культурного та розважального життя Буенос-Айреса). Колектив співпрацював з танцюристами та співаками А. Маріно, Е. Ріверо, Ф. Фіорентіно<sup>15</sup>.

Роль диригентів у світовому культурному обміні мистецькими проєктами ХХ століття розглядається через їхню медійність, зокрема участь у кінематографії, телебаченні та радіо. Так, аргентинський диригент і аранжувальник Вальдо де лос Ріос (Waldo de los Rios) на початку 1960-х заснував інструментальну групу “The Waldos”, яка почала виконувати європейську класику та народну латиноамериканську музику в аранжуваннях лідера, використовуючи сучасні електромозичні інструменти (синтезатор, ударні, бас-гітара) з доповненням гри симфонічного оркестру. У галузі кінематографії В. Ріос

<sup>10</sup> Качуринець Л. В. Диригентська проєктна діяльність у ХХ – на початку ХХІ століть : дисер. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Київ, КНУКіМ, 2024. С. 68.

<sup>11</sup> Shaw J. Arnold Schoenberg and the Intertextuality of Composing and Performance. *Journal of Music Research*. 2006. Vol. 31. pp. 112.

<sup>12</sup> Світова музична література: навч. посіб. / укладач І. Казак. Рівне: «Каліграф», 2008. Ч. 4: Музика ХХ століття. С. 49–51.

<sup>13</sup> Serafini A. Pichuco y su “goma de borrar”: diferencias entre texto y ejecución en un tango arreglado por Astor Piazzolla para la orquesta típica de Anibal Troilo. *Revista Argentina de Musicología*. 2018. № 19. p. 206.

<sup>14</sup> Serafini A. Pichuco y su “goma de borrar”: diferencias entre texto y ejecución en un tango arreglado por Astor Piazzolla para la orquesta típica de Anibal Troilo. *Revista Argentina de Musicología*. 2018. № 19. pp. 209–210.

<sup>15</sup> Serafini A. Pichuco y su “goma de borrar”: diferencias entre texto y ejecución en un tango arreglado por Astor Piazzolla para la orquesta típica de Anibal Troilo. *Revista Argentina de Musicología*. 2018. № 19. pp. 195–219.



створив і записав електромузичні саундтреки для фільмів, включаючи пригодницький фільм «Дика пампа» (1967) режисера У. Фрегонезе<sup>16</sup>.

Відомими проєктами диригента є його інтерпретація фінальної частини Дев'ятої симфонії Л. Бетховена, відомої як «Ода до радості», випущена у 1970 році; мікшерована (акустична) версія симфонії № 40 g-moll В. Моцарта (пролунала в ефірі американського ток-радіошоу «Шоу Раша Лімба» (The Rush Limbaugh Show) у 2010 році); музичне оформлення конкурсного виступу іспанської артистки Karina (Марії Ізабель Сантьяго) на Євробаченні у 1971 році з «En un mundo nuevo» («В новому світі»)<sup>17</sup>.

У кінематографії важливу роль почав відігравати музичний супровід для створення атмосфери, емоційного забарвлення та цілісного сприйняття фільму. Відповідно до зростаючого попиту суспільства, американський центр світової кіноіндустрії Голівуд (Hollywood), створив ідеальні технічні, інфраструктурні та кліматичні умови для кіно. В процесі озвучування кінострічок приймали участь професійні музичні колективи. Так, у 1929 році, імпресаріо Голівуду Флоренц Зігфельд звернув увагу на американського композитора і диригента Макса Стайнера (Maximilian Steiner), й запросив здійснити оркестровку кіноверсії бродвейського шоу «Ріо Ріта» кінокомпанії «RKO Pictures». Кіноверсія була першим експериментом використання звуку в кіно. Визначальним мистецьким проєктом кіномузики Макса Стайнера, стала оркестровка для фільму режисера М. Купера «Кінг-Конг» (1933)<sup>18</sup>.

Мультидисциплінарна синергія відіграла значну роль у мистецьких проєктах диригентів ХХ століття у світовому культурному обміні. Диригенти виступали як не лише провідні музиканти, а й координатори і творці спільних проєктів з іншими видами мистецтва, включаючи театр, танець, візуальне мистецтво та літературу. Наприклад, американський композитор та постановник Джордж Гершвін (George Gershwin) ніколи не позиціонував себе як диригент, але виконував роль режисера та диригента колективів. Його постановки асоціюються з «Бродвеєм», де відбувається симбіоз музики, танцю та акторської гри, впроваджується синергія класичної музики з джазом і блюзом. Найбільш визначним досягненням було створення та постановка мюзиклу «Of Thee I Sing» (1931), який був вперше представлений глядачам у співпраці з декоратором Д. Мільзінером, костюмером К. Лемером та хореографом Д. Гейлом<sup>19</sup>.

Диригенти ХХ століття виступали як важливі ретранслятори суспільних питань. В їхніх проєктах часто відчувався політичний підтекст та підтримка певних ідеологій. Деякі диригенти виступали з дипломатичною місією, зокрема в часи холодної війни (1947–1991). Наприклад, Леонард Бернстайн (Leonard Bernstein) відомий своїми концертами та лекціями, що покликані показати силу та красу американської культури; Чжен Сяоїн (Zheng Xiaoying) концертувала провінціями Китайської Народної Республіки із вступними лекціями щодо культурних тенденцій західно-європейської класичної

<sup>16</sup> Guerrero J. La música de proyección folclórica argentina en España: vicisitudes estéticas y condicionantes políticos. *En, desde y hacia las Américas: músicas y migraciones transoceánicas*. Madrid: Dykinson, 2021. p. 480.

<sup>17</sup> Guerrero J. La música de proyección folclórica argentina en España: vicisitudes estéticas y condicionantes políticos. *En, desde y hacia las Américas: músicas y migraciones transoceánicas*. Madrid: Dykinson, 2021. p. 487.

<sup>18</sup> Smith S. Music by Max Steiner: The Epic Life of Hollywood's Most Influential Composer. Oxford University Press, 2020. pp. 153–154.

<sup>19</sup> Richards S. Ten Great Musicals of the American Theatre. Radnor, Pennsylvania: Chilton Book Company, 1973. p. 2.

музики; Серджіу Коміссіона (Sergiu Comissiona) та Зубін Мета (Zubin Mehta) розвивали міжнародну співпрацю, обмінювались диригентським практичним досвідом з оркестрами в Європі та Північній Америці. Отже, диригенти у ХХ столітті виступали не лише як керівники музичних колективів, але й як активні популяризатори культури та ретранслятори музичного мистецтва на міжнародному рівні.

Цікавою у контексті нашої статті є диригентська діяльність першої китайської жінки диригентки Чжен Сяоїн (Zheng Xiaoying). Під час Китайської Культурної революції (1966–1976), ініційованою Мао Цзедунем і маоїстською ідеологією, влада спрямовувала зусилля на політичну мобілізацію та ідеологічну переконаність, а також на боротьбу з будь-якими формами культури та мистецтва, які вони вважали «буржуазними» або «контрреволюційними». Була заборонена практично будь-яка некоммуністична культурна та мистецька діяльність. У цій ситуації диригенти впроваджували просвітницький підхід через лекції та концерти в музичних консерваторіях, школах мистецтв та молодіжних оркестрах<sup>20</sup>. Будучи головним диригентом китайського симфонічного оркестру Пекінської національної опери Чжен Сяоїн концертувала по провінціям з 1970 року. В той період китайська публіка не знала європейського оперного мистецтва, не розуміла його, оскільки протягом декількох десятиліть заборонялось відвідувати концерти західної класичної музики. Диригентці доводилося виходити до глядача перед кожним виступом і проводити 20-ти хвилинні вступні лекції щодо основних аспектів західно-європейської опери (Д. Верді «Травіата», Ж. Бізе «Кармен», В. Моцарта «Весілля Фігаро», Д. Пуччіні «Мадам Баттерфляй» та багато інших). Диригентка не відмовилася від лекцій-концертів і у 1993 році, коли заснувала перший жіночий симфонічний оркестр Китаю, який виступав із гастрольями по всьому світу. Перед кожним виступом керівниця виходила до аудиторії і проводила 20-ти хвилинні огляди китайської музики<sup>21</sup>.

**Висновки.** Отже, зміни у соціально-політичній ситуації ХХ століття та технологічний прорив спрямували еволюцію мистецьких проєктів у медійне поле та міжнародну співпрацю митців. На чолі міжнародного обміну стояли харизматичні та талановиті особистості, чий талант, майстерність і авторитет сприяли налагодженню культурних зв'язків та порозумінню між народами. Завдяки своїй харизмі, диригенти ХХ століття здобули визнання та повагу, що підвищило статус музики як мистецтва. Музика стала мовою, яка об'єднувала людей, долаючи політичні та ідеологічні бар'єри, адже диригенти разом зі своїми колективами гастролювали світом, ознайомлюючи публіку з різними музичними традиціями та сприяючи культурному обміну.

Таким чином, диригентська діяльність у світовому культурному обміні ХХ століття стала унікальним феноменом, який дарував людям незабутні музичні враження, сприяв порозумінню та єднанню між народами, вносячи свій вклад у побудову більш мирного та гуманного світу.

### Література

1. Качуринець Л. В. Диригентська проєктна діяльність у ХХ – на початку ХХІ століть : дисер. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Київ, КНУКіМ, 2024. 277 с. URL: <https://drive.google.com/file/d/1LkMRiWAAaYerdKJCWn7MvuxIxagK0VA/view> (дата звернення: 22.06.2024).

<sup>20</sup> Качуринець Л. В. Диригентська проєктна діяльність у ХХ – на початку ХХІ століть : дисер. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Київ, КНУКіМ, 2024. С. 80.

<sup>21</sup> Brown E. A Dictionary for the Modern Conductor. Lanham: Rowman & Littlefield, 2015. pp. 379–380.

2. Поплавський М. М. Мистецький проєкт: дискурс художньої культури початку нового тисячоліття (у точці перетину—crossover point). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2019. Вип. 1. С. 248–254.
3. Світова музична література: навч. посіб. / укладач І. Казак. Рівне: «Каліграф», 2008. Ч. 4: Музика ХХ століття. 148 с.
4. Українська музична енциклопедія / ред. кол.: Г. Скрипник та ін. Київ: Інститут мистецтвознавства фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, 2008. Т. 2. 664 с.
5. Brown E. A Dictionary for the Modern Conductor. Lanham: Rowman & Littlefield, 2015. pp. 379–380.
6. Dadabhoy B. Zubin Mehta: *A Musical Journey*. New York: Penguin/Viking, 2016. 495 p.
7. Guerrero J. La música de proyección folclórica argentina en España: vicisitudes estéticas y condicionantes políticos. *En, desde y hacia las Américas: músicas y migraciones transoceánicas*. Madrid: Dykinson, 2021. pp. 479–488.
8. ISCM – International Society for Contemporary Music. URL: <https://iscm.org> (last accessed: 03.05.2024).
9. Rad M. Orchestra conductor dies at the age of 76 / Internet Archive Wayback Machine URL: <https://web.archive.org/web/20071126082445/http://media.www.dailytrojan.com/media/storage/paper679/news/2005/03/23/News/Orchestra.Conductor.Dies.At.The.Age.Of.76-900577.shtml> (last accessed: 03.05.2024).
10. Richards S. *Ten Great Musicals of the American Theatre*. Radnor, Pennsylvania: Chilton Book Company, 1973. pp. 2–5.
11. Serafini A. Pichuco y su “goma de borrar”: diferencias entre texto y ejecución en un tango arreglado por Astor Piazzolla para la orquesta típica de Aníbal Troilo. *Revista Argentina de Musicología*. 2018. № 19. pp. 195–219.
12. Shaw J. Arnold Schoenberg and the Intertextuality of Composing and Performance. *Journal of Music Research*. 2006. Vol. 31. pp. 109–121.
13. Smith S. *Music by Max Steiner: The Epic Life of Hollywood’s Most Influential Composer*. Oxford University Press, 2020. pp. 153–171.



УДК 78.27

DOI 10.32782/2224-0926-2024-2-49-10

Назар Любов Богданівна  
аспірантка,

Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка  
<https://orcid.org/0009-0009-8111-124X>

## ВОКАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ ЕМІЛЯ ЖАКА-ДАЛЬКРОЗА: ЕТАПИ СТАНОВЛЕННЯ ТА ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА ПАНОРАМА

У статті розглядається вокальна творчість швейцарського композитора, педагога та основоположника однієї з найбільш популярних у ХХ-му столітті дидактичної системи ритмопластики Еміля Жака-Далькроза. Його навчальна методика, одним із визначних елементів якої є сольфеджіо, активно кореспондує з об'ємною вокальною спадщиною митця. Е. Жак-Далькроз створив близько 1200 вокальних творів, які здобули велику популярність на батьківщині та поза її межами. Проте, значний успіх педагогічної системи Е. Жака-Далькроза затьмарив практично усі здобутки композиторської творчості (оперні, симфонічні, інструментальні тощо), в тому – і вокальну музику.

Висвітлюються питання еволюції становлення вокальних жанрів у творчості Е. Жака-Далькроза, здійснено її стратифікацію у чотирьох напрямках: художні пісні як дидактичні опуси; пісні для дітей різних вікових категорій; естрадно-популярні зразки і мистецькі пісні, що є самоцінними та оригінальними в стильовому аспекті, співмірному з сучасними течіями модернізму. Це символістичні та імпресіоністичні тенденції, неоромантичні та неокласичні вектори з нахилом до французької школи. Поряд з тим наявні ознаки сецесії та постромантизму австро-німецького типу. В багатьох композиціях спостерігається симбіоз, балансування, полістилістична гра. Відчутна гравітація і до фольклористичних тенденцій у тісній співдії з народно-пісенним матеріалом, що виявилось в унікальному ототоженні авторських композицій з автентичною традицією. Створення величезної кількості різноманітних популярних пісень-шансон естрадного плану відповідали урбаністичними тенденціями ХХ ст.

Характерними рисами вокальної музики Е. Жак-Далькроза є тяжіння до циклізації; створення значної частини вокальних композицій до власних авторських текстів, що є винятковим явищем; поєднання надзвичайного мелодичного дару з оригінальною ритмікою та пластичним виразом спричинилися до появи новаторських вокальних творів і циклів, пов'язаних з використанням жестів, міміки, танцювальних рухів (Пісні-Новели з жєстами – 10 Callisthenic Songs, Шість пісень в народному дусі з жєстами, 2 цикли по 12 пісень Любов до танцю), що стало новим словом у розвитку вокальної музики. Ця найоб'ємніша ділянка засвідчує взаємовплив та органічний зв'язок творчого та педагогічного начал у композиторській діяльності Е. Жака-Далькроза.

**Ключові слова:** вокальна музика ХХ століття, Еміль Жак-Далькроз, жанрові різновиди, дидактичні пісні для ритмічних вправ, дитячі пісні, популярні пісні-шансон, камерно-вокальні цикли.

**Nazar Liubov. Vocal work of Emile Jacques-Dalcroze: formation stages and genre-style panorama**

The article examines the vocal work of the Swiss composer, teacher, and founder of one of the most popular didactic systems of rhythm plasticity in the 20th century, Emile Jacques-Dalcroze. His teaching method, one of the prominent elements of which is solfeggio, actively corresponds with the voluminous vocal heritage of the artist. E. Jacques-Dalcroze created about 1,200 vocal works,

which gained great popularity in his homeland and beyond. However, the significant success of the pedagogical system of E. Jacques-Dalcroze overshadowed almost all achievements of the composer's creativity (opera, symphonic, instrumental, etc.), including vocal music.

Issues of the evolution of the formation of vocal genres in the work of E. Jacques-Dalcroze are highlighted, makes its stratification is carried out in four directions: artistic songs as didactic opuses; songs for children of different age categories; pop-popular samples and artistic songs, which are self-respecting and original in the stylistic aspect, commensurate with the current trends of modernism. These are symbolist and impressionist trends, neo-romantic and neo-classical vectors with an inclination towards the French school. At the same time, there are signs of secession and post-romanticism of the Austro-German type. In many compositions, symbiosis, balancing, and polystylistic play are observed. There is also a perceptible gravitation towards folkloristic tendencies in close cooperation with folk song material, which was manifested in the unique identification of the author's compositions with authentic tradition. The creation of a huge number of various popular pop songs-chansons corresponded to the urban trends of the 20th century.

Characteristic features of the vocal music of E. Jacques-Dalcroze are the tendency to cycle; the creation of a significant part of vocal compositions to one's own author's texts, which is an exceptional phenomenon; the combination of an extraordinary melodic gift with original rhythms and plastic expression led to the appearance of innovative vocal works and cycles associated with the use of gestures, facial expressions, dance movements (Songs-Novels with gestures – 10 Callisthenic Songs, Six songs in the folk spirit with gestures, two cycles of 12 songs Love to dance), which became a new word in the development of vocal music. This most voluminous section testifies to the mutual influence and organic connection of creative and pedagogical principles in the composing activity of E. Jacques-Dalcroze.

**Key words:** vocal music of the 20th century, Emile Jacques-Dalcroze, genre varieties, didactic songs for rhythmic exercises, children's songs, popular chanson, vocal cycles.

**Вступ.** Засновник широковідомої дидактичної методики ритмопластики, Еміль Жак-Далькроз (Emile Jacques-Dalcroze) є знаним не лише як педагог та методист, але й як видатний швейцарський композитор, багатогранна творчість якого охоплює значну частку діяльності митця. Так, важливим при розгляді творчої постаті є період становлення і формування митця, який покликаний розкрити імпульси та музичні враження, що вплинули на специфіку композиторських пошуків, нерозривно пов'язаних з дидактично-педагогічними ідеалами. Широка жанрова палітра композиторського доробку включає опери, кантатно-ораторійні, симфонічні твори, інструментальні ансамблеві та сольні композиції, втім – однією з найбільш численних є вокальна музика, яка представлена більше як 1200 композиціями. Слід зазначити, що багато з них отримали небувалу популярність на батьківщині та в багатьох країнах різних континентів, а деякі з них навіть стали народними. Проте, значний успіх педагогічної системи Е. Жака-Далькроза затьмарив практично усі художні полотна композиторської творчості, питомим явищем якої хоч і є нерозривність принципів педагогічної методики та композиторського письма, але недослідженими до сьогодні залишаються грані самоцінної творчо-мистецької особистості Далькроза-композитора, зокрема, і як автора численних вокальних опусів.

**Методологія.** В музикознавчій літературі, присвяченій постаті Е. Жака-Далькроза, практично відсутні роботи, які б торкалися безпосередньо його композиторської, зокрема, вокальної творчості. Окремі згадки про вокальну музику композитора та побіжні огляди зустрічаються в нечисленних монографічних дослідженнях К. Шторка [14], І. Спектора [13], Ж. Чамкертена [15], роботах А. Берхтольда [1], М. Бріса [2],

Рей-Блака [12]. У опублікованій епістолярній спадщині та роботах Е. Жака-Далькроза зустрічаються згадки та факти про окремі вокальні композиції чи жанрові різновиди [6; 7]. Частковий розгляд дидактичних вокальних вправ та пісень, створених з педагогічною метою переважно стає лише супутнім матеріалом щодо пластичних вправ. Варто зазначити, що наукові дослідження чи навіть розвідки щодо окремих жанрів широко-закроеної творчості Е. Жака-Далькроза – оперної, фортепіанної, камерно-ансамблевої музики etc., порівняно з велетенською кількістю робіт, присвячених педагогічній системі, фактично відсутні. Майже сто років тому, один з перших біографів Е. Жака-Далькроза – К. Шторк закликав до поглибленого вивчення та дослідження, незаслужено отінену педагогічною системою, композиторської спадщини митця, адже, «донині його крупні симфонічні та драматичні твори не знайшли ще свого визнання. Згадуючи листи Гете до Еккермана, в яких поет стверджує на основі особистого досвіду, що ті, хто знаходить визнання в одній з областей свої діяльності, часто залишається невизнаним в інших. Так, композиторові Жаку-Далькрозу завжди протиставляється Жак-Далькроз – великий педагог. Його дрібні твори, зокрема, дитячі пісні стали надзвичайно популярними. Та прийде час, коли те саме станеться з іншими його недооціненими великими творами» – додамо – в тому числі – вокальними [14, с. 17]. Відповідно, що і в українському музикознавстві питання композиторської творчості Е. Жака-Далькроза, зокрема, його вокальної музики піднімається вперше, актуалізуючи цілісний, комплексний розгляд граней самоцінної мистецької особистості.

**Основний матеріал.** Становлення Е. Жака-Далькроза як композитора почалося в ранньому дитячому віці<sup>1</sup>. Мріючи стати актором він організував імпровізовані дитячі трупи, в яких виступав солістом, складаючи до нехитрих постановок наївні дитячі пісні на власні тексти. Пробуючи себе і в акторському, і у музично-виконавському, і у поетичному ремеслі впродовж юних років, Е. Жак-Далькроз виявляв ознаки талановитої, універсалістського типу особистості. Вплив на формування вокального і віцілому композиторського письма майбутнього митця мала співпраця над музичним оформленням Фестивалів зі своїм викладачем – великим промоутером даного жанру як національного різновиду музично-театралізованих народних святкувань, який часто виступав організатором та автором лібрето і музики до цих дійств, професором Женевської консерваторії – Г. де Зенгер (Hugo de Senger). Саме на організованих У. де Зенгером музичних фестивалях Е. Жак-Далькроз познайомився зі своїм майбутнім викладачем Л. Делібом (L. Delibes), який зауважив талант молодого композитора. Ще у роки навчання в консерваторії (1875–1893), Е. Жак-Далькроз неодноразово отримував перші премії в різних конкурсах за створення інструментальних, вокальних та поетичних композицій. Будучи учасником студентської групи літературного товариства Belles-Lettres, Е. Жак-Далькроз для цього товариства створив низку пісень, які дослідники відносять до типу «легких розваг» (І. Спектор), адже будучи прекрасним імпровізатором він часто створював популярні пісні та веселі комедії. Наприкінці XIX-го століття серед містян та артистичної молоді часто організовувались розважальні вечори, що називались музично-театральними ревью (revues) і проводилися в залі Amis de l'Instruction. Для них Е. Жак-Далькроз

<sup>1</sup> Родина Е. Жака-Далькроза відзначалася великою прихильністю до музики. Мати – вчителька фортепіано, дід грав на скрипці, дядько був професійним піаністом, тому вдома постійно музикували, і майбутній композитор з дитинства був занурений у світ звуків і розпочав своє музичне навчання ще в перші роки життя. З шести років Далькроз брав приватні уроки музики, з семи починає писати музику, в дванадцять – став учнем Консерваторії в Женеві (клас Гуго де Зенгера – композиція, О. Шульца – фортепіано).

писав не лише музику, але й слова, був частим акомпаніатором на виступах, де мав змогу багато імпровізувати. У цей період він створив низку пісенних циклів на власні слова, а саме: *Хлопці з Івердону* (Les Garçons d'Yverdon), *Добрі леді Сен-Жерве* (Les Bonnes Dames de Saint-Gervais) і *Грімйон* (Le Grimion), що стали надзвичайно популярними й були надруковані в його першому томі *Романських пісень* (Chansons romandes) 1893 року.

В міжчассі виходять друком збірники пісень, серед яких і вокальні цикли. Це *Шість пісень op. 14* (Sechs Lieder) на слова швейцарських і німецьких поетів-символістів<sup>2</sup>, що включає: № 1. *Весільна пісня* на сл. К. Ф. Маєра (C. F. Meyer), № 2. *Скільки триває ніч* на сл. Е. Шеренберга (E. Scherenberg), № 3. *Як швидко закінчився трояндовий час* на сл. Е. Мьоріке (E. Mörike), № 4. *Давня пісня* на сл. А. Вільбранда (A. Wilbrandt), № 5. *Дзвони* на сл. А. Бйотгера (A. Böttger), № 6. *Чи чули ви про дітей-рибалок* на сл. В. Мюллера фон Кйонігсвінтера (W. Müller fon Königswinter), виданих у Ляйпцігу в 1892 року. У наступний цикл *Шість пісень op. 15* (Sechs Lieder) 1892 року увійшли: № 1 *Пісня щасливих* на сл. А. Вільбранда, № 2 *Дитяча молитва*, № 3 *Незнайомець* на сл. Й. Фон Айхендорфа (J. von Eichendorff); № 4 *Я сприймаю це спокійно* на сл. А. Зільберштейна (A. Zilberstein), № 5 *Дорогий милий*, № 6 *Мовчазний як червона троянда* на сл. А. Дункерта (A. Dunkert)<sup>3</sup>. Ще один цикл "*12 мелодій для голосу та фортепіано*" op. 1 (12 Melodies) з'являється у 1894 році, написані в Парижі, а цикл з 21 пісні *У нас* (Chez nous) створений у 1895 році. Впродовж 1898–99 років виходять дві збірки: *Пісні* (Des Chansons) та об'ємний збірник вокальних дуетів на власні поетичні тексти *Романські популярні пісні* (Chansons Populaires Romandes) op. 33<sup>4</sup>, поділений на 2 серії, в якому композитор зібрав 32 пісні різних років.

Також Е. Жак-Далькроз починає створювати пісенні цикли для дітей. Однією з перших таких збірок стали дуети та одноголосі твори – *Дитячі пісні* (Chansons d'Enfants) op. 42<sup>5</sup>. До циклу увійшли пісні з колоритними назвами: *Маленький будинок* (La toute petite maison), *Снігова мадам* (Madam' la Neige), *Маленька бджілка* (La petite abeille), *Час дитячого сну* (Le coucher de Bébé), *Миші помстилися* (Les souris se sont vengées), *Прогулянка на бричці* (La promenade en poussette), *Гра «Залізниця»* (Le jeu du chemin de fer), *Візит до пані* (La Visite chez la Dame), *Шоколадний омлет* (L'omelette au chocolat), *Відповідь вихованої дівчинки* (Réponse de la petite fille bien sage), *Танці на канатах* (La Danse à la Corde), *Ріви-діди-діди-діди-тімі або Історія маленького Жана* (Rivivididiti Histoire du petit Jean). Складність виконавських прийомів у цій збірці (скоромовки-парландо, стрибки на широкі інтервали, особливі ритмічні та інтонаційні труднощі тощо) поєднуються з ігровими компонентами та яскравими пісенними мелодіями. До пісні *Гра «Залізниця»* композитор дає чіткі інструкції щодо акційності її виконання<sup>6</sup>. Ці ідеї,

<sup>2</sup> E. Jaques-Dalcrose. Sechs Lieder. op. 14. Leipzig, 1892, 23 s.

<sup>3</sup> Не вказані імена авторів тексту у № 2 і № 5 ймовірно належать самому Е. Жаку-Далькрозу.

<sup>4</sup> E. Jaques-Dalcrose. Chansons Populaires Romandes op. 33. Paris-Lausanne, 1999, 38 s. I serie. 40 s. II serie.

<sup>5</sup> E. Jaques-Dalcrose. Chansons d'Enfants texte et musique de E. Jaques-Dalcrose. op. 42. Neuchatel, 1904, 33 p.

<sup>6</sup> «Чотири стільці розставлені один навпроти одного по два. Крісло попереду імітує локомотив. Діти, які грають роль мандрівників, заходять у вагон у першому куплеті і роблять жести, вказані словами – у другому куплеті дитина в ролі кондуктора заходить у вагон і пробиває квитки. Біля входу в тунель (літера А) мандрівники закрючують очі. У 3 куплеті дитина виступає в ролі матері, яка проважає вояжерів. Поки потяг відходить, діти махають хусточками. Добре, щоб певна кіль-

закладені вже в першому циклі – коментарі, які є фактично міні-лібрето згодом супроводжуватимуть чи не кожную дитячу пісню у численних збірниках Е. Жака-Далькроза (подібний тип викладу зустрічаємо і в «Українському дошкіллі», і у «Весняночці» В. Верховинця та ін.). Зрештою, зустрінемо їх чимало і у вокальних мистецьких піснях серйозного змісту для дорослих виконавців.

В перших збірниках художніх пісень виявляються певні стилеві тенденції та нахили, прозирають особливості майбутнього вокального композиторського письма. Насамперед слід відзначити, що при практично тотальній відмові від мелодизму в період кінця XIX – початку XX ст. та модернових експериментів, Е. Жак-Далькроз навпаки, тяжіє до кантиленності, вишуканих мелодичних ліній, задушевного вислову, наприклад у любовних піснях (*Пісня щасливих, Дорогий милий*). Чудова пейзажна зарисовка з імпресіоністичним звукописним фоном постає у пісні *Скільки триває ніч*. Більш драматичним модусом, однак все ж таки вирішених у шляхетно-дискретній манері психологічної лірики, відрізняються такі романси: *Як швидко закінчився трояндовий час, Я сприймаю це спокійно, Я мовчазний як червона троянда*. Філософські роздуми про сенс життя в типово символістичному ключі та доволі небагатослівній, компактній манері вислову з переважцією мелодизованої речитативності в поєднанні з вишуканою фактурою та оригінальністю гармонічно-ритмічних вирішень фортепіанних партій втілені у *Давній пісні, Дзвонах, Незнайомці*. Тяжінням до нової простоти та своєрідним наївом позначені пісні *Чи чули ви про дітей-рибалок, Дитяча молитва*. Композитор хоч і не уникає декламаційних елементів, все ж спирається на мелодизм пісенного типу, балансує між побутовим романсом, елементами народної пісні та широкозозокроєною оперною аріозністю в дусі Ж. Массне (J. Massnet). Як блискучий піаніст-віртуоз та імпровізатор, Е. Жак-Далькроз з особливою увагою обирає оригінальні фактурні вирішення для кожної пісні. Фортепіанна партія у композитора не перенасичена, не перевантажена складнощами, зате відрізняється дуже елегантними і вишуканими деталями. Відчувається своєрідна ретроспектива до шубертівсько-шуманівської манери письма, співмірної з традиціями німецьких lied чи французьких chanson, оповитих романтичним флером, що і приносило пісням Е. Жака-Далькроза велику популярність, поширюючись насамперед в посполитому середовищі, формуючи урбаністичну платформу естрадно-популярної музики початку XX ст., сповнену кафе-шантанним шармом Belles-Lettres. А перебування під впливом французької школи позначилося на тенденціях зближення з явищами нової урбаністичної розважальної культури, зокрема, творчістю Е. Саті (E. Satie).

Згодом, перебуваючи в Парижі Е. Жак-Далькроз відвідував музичні та театральні курси, активно займався акторською майстерністю, брав уроки драми у колишнього актора Comedie Frances Д. Талбота (D. Talbot). Паралельно композитор навчається музично-теоретичних дисциплін у А. Лавіньяка (A. Lavignac) і зближується з Г. Форє (G. Faure). Так, Е. Жак-Далькроз починає серйозно навчатися інструментовки у Л. Деліба та композиції у Г. Форє. Його захоплює акторський курс експресивної виконавської виразності, який він проходить в класі М. Люссі (M. Lussy), що суттєво вплинуло на розуміння важливості ритмічного розвитку та емоційної виразності, що проявилось згодом і у вокальних опусах. Під час викладання в Женевській консерваторії, Е. Жак-Далькроз розпочинає свою педагогічну епопею, одним з ґрунтовним елементів якої стає реорганізація сольфеджування та вокальної виконавської виразності.

---

кість дітей співала пісню, не беручи участі в пантомімі, просто підсилюючи приспів» (E. Jaques-Dalcrose. Chansons d'Enfants, p. 38).



У Відні, після повернення з Алжиру, де Е. Жак-Далькроз впродовж року працював помічником директора і другим диригентом Муніципального театру та захопився імпровізованою манерою віртуозного складного пластично-ритмічного та вокального мистецтва суфійських монахів, він займається у А. Брукнера (A. Bruckner) впродовж 1887–1889 років. Тут митець осягає таємниці гармонії, контрапункту і композиції, а також удосконалюється у класі органу та фортепіано. Композитор вдруге їде до Парижу, де продовжує займатися у М. Люссі, С. Франка (C. Franck) та Л. Деліба. Вже з 1880-х років його твори стають популярними і виконуються у різних мистецьких залах Швейцарії.

Безперечно, що робота в сценічних, оперних жанрах спричинила чималий вплив на становлення вокального письма композитора. Саме в цей період Е. Жак-Далькроз створює низку опер – загалом композитор написав 15 опер, 5 з яких – дитячі<sup>7</sup>. Яскраво композитор дебютував ораторією *Чування* (La Veillée), а у жанрі кантати виділимо твір *Прекрасний птах* (Le Bel Oiseau) – сольну кантату для сопрано, флейти і фортепіано (камерного оркестру) на власні тексти.

Кар'єра Е. Далькроза в якості педагога розпочалась у Женевській консерваторії, де починає вести клас гармонії після смерті Г. де Зінгера. Молодий, сповнений енергії, він ініціює відкриття двох нових класів: вищого сольфеджіо та імпровізації, в яких і починає формувати та апробувати ідеї нової системи. Саме з цього періоду починається активна діяльність як композитора, піаніста, лектора, журналіста та викладача, реформатора музичної освіти. Деякі композиторські опуси, створені для системи можуть претендувати на самостійне концертно-виконавське життя. Слід зауважити, що велика кількість цих екзерцисів була уміщена не лише в безпосередні виклади системи, становлячи ґрунтовну її частину, але й виходила окремими збірниками, а їх наповнення мало і художню цінність, наприклад – *3 Вокалізи* (3 Vocalises), *Практичні інтонаційні вправи* (Exercices pratiques d'intonation) з художніми авторськими зразками тощо. Загальноприйнята думка про систему Е. Жака-Далькроза, що торкається лише дитячого музичного виховання є хибною, адже курс вищого сольфеджіо, невіддільний від ритмопластики, передбачає роботу і з професіоналами, насамперед вокалістами, перед якими поставали нові непрості виклики у виконанні сучасної музики. Так, поряд з дитячими дидактичними опусами (*Чудова музика, ігри та вправи для маленьких* (La jolie musique, jeux et exercices pour les tout petits) більш складними є *Ритмічні марші для голосу з фортепіано* (Marches rythmiques), а цикл *Пісенні та танцювальні ритми для голосу і фортепіано* (Rythmes de chant et de danse) з поетичними текстами передбачають комплексне вокально-пластичне виконання зразків найрізноманітніших і дуже складних римічних комплексів у художньо-образній оправі (згадаймо захоплення Е. Жака-Далькроза суфійськими імпровізованими ритмами). Вони спрямовані і на розвиток та удосконалення артистично-візуальної сценічної виразності, проблематика якої є актуальною і в наш час, зокрема, в царині камерно-вокальної музики.

<sup>7</sup> Це ранні опери *Покоївка* (Soubrette), *Школяр Франсуа Війон* (Ecolier Francois Villon), *Через ліс* (Par les bois), *Проклята скрипка* (Le Violon maudit 1893), *Протічна вода* (L'Eau Courante, 1904), *Бергамські близнюки* (Les Jumeaux de Bergame), а також зрілі – *Санчо Панса* (Sancho Pança), завдяки якій критики номінували композитора як одного з провідних авторів сучасної французької ліричної комедії; лірична опера *Перший друг* (Le Bonhomme Jadis). Майже всі опери Е. Жака-Далькроза були поставлені у театрах Женеви, Лозанни, Кельна, Парижа, Брюсселя і користувались успіхом, а пісенний контент з цих творів отримав широку популярність.

З-під пера Е. Жака-Далькроза виходять все нові композиції, які часто виконуються не лише на теренах Швейцарії, але по всій Європі. Так, популярними стали опера *Проклята скрипка* (*Le Violon moudit*), ораторія *Чування* (*La Veillée*). А музична ідилія – лірична комедія «Флютер» – *Жані* (*Janie*), присвячена сестрі композитора – співачці і акторці Х. Брюне-Лекомт (*Helene Brunet-Lecomte*), здобула чималий успіх завдяки сольним номерам, які стали популярними піснями-шлягерами.

Тоді ж композитор створює окремі романси для камерно-інструментальних складів: ліричні п'єси *Сльози* (*Larmes*) для сопрано, фортепіано, альта або віолончелі; *Сентиментальний пейзаж* (*Paysage sentimental*) на текст Л. Дючосаля (*L. Duchosal*) для сопрано, фортепіано або струнного оркестру. Численні вокальні цикли даного періоду вражають своєю образно-тематичною різноманітністю. У хронологічному порядку це: *15 Рондо (Новели)* (*Rondes (Nouvelles)*) op. 15, видані в Лозанні у 1900 році; *12 Пісень до слів молодого царя Давида* (*Les Propos du pere David la Jeunesse*), видані в Лозанні у 1903; *Шість пісень в народному дусі з жєстами* (*Chansons dans le Style Populaire Chansons de Geste*) op. 58, які публікує у 1902 році; *Смерть весни* (*La Mort du printemps*) для сопрано у супроводі фортепіано (оркестру) на власні тексти – 1902; *Пісні літаючого серця* (*Chansons du Coeur qui Vole (Les)*) op. 56 – 1903, *3 томи Дорожніх пісень* (*Chansons de Route*) op. 63 – 1904; *Пісні-Новели з жєстами* (*Chansons (Nouvelles) avec Gestes*) op. 60 – 1905, *Травневі Квіти* (*Fleurs de Mai*) op. 75, видані в Лозанні у 1905 році. Вокальні цикли *Шість неаполітанських пісень* (*6 Chansons Napolitaines*) 1905; *Ідилії та пісні* (*Idylles et Chansons*) Париж, 1907; *Це було в квітні* (*C'était en avril*) – 1909; *Селянські пісні* (*Chanson rustiques*) на тексти М. Бурна-Провенс (*Marguerite Burnat-Provins*) – Париж, 1909<sup>8</sup> – не мають опусу.

Останній вокальний цикл стає свого роду діалогом митця з природним довкіллям та сільським рустикальним середовищем. У циклі 12 пісень, які розкривають глибокі душевні стани людини крізь призму нанизування калейдоскопічних митей-епізодів, хвилевих вражень, рефлексій, нагадуючи принципи «потoku свідомості», зітканих з натуралістичних елементів з використанням межових мінімалістичних, часто скупих, але промовисто виразних засобів. Тотальна монологічність, мелодекламаційність доходить до речитативних мовленнєвих форм, нерегулярність та плинна змінність метро-ритмічних побудов, складність і непередбачуваність ладо-гармонічних змін, зигзагоподібні динамічні контрасти, фоновно-рухлива коливна фактура поряд з довго витриманими пульсуючими остінатними зонами або ж утриманими педалями творять хистке і доволі химерне плетиво цілого. Драматургічна концепція розгортається через наступну послідовність: *Напасть* (*Le fléau*), *Я козу водила* (*J'ai mené le cabri*), *Піч і пекло* (*Le four et l'enfer*), *Сухість очей* (*Les yeux secs*), *Нещастя* (*Le malheur*), *Яблука впали* (*Les pommes sont tombées*), *Вітер* (*Le vent*), *Дощ* (*La pluie*), *Поранення* (*La blessure*), *Білі дами* (*Les demoiselles blanches*), *Я чекаю на вас сьогодні ввечері* (*Je t'attends ce soir*), *Дарма* (*Pour rien*). Світ поезії М. Бурна-Провенс, адепта французького символізму викликав у композитора і відповідне коло засобів щодо втілення текстів. Адже музична мова циклу відзначається не лише тонким сонористичним звукописом та цікавим метро-ритмічним моделюванням, тут в певній мірі проявляється і розмаїття мелодекламаційних прийомів, а риси ідилічності, характерної для тогочасних префаєлітів, у віддзеркаленнях перетвореного автентичного наїву межує з прихованим експресіоністичним нервом та глибокою трагедійністю. Модерністичні пошуки композитора вєднують з багатства

<sup>8</sup> E. Jaques-Dalcrose. *Chanson rustiques*. Paris, 1909, 42 s.

тогочасних мистецько-естетичних нарямоків щоразу нові поєднання різностильових векторів (урбанізм, символізм, імпресіонізм, сецесія, натуралізм, фольклоризм) які живили творчу натуру митця. Так, вже на початку ХХ ст. Е. Жак-Далькроз постає як надзвичайно плідний композитор у багатьох сферах, відповідно, і у вокальній музиці.

На межі 1880–1900-х років на теренах Швейцарії було важко популяризувати свої творчі здобутки. Будучи у скрутному фінансовому становищі, Е. Жак-Далькроз організовував концерти зі своїх пісень у різних містах, співаючи під власний імпровізований акомпанемент на фортепіано. Успіх таких виступів зумовив його популярність і як співака [13, с. 28]. Саме на цей період припадає написання значної кількості популярних шансон, по суті, передвісників шлягерів.

Вирішальним для еволюції музичної культури Швейцарії стало заснування Е. Жаком-Далькрозом та його сучасниками Г. Доре (G. Doret), Е. Комбом (E. Combe), П. Морісом (P. Maurice), А. Ребергом (A. Rehberg) та Дж. Лаубером (J. Lauber) Асоціації Швейцарських музикантів (l'Association des Musiciens Suisses) у 1899 році, що дозволило популяризувати музичну спадщину не лише в межах країни, але й за кордоном. Було організовано безліч концертів та фестивалів. Шукаючи натхнення в природних ландшафтах своєї країни, а також у народних і популярних мелодіях, Е. Жак-Далькроз зробив внесок і у феномен швейцарської національної школи як фольклорист. А захоплення народнопісенною творчістю суттєво вплинуло на пісенну манеру композитора, яка набирає чітко окреслених рис фольклоризму. Численні зразки авторських вокальних композицій в душі народної пісні, завдяки своїй органічній злитості та природності відчуття першоджерел, згодом стали всенародно популярними і співаються в посполитому середовищі до сьогодні. На цікаву думку наштовхує вокальний цикл *Шість пісень в народному душі з жестами* оп. 58, де композитор пропонує відповідний, чітко прописаний рухово-жестикаційний міманс для виконавців, що гравітує до відродження давніх форм первісного синкретизму, пов'язаного у автентичній традиції з пісенно-танцювальними формами, глибше – з корпорузією. Ця ідея буде інспірувати композитора щораз більше, адже поява вже одного з наступних вокальних циклів – *Пісні-Новели з жестами* оп. 60 – має зв'язок з калістенікою<sup>9</sup>, адже їх інша назва *10 Callisthenic Songs*<sup>10</sup>. У цикл увійшли: пісні з діями (акційні), з танцями, і фізичними вправами. Цікаво, що цей тип гімнастики виходить з античних традицій, якими також захоплювався Е. Жак-Далькроз, і в Давній Греції дана практика означала через поєднання двох слів – красу (kallos) і силу гнучкості (sthenos). Синтез музично-художньої реалізації щільної вокально-тілесної кооперації по суті стає новим виміром у вокальній практиці, передовсім – для виховання і укріплення фізичної витривалості та вправності співаків.

З іншого боку – вокальні цикли *12 Пісень до висловів молодого царя Давида* (1903)<sup>11</sup> та згодом написані кілька збірників *Релігійних пісень* гравітують до неокласичних тенденцій, зокрема, звернення до композицій духовно-містичного спрямування, що перегукуються з традиціями Schola Cantorum, у предтеч і її представників якої навчався Е. Жак-Далькроз, зокрема, С. Франка, Г. Форе, сподвижника їх ідей – Х. Композитор опрацьовує у власній поетичній інтерпретації окремі біблійні вислови, створюючи низку

<sup>9</sup> Калістеніка – вид фізичних тренувань з ритмічними вправами, розрахованими на роботу з вагою власного тіла.

<sup>10</sup> E. Jaques-Dalcrose. Ten Callisthenic Songs with explanatory text. London, 1915, 60 p.

<sup>11</sup> E. Jaques-Dalcrose. Die Weisheit des Vaters Jung David. 12 Lieder im Volkston. op. 57, London-Paris. 1905, 64 p.

пісень в куплетній формі з нескладним, але доволі вишуканим (іноді хоральним, фігура-тивним, гармонічно-гомофонним або з елементами поліфонії) супроводом, очевидно, з метою виконання на церковній Службі чи релігійних зібраннях, оскільки добре видимими є їх прикладний характер. Варто згадати в цьому контексті не лише вплив С. Франка, але й австрійської школи в особі А. Брукнера.

Ще інша – лірико-романсова лінія знаходить своє відображення у вокальних циклах *Смерть весни* на власні тексти (1902); *Пісні літаючого серця* op. 56 (1903), *Травневі Квіти* op. 75 (1905); *Ідилії та пісні* (1907), *Це було в квітні* (1909), які створювалися переважно на власні поетичні тексти. Так, дослідники відносять ранню вокальну композиторську творчість Е. Жака-Далькроза до французької школи, підкреслюючи впливи стилістики К. Сен-Санса (C. Saint-Saens), Ж. Бізе (G. Bizet), Ж. Массне (J. Massenet). У вокальній музиці композитора фокусуються певні жанрові пріоритети: це дитячі пісні, художньо-дидактичні твори на поетичні тексти, популярні шлягери-шансон, пісні в народному стилі та гімни з Фестивалів. До вокальної музики можна віднести і численні вокальні сольні номери з опер, які отримали самостійне музичне життя завдяки своїй популярності. При цьому камерно-вокальні жанри мистецької художньої пісні збагачуються чималою кількістю вишуканих, вирішених в сучасній музичній мові, окремих романсів і вокальних циклів.

До жанру художньої мистецької пісні Е. Жак-Далькроз звертається і під впливом своєї дружини – італійської оперної співачки Ніни Фалієро (Nina Faliero), яка стала головною виконавицею майже всіх вокальних композицій митця та провідних партій в оперних постановках. Відповідно, чимало вокальних композицій Е. Жака-Далькроза були створені з розрахунку на голосові дані (лірико-колоратурне сопрано) дружини [15; 10]. Велику популярність здобув претензійний вокальний цикл з семи ліричних сцен для сопрано та оркестру *Трагедія кохання* (Tragédie d'amore), прем'єра якого відбулася під час Швейцарського музичного фестивалю у Невшателі під керівництвом композитора (1906). Цей твір було присвячено Ніні Фалієро, яка і стала його виконавицею. Для семи частин циклу композитор обирає свої найкращі вірші, розгортаючи цікаву драматургічну концепцію, у якій передає надзвичайно тонко психологічно і з великою делікатністю та емоційною натхненністю символічний перебіг станів розгортання любовної трагедії<sup>12</sup>. Ця витончена лірична поема вражає галантною шляхетністю та дискретністю, інтелігентністю вислову, а в цілому сприйнятливості музичного матеріалу пояснюється вельми цікавим симбіозом, який прослідковується в музичній мові *Tragédie d'amore*. Це відгомони дебюссівської Мелізанди та витонченого равелівського мелодизму, пройнятого брукнерівськими заобрійними медитативними відчуттями з піднесено-відстороненим малерівським ліризмом та побутовою романсово-пісенною сферою, що іноді викликає враження кіномузики. Барвистий повнозвучний оркестр також поєднує імпресіоністичний звукопис з сецесійною вишуканістю і живописує злети та падіння людського серця. Цей цикл заслуговує в силу своїх художніх вартостей на справжнє визнання і, очевидно, повернення з забуття та поширення в музичному просторі. Захоплені відгуки сучасників про поетичний та

<sup>12</sup> У ліричні сцени *Трагедія кохання* (*Tragédie d'amore*) входять: 1. Ти повернувся, мій коханий (Tu es revenu, mon bien aimé). 2. Я залишив двері відкритими (J'ai laissé ma porte ouverte). 3. Я чекав, ніхто не прийшов (J'attendais, nul n'est venu). 4. Я побачив це знову (Je l'ai revu). 5. Вночі я плачу, а вдень сміюся (Je pleure la nuit et je ris le jour). 6. Це вечір радості (C'est le soir de la joie). 7. Я залишив двері відкритими (J'ai laissé ma porte ouverte).

композиторський талант Е. Жака-Далькроза справджуються в повній мірі. У цьому ж році для дружини-співачки композитор створив не менш вишукану вищезгадану сольну кантату *Прекрасний птах*.

У 20–30-х роках композитор, попри виснажливу роботу у сфері педагогіки, плідно працює в різних жанрах. Вокальна музика митця збагатилася новими творами і вокальними циклами, в яких спостерігаються і раніше накреслені лінії, і проявилися нові тенденції. *10 Пісень* (10 Lieder) до текстів німецьких поетів було видано в Берліні у 1913 році. Життя Е. Жака-Далькроза проходило між Женевою і Парижем та Геллераяу. Так, у Женеві у 1919 році було створено *10 Дуетів для голосу з фортепіано* (10 Duos, chant et piano); *12 Французьких рондо і балад* (12 Rondes et ballades françaises); *8 Пісень на тексти Г. Шпіса* (8 chanson sur des etxte d' H. Spiess). У Парижі композитор публікує оригінальну вокальну збірку *Співаймо, танцюймо* для голосу з фортепіано (Chantons, dansons, chant et piano) у 1919 році. З'являються і родинні співаники – цикл з 15 пісень *З сім'єю* (En Famille) Лозанна, 1922 та численні вокальні, часто театралізовані опуси для дітей. Такими є: вокальний цикл *Коник і мураха. Розвага для голосу і ф-но на слова М. Гранжа* (La Cigale et la fourmi), Лозанна 1923; *Шість пісень для Іветт* (6 chanson pour Yvette), Париж, 1928; *Наше маленьке життя. 24 дитячі пісні та гри* (Notre petite Vie à nous. 24 chansons d'enfants et jeux), Женева, 1928, згодом перетворена на оперу-розвагу *Орач та його діти* (Le Laboureur et ses enfants, Divertissement pour chant et piano), що була видана у Лозанні в 1929 році, а початково була написана як цикл для голосу і фортепіано.

Захоплення французькою музикою виливається і у вже апробованому в неокласичному стилі жанрах рондо і балади – *Французькі рондо і балади* (Rondes et Ballades Francaises) 1919; *Три французькі балади на тексти П. Форта* (3 Ballades françaises sur des texte de Paul Fort) Париж, 1924. У цих вокальних композиціях Е. Жак-Далькроз не лише співмірний з тенденціями неокласицизму, які на той час нуртували в Європі, але й апробує специфічне поєднання пластичного хореографічного руху та вокалу. Підтвердженням цьому можуть слугувати оригінальні вокальні цикли, кожен з яких містить по 12 пісень – *Любов до танцю* (Amour qui Danse (L') 1924; *Любов, що танцює* (L'amour qui Danse), Париж 1925.

Лірична пісенно-романсова лінія, яскраво представлена у багатьох вокальних циклах Е. Жака-Далькроза до текстів різних поетів, переважно межі XIX–XX ст., знайшла особливий індивідуальний вимір у творчості композитора, оскільки була пов'язана з втіленням власних поетичних текстів у вокальній музиці. Сповнена глибоких почуттів та щирої сердечності, навіть кордоцентричного екзистенційного виміру, поезія Е. Жака-Далькроза – ще одна непересічна сторінка багатогранної діяльності митця. Одним з головних персонажів його поетичної творчості стає людське серце. Цю лінію, розпочату ще у 1903 році вокальним циклом *Пісні літаючого серця* (Chansons du Coeur qui Vole (Les) op. 56, композитор продовжує і розвиває у вокальних збірках 20–30-х років: циклі з 8 пісень *Просте серце* (Le Coeur simple), Париж, 1924 та циклі з 12-ти пісень *Серце, що співає* (Le coeur qui chante), Париж, 1925. Це надзвичайно вишукані, витончені а водночас сповнені глибини та рефлексій, композиції, які дозволяють визначити композиторську постать Е. Жака-Далькроза як одного з яскравих ліриків першої половини XX століття.

Вагомим джерелом вокальних опусів композитора були Фестивалі. Активний учасник культурно-громадського життя, він створював численні композиції до урочистостей,

які мали німецьку назву Festspiel (Фестиваль)<sup>13</sup>. Зауважимо, що у кожній з цих композицій було використано не лише оркестрово-симфонічні чи хорові номери, але й суттєвою їх складовою та спеціальною окрасою ставали сольні вокальні номери, переважно гімнічно-піднесеного типу.

Ідеї педагогічної системи втілювалися Далькромом і у його композиторських опусах, серед яких є велика кількість не лише дидактичних, але й художніх творів. З іншого боку, поширення системи та її адаптація зумовила щораз більше створення композитором музики для видовищних шоу своїх учнів, які з успіхом були продемонстровані не лише в осередках навчання, але й публічно, наприклад, на літніх Олімпійських іграх 1912 року. Так, останньою оперою композитора став *Маленький заплаканий король* (Petit Roi Qui Pleure) з участю великого дитячого колективу виконавців – це дитяча казка в 3-х актах і 13-ти картинах, у якій поруч з дорослими виконавцями виступають 180 дітей з танцями, сольними номерами. Е. Жаку-Далькрозу належить і п'ять дитячих опер: *Цикада і мураха* (Cidale et la Fourmi), *Орач та його діти* (Laboureur et ses Enfants), *Саветє та фінансист* (Savetier et le Financier), *Ці добрі дами* (Ces Bonnes Dame), *Рікет а ля Китиця* (Riquet a la Houppre). Також у творчості Е. Жака-Далькроза представлений оригінальний жанр музики до сцен з масками (загалом 8 творів). Цікавим є факт, що один з улюблених жанрів – Фестиваль (Festival або Festspiel) був запозичений з традиційних народних гулянь, поширених у Швейцарії, в якому брали участь різні вікові категорії та який у його творчості виявляє усі багатогранні аспекти «геніальності великого франкомовного музиканта [Е. Жака-Далькроза]»<sup>14</sup>. Зокрема, безліч номерів, особливо сольних з Фестивалів користувались значною популярністю й побутували в репертуарі співаків, а деякі з них входили у національні шкільні пісенні збірники. Часто на їх основі композитор створював і цілі вокальні сюїти, наприклад, написана у 1900 році *Сюїта травневих пісень* або *Гра твердих дерев* (Le Jeu de feuillu), яка згодом крім участі солістів, була доповнена хором та невеликим оркестром, а одна з пісень цієї сюїти *Chanson des Maientzettes*, стала надзвичайно популярною на теренах Швейцарії. Також вокальною сюїтою можна вважати *Вечірку молодості і радості* (Fete de la Jeunesse et de la Joie), написану у 1923 році.

Викладаючи музично-теоретичні дисципліни Е. Жак-Далькром вводив у навчання безліч нових та революційних педагогічних ідей. Так, сформований ним метод «ритмічної гімнастики» складається з чотирьох рівноцінних елементів навчання: евритмії,

<sup>13</sup> Одним з найвідоміших став Фестиваль, приурочений до Національної виставки в Женеві (1896). На честь столітнього ювілею вступу кантону в Конфедерацію, він написав текст і музику для Фестивалю, який пройшов у Лозанні на еспланаді Больє (1903). Зокрема, на лібрето Д. Бод-Бові (D. Vaud-Vouy) композитор створив Фестиваль *Альпійська поема* (Poème alpestre), про яку Е. Комб писав: «Жодне масштабне популярне видовище до того часу не досягало такого ступеня художньої досконалості» [5, с. 212]. І завдяки ній Е. Жак-Далькром «міцно утвердився як важливий композитор і представник свого народу» [13, с. 29]. Саме з музикою Е. Жака-Далькроза було відсвятковане і сторіччя приєднання Женеві до Швейцарії, яке відбулось у Женевській гавані (1914) [3].

<sup>14</sup> Саме Е. Жак-Далькром оновив традицією festivals, де він поєднував музику з танцями, жестикуляцією, яскравими декораціями та створював величні шоу [2, с. 15]. Він написав весняний фестиваль *Весна* (Printemps), осінній фестиваль *Гра листя* (Jeu du Feuillu op.43), *Фестиваль Води* (Festival Vaudois op. 55), *Червневий Фестиваль* (Fete de Juin) з нагоди сторіччя входження Женеві до Швейцарської Конфедерації, *Прекрасні свята* (Les Belles Vacances), *Наша країна* (Notre Pays), *Радісна гра пір року* (Joli Jeu des Saisons). Композитором була написана й маскова мімодрама для молоді *Ехо і Нарцис* (Echo et Narcisse Masques). Ці твори дали йому можливість «поглиблено вивчити питання взаємозв'язку між рухами тіла та еволюцією в просторі та часі» [1, с. 70].

сольфеджіо, імпровізації та пластичної анімації. Дана методика отримала найбільш яскраву демонстрацію своїх основних ідей у композиторській творчості митця. Одним із чільних елементів системи є сольфеджіо, що ґрунтується на розвитку відносної висоти звуку, створює унікальний тональний контекст, покращує чуття гармонії та модуляції, а також ритму. Цей аспект головним чином знайшов своє втілення у об'ємній вокальній спадщині митця [9]. Дослідники зазначають, що пісні Е. Жака-Далькроза звучали у всьому світі і були перекладені різними мовами. Пісні з'являлися окремими опусами, у збірках, в аранжуваннях для хору, а також у варіантах виконання як сольо, так і з різноманітними акомпанементами, не лише з фортепіано, але й інструментальними ансамблями, оркестром. Прикладом цього слугує *Сентиментальний пейзаж* (Paysage sentimental) для голосу, скрипки та фортепіано, написаний на текст Л. Дючозала.

Тексти, а також їх інсценування, належать здебільшого самому композитору. Е. Жак-Далькроз зазначав: «Коли я писав музику для своїх пісень, слова приходили до мене одночасно», додаючи, що у нього були «... чудові інтерпретатори. Але ніколи, ніколи я не був повністю задоволений, ніколи співак не висловлював усього, чого б я хотів і як би цього хотів» [12]. «Ці пісні було чути всюди і вони можуть бути з повною підставою названі народними. Це були картини природи – гір, лісу, а також теми праці, дитячого життя. Приспів «*Пісні миру і щастя*» звучав як гімн: «*Якби діти всієї землі дали руки один одному ...*», і його часто співали далеко за межами батьківщини композитора. Про популярність пісень Е. Жака-Далькроза говорить випадок, описаний К. Шторком: «Одного разу, гуляючи в горах рідної Швейцарії, композитор почув голос пастушка, що виспівував одну з його пісень. Пастушок весь час помилявся на одному і тому ж місці, і Далькроз йому на це вказав. Та пастушок не погодився виправити свою помилку. Він сказав, що і батько, і дід його співали саме так, і вже вони, звичайно, краще знали! ... Ці пісні звучали по всій Швейцарії, їх співали діти, супроводжуючи стада овець, що гуляють по горах, любителі природи і навіть співали негри в Африці в перекладі своєю мовою» – писав К. Шторк [14, с. 18].

Популярність окремих пісень і вокальних номерів, написаних для вистав та фестивалів, де були особливо точно виражені дух і темперамент романців, зумовили визнання композитора як *Félibre of Romandy*. Свідченням популярності його пісенної творчості є факт, що вибрані пісні Е. Жака-Далькроза були виконані в 500-тий раз в Базелі ще у 1900-му році [13, с. 23].

У передвоєнній Європі 30–40-х років композитор, незважаючи на виклики часу, продовжує удосконалювати свою систему, плідно працюючи в жанрі пісень для дітей. Це *6 анімаційних пісень для дітей* (6 *chanson animées pour les enfants*) Париж, 1930; *8 малих Діалогів* (8 *petits Dialogues*) Париж, 1931; *Бурле і пісня Романдії* (*Bourles et chanson de Romandie*) Париж, 1931; *Розплідник* – цикл дитячих пісень (*La Nursery (chansons d'enfants)*) Невшатель, 1932; *7 дитячих пісень Саду дітей* (*Le Jardin des mioches*) Невшатель, 1932; *Радник і фінансист, Дивертисмент для голосу та фортепіано* на текст М. Гранжа – М. Grange (*Le Savetier et le financier*) Лозанна 1933; *18 дитячих пісень Три епохи* (*Les trois Âges*) Париж, 1937; збірник *Ми танцюємо, ми співаємо, ми веселимося* (*On danse, on chant, on s'amuse*) Париж, 1938 та ін.

В 40-х роках композитор, локалізуючись переважно на дитячій музиці, значно менше звертається до інших вокальних жанрів. Проте, щораз вишуканішою та глибшою стає вокальна лірика, яка втілювалася у циклах з 12 пісень *Вона і Він* (*Elle et lui*) Женева, 1937 та *Піснях в блакитних і рожевих барвах* (*Chanson en bleu et en rose*) Париж, 1939.

Рефлексивно споглядальними, навіть філософськими роздумами сповнені *Ariettes i refrèns* (Ariettes et Refrains) 1931, *Старовинні пісні* (Chansons du Cru) 1934. Болючим відгуком на події, що розгорталися в Європі став вокальний цикл *14 пісень військового часу* (14 chanson du temps de guerre) Женева, 1940. Патріотичні мотиви вчуваються у циклах: *6 місцевих пісень* (6 chanson du cru) Лозанна, 1934; пісні *У квітчастій весні* (Au printemps fleuri) Лозанна, 1935; циклі з 16-ти пісень *Наша Женева* (Notre Geneve) Женева, 1935.

Національна позиція Е. Жака-Далькроза є очевидною, але саме його вокальна музика стає найбільш яскравою доказовою базою, яка засвідчує стосунки митця з фольклором. Дослідники зазначають, що написані Далькрозом романські пісні та танцювальні пісні (*Rondes, Chansons romande*) виходять з джерел автентичних жанрів, поширених на романській території і зумовлюють її унікальність. Зокрема, на теренах Швейцарії кожна з областей чи кантонів мала іманентний тип пісень. Тобто, один кантон популяризував хліборобські пісні, а інший – жнивницькі тощо. Е. Жак-Далькроз зумовив появу «простих веселих пісень», наприклад *Серце мого коханого* (Le coeur de ma mie), для яких основою стала первісна манера виконання йодля [13, с. 41].

Багато пісень композитора увійшли в народний репертуар, переходячи в фольклорну традицію Швейцарії, поруч із піснями народного типу Г. Доре (G. Doret) та Ж. Бове (J. Bovet). Музикознавець і дослідник творчості митця І. Спектор зазначає, що геній Е. Жака-Далькроза полягає власне у його вокальних опусах, які стали надзвичайно популярними й побутують на різних континентах світу до сьогодні. «У піснях проявляється гуманізм і розуміння до ближнього композитора... Серце його творів лежало в текстах – теплих, ніжних і зворушливих. Він знаходив натхнення в природі, у своїх горах, озерах, садах, тваринах, маленьких дітях. Ніхто краще, ніж він, не описав життя, яке оточувало його...: місто, маленьке село, дім, праця його друзів, ігри дітей, релігійний запал, історії та легенди давнини. Незважаючи на загальні риси, пісні призначаються для певного місця та конкретного часу, але вони мають універсальну привабливість. Мелодії були настільки прості, що одразу брались до серця. У деяких регіонах вони стали настільки відомими, що люди заперечували їх написання сучасником, наполягаючи на тому, що це стародавні мелодії» [13, с. 22]. Таким чином, можна зробити висновок, що Е. Жак-Далькроз був одним з прихильників та представників фольклоризму у швейцарській музиці, що відкриває ще одну вагому стильову тенденцію композиторської творчості.

Чимало вокальних композицій Е. Жака-Далькроза збереглося поза опусами, відповідно, складно встановити час їх написання, щоправда на кількох є вказані міста і рік, де вони були видані. Це низка таких творів: *1 пісня* (Lied), Амстердам, *12 пісень в популярному стилі* (12 chanson dans le style populaire) Париж; *2 Пісні* (2 Lieder), Берлін; вокальний цикл *39 Пісень* (39 Lieder), Женева, *Шість дорожніх пісень для скаутів* (6 chanson de route pour éclaireurs), Лондон; *8 Пісень* (8 Lieder), Париж. В останні роки життя Е. Жак-Далькроз практично не писав музики, займаючись методологічною, науковою, публіцистичною та епістолярною творчістю. Одним з останніх творів композитора стала пісня на власні слова *Маленька шафа* (La Petite Armoire) як ретроспектива до власних дитячих пісень, які стали імпульсом-початком для однієї з найбільш об'ємних та цікавих сторінок композиторської творчості. І навіть дане перше наближення в плані аналітичних спостережень над становленням та розвитком вокальної музики Е. Жака-Далькроза при панорамно-стильовому огляді її жанрових



різновидів демонструє вагомість та актуалізує потребу подальшого дослідження композиторської спадщини митця.

**Висновки.** Вокальна музика Е. Жака-Далькроза – одна з найбільш об'ємних ділянок його творчого доробку, пройшла чималий шлях еволюції впродовж життєтворчого шляху, демонструючи різнобічність та різноплановість зацікавлень митця у даній ділянці. Виділяються кілька паритетних областей, в яких композитор розвивав вокальну музику, і в кожному з яких вніс новаторські ідеї. Знаково, що взаємопроникнення та відчутні взаємовпливи між різними сферами вокальної творчості митця спричинилися не лише до появи оригінальних композицій, але й оновлення та видозмін її жанрових різновидів. Провідними сферами, в яких активно працював митець стали: вокальні дидактичні опуси (художні пісні для ритмічних вправ); пісні для дітей та юнацтва; естрадно-популярні пісні – шансон; камерно-вокальні та вокально-оркестрові мистецькі пісні, що є самостійними та оригінальними в стильовому аспекті, співмірними з сучасними течіями модернізму.

Характерною рисою вокальної музики є тяжіння до циклізації, оскільки в кожному з обраних різновидів Е. Жак-Далькроз створив чимало об'ємних драматургічно завершених циклів. Автор звертався до текстів французьких поетів Т. Готьє (T. Gauthier), П. Форта (P. Fort), М. Бурна-Провенс, Франк-Ноена (Franc-Nohain), що здобув популярність написанням лібрето до опери «Іспанська година» М. Равеля (M. Ravel); австрійських, німецьких, швейцарських поетів, серед яких імена Е. Шеренберга, Е. Мьоріке, А. Вільбранда, Й. фон Айхендорфа, К. Ф. Масра та ін. Одним з представників національної поетичної школи був і сам Е. Жак-Далькроз, а його поетичний спадок користується повагою в літературних колах Швейцарії. Саме до власних авторських текстів було створено значну частину вокальних композицій митця, що вже само собою є явищем винятковим.

Вагомим внеском у світову музичну культуру є розбудова Е. Жаком-Далькрозом дитячого вокального репертуару, який отримав поширення і визнання в багатьох країнах, рівночасно виповнюючи дану нішу і у швейцарській музиці, виступаючи піонером і у багатьох інших жанрах вітчизняної музичної культури. Стоячи біля витоків формування національної композиторської школи Швейцарії, митець став одним з її основоположників, чим можна пояснити загалом універсалістський тип його потужної та різнобічної діяльності. Сфера ж дитячої вокальної музики Е. Жака-Далькроза (сотні пісень якої з огляду на свої художні вартості та комунікативну відкритість часто опинялися і в дорослому репертуарі та ставали всенародними улюбленцями) у світовому контексті є явищем позаконкурентним. Головною особливістю цих пісень, чітко розмежованих за віковими категоріями у окремих збірниках, є детальний опис продуманої щодо кожного твору рухової інсценізації, з прописаними фігурами, іноді ілюстраціями – своєрідними сценічно-пластичними лібрето для здобуття та розвитку артистично-поведінкових навиків при виконанні художніх музичних творів.

Робота над власною унікальною музично-педагогічною системою спонукала композитора і до створення великої кількості художньо-конструктивних вокальних творів, які призначалися для використання і з конкретно-вокальною дидактичною метою (наприклад, подолання інтонаційно-ритмічних труднощів за допомогою інноваційного сольфеджіо etc.), і як розбудова художньо-образного мислення та артистизму і у початківців, і у зрілих виконавців-професіоналів. Композитори нової перехідної доби межі XIX–XX ст. та епохи модернізму, суттєво змінюючи та оновлюючи музичну мову

з метою відповідної художньо-мистецької виразності, ставили чималі виклики перед виконавцям-вокалістами. Саме на них шукав відповіді та пропонував їх вирішення Е. Жак-Далькроз у своїх вокальних ерзацах.

Жанрово-стильові пріоритети композитора надзвичайно різноманітні. І хоч вокальну музику переважно беруть під знаменник французького та німецького романтизму, однак відчутна кореспонденція митця з течіями і напрямками перехідного *Fin de siècle* та модерної доби. Це символістичні (*Сльози, Смерть весни, Вона і Він*) та імпресіоністичні (*Травневі квіти, Це було в квітні, Сентиментальний пейзаж, Пісні в блакитних і рожевих барвах*) тенденції, а також неоромантичні (*Пісні літаючого серця, Просте серце, Серце, що співає*) та неокласичні вектори (*Арієтті і рефрени, Давні пісні, Французькі рондо і балади, Ідилії та пісні*) з нахилом до французької школи. Поряд з тим наявні ознаки сецесії та постромантизму (*цикли на слова німецьких поетів, 12 Пісень до висловів молодого царя Давида, Релігійні пісні*) австро-німецького типу, зрештою, в багатьох композиціях спостерігається симбіоз, балансування, полістилістична гра (*Трагедія любові, Прекрасний птах, Сільські пісні*). Відчутна гравітація і до фольклористичних тенденцій (кількатомне видання *Романських пісень*), зокрема, у тісній співдії з народно-пісенним матеріалом, що виявилось навіть в унікальному ототожненні авторських композицій з автентичною традицією. А створення величезної кількості різноманітних популярних пісень-шансон естрадного плану співмірні з урбаністичними тенденціями ХХ ст.

Стиль та естетика вокальної спадщини Е. Жак-Далькроза характеризуються перш за все надзвичайним мелодичним даром та оригінальністю ритміки, якій поруч з пластичним виразом композитор приділяв надзвичайну увагу. Так, новаторськими та оригінальними стають вокальні твори і цикли, пов'язані з використанням жестів, міміки, танцювальних рухів (*Пісні-Новели з жєстами – 10 Callisthenic Songs, Шість пісень в народному дусі з жєстами, 2 цикли по 12 пісень Любов до танцю*), що стало новим словом у розвитку вокальної музики, завчасно відкриваючи горизонти перформативно-го мистецтва.

Зважаючи на монументальну багатогранну творчу спадщину композитора, наявність масштабних жанрів (серед яких опера та оперета, ліричні комедії, фестивалі, музичні ідилії, симфонічні, кантатно-ораторіальні, концертні, а також камерно-інструментальні полотна тощо), не менш вагомим є, чи не найчисленнішим за кількістю творів, ділянкою вокальної музики. Саме вона дозволяє констатувати, що взаємовплив та органічний зв'язок багатого у своїй різноплановості творчого та педагогічного начал у композиторській діяльності Е. Жака-Далькроза внесло нове непересічне слово у розвиток вокальної музики.

### Література

1. Berchtold A. Emile Jaques-Dalcroze et son temps. Lausanne, Editions L'Age d'Homme. Lausanne, 2000. 233 p.
2. Brice M. La Rythmique Jaques-Dalcroze Dans Les Ecoles Primaires Genevoises : Une Approche Didactique: Doctoral dissertation / Université de Genève. Geneve, 2014. 373 p.
3. Capitani de F. Festspiel. Dizionario storico della Svizzera (DSS), 2005. URL : <https://hls-dhs-dss.ch/it/articles/011212/2005-11-28/>.
4. Cole R. La vie musicale au Grand Théâtre de Genève entre 1879 et 1918. Genève : Editions université. Conservatoire de Musique, 1999. 224 p.
5. Combe E. "Le Festspiel". La Suisse qui chante. Lausanne: Editions R. Freudweiler-Spiro, 1923. 236 p.
6. Jaques-Dalcroze E. Pisma wybrane. Warszawa, 1992. 168 s.
7. Jaques-Dalcroze E. Rhythm, Music and Education. New York, G.P. Putnam's Sons, 1921, 334 p.

8. Marzuola N.J. An investigation of Dalcroze – inspired embodied movement within under graduate conducting coursework. Case Western reserve University, 2019, 282 p.
9. Mead V. More than mere movement: Dalcroze eurhythmics. *Music Educators Journal*, 1996. 82 (4), pp. 42–46.
10. Moore S. F. The writings of Émile Jaques-Dalcroze: Toward a theory for the performance of musical rhythm. Ph.D., Indiana University. ProQuest Dissertations and Theses. 1992. 257 p.
11. Phillips-Silver J. On the meaning of movement in music, development and the brain. *Contemporary Music Review*, 2009. № 28(3). p. 293–314.
12. Ruy-Blag. “Il y a 100 ans Jaques-Dalcroze”. *Tribune de Genève* (1 July 1965).
13. Spector I. *Rhythm and Life: The Work of Emile Jaques-Dalcroze*. Michigan: Pendragon Press, 1990. 411 p.
14. Storck K. E. *Jaques-Dalcroze. Seine Stellung und Aufgabe in unserer Zeit*. Stuttgart: Greiner & Pfeiffer, 1912. 136 p.
15. Tchamkerten J. Nina Faliero. Kotte, Andreas: *Dictionnaire du théâtre en Suisse*. Zurich: Chronos Verlag, 2005. Vol. 1. 555 p.
16. Willy H. *L'Ouvreuse du Cirque d'Été . Rythmes et Rires*. Paris, 1894. 164 p.



УДК 78481;7825

DOI 10.32782/2224-0926-2024-2-49-11

*Письменна Оксана Богданівна*  
кандидатка мистецтвознавства,  
професорка кафедри теорії музики, завідувачка кафедри теорії музики,  
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка  
<https://orcid.org/0000-0003-0899-8613>  
ResearcherID: AAX-8129-2021

*Якубаш Василь Миколайович*  
викладач відділу народних інструментів,  
Івано-Франківський фаховий музичний коледж імені Дениса Січинського  
<https://orcid.org/0009-0004-8312-3555>

## **ФОРТЕПІАННА СОНАТА ОР. 2 NO. 1 F-MOLL ЛЮДВІГА ВАН БЕТОВЕНА: ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕКЛАДЕННЯ ДЛЯ АКОРДЕОНА / БАЯНА**

*Відзначено, що музичні перекладення класифікуються за мірою приближеності до першоджерела, варіантністю переінтонування. Закцентовано, що, зберігаючи образно-емоційне навантаження, а також архітектоніку, мелодико-гармонічну першооснову, перекладення виступають в якісно-новому варіанті звучання із врахуванням тембрових і технічних особливостей інструмента, для якого робиться перекладення. Саме ці параметри стали домінуючими при перекладенні фортепіанної сонати ор. 2 по. 1 f-moll Людвіга ван Бетовена для акордеона / баяна.*

*Грунтовний аналіз чотиричастинного циклу за такими параметрами: музично виражальні особливості, архітектоніка твору (чотирьох частин і циклу), принципи розвитку в кожній із частин – дав можливість виявити основні засади віденської класичної школи, а саме чіткість і ясність форм – сонатного алегро, тричастинності, двочастинності; яскравість і виразність тематичного матеріалу, простежити принципи роботи з тематичним матеріалом; дав змогу під час перекладення глибоко проникнути в образно-настрійний зміст твору оригіналу й вибрати найоптимальніші прийоми його перекладення для нового інструмента – акордеона / баяна. Домінантними в цьому процесі стали прийоми, які слугують збереженню фортепіанної звуко-виражальної палітри. Отже, основна увага приділена веденню міху відповідно до структурування тематичного матеріалу, до фразування. Відзначено, що виконання динамічних градацій (pp–ff) на акордеоні досягаються силою ведення міху; для виконання складних технічних прийомів і збереження комплементарності руху потрібно виставити аплікатуру; збереження тембральної єдності оригіналу досягається вибором відповідного регістру, нерозподілом фактурного викладу.*

*Деякі складні для виконання моменти під час перекладення потребують незначних змін: широкі арпеджовані ходи замінюють на повторювані короткі арпеджіо, іноді випускають середній голос тощо.*

**Ключові слова:** фортепіано, соната, акордеон / баян, перекладення, жанр, стиль, музично-виражальні засоби, класицизм, академізація інструмента.

***Pysmenna Oksana, Yakubash Vasyl. Piano sonata op. 2 no. 1 f-moll by Ludwig van Beethoven: peculiarities of the arrangement for accordion/accordion***

*It is noted that musical arrangements are classified according to the degree of proximity to the original source, the variability of overtoneing. It is emphasized that, while preserving the figurative*

and emotional load, as well as the architectonics, melodic and harmonic basis, the arrangements are performed in a qualitatively new sound, taking into account the timbre and technical features of the instrument for which the arrangement is made. These parameters became dominant in the arrangement of Ludwig van Beethoven's Piano Sonata Op. 2 No. 1 *f*-moll for accordion/bayan.

A thorough analysis of the four-movement cycle in terms of the following parameters: musical and expressive features, architectonics of the work (four movements and the cycle), principles of development in each movement, made it possible to reveal the basic principles of the Viennese classical school, namely clarity and precision of forms – sonata allegro, three-movement, two-movement; brightness and expressiveness of thematic material, tracing the principles of working with thematic material; allowed to penetrate deeply into the figurative and mood content of the original work and choose the most optimal methods of its arrangement for a new instrument – accordion/bayan.

The dominant techniques in this process are those that serve to preserve the sound and expressive palette of the piano. Therefore, the main attention is paid to the bellows pulling in accordance with the structuring of the thematic material, phrasing. It is noted that the performance of dynamic gradations (*pp*–*ff*) on the accordion is achieved by the force of the bellows tension; to perform complex techniques and maintain the complementarity of movements, it is necessary to set the fingering; preservation of the timbral unity of the original is achieved by choosing the appropriate register; redistribution of the texture presentation.

Some difficult moments in the arrangement require minor changes: wide arpeggiated passages are replaced by repeated short arpeggios, sometimes the middle voice is omitted, etc.

**Key words:** piano, sonata, accordion/bayan, arrangement, genre, style, musical and expressive means, classicism, academicization of the instrument.

**Вступ.** Наприкінці ХХ – початку ХХІ століття в баянному мистецтві спостерігаємо швидкий відхід від народно-жанрових традицій до визнання статусу акордеона / баяна як академічного інструмента. Зростання й ускладнення репертуару акордеоністів / баяністів відбувалося шляхом введення у виконавську та педагогічну практику оригінальних опусів, а також одного із жанрів акордеонної / баянної творчості – перекладення. Водночас зростає зацікавлення музикознавців акордеонним / баянним мистецтвом, що викликано низкою причин та обставин – швидка еволюція виконавської майстерності, що, зі свого боку, було спричинено удосконаленням і модернізацією інструменту. Готово-виборний акордеон / баян поступово завойовує місце академічного концертного інструмента.

Акордеонні / баянні перекладення фортепіанних творів є домінуючими (порівняно з перекладеннями з інших інструментів), становлять основний фонд у розширенні репертуару акордеоністів / баяністів. Перекладення високохудожніх зразків музичної класики для баяна розширює його виражальні, темброві, фактурні можливості. Також такі твори дають можливість ознайомитися виконавцям, а отже, і слухачам з кращими зразками світової та вітчизняної музики. Багато композиторів послуговувалися цим жанром і самі робили перекладення: це Й. С. Бах, Ф. Ліст, Ф. Бузоні, С. Казальс, Л. Ревуцький.

Збагачення репертуару творами різних стильових напрямів минулих епох та інструментальних складів сприяє стрімкому впровадженню жанру перекладення в акордеонне / баянне мистецтво, а отже, зумовлює **актуальність** роботи.

Відтворення особливостей творів різних епох і стильових напрямів на акордеоні / баяні стало одним із найголовніших критеріїв виконавської інтерпретації в жанрі перекладення. Оскільки перекладення класичних творів було завжди актуальним для будь-яких складів, не є винятком і акордеонні / баянні перекладення. Показовим для

демонстрації цього явища виступає циклічний фортепіанний твір – **Соната op. 2 No. 1 f-moll Людвіга ван Бетовена у чотирьох частинах**: 1) Allegro, 2) Adagio, 3) Menuetto: Allegretto, 4) Prestissimo.

*Основними методами*, застосованими в роботі, є: *історико-типологічний*, використаний у дослідженні генези жанру акордеонного / баянного перекладення; *аналітичний*, що використовується в процесі детального аналізу матеріалу дослідження; *стильовий* – у процесі вивчення природи еволюційного процесу; *теоретичний* – у вивченні концептуальних засад перекладення для акордеона / баяна.

**Аналіз останніх публікацій.** Серед праць, які присвячені питанням перекладень та їх особливостям, а також розвитку сучасного баянно-акордеонного мистецтва<sup>1</sup> України та його періодизації, темброво-виражальній палітрі інструмента найважливішими вважаємо дослідження М. Давидова<sup>2,3</sup>, М. Оберюхтіна<sup>4</sup>, О. Маркової<sup>5</sup>, А. Сташевського<sup>6,7</sup>, Д. Кужелева<sup>8</sup>, І. Єргієва<sup>9</sup>, С. Карася<sup>10</sup>. У цих розвідках знаходимо також багато цінних рекомендацій у питаннях перекладень фортепіанних творів щодо динаміки, фразування, темпів, мелізматики тощо.

Особливостям перекладень для баяна з різних інструментів, симфонічного й народного оркестрів присвячена дисертація Галини Олексів «Жанр перекладення в сучасному баянному мистецтві: історичний та аналітичний вектори»<sup>11</sup>.

Проблемі перекладення Першої сонати f-moll Людвіг ван Бетовена для баяна / акордеона присвячене магістерське дослідження Василя Якубаша, де окреслені особливості

<sup>1</sup> Оскільки в баяні та акордеоні ліва клавіатура є однаковою, то основні положення щодо вдосконалення, прийомів гри, а також перекладень можуть бути застосовані до обох інструментів.

<sup>2</sup> Давидов М. А. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа) : підручник для вищих та середніх муз. навч. Закладів. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2005. 418 с.

<sup>3</sup> Давидов М. А. Баян-акордеон в камерному мистецтві на стику століть. Музичне виконавство. Кн. 5 : зб. ст. [ред.-упорядн. М. Давидов, В. Сумарокова]. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2000. С. 7–15 (Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського, вип. 8).

<sup>4</sup> Оберюхтін М. Д. Виконання органних п'єс Й. С. Баха на баяні. Київ : Музична Україна. 1973. 54 с.

<sup>5</sup> Маркова О. М. До питань теорії виконавської інтерпретації. Музичне виконавство : зб. ст. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 1999. С. 126–134 (Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського, вип. 1).

<sup>6</sup> Сташевський А. Я. Нариси з історії української музики для баяна : навч. посібник. Луганськ : Поліграфресурс, 2006. 152 с.

<sup>7</sup> Сташевський А. Я. Хронологія розвитку основних жанрів баянної музики в Україні. Актуальні питання баянно-акордеонного виконавства та педагогіки в мистецьких навчальних закладах. Луганськ : Знання, 2006. Вип. 2. С. 115–122.

<sup>8</sup> Кужелев Д. О. До питання української баянної школи. Муз. виконавство. Кн. 10 : зб. ст. [ред.-упорядн. М. Давидов, В. Сумарокова]. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2004. С. 190–202 (Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського, вип. 40).

<sup>9</sup> Єргієв І. Д. Європейські й вітчизняні стилістичні чинники баянної творчості. Схід – Захід: Культура і цивілізація : матеріали міжнар. музикознавчого семінару та наук.-практич. конференції, 2003. Одеса : Астропринт, 2004. С. 126–127.

<sup>10</sup> Карась С. А. Еволюція баяна в академічному музичному мистецтві у взаємозв'язку з репертуарно-стильовим чинником. Академічне народно-інструментальне мистецтво та вокальні школи Львівщини : зб. матер. між нар. наук.-практ. конфер. Львів : ЛДМА імені М. Лисенка, 2006. С. 50–55.

<sup>11</sup> Олексів Г. В. Жанр перекладення в сучасному баянному мистецтві: історичний та аналітичний вектор. Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії. Науковий керівник Письменна Оксана, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Міністерство культури України. Львів, 2020. 184 с.

виражальних засобів, композиційна логіка розвитку тематичного матеріалу, архітектоніка циклу та відзначені основні змінені моменти твору в новому тембровому звучанні<sup>12</sup>.

В іноземній літературі до поняття перекладення співмірним вважаємо використання терміна «транскрипція». Тут із найбільшим приближенням до тексту зміни вносяться лише для зручності виконання. Еліот Фіск і Джим Тосон окреслюють межу між точним й вільним перекладенням: «...транскрипцію можна порівняти з мистецтвом перекладу в мові. Надто буквальный переклад може стати настільки громіздким, що втрачається сенс оригіналу, тоді як більш вільний переклад може передати більше сенсу, закладеного автором у першоджерелі. Так само і в музиці. Вільніша транскрипція... може краще передати сенс оригіналу, ніж якщо ви просто йдете нота за нотою» [13, с. 24].

М. Давидов відзначає під час перекладення низку компонентів, які талановитий митець повинен враховувати, щоб передати образний настроєвий характер твору оригіналу, адаптуючи його (творячи) для баяна / акордеона. Компоненти поділено на дві групи: які не допускають зазвичай будь-яких трансформацій – це мелодія, гармонія, структура (бувають винятки), а також є ряд компонентів, які можуть зазнавати значних змін: фактура, тембр, артикуляція, динаміка. Характеризуючи виражальні засоби, які відносимо до кожної з груп, музикознавець, практикуючий баяніст Давидов називає відповідно «стійкі» та «рухливі» [1, с. 7].

Також слід відзначити, що ці групи становлять єдиний комплекс музично-виражальних засобів і залежно від конкретного твору, від стилю композитора, від епохи та її стильових особливостей можуть змінювати свою «групу» – переходити з рангу «стійкі» компоненти в «рухливі» і навпаки. Але в цьому процесі автор повинен мати тонке відчуття міри, а також розуміння стилю твору оригіналу. Адже перехід межі в будь-якому з параметрів приводить до створення несмаку та спотворення задуманого образу. У всі часи, відколи виник такий жанр, як перекладення (17–18 ст.) основним у цьому процесі вважалося збереження ідейно-образного змісту, настрою твору. Цього можна було досягти, дотримуючись традиції залишати в основі незмінними групу «стійких» компонентів, і водночас правомірність перекладень відстоювалась через другу – відносно «рухливих».

Цілком справедливо Давидов відзначає залежність між засобами музичної виразності й художньо-виражальними можливостями інструментів: «Це темброві та регістрові якості інструментів, а також різні, технічні їх можливості; фактурні, динамічні, штрихові, агогічні, рухливі, теситурні та ін.» [1, с. 8].

«Творчі завдання перекладення спрямовані на збереження та розкриття змісту музичного твору в нових умовах» [1, с. 9] – це основне положення, яке висловив М. Давидов, виступає провідним для кожного автора, який береться за перекладення вибраного ним твору оригіналу.

**Виклад основного матеріалу.** Сонату для фортепіано № 1 (а також дві наступні – другу і третю сонати опусу № 2) Людвіг ван Бетовен присвятив своєму учителю Йозефу Гайдну.

Соната для фортепіано № 1 Людвіга ван Бетовена – чотиричастинний цикл: 1) Allegro, 2) Adagio, 3) Menuetto: Allegretto, 4) Prestissimo. Воля, боротьба, героїзм – так

<sup>12</sup> Якубаш В. Особливості перекладення для акордеона/баяна Сонати оп. 2 No. 1 f-moll Людвіга ван Бетовена. Дипломна робота на здобуття ступеня «Магістр». Науковий керівник Письменна Оксана. Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів, 2021. 56 с. Основні положення роботи використані у пропонуваній статті.

можна загалом окреслити образно емоційний стан Першої сонати *f-moll* (тональність майбутньої «Апассионати»).

Паралельно з комплексним аналізом кожної частини сонати, а також із розглядом її як чотиричастинного циклу акцентуються найпоказовіші моменти музичного оригіналу фортепіанної звуко-виражальної палітри під час перекладення для акордеона. Насамперед домінуючими сталими параметрами виступають: образно-настрійний композиторський задум автора оригіналу, низка виражальних засобів – мелодико-гармонічна основа та метро-ритмічна організація, приближення до тембрального звучання інструмента-оригіналу завдяки підбору регістрів; перерозподіл фортепіанної фактури на баяні.

У **першій частині, у сонатному алегро** закладений глибокий образно-емоційний контраст. Початкова енергійна, різка, уривчаста цілеспрямована інтонація головної партії<sup>13</sup> *Allegro*, передана висхідним рухом по розложеному Т-му квартсекстакорду (стійкість) на *staccato* (по *f-moll*), компенсується низхідним секундовим зворотом – тріоль із двома неакордовими звуками (*grupetto*). Тут спостерігаємо конфлікт рішучості та сумнівів. У цих двох тактах акумулюється тематичне зерно всього сонатного алегро. Обидва мотиви будуть розвиватись у наступних побудовах, зокрема, другий – у сполучній і заключній партіях. Г. п. укладена у форму неподільного періоду. У структурному плані після періодичної повторності (2 + 2) композитор вводить дроблення (1 + 1) і далі йде додавання. Загалом структурна формула така: 2 + 2 + 1 + 1 + 2. Отже, будова Г. п. є традиційною класичною синтаксичною формулою: ядро, його повтор, розгортання, кадансування. Гармонічне наповнення повністю підтримує логіку тематичного викладу – їй підпорядковані і функційні зіставлення, і пульсація гармонії. Спочатку одна функція на 2 такти, далі – на 1 такт, на завершення – 2 функції на такт: *f-moll* <sup>1</sup>|T<sub>6/4</sub> <sup>2</sup>|T-T-T <sup>3</sup>|D<sub>6/5</sub> <sup>4</sup>|D<sub>6/5</sub>-D<sub>6/5</sub>-D<sub>6/5</sub> <sup>5</sup>|T-T-T <sup>6</sup>|D<sub>4/3</sub> – DVII<sub>6</sub>-DVII<sub>6</sub> <sup>7</sup>|T<sub>6</sub>-SII <sub>6/5</sub> <sup>8</sup>|D | (приклад 1).



Приклад 1. Соната для фортепіано № 1 Л. Бетовена. Ч. I. Г. п.

У разі перекладення матеріалу Г. п. для баяна верхня мелодична лінія та акордовий супровід розділяється у правій та лівій баянній клавіатурі відповідно. Щодо стиснення-розстиснення міху, то він підпорядковується структурному розподілу (2 + 2 + 2... ) – по два такти. Драматургію побудови Г. п. із місцевою кульмінацією на крапці золотого перетину (у фортепіанному та баянному викладі) підтримують і динамічні відтінки: лише протягом 8 тактів їх градація змінюється від *p* – *sf* – *cresc.* до *ff* (у 7-му такті) – *dim* – *p* із завершенням низхідним «зітханням» на ферматі половинною каденцією.

Динамічні градації на акордеоні досягаються силою ведення міху. Відповідно, кульмінація на *ff* (у 7-му такті) буде створена сильним його веденням.

<sup>13</sup> Головна, сполучна, побічна та заключна партії у подальшому будуть позначатися скорочено: Г. п., Сп. п., П. п., Закл. п.



Ці засоби (каденція на домінанті та тривала фермата) створюють глибоку цезуру між Г. п. та сполучною, яка побудована на вичленуванні першої фрази головної (у *c-moll*) з подальшим виокремленням другого її мотиву (мотив сумніву).

Енергійний початок Сп. п. виконується у правій клавіатурі, для збереження однорідного тембру і зручності виконання. Момент вичленування матеріалу (другого мотиву) із теми Г. п. – низхідні ходи доручаються правій руці з підтримкою цілотактових низхідних сповзань інтервальних співзвуч.

Низка еліптичних зворотів приводить до *T As-dur*-у (6-й т. Сп. п.). Другий елемент Сп. п. на тричі повторюваному звороті (з октавними дублюваннями низхідного пощаплого руху *As-dur-i*) –  $|\text{II}_{6/5} \text{DD}_{6/5} | \text{D T} | \text{II}_{6/5} \text{DD}_{6/5} | \text{D}$  приводить до побічної партії. З інтонацій Сп. п. поступово формується низхідний секундово-терцієвий рух П. п.

Контраст, який заключений у П. п. похідного характеру. П. п. є дзеркальною проекцією Г. п. Отже, в інтонаційно-тематичному плані П. п. будується на трансформації Г. п. Тут відповідно висхідний рух по розложеному  $T_{6/4}$ -і (стійкість) на *staccato* по *f-moll*-ю перетворюється на низхідний по зменшеному  $DVII_7$ , з доданими тонами (або накладання зм.  $DVII_7$  та  $D_{6/5}$ , крайня нестійкість) акорд на *legato* по *As-dur*-у (приклад 2).



Приклад 2. Соната для фортепіано № 1 Л. Бетовена. Ч. I. П. п.

У П. п. під час перекладення для баяна низхідні дисонантні пасажі доручені правій руці. Вважаємо, що середній голос у 22 і 24 т. т.  $des^1-c^1$  для технічної зручності виконання слід виконувати також правою рукою. Ломані інтервальні ходи басу, доручені лівій руці. Зміна міху відповідно до фразування – по два такти.

Градація динамічних відтінків у перехідній побудові досягається силою ведення міху (2 такти *f*, 2 такти – *p*). У темі, яка доручена лівій руці – висхідні синкоповані арпеджовані ходи (33–41 т. т.) з елементами П. п. (37 і 40 т. т.), важливими є *sf* на другій синкопованій долі. Така синкопована метро-ритмічна організація спостерігається протягом попередніх побудов.

Драматизм П. п. створюється шляхом накладання двічі зменшеної домінантової гармонії в мелодії та октавного «тремоло» восьмими на *D-i* в акомпанементі. Водночас вона м'якша та плавніша, ніж Г. п. Дві хвили П. п. завершуються енергійною заключною партією. В інтонаційному плані вона похідна від П. п. Три хвили її розвитку на  $DDVII_7 | K_{6/4} D_7 | T$  через  $D_{4/3}$ -*T* утворюють паралельний мажор до основної тональності (приклад 3).

В експресивній Закл. п. під час перекладення для баяна слід у структурному та динамічному плані відтворити три хвили розвитку з доведенням до кульмінації на *ff* (47 т.), чітко дотримуючись вказаних динамічних градацій.

Отже, уже в першій сонаті Бетовен вводить прийом похідного контрасту, за якого нова контрастна побудова чи тема є наслідком трансформації чи перетворення попереднього матеріалу.

Доволі лаконічна розробка побудована на матеріалі Г. п., П. п. та секвенційно проведеному новому. Розпочинається розробкова середня частина двічі проведеною



Приклад 3. Соната для фортепіано № 1 Л. Бетовена. Ч. І. Закл. п. та початок розробки (матеріал Г. п. у As)

розширеною (2 + 1) початковою фразою Г. п. у As-dur та b-moll. П.п. проходить у тональностях b-moll, c-moll, b-moll, As-dur: чотири рази у правій і два у лівій руках. Напруження розробкової частини посилюється введенням у кожній фразі нестійкої домінантової гармонії до тоніки відповідної тональності. Домінантовий предикт (варіантна фігурація з обрисами домінанти – домінантового септакорду з альтераціями) з короткою зв'язкою (також за участю домінанти) створює відповідне напруження перед появою традиційної статичної репризи. Загалом тональний план розробки побудований на домінонтово-субдомінантовому чергуванні тональностей стосовно основної: As-dur, b-moll (Г. п.), b-moll, c-moll, b-moll, As-dur (П. п.), As-dur, домінанта до *f*-moll (новий матеріал).

Під час перекладення для баяна серединної частини – розробки зберігаються звичай усі прийоми, що застосовувались у експозиції. Слід зберігати фразування, динамічні відтінки та вказівки щодо характеру виконання, які зазначені в тексті.

#### Схема 1 частини Allegro

Експозиція				Розробка			Реприза			
Г. п.	Сп. п.	П. п.	Закл.				Г. п.	Сп. п.	П. п.	Закл.
A	Ab	c	d	a1	b1	e	a2	a2b2	c1	d1
8	12	20	8	7	17	28	8	10	21	13
f	f c As	As	As	As, b	bc, As	As, f	f	f	f	f

Друга лірична стримана частина **Adagio** є доволі значним контрастом із драматизмом і різкістю сонатного алегро. Дослідники творчості Бетовена писали, що мелодію другої частини автор скомпонував ще в 14–15 років і вона була використана в іншому творі – квартеті C-dur (№ 3, частина 2 Adagio con espressione). Також музикознавці подають інформацію, що мелодико-інтонаційною основою пісні «Скарга», створеної боннським другом Бетовена Веглером, служить мелодія 2-ї ч. сонати **Adagio**. Укладена частина в складній тричастинній формі, I частина якої зберігає квадратність і написана в простій двочастинній формі (a – 4 + 4, b – 4 + 4). Безтурботна наспівна лірична мелодія лежить в основі всієї частини. Період однотональний, нормативний, замкнутий; II ч. – b-варіантне проведення початкової побудови). Мелодична лінія збагачена різноманітними прикрасами – групето, короткими форшлагами (приклад 4).



Приклад 4. Соната для фортепіано № 1 Л. Бетовена. Ч. II.  
(матеріал *a* та початок *b* 2,5 такту)

Під час перекладення для баяна певні труднощі становлять прикраси. Незважаючи на те, що в посиланнях редактор розшифрував усі форшлагги, групето, для полегшення виконання потрібно виписати аплікатуру. Також слід звернути увагу, завдяки яким долям вони будуть виконуватися, оскільки зустрічаються короткі та довгі форшлагги. Також слід відзначити поєднання двох різних прикрас: групето та короткий форшлаг (1,5, 13 т.т.), групето та довгий форшлаг (23 т.) Потрібно розрізняти чотиризвучні та п'ятизвучні групето.

Контрастом до наспівності першої частини виступає рухлива з комплементарним безперервним рухом серединна побудова. Принцип варіантності домінує у розвитку побудови. II частина (B) період (6 + 4 + 4 доповнення). Тут у разі перекладення для баяна певні труднощі виникають під час виконання паралельних хвилеподібних мотивів, які доручені лівій руці (приклад 5).



Приклад 5. Соната для фортепіано № 1 Л. Бетовена. Ч. II (середня частина)

Для збереження комплементарності руху потрібно виставити аплікатуру. Залежно від технічних можливостей інструмента (кількості регістрів, дво-п'ятиголосного інструмента) виконавець, викладач вибирає відповідний регістр.

Реприза варійована – ускладнена фактура, ритм. Завершує тричастинну побудову коду. Під час перекладення переключки між голосами (56 т.) доцільніше грати правою рукою. Для збереження фразування треба слідкувати за веденням міха (зміна переважно шотакту із врахуванням затактів).

Щодо характеру та настрою частини, то музикознавці відзначають, що бетховенське *legato* настільки наспівне, що видається, що мелодія створена не для фортепіанного звучання тогочасних інструментів, а для співаків чи оркестру (підтвердженням є те, що початково мелодія komponувалася для квартету).

Також у разі перекладення для баяна будь-якого твору, а в цьому випадку ліричного просвітленого **Adagio** повинно зберігатися образно-змістове навантаження першоджерела, що є запорукою успішного життя нового твору.

Схема II частини *Adagio*

A	B	A <sub>1</sub>	Coda
16 т.	15 т.	16 т.	14 т.
a + b	C	a + b	a, c
8 + 8	6 + 4 + 4	8 + 8	
F	d – F	F	F

**Третя частина** сонати – Менует<sup>14</sup> (**Menuetto, Allegretto**, f-moll) доволі традиційний, продовжує характеристики жвавих, енергійних менуетів Йозефа Гайдна і Вольфганга Амадея Моцарта.

Батьківщиною менуета вважають Францію. Будучи представником епохи бароко, цей витончений, граціозний танець пройшов через століття, трохи змінюючи свій характер. Це парний танець, ритм менуету зазвичай тридольний. Як у будь-якому менуеті присутні риси меланхолійності; характерною ознакою танцю є багато реверансів, легке «ковзання» кроків по підлозі, паркету. Усі ці фігури «зримо» передані музикою: діалогічність, драматичні паузи, динамічні зіставлення, наявність синкоп, прикрас (форшлагги, трелі).

Водночас у менуеті відчуваються бетховенські риси: чітке структурування, ясний ритмічний малюнок. Музикознавці помічають поступове переосмислення жанру менуету, який тут прямує у бік скерцо (введення скерцо, як третьої частини сонатно-симфонічного циклу) у пізніх сонатах композитора.

Форма *Menuetto, Allegretto* складна тричастинна, причому задум кожної із частин укладений у просту тричастинність. Паралельні терцієві ходи в лівій руці завдяки помірному темпу та виставленій аплікатурі виконуються без особливих труднощів.

Граціозні в діалогічному викладі трихородні поспівки шляхом співставлення із f-moll в As-dur творять модулюючий розширений замкнутий (досконала каденція) період (4 + 4) з доповненням (4 + 2) (приклад 6).

Під час перекладення зміна міха (розжим – зжим) рекомендується з поділом на модулюючі речення та заключення – 4 + 4 + 6 (4 + 2).

Серединна побудова (II частина) – шляхом вичленування трихордного інтонаційного зерна з I-ї частини та його секвенційного розвитку (2 + 2, As – b; приклад 6), доповнення та переходу (октавне дублювання) – творить розширений період (закінчення на домінанті f-moll). Зміна міха в разі перекладення для баяна відбувається із врахуванням

<sup>14</sup> Менует почав вводитись у полотна клавірної та камерної музики ще у XVII–XVIII століттях. У класичний період менует став складовою сонатно-симфонічного циклу. Зазвичай композитори поміщали його між повільною другою частиною і четвертою – фіналом. Йозеф Гайдн бадьорі жваві менуети приближав за характером до селянського танцю. Вольфганг Амадей Моцарт збагатив танець ліризмом. Людвіг ван Бетовен замість менуету іноді вводить скерцо.



Приклад 6. Соната для фортепіано № 1 Л. Бетовена. Ч. III  
(перша частина та початок (7 тактів) серединної побудови)

фраз і секвенцій, підпорядковується принципу періодичної повторності та дроблення, а також динамічним відтінкам: 4 + 6. Диспропорція у кількості тактів щодо зміни міху може бути технічно оправдана завдяки зміні динаміки: перші 4 такти – *p – dim. – dim.*, наступні 6 тактів – *sf – pp* (з них 4 такти *pp*).

Скорочена варійована реприза – секстові трихордні ходи передані в нижній голос у ліву руку. Для правильного виконання їх лівою рукою під час перекладення потрібно добре продумати аплікатуру, а також зміну міху.

*Схема Menuetto ma Trio (Menuetto da capo)*

Менует			Тріо		
A	B	A <sub>1</sub>	A	B	A <sub>1</sub>
A	b	a	C	D	c
8 + 6 доп.	6 + 4 + 4 т.	8+4 т.	10 т.	12+3 т.	8 т.
4 + 4 + 4 + 2	2 + 2 + 2 – 4 + 4	8 + 2 + 2	4 + 6	8 + 2 + 2	4 + 4
f – As, As	As, b, b, b, f	f, f	F, F – C – d – C	орг. п. – C	F

Контрастним за характером і тематичним матеріалом «танцювального» Менуету виступає ліричне наспівне Тріо. Принципи викладу та розвитку, структурування подібні до попереднього Менуету: розмірений рух, секвентний принцип розвитку, діалогічність (приклад 7).

Тріо укладене у просту тричатинну форму: I частина – 4 + 6 т., період розширюється введенням секвенцій і відхилень – F-dur, C-dur, d-moll, C-dur; II частина – однотональний період; реприза – варійована. Перше речення – розжим, друге – зжим, але із внутрішнім розширенням другого речення на останніх двох тактах треба застосувати дроблення і розжим – зжим. У серединній побудові та репризі «Тріо» не скрізь вдається врахувати фразування, структурний поділ. Рекомендуємо наступну зміну міху (розжим – зжим): 4 + 4 + 2 + 2 + 3 + 4 + 2 + 2. Розподіл між правою та лівою клавіатурою відповідає тексту. Для передачі та збереження образу потрібно виконувати динамічні рекомендації та слідувати запропонованому фразуванню та структуруванню.

Приклад 7. Соната для фортепіано № 1 Л. Бетовена. Ч. III  
(перша частина Trio та початок (6 тактів) серединної побудови)

Репризне проведення складної тричастинної форми – точне повернення Менуету – *Menuetto da capo*.

В інтонаційному плані проводимо паралель між мелодією восьмих тривалостей у «Тріо» та рухом вісімок у середині третьої частини у П'ятій симфонії Бетовена.

**Четверта частина – Prestissimo (f-moll)** – виділяється серед фіналів його попередників. Про відсутність впливів Гайдна і Моцарта у фіналі сонати, свідчать активні напористі арпеджіо, яскраві мотивні й динамічні контрасти. Фінал виступає як драматична вершина чотиричастинного циклу, є домінантою в образній драматургії твору.

Дві контрастні теми репрезентують Г. п. фіналу. Перша – енергійна експресивна волюва тема створюється поєднанням масивної акордової фактури у правій руці та стрімким безперервним тріольним рухом лівої (f-moll) (приклад 8).

Друга тема наспівна пісенно-танцювальна (As-dur – f-moll), прозоріша фактура якої створена шляхом використання висхідних квартових і пощаблевих секундних гексахордних пасажів четвертних на тлі витриманих половинних і четвертних тривалостей. Модуляція-зіставлення As-dur – f-moll звучить як питання-відповідь.

Приклад 8. Соната для фортепіано № 1 Л. Бетовена. Ч. IV

Таким чином, контраст двох тем Г. п. закладений уже на тематичному, тональному, динамічному та штриховому рівні (1-ша тема – відривисте *staccato*, 2-га тема – *non legato, legato*). У гармонічному плані це поєднання тоніко-домінантних співзвуч:  $t-DVII_7-t$  у різних регістрах і  $T-DVII_7-T$  у співставлення мажору й мінору.

У сфері Г. п. входить Сп. п., побудована на матеріалі першої теми Г. п., створюючи своєрідну тричастинність, а в гармонічному плані виступає як доміантовий предикт до П. п. ( $DDVII_7-D$  по *c-moll*-ю). Слід відзначити в Сп. п. ще контрастнішу динаміку: ( $p-ff-p-ff-sf-sf-ff$ , 13–21 т. т.). Двотактовий низхідний пасаж слугує переходом до П. п. ( $ff$ , 20–21 т. т.).

Саме ця перша тема Г. п. у разі перекладення для баяна потребує змін, оскільки експресивні тріольні поєднання в широкому діапазоні в лівій руці є технічно важкими для виконання. Так, у другому – п'ятому тактах широкі в діапазоні арпеджовані ходи треба замінити на повторювані арпеджію відповідно до зміни гармонічних функцій. Також терцієві та квінтові інтервали у 6–7 т. т. (2-га тема) спрощуємо, випускаючи середній голос. Аналогічні рекомендації до кінця сфери Г. п. (до 20-го такту).

Перехід-пасаж (20–21 т. т.) до П. п. може бути виконаний у двох варіантах: 1 – увесь пасаж доручити правій руці; 2 – дотримуючись тексту із збереженням у тріолі (третя доля) одночасного поєднання по вертикалі зб. 2 між  $h$  та  $as$ .

Подібну побудову в тематичному, структурному, динамічному, навіть у гармонічному плані спостерігаємо у сфері Г. п. у першій частині циклу – *Allegro*. Відмінним є принцип роботи з тематичним матеріалом. У першій частині – вичленування мотивів та їх трансформація, у фіналі ж композитор використовує зіставлення мотивів і фраз.

Як і в багатьох класиків (часто зустрічається і в сонатах В. А. Моцарта) у фіналі є дві П. п. Тональність міноної доміантної (*c-moll*), вибрана для фіналу, є значно рідшим явищем, ніж зазвичай мажорної. Тональний контраст П. п. підсилюється тематичним контрастом. Але це похідний контраст, а не контраст зіставлення. Композитор використовує матеріал Г. п., але у варіантному його проведенні та в інших поєднаннях. Загалом обидві П. п. (12 + 16 т. т.) характеризуються текучістю викладу, безперервним тріольним рухом, який переходить з правої руки в ліву (відповідно у першій і другій темах) хвилеподібним рухом.

Драматичний характер обох тем підкреслюється нестійкими гармонічними поєднаннями:  $c-moll - t-VI-t_{6/4}-DDVII_7 | t_{6/4}-VI; DVII \rightarrow t(f-moll)$ . Акорди доміантні та подвійної доміантні – як повторювані звороти і як засоби відхилення у тональність міноної субдоміантні.

Друга тема П. п. викладена у формі періоду та його варіантного проведення з перегармонізацією. Токатності першої теми П. п. протиставляється наспівно-пісенна, з низхідним пощаблевим рухом чвертками, друга тема П. п. Загалом рухливий неспинний перший темі контрастує світла, лірична друга. Певне просвітлення привносить вкраплення світлого *Es-dur* у другій фразі (другої теми). За постійного *c-moll* акорди доміантні та подвійної доміантні – як повторювані звороти і як засоби відхилення у паралельний мажор та тональність міноної субдоміантні:  $D65 \rightarrow T(Es), DVII \rightarrow t(f-moll)$ .

Енергійна динамічна Закл. п. побудована на матеріалі першої теми Г. п. Її перше закінчення (1 вольта) приводить до початкової тональності:  $D7 \rightarrow t(f-moll)$ . Після повторного звучання всіх тем експозиції друга вольта послідовністю  $D_{4/3} \rightarrow T(As)$  приводить до серединного нового розділу – епізоду в тональності *As dur*.

З позиції композиційної логіки, введення епізоду замість розробки можна обґрунтувати відсутністю глибокого контрасту між Г. п. та П. п. (токатність – безперервність тріольного руху, принцип тематичної роботи – варіантність і повторність коротких відтинків побудов).

Епізод фіналу сонати Бетовена ор. 2 № 1 – це ліричний «відпочинок» після енергійних цілеспрямованих попередніх розділів циклу. *Sempre piano e dolce* (весь час тихо і ніжно) – така ремарка позначена щодо характеру серединної побудови – епізоду.

Епізод викладений композитором у простій двочастинній формі. Кантілена наспівна тема першої частини епізоду – 20 тактів, за тематичним матеріалом це варіантне проведення другої теми Г. п. в аугментації (четвертні ноти змінюють половинні). Супроводом слугують синкоповані повтори акордових співзвуч. У структурному плані – це 10 + 10 т. т., із нечастою пульсацією гармонії: перші чотири такти – повторювана тоніка та домінантовий секстакорд із змінними звуками в мелодії (акордовими та неакордовими). Свіжо та незвично сприймається своєрідний перерваний зворот (4,5–6 т. т.) –  $D_6 - S_6$ .

Під час перекладення в серединній побудові (розробці) партію лівої руки – повторювані акордові послідовності – можна заграти двома способами: 1 – на виборній системі; 2 – на регістрі з готовими акордами з незначними змінами (обернення, мелодичне положення акорду тощо).

Друга тема епізоду (80–109 т. т.) доповнює, продовжує характер першої, змінюється лише тематичний матеріал. На зміну двом пісенним темам епізоду приходить розробкова частина, основана на матеріалі Г. п. та матеріалі епізоду як боротьба двох протилежних начал: енергійного активного та пісенного ліричного.

Експозиція				Серед. побуд. епізод	Реприза			
А				В	А <sub>1</sub>			
59 т.				79 т.	59 т.			
Г. п.	Сп. п.	П. п.	Закл. п.		Г. п.	Сп. п.	П. п.	Закл. п.
a-bb <sub>1</sub>	a <sub>2</sub>	c, d-d <sub>1</sub>	a <sub>3</sub>	e-f- a-e <sub>1</sub> f <sub>1</sub> -a <sub>4</sub>				
12 т.	9 т.	12+16	8 т.	20+30+29	14 т.	9 т.	28 т.	8 т.
4+4+4	7+2	12+8+8		20+30+ 10+8+11	4+10		12+16	
f-As, f	домінантата→с	с	f-As	As	f-As	f	f	f

У розробковій частині серединного розділу виділяємо три хвили розвитку. Перша (10 т. т.) – на матеріалі Г. п. із динамічними змінами: у Г. п. на різких градаціях форте – піано, а в розробці – на *pp* (піанісімо). Розробка матеріалу епізоду (усього 8 т. т.), навпаки, доволі різко: від крешендо, *sf, sf, sf, sf do ff*.

Остання, третя, хвиля розробкової побудови (11 т. т.) – фігурований органний пункт на домінанті (акорди домінантової групи) – домінантовий предикт до *f moll* – репризи фіналу.

Реприза – майже без змін, статична. Г. п. звучить традиційно в головній тональності *f-moll*. Сп. п. побудована на домінантовому предикті також до *f-moll*, за класичними співвідношеннями, зводячи тональний контраст сфери головної та побічної партій з експозиції в одну основну тональність. П. п., як і прийнято, без змін. Незначні відмінності



у Закл. п. представлені лише фактурно: тема Г. п. проходить не у верхньому голосі, а у нижньому, тож арпеджіато звучить у верхньому.

Пристрасний енергійний фінал сонати виступає як драматична вершина циклічного чотиричастинного масштабного полотна. У драматургічній побудові слугує домінантою образного навантаження твору. Протилежні тематичні контрастні побудови вводяться композитором шляхом зіставлення.

**Висновки.** Перекладення класичного зразка – циклічного фортепіанного твору, Сонати ор. 2 No. 1 f-moll Людвіга ван Бетовена демонструє параметри та критерії, потрібні для адаптації твору оригіналу в нових умовах.

Увага звертається на ведення міху відповідно до структурування тематичного матеріалу, а також до фразування; динамічні градації (*pp* – *ff*) на акордеоні досягаються силою ведення міху; для правильного виконання прикрас – групето, форшлаги тощо, для полегшення їх виконання потрібно виписати аплікатуру; для виконання складних технічних прийомів (рух паралельними інтервалами, метроритмічні переключки між голосами тощо) і збереження комплементарності руху потрібно виставити аплікатуру. Виходячи з технічних можливостей інструмента (кількості регістрів, дво-п'ятиголосного інструмента), для збереження тембрової палітри фортепіано потрібно вибирати відповідний регістр.

Отже, перекладення для акордеона фортепіанної класики розширює концертно-виконавський і педагогічний репертуар акордеоністів / баяністів, а рекомендації, наведені в роботі, сприяють кращому розумінню образного задуму, композиційної логіки, драматургії оригіналу та відтворенню на іншому інструменті перекладеного класичного фортепіанного твору.

### Література

1. Давидов М. А. Баян-акордеон в камерному мистецтві на стику століть. Музичне виконавство. Кн. 5 : зб. ст. [ред.-упорядн. М. Давидов, В. Сумарокова]. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2000. С. 7–15 (Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського, вип. 8).
2. Давидов М. А. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа) : підручник для вищих та середніх муз. навч. Закладів. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2005. 418 с.
3. Давидов М. А. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста) : підручник для студентів вузів; вид. 3-тє, Київ : Музична Україна, 2004. 289 с.
4. Єргієв І. Д. Європейські й вітчизняні стилістичні чинники баянної творчості. *Схід – Захід: Культура і цивілізація* : матеріали міжнар. музикознавчого семінару та наук.-практич. Конференції, 2003. Одеса : Астропринт, 2004. С. 126–127.
5. Карась С. А. Еволюція баяна в академічному музичному мистецтві у взаємозв'язку з репертуарно-стильовим чинником. *Академічне народно-інструментальне мистецтво та вокальні школи Львівщини* : зб. матер. між нар. наук.-практ. конфер. Львів : ЛДМА імені М. Лисенка, 2006. С. 50–55.
6. Кужелєв Д. О. До питання української баянної школи. Муз. виконавство. Кн. 10 : зб. ст. [ред.-упорядн. М. Давидов, В. Сумарокова]. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*, 2004. вип. 40. С. 190–202.
7. Маркова О. М. До питань теорії виконавської інтерпретації. *Музичне виконавство* : зб. ст. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 1999. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*, вип. 1. С. 126–134.
8. Оберюхтін М. Д. Виконання органних п'єс Й. С. Баха на баяні. Київ : Музична Україна, 1973. 54 с.
9. Олексів Г. В. Жанр перекладення в сучасному баянному мистецтві: історичний та аналітичний вектор : дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії. Науковий керівник Письменна Оксана, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Міністерство культури України. Львів, 2020. 184 с.

10. Сташевський А. Я. Нариси з історії української музики для баяна : навч. посібник. Луганськ : Поліграфресурс, 2006. 152 с.
11. Сташевський А. Я. Хронологія розвитку основних жанрів баянної музики в Україні. *Актуальні питання баянно-акордеонного виконавства та педагогіки в мистецьких навчальних закладах*. Луганськ : Знання, 2006. Вип. 2. С. 115–122.
12. Якубаш В. М. Особливості перекладення для акордеона / баяна Сонати ор. 2 No. 1 f-moll Людвіга ван Бетовена. Дипломна робота на здобуття ступеня «магістр». Науковий керівник Письменна Оксана. Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів, 2021. 56 с.
13. Eliot Fisk and Jim Tosone / Eliot Fisk: An American in Europe, February 1996, in *Classical Guitarists: Conversations*, ed. Jim Tosone (Jefferson, N.C.: Mcfarland, 2000), 43 с.



УДК 79.2:78.27

DOI 10.32782/2224-0926-2024-2-49-12

Пшенична Оксана Степанівна  
аспірантка,  
артистка хору оперної студії,  
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка  
<https://orcid.org/0009-0000-9924-5099>

## ОПЕРА «ЗАПОРОЖЕЦЬ ЗА ДУНАЄМ» С. ГУЛАКА-АРТЕМОВСЬКОГО – ІНТЕРПРЕТАЦІЙНО-АКСІОЛОГІЧНИЙ ДИСКУРС

*Мета статті* – розглянути два кардинально різні режисерські підходи А. Бочарова й О. Тараненко у трактуванні опери «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського. Особливе місце відводиться аналізу основних інтерпретаційно-аксіологічних принципів, на яких базуються постановки, а саме: Київського оперного театру (на той час Академічного театру опери і балету УССР ім. Т. Г. Шевченка) 1953 року та Львівського національного академічного театру опери та балету імені Соломії Крушельницької 2023 року. Наукова новизна розвідки полягає в тому, що в ній уперше досліджується вплив соціокультурного простору на режисерські візії під час створення постановок опери «Запорожець за Дунаєм». *Висновки*. Розставлення акцентів у трактуванні оперного полотна режисером може подати його з кардинально різних ракурсів, і таким чином опера набуває зовсім інших сенсу та меседжів. Інтерпретаційно-аксіологічний аналіз даних прочитань опери демонструє як віяння епохи, у час якої було створено конкретну постановку, та навіть політична позиція режисерів впливає на основні цінності, які доносяться до глядача. Два соціокультурні простори, часовий проміжок між якими сягає 70 років, а саме СРСР і сучасної України, внесли свій вагомий вплив на режисерський підхід творців двох різних прочитань опери. Постановки увібрали в себе політичні, соціальні, філософсько-естетичні й аксіологічні тенденції суспільства двох держав. Головним завданням режисерської візії А. Бочарова виступало підкреслення і пропагування ідеологічних принципів та цінностей, які відповідали комуністичному світогляду: зокрема, йдеться про недалекість українців, пияцтво та «шароварний» театр. Режисерський підхід О. Тараненко увібрав у себе нові тенденції українського мистецтва, пов'язані з повномасштабним вторгненням Росії в Україну. О. Тараненко звільнила українські образи від їх поверхневої інтерпретації, яка базувалася не на історичних фактах та істинній українській ментальності, а на викривлених стереотипах радянської дійсності. Постановка львівської національної опери виступає яскравим зразком процесу, коли українське мистецтво стає інформаційною зброєю в час війни в Україні. Звернувшись до скарбниці українського оперного мистецтва, О. Тараненко втілила національно-визвольні ідеї та патріотичні прагнення українського народу в актуальному історичному контексті. **Ключові слова:** українська опера, режисерська візія, інтерпретація, аксіологічний аспект постановок, радянський підхід, актуалізація оперної спадщини.

### ***Pshenychna Oksana. “Zaporozhets za Dunaiem” by S. Gulak-Artemovsky – an interpretative and axiological discourse***

*The purpose of the article is to consider two radically different directorial approaches of A. Bocharov and O. Taranenko in the interpretation of the opera “Zaporozhets za Dunaiem” by S. Gulak-Artemovsky. A special place is given to the analysis of the main interpretive and axiological principles on which the productions are based, namely: the Kyiv Opera Theater (at that time the Academic Theater of Opera and Ballet of the Ukrainian SSR named after T.G. Shevchenko) in 1953 and the Lviv National Academic Theater of Opera and Ballet named after Solomiya Krushelnyska*

in 2023. The scientific novelty of the research lies in the fact that for the first time, it examines the influence of the socio-cultural space on the director's visions when creating productions of the opera "Zaporozhets za Dunaiem". Conclusions. The placement of accents in the interpretation of the opera canvas by the director can present it from radically different angles, and thus the opera acquires completely different meanings and messages. The interpretive and axiological analysis of the given readings of the opera demonstrates how the trends of the era in which a specific production was created, and even the political position of the directors, influence the main values that are conveyed to the audience. Two socio-cultural spaces, the time gap between which reaches 70 years, namely: the USSR and modern Ukraine, had a significant impact on the directorial approach of the creators of two different readings of the operas. The productions absorbed the political, social, philosophical-aesthetic, and axiological tendencies of the society of the two states. The main idea of the director's vision of A. Bocharov was to emphasize and promote ideological principles and values that corresponded to the communist worldview – the short-sightedness of Ukrainians, drunkenness, and "sharovarnyi" theater. O. Taranenko's directorial approach absorbed the new trends of Ukrainian art associated with the full-scale invasion of Russia into Ukraine. O. Taranenko freed Ukrainian images from their superficial interpretation, which was based not on historical facts and the true Ukrainian mentality, but on distorted stereotypes of soviet reality. The production of the Lviv National Opera is a vivid example of the process when Ukrainian art became an informational weapon during the war in Ukraine. Turning to the treasury of Ukrainian opera art, O. Taranenko embodied the national liberation ideas and patriotic aspirations of the Ukrainian people in the current historical context.

**Key words:** Ukrainian opera, director's vision, interpretation, axiological aspect of productions, soviet approach, actualization of opera heritage.

Опера «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського є безцінним надбанням української оперної спадщини, популярність якої не згасає вже протягом 160 років серед публіки різних поколінь. Мелодичне багатство, національна характерність образів, іскристий гумор стали основою довготривалого сценічного життя й популярності опери.

С. Гулак-Артемівський створив оперу «Запорожець за Дунаєм» у 1863 році в особливо несприятливих умовах. Цей жанр прокладав собі шлях у час жорстоких національних утисків і суворого переслідування царським урядом, цензура обмежувала жанровий перелік музично-драматичних творів, зводячи його до побутової ліричної або комічної спрямованості. Тож і подальша інтерпретація опери зазнавала впливів пануючої ідеологічної доктрини, чи то в царській Росії, чи в радянських цензурних рамках.

У статті запропоновано розглянути два режисерські підходи до цієї опери – Анатолія Бочарова й Оксани Тараненко. Постановка А. Бочарова здійснювалася трупною Київського оперного театру (на той час Академічного театру опери і балету УССР ім. Т. Г. Шевченка) у 1953 році. О. Тараненко втілила свій режисерський задум у Львівському національному академічному театрі опери та балету імені Соломії Крушельницької у 2023 році. Часовий проміжок між цими трактуваннями опери «Запорожець за Дунаєм» становить рівно 70 років, і створювались вони в різних державах.

Як показує режисерська практика, оперне полотно може бути інтерпретоване з кардинально різних ракурсів і набувати зовсім інших сенсу та меседжів, які доносяться до публіки. У наш час все більша увага приділяється явищу музичної інтерпретації. Це пов'язано як із пошуком нових методів осягнення художнього сенсу музичного твору, так і із зацікавленням творчою діяльністю режисера, оперного співака [3]. Ці

постановки розглядаються із залученням категорії інтерпретаційного дискурсу як **методологічної основи**.

Головна **мета** статті полягає в тому, щоб проаналізувати різні режисерські візії опери С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм» і зрозуміти, які соціальні підтексти керували їх творцями. Вирішальним критерієм дискурсу виявляється особливе мовно-стильове середовище, яке репрезентують Львівський національний театр опери і балету ім. С. Крушельницької та Академічний театр опери і балету УССР ім. Т. Г. Шевченка, у якому створюються мовні конструкції (конкретна оперна постановка). Нас цікавить «інтерпретаційно-аксіологічний дискурс» цієї опери, який базується на Zeitgeist, духові епохи, у якій було створено конкретну постановку опери, та навіть на політичній позиції її режисерів.

У сучасному оперному театрі відбуваються реформи, пов'язані з утвердженням фігури режисера в процесі постановки оперної вистави. Сьогодні в оперних театрах працюють режисери драматичного театру та кіно, що суттєво змінило способи сценічного втілення опери: принципи трактовки оперної драматургії, загальну естетику вистав, режисерську лексику, використання сценічного простору, акторську гру співаків. Цей процес призвів до переосмислення значення театрального чинника в оперній виставі та появи так званого режисерського театру [17]. Специфіку режисури драматичного театру та кіно можемо спостерігати як у постановці Київської опери, оскільки на основі цієї постановки було знято фільм і, крім режисера А. Бочарова, над її втіленням працював режисер-постановник В. Лапокниш, так і у версії Львівської опери, оскільки досвід О. Тараненко як режисерки не обмежується лише оперними постановками – вона 15 років працювала на телебаченні також як режисерка-постановниця.

Проте саме завдяки режисерській візії, інтерпретації оперного співака, звучанню оркестру під батуютою конкретного диригента музичного полотна, воно набуває певної форми впливу на слухача. Усі ці грані творення опери несуть у собі цінність для публіки. Існують фанклуби конкретних митців у музичній сфері, і їх фани, під впливом їхнього мистецтва, купують квитки на їх концерти чи постановки та долають сотні й тисячі кілометрів, щоб відчуті духовне очищення мистецтвом, у творчій інтерпретації улюбленого митця. У цьому контексті ми можемо говорити про інтерпретацію як про цінність, аксіологічну категорію. Цінність виступає реакцією на сутність і значення речей, явищ, процесів, ідей, а отже, слугує задоволенню потреб та інтересів людини, а в ширшому сенсі – суспільному прогресу та всебічному розвитку особистості.

Аксіологія музичної творчості як розуміння ціннісного сприйняття творів музичного мистецтва не може уникнути поняття музичної інтерпретації. Свідомість дає змогу людині визначати, знаходити і впізнавати для себе нові цінності. Інтерпретація у такому контексті трактується як переосмислення минулих цінностей, на основі якого створюються нові парадигми [19].

Саме в такому контексті можна розглядати вибрані дві постановки опери «Запорожець за Дунаєм». Режисерська візія А. Бочарова відповідала вимогам радянського часу й відображала цінності, які нав'язувала радянська пропаганда, використовуючи мистецтво як інструмент маніпуляції свідомістю громадян СРСР. Тому, на погляд сучасного українця, який усвідомлює глибину і трагізм Революції гідності (2013 рік), захоплення Кримського півострову України армією Росії (2014 рік), Антитерористичну операцію на сході України (2014 рік) та російське вторгнення в Україну (2022 рік), новий погляд

на шедеври української опери, цінність яких завжди умисно занижувалась, був просто необхідний для відновлення історичної справедливості.

Яскравим прикладом переосмислення цінностей, на основі чого створюються нові парадигми, є нове прочитання опери Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм» у Львівському театрі, яке відбулось 20 травня 2023 році в рамках творчої програми розвитку Львівської національної опери «Український прорив» генерального директора-художнього керівника театру Василя Вовкуна. У режисерській візії Оксани Тараненко образ українського козацтва врешті позбувся столітніх стереотипних прочитань, насильно нав'язаних московитами. Відома опера постає перед глядачем із новими сенсом і підтекстами відомого сюжету, які, за задумом режисерки, відновлюють історичну справедливість та є особливо актуальними в нашому сьогоденні [4].

Розглянемо детальніше фільм-постановку радянського періоду Київської опери 1953 р., звернувши увагу на основні прикмети, з яких складається інтерпретаційно-аксіологічний дискурс. Над її створенням працювали відомі митці. Літературну обробку лібрето здійснив М. Рильський, режисер-постановщик – В. Лапокниш, режисер – А. Бочаров, художник – М. Юферов, Диригент – В. Тольба. У головних ролях: Карась – І. Паторжинський, Одарка – Литвиненко-Вольгемут, Оксана – Є. Чавдар, Андрій – Н. Шелюжко.

Оперне мистецтво, як і всі інші види діяльності громадян СРСР, жорстко контролювалося радянською владою і перебувало під ідеологічною цензурою, але одночасно йому надавалася спеціальна підтримка. Це було зумовлено тим, що головним завданням оперного мистецтва виступала пропаганда ідеологічних принципів та цінностей, які відповідали комуністичному світогляду. Режисери радянської доби стикалися з низкою обмежень, які не давали можливості вільно творити. Цензура стежила за зображенням українського народу як меншовартісного й недолюбленого. Зі свого боку, росіяни завжди представлялись як герої, патріоти, саме цій національності відводилася роль «розумного старшого брата» у «дружній сім'ї народів», яка віддавна мала реалістичнішу назву «тюрми народів». Тоталітарний радянський режим використовував мистецтво як засіб насадження спотворених уявлень про суспільство й особистість. У таких історико-політичних умовах створювалася ця постановка, тому очевидними стають аксіологічні меседжі режисерського підходу А. Бочарова.

Природно постає запитання: якою могла б бути комунікація між режисером і глядачем у 1953 р.? Наведемо цитату всесвітньовідомої української оперної співачки Софії Соловій: «Культура ніколи не була поза політикою. Мало того, вона завжди є інструментом пропаганди, так чи інакше» [15]. Яскравим прикладом комуністичної пропаганди, на нашу думку, є сцена з київської постановки, де Карась у колі козаків дізнається новини з України від Андрія. Андрій: «Ще наказали мені передати, що поміч вам, від наших однокровних, одновірних братів руських буде велика» [6]. Ця сцена вдало відображає радянську ідеологічну маніпуляцію засобами оперного мистецтва. З огляду на сьогоденню війну в Україні з Росією за збереження власної територіальної цілісності ця фраза виступає повним нонсенсом.

Відомо, що С. Гулак-Артемівський створював цю оперу на основі історичного факту – існування Задунайської Січі. Козацький флот опинився на території Туреччини напередодні зруйнування Запорізької Січі Катериною II, тож повертатися в рідний край їм було небезпечно. Навіть тоді, коли імператриця зрозуміла, що південно-західні кордони Російської імперії без козаків виявились безоборонними, і видала маніфест з

проханням до козаків повернутися в рідний край, обіцяючи дати кожному з них землю і службу за російськими чинами – запорожці не відреагували на ці заклики [8]. На основі цього історичного факту вищезгадана фраза з опери є абсолютно невідповідною реальності, але відповідною фальшивому образу історії у радянській пропаганді. Інтерпретація опери «Запорожець за Дунаєм» режисера А. Бочарова висвітлює певні складові аксіології радянської доби, які відображалися в оперних постановках. Існували такі основні функції оперного мистецтва у СРСР: ідеологічна пропаганда та підтримка соціалістичного порядку, відповідність художнім та етичним стандартам, визначеним партійною владою, уникнення критики радянської влади й ідеології, масовість і доступність.

Аналізуючи режисерський підхід до інтерпретації опери, можемо стверджувати, що мистецька цінність твору українського композитора є умисно заниженою. Насамперед це проявляється у трактуванні образу Карася. У цьому контексті вагомою є думка видатного оперного співака, режисера Дмитра Гнатюка. Адже він навчався в народного артиста СРСР Івана Паторжинського, який виконував роль Карася в постановці Київської опери. Гнатюк зазначає, що Паторжинський був проти трактування цього образу як недолугого п'янички, персонажу, який умисно подавався як можливість посміятися над «хохлою» [3]. Така інтерпретація Карася абсолютно не відповідала образу козацького полковника, а була викривленим баченням режисерів, які не знали, хто такий Карась, або були змушені це замовчувати. За задумом Гулака-Артемівського насправді він був воякою, який прославився в походах і військо якого залишилося під владою султана лише тому, що Запорізька Січ була знищена, а в рідному краї панувала Російська імперія. В інтерв'ю Гнатюк зазначає, що історія Карася – це історія українського козацтва, а сама опера «Запорожець за Дунаєм» є високо патріотичною, а не примітивною малоросійською оперетою, як її намагалася трактувати багато років поспіль радянська пропаганда [3]. Тому така подача головного персонажу суперечила внутрішньому баченню цього образу Паторжинським, який не хотів грати п'яничку.

Також Гнатюк засуджує концепцію творення образу Одарки як недалекої, сільської жінки, яка з макогоном ганяється за чоловіком. Насправді це прекрасний, багатогранний жіночий образ, а її поведінка пояснюється переживанням через те, що чоловік дозволяє собі вчинки, яких вона не схвалює. Та головним, на думку Гнатюка, у цьому персонажі є те, що у її устах звучить любов до України: «Україно, рідний краю, серцем я тебе бажаю» [2, с. 156]. Це не сварлива недотепа, якою зображали Одарку режисери радянського часу, а жінка зі шляхетною позицією, яка любить рідну Україну і кохає Карася. Образ цей і до Литвиненко-Вольгемут мав велику сценічну історію. Попередні виконавиці й режисери робили часто акцент на гостро комедійних особливостях характеру героїні, часом перетворюючи її на сварливу «водевільну» жінку. Музикознавиця Тетяна Швачко зазначає, що для Марії Іванівни важливим був духовний світ, щирі почуття і пристрасна вдача дружини Карася. Вона вбачала у образі не сердиту жінку, що весь час «гризе» чоловіка, а розумну, по-жіночому лукаву й люблячу дружину, яка страждає від «загулів» свого Івана та сумує за рідною Україною [18]. Ми бачимо, що навіть у навмисно заниженій радянській постановці артистка шукала для себе «світло» в образі, яке було закладене Гулаком-Артемівським.

Переконливим прикладом зображення меншовартості українського народу є фінальна сцена опери, де Карась і Одарка поперемінно співають глибокі слова любові до рідного краю і в цей момент тримають чарки з горілкою. Тобто лінія пияцтва червоною ниткою пронизує усю постановку опери, акцентуючи увагу глядача саме на цій рисі

українців, закріплюючи за ними конкретний стереотип. Карася протягом опери важко було побачити без чарки чи пляшки. Режисерський підхід А. Бочарова приховує тугу героїв за Україною, а козацьку силу та войовничість просто не висвітлює. У фіналі він показує глядачеві веселі українські народні танці в супроводі жартівливої народної музики, акцентуючи увагу на легкості й комічності самої опери. Такий фінал залишає у сучасного глядача враження «шароварного театру». Зображення української культури відбувається поверхово за допомогою народних костюмів, елементів побуту й ототожнення її з культурою селянства – примітивною і другосортною.

Відомо, що творчий тандем у трактуванні образів Карася й Одарки у виконанні Паторжинського та Литвиненко-Вольгемут довгий час вважався еталонним. Виконавці були професіоналами високого рангу. Тому протягом тривалого періоду багато виконавців і режисерів дотримувалися такого ж трактування образів, навіть у незалежній Україні, коли було необхідно викоринити радянське нашарування з інтерпретації цього шедевра української опери. Адже недостатньо звертатися до творів, що мають успіх у глядачів і відомі за сценічними редакціями корифеїв українського театру. Навіть класична сценографія під віянням епохи втрачає свою актуальність, вимагає зміщення акцентів. Тож потрібно було звільнитися від викривленої інтерпретації національного духу в радянській постановці «Запорожця за Дунаєм» 1953 р.

Саме таку мету поставила перед собою трупа Львівської опери – позбутися зневажливих стереотипів про Україну та українців, що плекалися росіянами протягом століття, змінити їх, наголосити на тому, що є насправді властивим і становить цінність в українській культурі. Нове трактування «Запорожця за Дунаєм» змістило історичну перспективу у правильне для українців русло. Така інтерпретація опери назавжди розірвала коло дружби з «братнім народом», який у своїй суті ніколи таким не був, а впродовж століть і досі намагається будь-якою ціною знищити прояви українства [10]. Адже культурна окупація – перше, до чого вдається Російська Федерація, перш ніж почати військове вторгнення.

Прем'єра відбулася 20–21 травня 2023 року за музичною редакцією Олександра та Дмитра Саратських, з лібрето Миколи Бровченка й Оксани Тараненко, режисерка-постановниця – Оксана Тараненко, диригент – Андрій Нагрудний, сценографія – Тадей Риндзак, художниця костюмів – Людмила Нагорна, балетмейстер-постановник – Олексій Бусько.

В інтерв'ю О. Тараненко розповідає, що постановка створювалась із вірою у те, що сучасні українці надихнуться цією виставою та надихатимуться ще багато років. Один із головних меседжів вистави полягає в тому, щоб передати козацький дух українського народу, бо останні чотириста років українці живуть у визвольній боротьбі. Образ цієї вистави – це військовий табір, який оточений ворогами, але українці шукають свій шлях додому, в Україну, яку вони мають визволити для себе і у якій мають жити. Постановники створювали оперу з вірою у те, що головна ідея, вкладена в нове прочитання «Запорожця за Дунаєм» справдиться вже найближчим часом, адже саме зараз українці проливають свою кров, відстоюючи власну незалежність [10].

Незвичне й несподіване прочитання опери О. Тараненко розкриває новий образ українського козацтва в межах знаного сюжету, що вражає своєю відповідністю історичному першоджерелу твору й повністю перекреслює викривлене бачення героїв «Запорожця за Дунаєм». Режисерська візія О. Тараненко руйнує концепцію попередніх постановок опери, стає яскравим прикладом, як завдяки зміні епох, поколінь і політичної позиції митців змінюються інтерпретаційні й аксіологічні акценти трактування твору. На перший план виходить образ козацтва як вільнолюбної, могутньої, войовничої сили,



здатної протистояти будь-яким перешкодам і ворогам, а бажання повернення на святу українську землю та життя у вільній Україні трактується як заповітне для героїв опери. Постановка Львівської опери наче «дихає» правдивим духом незалежної України та її героїв, у ній гостро стоїть питання боротьби за право бути вільними та незалежними. Такий підхід до «Запорожця за Дунаєм» абсолютно контрастує з радянською постановкою Київської опери.

Слід відзначити модерний підхід до танцювальної сцени балетмейстера-постановника Олексія Буська, у якій задіяний жіночий склад як балету, так і хору. Дівчата в певний момент розплітають заплетені стрічки у вінках і виконують зовсім не балетні рухи, якими розпочинався номер, створюючи певне «бешкетування» на сцені, пожвавлюючи таким чином увагу глядача цією несподіваною зміною танцювальних жанрів.

Генеральний директор Львівської національної опери Василь Вовкун в інтерв'ю розповідає, що Львівська національна опера вже шостий рік поспіль працює за творчою програмою «Український прорив». Одним із напрямів цієї програми є актуалізація української класики. Особливо в час війни, коли українське суспільство зрозуміло не лише ідеологічну й політичну гостроту протистояння з «руським міром», але й культурну. Це питання стає надсучасним і надважливим для України, тож пов'язано не лише з тим, що тепер світ по-новому відкриває її для себе [11], але й окреслює стратегічні цілі театру.

Свій вибір режисерки О. Тараненко В. Вовкун обґрунтовує тим, що в сучасній українській режисурі вона є мисткинею високого професійного рівня, маючи добру кіно-оперну стилістику, яка вирізняє її серед інших. В. Вовкун: «Ми загальне, авторське, лібрето залишаємо. Дуже у нас розширена сторона героїчна в розумінні тому, що все починається з козацького підпілля у Туреччині... Як би я не розповідав, все залишається у концепції Гулака-Артемівського, як воно було задумано. Але посилені і тексти, і музичний матеріал. І вистава набирає зовсім іншого змісту. Тобто це тепер не є шароварна вистава, а це є героїчна, патріотична вистава, про прагнення незалежності... Цікавий факт той, що це вже восьма постановка «Запорожця» у Львівській опері. Але ми актуалізуємо, осучаснюємо цей класичний твір, що дуже добре вплітається в нашу концепцію «Український прорив», бо стираються всі шаблони так званого шароварного театру. В костюмах, до речі, – також» [11].

Постановка отримала схвальні відгуки глядачів: «Чудове переосмислення української оперної класики з акцентом на відродженні честі і доблесті славетного козацтва. Скільки віків Російська імперія формувала образи українців як гульвіс, пияк, покірних рабів. На жаль, і найвідоміша українська класична опера «Запорожець за Дунаєм» не була винятком. І от, нарешті, козацький дух відродився. Це сучасна вистава, яка за рівнем виконання не поступиться найкращим Бродвейським шоу. Містична сценографія у стилі художника Івана Марчука, вишукані, а не лубочні, костюми, пречудовий акторський склад – головні герої є красивими, сміливими, харизматичними людьми... неперевершений вокал, яскраві танцювальні номери, динамічна драматургія. Гідний твір гідного народу!» [8].

Отже, талановитий витвір С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм» не втрачає своєї популярності вже півтора століття, чим зацікавлює музикознавців досліджувати унікальність написання й режисерські рішення опери. На прикладі режисерського трактування музичного полотна режисерами А. Бочаровим та О. Тараненко чітко бачимо, яку мету перед собою ставили митці і як одна опера може бути донесена до глядача в абсолютно протилежному ракурсі, вбираючи в себе політичну ситуацію у суспільстві.

У режисерській візії А. Бочарова увага глядача концентрувалася на характері нації, необхідному комуністичній пропаганді, – недалекості українців, пияцтві та «шароварному» театрі. Такий підхід вдало обґрунтовує існування впливового культурно-історичного стереотипу, який походить ще з дорадянських часів, про те, що українці – це другосортні чи неповноцінні росіяни, що українська мова – викривлена версія російської, що українська культура – це сільська побутова культура [23]. З огляду на таке бачення росіянами українців стає зрозумілим ще один їх стереотип сьогодення: українці відкинули столітні дружні зв'язки з російським народом і вирішили перекинутися на бік Заходу.

Режисерський підхід О. Тараненко співзвучний з українським сьогоденням. Її постановка опери «Запорожець за Дунаєм» звільнила образи шедевра Гулака-Артемовського від поверхової інтерпретації, що трактувались, опираючись не на історичні факти й ментальну традицію національної духовності, а на невиправдані стереотипи радянської дійсності.

### Література

1. Аблов А. Урок деколонізації від Львівської опери і її «Запорожця за Дунаєм». *УП Життя* : веб-сайт. URL: <https://opera.lviv.ua/urok-dekolonizatsiyi-vid-lvivskoyi-opery-i-yiyi-zaporozhtsya-za-dunayem/> (дата звернення: 12.01.2024).
2. Гулак-Артемовський С. Запорожець за Дунаєм / ред. колегія: І. Патрожинський, М. Рильський, Ф. Наденко, В. Юдіна. Київ : Мистецтво, 1954. 210 с.
3. Дмитро Гнатюк про оперу «Запорожець за Дунаєм» : веб-сайт. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=IjIguR5hP28&t=828s> (дата звернення: 25.01.2024).
4. Запорожець за Дунаєм : веб-сайт. URL: <https://opera.lviv.ua/shows/prem-yera-zaporozhets-za-dunayem/> (дата звернення: 08.02.2024).
5. Запорожець за Дунаєм 1953 : веб-сайт. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=uAKu9TorgxE> (дата звернення: 24.01.2024).
6. Запорожець за Дунаєм. Львівська національна опера. *Youtube* : веб-сайт. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=uAKu9TorgxE> (дата звернення: 12.01.2024).
7. Козирева Т. Львівська опера представляє екшн-версію «Запорожця за Дунаєм». *zaxid.net* : веб-сайт. URL: [https://zaxid.net/lvivska\\_opera\\_predstavlyaye\\_ekshn\\_versiyu\\_zaporozhtsya\\_za\\_dunayem\\_n1563703](https://zaxid.net/lvivska_opera_predstavlyaye_ekshn_versiyu_zaporozhtsya_za_dunayem_n1563703) (дата звернення: 12.01.2024).
8. Кравченко І. Запорожці: до історії козацької культури. Київ : Мистецтво, 1993. 400 с.
9. Лісовий В. С. Дискурс. *Енциклопедія сучасної України*. 2007. Т. 7. URL: <https://esu.com.ua/article-24374>.
10. Лісовий М. М. Проблеми аксіології та шляхи їх вирішення : монографія / Дніпро : Видавець Біла К. О., 2020. 164 с.
11. Мендюк Н. «Запорожець за Дунаєм» у Львівській опері : веб-сайт. URL: <https://opera.lviv.ua/season-120/zaporozhets-za-dunayem-u-lvivskij-operi-2/> (дата звернення: 12.01.2024).
12. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації. Київ, 2013. 134 с.
13. Падалка Г. М. (2008) Педагогіка мистецтва : теорія і методика викладання мистецьких дисциплін. Освіта України, 274 с.
14. Почепцов Г. Г. Теорія комунікації : Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. Київ : Видавничий центр «Київський ун-т», 1999. 307 с.
15. Тарас М. Неймовірне диво оперного співу. *zbruc.eu* : веб-сайт. URL: <https://zbruc.eu/node/117410> (дата звернення: 11.01.2024).
16. У Львові відбулася прем'єра нової постановки найвідомішої оперної історії «Запорожець за Дунаєм» : веб-сайт. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=guyRC3aHvYo&t=27s> (дата звернення: 16.01.2024).
17. Хілобок Н. А. До проблеми сценічного втілення опери у сучасному режисерському оперному театрі. *Мистецтвознавчі записки*. 2014. № 25. С. 191–198.
18. Швачко Т. Корифей української опери. *Музика*. 2012. № 2. С. 20–25.
19. Щур М. Українці і росіяни не будуть «братами» – російський історик. *Radio Свобода*. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/26672193.html> (дата звернення: 09.02.2024).
20. Яблучна А. Що варто знати про так звану УПЦ МП. *Ukrainer*. URL: <https://www.ukrainer.net/upts-mp/> (дата звернення: 09.02.2024).

УДК 78.072:004[04]–047.37

DOI 10.32782/2224-0926-2024-2-49-13

Рябінець Христина Ярославівна  
аспірантка кафедри музикознавства та хорового мистецтва,  
Львівський національний університет імені Івана Франка  
<https://orcid.org/0009-0005-0835-8597>

## КОМП'ЮТЕРНІ ТЕХНОЛОГІЇ У МУЗИКОЗНАВЧИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ: УКРАЇНСЬКИЙ ДОСВІД

*Досліджується використання комп'ютерних технологій в Україні в музикознавчій діяльності. Отриманий досвід важливий для формування завдань і методів дослідження музики з позиції сучасних технологічних інновацій. Мета статті – визначити характерні риси комп'ютерних проєктів Володимира Гошовського та Юрія Ясіновського й запропонувати нову модель комп'ютерного дослідження української сакральної монодії XVI–XVIII ст. Завданнями статті, відповідно до мети, постають: висвітлення змісту комп'ютерних проєктів Володимира Гошовського та Юрія Ясіновського в царині етномузикології та музичної медієвістики, а також формулювання нового методу дослідження сакральної монодії з позиції сучасних технологічних можливостей. Методологію дослідження визначають системний і структурний методи наукового пізнання. Історико-хронологічний і джерелознавчий методи використані для розгляду наукових дослідницьких підходів В. Гошовського та Ю. Ясіновського. Порівняльний метод дав змогу осмислити досвід українських вчених і запропонувати модель дослідження української сакральної монодії XVI–XVIII ст. Джерельною базою дослідження є спеціалізована література згідно з визначеними завданнями. Наукову новизну роботи визначає огляд комп'ютерних проєктів, застосованих у науковому музикознавчому обігу, і визначення нової моделі дослідження української сакральної монодії XVI–XVIII ст. Висновки. Досвід комп'ютерної системи УНСАКАТ Володимира Гошовського та цифрового архіву Юрія Ясіновського «База даних «Ірмос» засвідчує перспективність застосування технологічних інновацій у царині як етномузикології, так і музичної медієвістики. На сучасному етапі застосування комп'ютерних технологій для класифікації, систематизації і аналізу музичних текстів є актуальним і відповідним методом для дослідження української сакральної монодії XVI–XVIII століть. Формульно-поспівкова структура монодійного мелосу, а також музично-поетична дихотомія середньовічного півчого репертуару визначає потребу застосування лінгвістичних напрацювань. Такий підхід дасть змогу започаткувати мультидисциплінарний проєкт комп'ютерного дослідження середньовічної музики на матеріалі українських нотолінійних ірмологонів XVI–XVII століть.*

**Ключові слова:** Володимир Гошовський, УНСАКАТ, Юрій Ясіновський, База даних «Ірмос», етномузикологія, українська сакральна монодія, ірмологон.

### **Ryabinets Khrystyna. Computer technologies in musician research: the Ukrainian experience**

*The relevance of the article is due to the need to understand the use of computer technologies in Ukraine in the field of musicology. The experience gained is important for the formation of tasks and methods of music research from the standpoint of modern technological innovations. The goal is to determine the characteristic features of the computer projects of Volodymyr Hoshovskyy and Yuriy Yasinovskyy and to propose a new model for the study of the Ukrainian sacred monody of the XVI–XVIII centuries. The tasks of the article, in accordance with the goal, are: identifying the content of the computer projects of Volodymyr Hoshovskyy and Yuriy Yasinovskyy in the field of ethnomusicology and musical medieval studies, as well as formulating a method for studying sacred monody from the standpoint of modern technological possibilities. The research methodology is*

determined by the systematic and structural methods of scientific knowledge. In particular, the historical-chronological and source study methods are used to consider the scientific research approaches of Volodymyr Hoshovskyi and Yuriy Yasinovskyi. The comparative method made it possible to understand the experience of Ukrainian scientists and to propose the model for the study of Ukrainian sacred monody of the XVI–XVIII centuries. The source base of the research is specialized literature according to the defined tasks. The scientific novelty of the work is determined by the review of computer projects used in scientific musicology circulation and the definition of the research model of the Ukrainian sacred monody of the XVI–XVIII centuries. Conclusions. The experience of the UNSACAT computer system of Volodymyr Hoshovskyi and the digital archive of Yuriy Yasinovskyi of The “Irmos” Database attests to the promising application of technological innovations both in the field of ethnomusicology and medieval music studies. At the current stage, the use of the computer technologies for the classification, systematization and analysis of musical texts is an appropriate and relevant new method for the study of Ukrainian sacred monody of the XVI–XVIII centuries. The formula-singing structure of the monadic melody, as well as the musical-poetic dichotomy of the medieval singing repertoire, determines the need for the use of linguistic research techniques. This approach will make it possible to start a multidisciplinary computer research project of medieval music based on the material of Ukrainian notological irmologies of the XVI–XVIII centuries.

**Key words:** Volodymyr Hoshovskyi, UNSACAT, Yuriy Yasinovskyi, “Irmos” Database, ethnomusicology, ukrainian sacred monody, irmologion.

**Постановка проблеми.** Технологічні досягнення другої половини XX століття відкрили широке коло можливостей у різних дослідницьких ділянках, у тому числі й музикознавчій. За короткий час комп’ютеризація сприяла створенню спеціалізованих каталогів, які полегшували й робили доступним пошук матеріалів, а також активізували процеси оцифрування нотованих рукописів, стародруків та інших нотованих джерел. Це сприяло як збереженню зазначених матеріалів, так і їх поширенню й вивченню. На цій основі відкривалися нові можливості, формувалися нові дослідницькі напрямки, зокрема комп’ютерне музикознавство та кібернетична етномузикологія.

У другій половині XX століття завдяки технологічному прогресу поступово засновувалися тематичні міжнародні дослідницькі центри, як-от Museum Computer Network (1967), Center for Music Experiment and Related Research (1972), Center for Research in Computing and the Arts (1972), CCRMA: Center for Computer Research in Music and Acoustics (1975). Цей період став певним стартом для активного залучення комп’ютерних технологій до музичного дослідницького інструментарію. Важливо, що в цей період українське музикознавство також активно долучилося до європейських технічних трендів стосовно використання комп’ютерних можливостей для вивчення музичних явищ.

**Мета статті** полягає у визначенні характерних рис дослідницьких комп’ютерних проєктів українських вчених Володимира Гошовського та Юрія Ясіновського й запропонуванні нової моделі комп’ютерного вивчення української сакральної монодії XVI–XVIII ст.

**Виклад основного матеріалу.** Відомий фольклорист і етномузиколог Володимир Гошовський завдяки технічним інноваціям зумів вивести українську музичну фольклористику на європейський рівень. Уже в 1964 році він опублікував статтю «Фольклор і кібернетика», у якій виклав інноваційні методи аналізу народних пісень на основі засад лінгвістики й кібернетики [4]. Базуючись на широкому спектрі досліджень, а саме на фольклористичних проблемах у ділянці музичної діалектології, порівняльному

слов'язнознавстві, типології і методології досліджень народної музики, визначенні методів класифікації та систематизації народних пісень, В. Гошовський настоював на необхідності застосовувати кібернетику у фольклористиці та музикознавстві. Це, на думку вченого, наближало музикознавство до точних наук, а отже, давало змогу використовувати технічні методи для вирішення складних музикознавчих завдань. У цьому напрямі він опирався як на власний досвід, так і на досвід закордонних вчених, що в підсумку було опубліковано в праці «Принципи і методи систематизації і каталогізації народних пісень у країнах Європи» у 1966 р. [2]. Дослідник поступово дослідник розробив технологічну основу для наукового опрацювання фольклору, що започаткувало новий етап етномузикологічних досліджень у другій половині ХХ століття.

Інноваційні технології В. Гошовського, базовані на застосуванні кібернетики, семіотики, лінгвістики та математики, спрямовувалися насамперед на вдосконалення систематизації і каталогізації народної музики, що мало сприяти використанню найновіших наукових технологій. Активні пошуки привели до створення універсального комплексного каталогу із залученням електронно-обчислювальних машин (ЕОМ). На цій основі вчений визначив ряд таких завдань: фіксація вичерпної інформації про пісню як предмет дослідження, виявлення зв'язків між окремими елементами пісні, отримання інформації для визначення різних впливів і закономірностей національного музичного мислення. Подальші наукові пошуки й напрацювання вченого сприяли створенню у Фольклорному кабінеті Львівської консерваторії імені М. Лисенка аналітичного ручного каталогу УНКА (Універсальний каталог) у 1962 р. Він складався з п'яти векторних каталогів (картотек): алфавітного, мелодичних інциптів, жанрово-тематичного, географічного та ритмічних структур віршів [3, с. 184]. У подальшому на цій основі, а також завдяки знайомству з європейськими технічними розробками В. Гошовський створив Універсальний структурно-аналітичний каталог або УНСАКАТ для каталогізації, аналізу та систематизації народних пісень. Ця система увібрала в себе всі методи аналізу, класифікації та дослідження народних пісень, які були створені протягом перших 70 років ХХ століття у країнах Європи та у США [3, с. 183].

Найактивнішим періодом подальшої праці над вдосконаленням цієї системи були 1975–1986 рр., коли В. Гошовський працював науковим співробітником Інституту мистецтвознавства Вірменської академії наук. Він повністю присвятив себе розробці кібернетичної етномузикології, що найяскравіше проявилось в організації спеціалізованого семінару з машинних аспектів алгоритмічного формалізованого аналізу музичних текстів, який відбувся у Єревані та Діліжані 27 жовтня – 1 листопада 1975 р. Матеріали дискусій були опубліковані в окремому збірнику «Матеріали семінару. Алгоритмічний формалізований аналіз музичних текстів» (7). На семінарі обговорювалися питання технічного характеру, пов'язані з дослідженням музики й зібрані в такі окремі розділи книги, як сегментація і аналіз, класифікація – каталогізація – кодування, музика і ЕОМ, нотація – моделювання – текст. Безумовно, дискусії великої групи музикознавців, фольклористів і композиторів різних національностей отримали великий резонанс, а система Гошовського була визначена початком нової епохи дослідницьких пошуків, а також отримала багато схвальних відгуків. Проте, як зазначає дослідник діяльності Гошовського, Володимир Пасічник, «дотепер у літературі трапляється чимало розбіжностей в оцінюванні діяльності вченого, тому деякі питання залишаються дискусійними. Найменш вивченою є система наукових поглядів В. Гошовського, його внесок у розвиток української етномузикознавчої науки, його роль і місце у європейському етномузикознавстві»

[10, с. 572]. На жаль, в Україні не знайшлося послідовників системи В. Гошовського, проте технологічний поступ не спинився і з часом у Львові виникає комп'ютерний проєкт медієвіста Юрія Ясіновського – «База даних «Ірмос» у формі цифрового архіву, праця над яким розпочалася в 1995 році.

У цей час існувало чимало цифрових архівів, а тема інтернет-баз даних неодноразово озвучувалася на сторінках чисельних тематичних публікацій, проте проєкт Ю. Ясіновського став унікальним з позиції матеріялу. «Ірмос» став апробацією технології розробки і впровадження комп'ютерних баз даних для літургійних рукописних нотованих збірників XVI–XVIII століть – ірмологіонів. Такі рукописи є одними з найскладніших для оцифрування, а їх знакове місце в українській культурі є беззаперечним.

Цей тип національного збірника виник наприкінці XVI століття і вже за короткий час ірмологіони активно поширились у межах етнічних українських земель, оскільки виконували не лише літургійну функцію, а також і навчальну. Збірники стали першими підручниками для опанування всіх без винятку українських дітей нотною грамотою та співом, чим опікувалися дяки. Відтак кількість ірмологіонів стрімко зростала й не втрачала свого значення і в наступні століття. У цьому переконаємося завдяки Каталогю українських та білоруських нотолінійних ірмологіонів XVI–XVIII ст. Юрія Ясіновського [11]. До Каталогу ввійшли описи понад тисячі рукописних ірмологіонів, які зберігаються не лише в Україні, але й у багатьох інших країнах – Литві, Польщі, Росії, Словаччині, Чехії, Румунії, Болгарії, США, Канаді. Тож саме це видання стало основою для опрацювання ірмологіонів у формі інтернет-бази даних.

Як пише один із розробників проєкту Віталій Бондаренко, «базу даних «Ірмос» проєктували як універсальний каталог інципітарію з рукописів і стародруків різних архівів. Основна вимога полягала в доступності матеріялу для науковців та можливості дослідження через Інтернет. Зусилля були спрямовані на стандартизацію опису окремого інципіту, його музично-літургійні характеристики. Подальші завдання полягали в реалізації хронологічно-архівного опису кодексів і в представленні повних нотних текстів пісень (антології), а в майбутньому планувалася широка розробка бібліографії та озвучення піснеспівів з подальшою публікацією в Інтернеті» [1, с. 234].

Найважливішим питанням під час створення бази даних було формування описів структурних елементів. У цьому контексті були визначені такі параметри:

1. Опис кодексів: шифр – сховище – № за Каталогом Ясіновського – структурний тип – дата і територія створення – ім'я переписувача – примітки.

2. Опис піснеспівів: текстовий інципіт – нотний інципіт – аркуш – грецький відповідник – жанр / форма – музична характеристика – глас – напів – мелодичні вставки – служба – свято або церковна подія.

3. Опис ілюстрацій: *аркуш – тип – художній декор.*

4. Опис нотних текстів: *зміст антології (нотний текст) – аркуш.*

5. Опис озвучення: *виконавці, дата, місце – назва музичного файлу.*

6. Опис публікації: *назва – автор – рік – додатковий опис.*

Зазначені параметри бази даних дають змогу проводити різноманітні дослідження на основі пошукових, порівняльних та обчислювальних функцій.

У процесі розвитку технологічних можливостей і комп'ютеризації установ, а також збереження культурно-мистецьких пам'яток у європейському просторі розпочався активний процес оцифрування музичних фондів із подальшою публікацією у відкритому доступі. Так, у Національній бібліотеці Польщі було оцифровано, описано



Музична інструкція для інципіту стихира на "Господи воззвах".

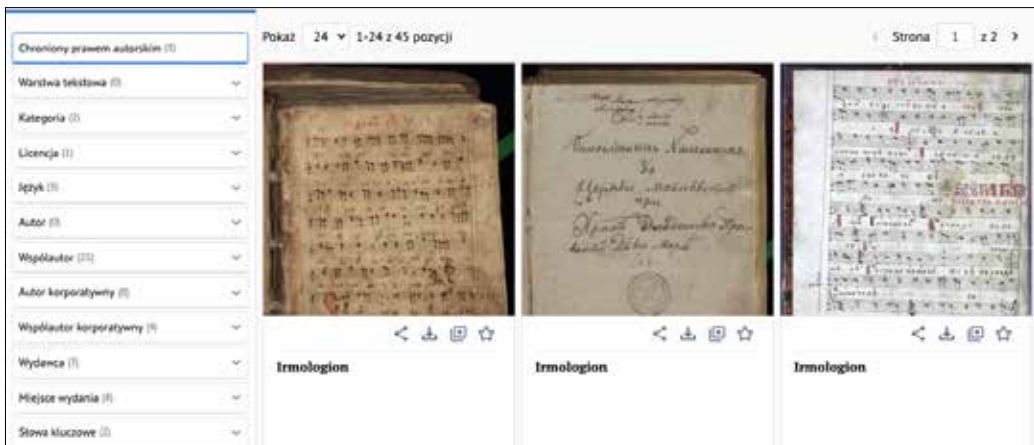
Діє - не - сь Хри - то во вно - ле -

о - мѣ

<b>Жанр/форма</b>	стихира, на "Господи воззвах"
<b>Глас</b>	б
<b>Мелодичні вставки</b>	фітний розспів
<b>Свято або церковна подія</b>	неділя Вербна (Цвітна)
<b>Текстовий інципіт</b>	Днесь Христос во Вифлеємѣ
<b>Нотний інципіт</b>	

Приклад 1. Інципіт стихири на *Господи воззвах* Вербної неділі

й розміщено на сайті 45 українських ірмологіонів XVII–XVIII століть, які були перевезені до Варшави з Перемишля після Другої світової війни [13]. Завдяки якісному оцифруванню всі збірники зручно оглядати та можна копіювати, що важливо для музикознавчих досліджень.



Приклад 2. Фрагмент загального списку колекції ірмологіонів Національної бібліотеки Польщі

Отже, сучасні технологічні можливості й досвід вищеназваних проєктів дають змогу осмислити їх значимість і можливості подальшого розвитку. У цьому напрямі започаткована співпраця авторки цієї розвідки – аспірантки кафедри музикознавства та хорового мистецтва ЛНУ імені Івана Франка Рябінець Христини, доктора мистецтвознавства, професора кафедри музикознавства та хорового мистецтва ЛНУ імені Івана Франка Сиротинської Наталії і кандидата технічних наук, доцента кафедри інформаційних систем та мереж НУ «Львівська політехніка» Шестакевич Тетяни. Матеріалом для дослідження вибрано українську сакральну монодію XVI–XVIII століть під ракурсом вивчення особливостей внутрішньої інтонаційної структури піснеспівів. Як відомо, основною структурною одиницею монодії є мелодичні інтонаційні мотиви – поспівки або мелодичні формули, що становили основу форми середньовічних піснеспівів. Тож домінуючою

характеристикою монодійної форми постає принцип інтонаційно-поспівкового розвитку з його головними засадами повторності, контрасту та розвитку.

Мелодико-інтонаційні формули відігравали ключову роль у практиці візантійського співу й були важливими для визначення розвитку мелодичного руху – від початкового тону через розвиткові інтонації до фінальних каденцій [5, с. 29]. Така формульно-поспівкова структура вповні відповідала сутності невменного письма, і цей досвід був адаптований разом із християнським обрядом молодією Київською державою у 988 р. Від цього часу аж до створення наприкінці XVI ст. українського типу п'ятилінійного письма в Україні користувалися невмами.



Приклад 3. Невми Лаврівського ірмологіону кінця XVI століття

З появою нотопису, а отже, і нотованих ірмологіонів, про що йшлося вище, півничий репертуар було переведено з однієї системи запису в іншу. Проте формульно-поспівкова структура збереглася також і в ірмоложному записі. Це дає змогу проводити дослідження з виявлення невеликих мотивів (кілька звуків) та їх функціонування в монодійних піснеспівах. Зазначені мотиви ми атрибуємо як «сузір'я» і трактуємо їх як одиничні



**Глас 1**  
**Пісня 1**

Приклад 4. Стовповий ірмос 1-ї пісні гласу 1-го за Любачівським ірмологіоном 1674 р. і транспонований сучасною нотацією



інтонаційні елементи структури. Застосування комп'ютерних технологій у розпізнаванні таких «сузір'їв» потребує сучасного музичного запису, тому факсимільні тексти потрібно перевести у формат сучасної нотації.

Враховуючи таку характерну рису сакральної монодії, як тісний зв'язок мелодії з текстом, ми використали засоби технічних розробок лінгвістичних комп'ютерних програм для наукового дослідження ірмологійного репертуару XVI–XVIII століть. Подібний підхід спостерігається на прикладі системи В. Гошовського, який наголошував на врахуванні дихотомічного принципу в процесі аналізу строфічних фрагментів. Такий метод визначався як дедуктивно-дихотомічний принцип аналітичних процедур, поміж якими завжди встановлювалися бінарні стосунки [7, с. 47]. Подібно і музично-поетична структура монодійних піснеспівів вимагає мультидисциплінарного підходу й використання технологічних напрацювань у лінгвістичній ділянці.

**Висновки.** Чисельні колекції монодійного матеріалу можуть стати основою для різноманітних досліджень. З одного боку, йдеться про визначення функціональності інтонаційних мотивів / сузір'їв у формі монодійних піснеспівів, а з іншого – текстові корпуси дадуть змогу провести лінгвістичний аналіз на рівні взаємодії текстів із музикою, а також і формування лексичного словника ранньомодерної доби в Україні. Такий дослідницький підхід дасть змогу започаткувати мультидисциплінарний проєкт комп'ютерного дослідження середньовічної музики на матеріалі українських нотолінійних ірмологійних XVI–XVII століть.

### Література

1. Бондаренко В. Цифровий архів: переваги, можливості, планування, створення, використання (на прикладі проєкту «Ірмос»). *Вісник Львівського університету*. Львів, 2006. Вип. 1. С. 231–248.
2. Гошовський В. Принципы и методы систематизации и каталогизации народных песен в странах Европы: исторический критический очерк. Киев, 1966. 74 с.
3. Гошовський В. Універсальний комп'ютерний каталог народних пісень як основа кібернетичної етномузикології. *Записки НТШ. Праці музикознавчої комісії*. Львів, 1993. Т. ССХХVI. С. 182–196.
4. Гошовський В. Фольклор и кибернетика. *Советская музыка*. 1964. № 11. С. 74–83.
5. Качмар М. Структурна організація піснеспівів церковної монодії на основі порівняльного аналізу візантійської, слов'яно-руської та київської нотацій [Текст] : автореф. дис. канд. мист.: 17.00.03. ЛНМА імені М. В. Лисенка. Львів, 2015. 19 с.
6. Лаврівський невменний Ірмологійон кінця XVI століття: Факсимільна публікація, коментар, дослідження / підгот. до друку Юрій Ясіновський, Марія Качмар; ред. Крістіан Ганнік. Львів : УКУ, 2019. 604 с.
7. Материалы семинара. Алгоритмический формализованный анализ музыкальных текстов / сост., ред. В. Гошовский. Ереван, 1977. 292 с.
8. Пасічник В. Головні тенденції розвитку української та зарубіжної етномузикології другої половини XX ст. *Записки Львівської національної наукової бібліотеки імені Василя Стефаника*. Львів, 2013. Вип. 5. С. 497–513.
9. Пасічник В. Етномузикознавча спадщина Володимира Гошовського в контексті інноваційних тенденцій європейської фольклористики : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. ЛНМА імені М. В. Лисенка. Львів, 2013. 18 с.
10. Пасічник В. Життя і наукова діяльність Володимира Гошовського: історіографічний контекст. *Записки Львівської національної наукової бібліотеки імені Василя Стефаника*. Львів, 2012. Вип. 4. С. 558–576.
11. Ясіновський Ю. Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої 16–18 століть : каталог і кодологічно-палеографічне дослідження. Львів, 1996. 624 с.
12. Hošovský V. U pramenů lidové hudby Slovanů: Studie z hudební slavistiky. Praha : Editio Supraphon, 1976. 332 s.
13. Колекція ірмологійонів з Національної бібліотеки Польщі. URL: <https://polona.pl/sets?searchCategory=objectSets&page=0&size=24&sort=RELEVANCE&searchLike=Irmologion&copyright=false>.

УДК 78.072:004ю04] – 047.37  
DOI 10.32782/2224-0926-2024-2-49-14

*Сиротинська Наталія Ігорівна*  
доктор мистецтвознавства,  
професор кафедри музикознавства та хорового мистецтва,  
Львівський національний університет імені Івана Франка  
<https://orcid.org/0000-0001-9524-4574>

*Рябінець Христина Ярославівна*  
аспірантка кафедри музикознавства та хорового мистецтва,  
Львівський національний університет імені Івана Франка  
<https://orcid.org/0009-0005-0835-8597>

*Шестакевич Тетяна Валеріївна*  
кандидат технічних наук,  
доцент кафедри інформаційних систем та мереж,  
Національний університет «Львівська політехніка»  
<https://orcid.org/0000-0002-4898-6927>

## МОДЕЛЮВАННЯ ДОСЛІДНИЦЬКОГО КОРПУСУ ДЛЯ КОМП'ЮТЕРНОГО ВИВЧЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ САКРАЛЬНОЇ МОНОДІЇ

*Актуальність статті обумовлена потребою технологічного підходу до аналізу української сакральної монодії XVI–XVIII століть. Можливості сучасних комп'ютерних технологій сприяють розробці новітніх програм для увиразнення структурних елементів середньовічних піснеспівів. Мета – визначення елементів форми української сакральної монодії XVI–XVIII століть завдяки використанню комп'ютерних обчислювань. Завданнями статті, відповідно до мети, постають: виявлення новітніх підходів в інформаційних технологіях, що сприяють збереженню і вивченню важливих мистецьких артефактів, а також застосування технічних розробок лінгвістичних комп'ютерних проєктів для аналізу монодійного музичного корпусу. Методологію дослідження визначають системний і структурний методи наукового пізнання. Зокрема, історико-хронологічний і джерелознавчий методи використані для розгляду цифрових проєктів збереження артефактів старовинної музики; системна класифікація допомогла комплексно проаналізувати функціонування методів оптичного розпізнавання музики в аналізі структури монодійного корпусу. Джерельною базою дослідження є матеріал української сакральної монодії XVI–XVIII століть і сучасні комп'ютерні лінгвістичні програми. Наукову новизну роботи визначає застосування в науковому музикознавчому обігу спектра комп'ютерних форматів та особливих процесів оптичного розпізнавання музики. Висновки. Створення та дослідження музичних корпусів XVI–XVII століть є актуальним завданням, спрямованим на дослідження інтонаційного фонду української музичної культури. Цифрові копії таких музичних артефактів як нотолінійні ірмологіони XVI–XVII століть дають змогу застосовувати аналітичні чи обчислювальні методи до таких музичних текстів, а їх розробка поряд із відповідним програмним забезпеченням є багатоетапним і перспективним завданням. На етапі моделювання слід враховувати спектр комп'ютерних музичних форматів та особливості процесу оптичного розпізнавання музики. Це уможливить музичний корпус для таких подальших досліджень, як пошук музичної інформації, діахронічний аналіз, аналіз варіабельності, інтелектуальний аналіз даних, а також функціонування елементів форми української сакральної монодії*

XVI–XVIII століть. Усе це свідчить про потребу в мультидисциплінарному підході в дослідженні середньовічної музики.

**Ключові слова:** українська сакральна монодія, стовпові ірмоси, комп'ютерна музикологія, MusicXML, оптичне розпізнання музики, корпусно-кероване дослідження.

**Syrotynska Nataliya, Ryabinets Khrystyna, Shestakevych Tetiana. Modeling of the research corpus for the computational study of Ukrainian sacred monody**

The relevance of the article is due to the need for a technological approach to the analysis of the Ukrainian sacred monody of the XVI–XVIII centuries. The possibilities of modern computer technologies contribute to the development of new programs to emphasize the structural elements of medieval chants. The goal is to determine the elements of the form of the Ukrainian sacred monody of the XVI–XVIII centuries through the use of computer calculations. The objectives of the article, in accordance with the goal, are: to identify the latest approaches in information technologies that contribute to the preservation and study of important artistic artifacts, as well as the application of technical developments of linguistic computer projects for the analysis of the monodic musical corpus. The research methodology is determined by the systematic and structural methods of scientific research. In particular, historical, chronological and source study methods were used as the basis of digital projects for the preservation of artifacts of ancient music; The system classification helped to comprehensively analyze the functioning of optical music recognition methods in the analysis of the structure of a monody corpus. The source base of the research is the collected material of the Ukrainian sacred monody of the XVI–XVIII centuries and modern computer linguistic programs. The scientific novelty of the work is determined by the use of the spectrum of computer formats and special processes of optical recognition of music in the scientific musicological circulation. Conclusions. The creation and research of musical corpora of the XVI–XVII centuries is an urgent task aimed at researching the intonation fund of Ukrainian musical culture. Digital compilations of musical artifacts such as notolinear irmologions XVI–XVII allow the application of analytical or computational methods to such musical texts, and their development, along with appropriate software, is a multi-stage and promising task. At the modeling stage, the spectrum of computer music formats and the peculiarities of the process of optical music recognition should be taken into account. This will enable the musical corpus for such further research as the search for musical information, diachronic analysis, analysis of variability, data mining, as well as the functioning the elements of the form in the Ukrainian sacred monody of the XVI–XVIII centuries. All this testifies to the need for a multidisciplinary approach in the study of medieval music.

**Key words:** Ukrainian sacral monody, irmologions, pillar irmoses, computer musicology, corpus musicology, MusicXML, optical recognition of music, corpus-controlled research.

Новітні можливості інформаційних технологій дають змогу зберігати й вивчати важливі мистецькі артефакти, у тому числі й репертуар середньовічних нотованих літургійних книг. Особливість цього сакрального співаного репертуару полягає в монодійному (унісонному) виконанні, а також у тісному зв'язку мелодії з текстом. У майбутньому це зумовить міждисциплінарний пріоритет дослідження сакральної монодії, зокрема, у необхідності узгодження музикознавчого та лінгвістичного підходів. Отже, технічні розробки лінгвістичних комп'ютерних проєктів можуть застосовуватися і до вивчення сакральної монодії. На прикладі представленого комп'ютерного проєкту пропонуємо проаналізувати вибрані жанри української сакральної монодії, зафіксовані в українських нотолінійних ірмологіонах XVI–XVII ст., зокрема стовпові ірмоси на 8 гласів. Це підтвердить актуальність міждисциплінарного підходу у вивченні середньовічного

музичного мистецтва, а також перспективність новітніх дослідницьких методів. У цьому контексті комп'ютерне музикознавство є новим міждисциплінарним дослідницьким напрямом, що потребує методів і підходів із царини як музикознавства, так і комп'ютерних наук [10].

Дослідження в ділянці комп'ютерного музикознавства зазвичай здійснюються у трьох основних напрямках, пов'язаних із трьома способами представлення музики в комп'ютері: нотними даними, символічними даними й аудіоданими. Нотні дані стосуються зручного для людини читання графічного представлення музики. До досягнень комп'ютерного музикознавства у цій галузі належать оцифровані музичні партитури середньовічних збірок із невменною і пізнішою лінійною нотаціями, зокрема західними. Тож для збереження артефактів старовинної музики були започатковані різноманітні мультидисциплінарні проєкти. Серед них можна відзначити такі: Early Music Online, Electronic Corpus of Lute Music, DIAMM, які надають онлайн-доступ музичних артефактів. Зокрема, проєкт Early Music Online представляє оцифровані зображення музичних книг XV століття з Британської бібліотеки у понад 300 томах [4].



Приклад 1. Вікно «Старовинна музика онлайн»

Невіддільність музичного й поетичного текстів у сакральній монодії апелює до перспективності застосування певних лінгвістичних підходів у музикознавстві [7, с. 62]. Тож нотні бази даних можуть стати надійною основою для різноманітних досліджень, подібно до лінгвістики, де текстові корпуси є як ресурсом, так і інструментом для аналізу лінгвістичних гіпотез. Такий підхід уможливить процес моделювання дослідницького корпусу для застосування комп'ютерних технологій у вивченні української сакральної монодії. Це допоможе визначити елементи форми середньовічної монодії та їх функціонування завдяки використанню обчислювального підходу. Така модель обчислювального дослідження розроблятиметься на основі музичного корпусу, укладеного з вибраного монодійного репертуару українських літургійних ірмологіонів XVI–XVIII ст. Для її розробки слід врахувати деякі особливості взаємодії музики з комп'ютером, такі як комп'ютерні музичні формати, оптичне розпізнавання музики й пошук музичної інформації.

Під час створення корпусу української сакральної монодії слід розглянути різні підходи трансформації сакральної монодії в прийнятну комп'ютерну форму. Музика може

бути зібрана в аудіо-, графічному або машинозчитувальному форматі, проте універсальним вважається формат MusicXML, що був розроблений як універсальний для зберігання музики й обміну нею між різними програмами нотації [8]. Відзначається, що ноти у форматі MusicXML можуть читати як люди, так і машини. Для порівняння дивіться приклади 2 і 3. Останній показує перші три ноти у форматі MusicXML у кодуванні. Для аналізу ми взяли осмогласні цикли стовпових ірмосів [9, с. 115].

### Стовпові ірмоси

#### Глас 1

#### Пісня 1

Приклад 2. Початок музичного зразка сакральної монодії

```

</attributes>
<note>
  <pitch>
    <step>A</step>
    <octave>4</octave>
  </pitch>
  <duration>960</duration>
  <voice>1</voice>
  <type>half</type>
</note>
<note>
  <pitch>
    <step>B</step>
    <octave>4</octave>
  </pitch>
  <duration>960</duration>
  <voice>1</voice>
  <type>half</type>
</note>
<note>
  <pitch>
    <step>C</step>
    <octave>5</octave>
  </pitch>
  <duration>1920</duration>
  <voice>1</voice>
  <type>whole</type>
</note>

```

Приклад 3. Закодовані ноти у форматі MusicXML

Повторимо, що оскільки MusicXML є придатним як для людини, так і для машинного зчитування, він використовуватиметься як основний операційний формат для програмного забезпечення обчислювальних досліджень, що розробляються. Це означає, що всі інші формати введення музики, такі як ноти й аудіо, повинні бути конвертованими у формат MusicXML на етапі попередньої обробки даних.

Наступним важливим етапом є оптичне розпізнавання музики (OMR-Optical Music Recognition), що можна визначити як перетворення зображень музичних партитур у машинозчитуваний формат (наприклад, MusicXML, MEI, MIDI тощо). Методи оптичного розпізнавання музики постійно вдосконалюються [2].

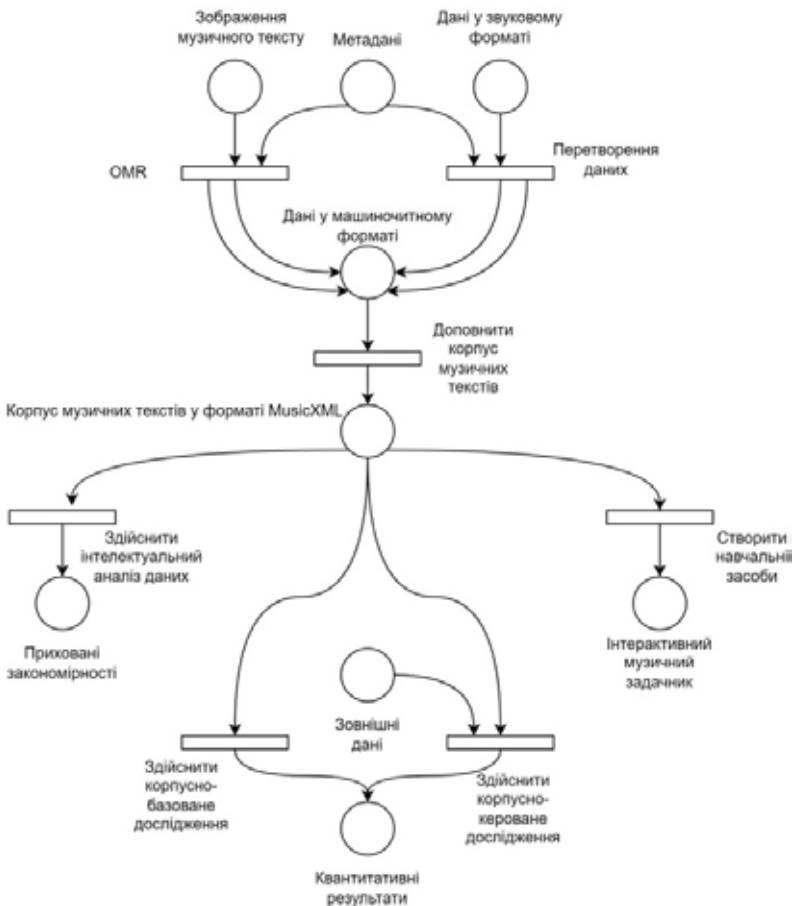
Більш формальний тип моделі обчислювального дослідження, базованого на корпусі сакральної монодії, представлено у вигляді мережі Петрі (приклад 4). Мережа Петрі використовується в процесах моделювання, особливо в разі потреби у візуалізації як одночасних, так і послідовних завдань. У цій мережі Петрі  $N = (I, O, P, T, W)$  знаходяться:

– 9 позицій,  $P = \{ \text{Нотні дані, Метадані, Аудіодані, Дані у машиночитному форматі, Машиночитний музичний корпус, Приховані залежності, Інтерактивний задачник, Зовнішні дані, Квантитативні результати} \}$ , що визначає деякі проміжні результати в рамках модельованого процесу.

– 7 переходів,  $T = \{ \text{Оптичне розпізнавання музики, Обробка даних, Оновлення музичних корпусів, Пошук музичної інформації, Розробка освітніх інструментів, Виконання корпусно-базованих досліджень, Виконання корпусно-керованих досліджень} \}$ , що визначає деякі функції в рамках змодельованого процесу.

– Вхідні  $I$  і вихідні функції  $O$  можна побачити на прикладі 4.

У подальшому невеликі об'єднані групи нот / мотиви визначаємо як сузір'я, що становлять елементи інтонаційної архітекtonіки пісенспіву. Надалі виявляємо частоту використання кожного сузір'я. У цьому випадку ми заздалегідь визначаємо структуру

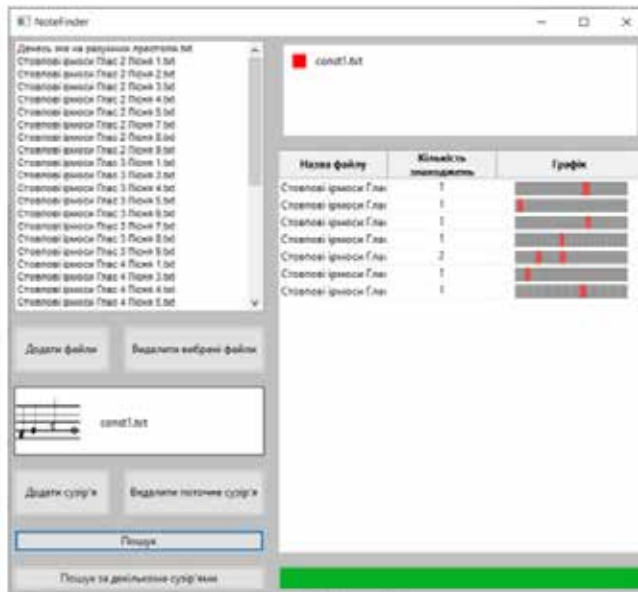


Приклад 4. Мережа Петрі як модель обчислювального дослідження на основі корпусу нот сакральної монодії

сузір'я, натомість наступні дослідження полягатимуть у автоматизованому визначенні повторності таких мотивів / сузір'їв.

Процес виявлення розміщення мотивів / сузір'їв у формі піснеспіву передбачає такі основні етапи: *Оптичне розпізнавання музики, Оновлення музичних корпусів, Виконання корпусно-керованих досліджень*. Оптичне розпізнавання музики можливе за допомогою програмного забезпечення Capella-scan, а для проведення будь-яких досліджень корпусу нотного матеріалу повинен бути розроблений і використаний корпус-менеджер.

Для проведення інтонаційних досліджень монодійних піснеспівів, у нашому випадку стовпових ірмосів, розроблено програмне забезпечення NoteFinder (мовою програмування Python). Як вхідну інформацію він приймає файли сакральної монодії у форматі MusicXML. Сузір'я попередньо визначені у форматі MusicXML. Програмне забезпечення NoteFinder обчислює частоту використання вибраного одного сузір'я.



Приклад 5. Частота Const1 у завантажених файлах корпусу

Також можна розрахувати частоту [5] деяких сузір'їв (приклад 6) і візуалізувати результати в межах всього корпусу (приклад 7). Для зручності ми замаркували сузір'я різними кольорами.

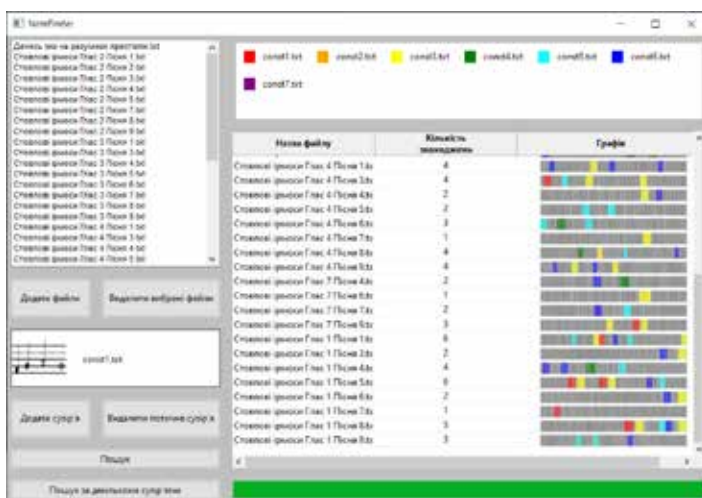
Усі розрахунки були зібрано й візуалізовано для аналізу. На прикладі 8 представлена частина числових результатів з візуалізацією на прикладі 9.

Отримані результати показують, що Constellation6 (33 %) зустрічається найчастіше, а Constellation1 має менший відсоток входження (7) після Constellation2 і Constellation7 (по 0).

Створення та дослідження музичних корпусів сакральної монодії XVI–XVIII століть є актуальним завданням, спрямованим на дослідження інтонаційного фонду української музичної культури. Цифрові компіляції репертуару нотолінійних ірмологонів XVI–XVIII століть дають змогу застосовувати аналітичні й обчислювальні методи до таких



Приклад 6. Вікно NoteFinder для вибору сузір'я для аналізу

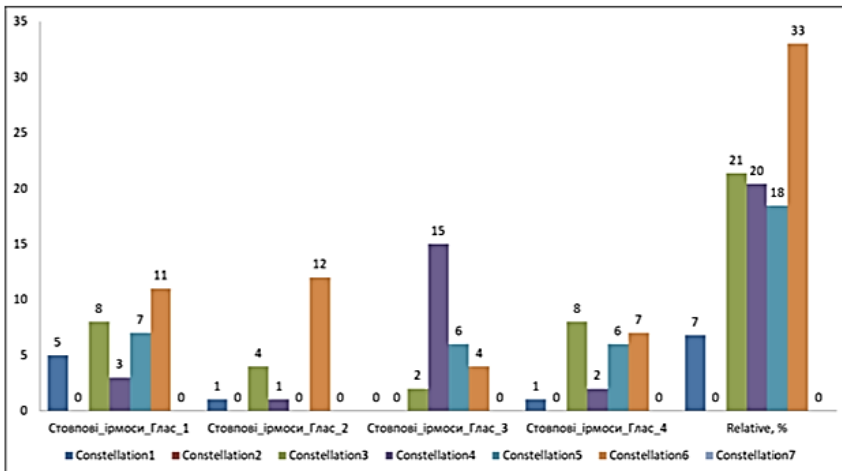


Приклад 7. Результати роботи NoteFinder

Music piece	Constellation 1	Constellation 2	Constellation 3	Constellation 4	Constellation 5	Constellation 6	Constellation 7
Денесь іже на разумних престолах	0	0	0	2	0	3	0
Стовпові ірмоси_глас_1_Пісня_1	1	0	2	0	2	1	0
Стовпові ірмоси_глас_1_Пісня_2	0	0	0	0	0	0	0
Стовпові ірмоси_глас_1_Пісня_3	0	0	1	0	0	1	0
Стовпові ірмоси_глас_1_Пісня_4	0	0	0	1	1	2	0
Стовпові ірмоси_глас_1_Пісня_5	2	0	2	0	1	1	0
Стовпові ірмоси_глас_1_Пісня_6	0	0	1	0	0	1	0
Стовпові ірмоси_глас_1_Пісня_7	1	0	0	0	0	0	0
Стовпові ірмоси_глас_1_Пісня_8	1	0	2	0	1	1	0
Стовпові ірмоси_глас_1_Пісня_9	0	0	0	0	2	1	0
Стовпові ірмоси_глас_2_Пісня_1	0	0	0	0	0	2	0
Стовпові ірмоси_глас_2_Пісня_2	0	0	0	1	0	1	0
Стовпові ірмоси_глас_2_Пісня_3	0	0	0	0	0	1	0
Стовпові ірмоси_глас_2_Пісня_4	1	0	0	0	0	2	0
Стовпові ірмоси_глас_2_Пісня_5	0	0	0	0	0	1	0
Стовпові ірмоси_глас_2_Пісня_6	0	0	0	0	0	0	0
Стовпові ірмоси_глас_2_Пісня_7	0	0	1	0	0	0	0

Приклад 8. Числові результати для дослідження частотності сузір'їв





Приклад 9. Візуалізація результатів досліджень

музичних текстів, а їх розробка поряд із відповідним програмним забезпеченням є багатоступінним і перспективним завданням. На етапі моделювання слід враховувати спектр комп'ютерних музичних форматів та особливості процесу оптичного розпізнавання музики. Це увиразнить музичний корпус для таких подальших досліджень, як пошук музичної інформації, діахронічний аналіз, аналіз варіабельності, інтелектуальний аналіз даних, а також функціонування елементів у формі піснеспівів української сакральної монодії XVI–XVIII століть. А водночас перспективним для подальших досліджень є укладання лінгвістичного словника українських ірмологіонів. Усе це свідчить про потребу в мультидисциплінарному підході в дослідженні української сакральної монодії.

### Література

1. Alfaro-Contreras M., Ríos-Vila A., Valero-Mas J.J., Iñesta J.M., Calvo-Zaragoza J. Decoupling music notation to improve end-to-end Optical Music Recognition. *Pattern Recognition Letters*. 2022, Vol. 158. P. 157–163.
2. Baró A., Riba P., Calvo-Zaragoza J., Fornés A. From Optical Music Recognition to Handwritten Music Recognition: A baseline. *Pattern Recognition Letters*. 2019. Vol. 123. P. 1–8.
3. Calvo-Zaragoza J., Hajic H., Pacha A. Understanding Optical Music Recognition. *ACM Computing Surveys*. 2020. Vol. 53. P. 1–35.
4. Early Music Online. URL: <https://repository.royalholloway.ac.uk/hierarchy.do?topic=52facdbd-19ce-2b92-dbd5-434289d29e8b>.
5. Hrytsiv N., Shestakevych T., Shyyka J. Quantitative parameters of Lucy Montgomery's literary style. *CEUR Workshop Proceedings*. 2021. P. 670–684.
6. Hrytsiv N., Bekhta I., Sofianyuk N., Shestakevych T., Byalyk V. TEI Advances for Concordance Compiling: a case study of Erich Fromm's novel "The Art of Loving". *CEUR Workshop Proceedings*. 2022. P. 212–229.
7. McCollum J., Hebert D. *Theory and Method in Historical Ethnomusicology*. Lexington Books / Rowman & Littlefield, 2014. 435 p.
8. Müller M. *Fundamentals of Music Processing. Audio, Analysis, Algorithms. Applications* Springer. 2015. 487 p.
9. Syrotynska N. *Intellectual context of medieval monody*. Lviv, 2024. 176 p.
10. Volk F., Wiering P. Van Kranenburg. Unfolding the potential of computational musicology. *Proceedings of the Thirteenth International Conference on Informatics and Semiotics in Organisations: Problems and Possibilities of Computational Humanities*. 2011. P. 137–144.

УДК 78+881/886:37.032

DOI 10.32782/2224-0926-2024-2-49-15

Степанська Олександра Станіславівна  
кандидат мистецтвознавства,  
доцент музично-теоретичних дисциплін,  
Музична консерваторія м. Барселуш, Португалія  
<https://orcid.org/0009-0009-6605-6684>

## ЕПІСТОЛЯРНА СПАДЩИНА МИХАЙЛА ДРАЙ-ХМАРИ ЯК ДЖЕРЕЛО УКРАЇНЬСЬКОГО МУЗИКОЗНАВСТВА

Стаття продовжує тему музикалії поета та науковця Розстріляного Відродження Михайла Драй-Хмари (1889–1939), розпочату в статті «Михайло Драй-Хмара: музикалії життя і поетичної творчості», опублікованій в часописі «Українська музика» (№ 1(48) 2024) і є результатом опрацювання його епістолярної спадщини. До неї належить Щоденник (1924–1928) та Листи із заслання до родини (1935–1937), що збереглися під час обшуків 1930-х років і були вивезені за кордон дружиною митця Ніною Длугопольською. Аналіз документів доводить, що музичні інтереси Драй-Хмари охоплюють багатоплановий простір. Будь-яке музичне явище викликало в нього миттєву реакцію – чи вуличні музики, чи професійний оркестр, літургія чи талаганівський вертеп, музикалії сімейного осередку чи творчі проекти. Щоденник і Листи віддзеркалюють еволюцію вченого у відношенні до музичних явищ; в них прослідковується поступове поглиблення погляду на музичні події, на проблеми української музики на тлі жорстокого більшовицького терору. З початку 1920-х рр. М. Драй-Хмара знаходився у центрі літературних пошуків та дискусій, захищав класичну культуру і сенс у поезії. Він спілкувався з «київськими неокласиками», викладав в київських вишах, працював в різних комісіях Української академії наук. Значну роль в житті вченого займав Музично-Драматичний Інститут ім. Лисенка, з представниками якого науковець підтримував сімейні чи творчі зв'язки, і мистецькі заходи якого регулярно відвідував. Серед музичних персоналій, з якими Драй-Хмарі вдалося прямо чи опосередковано спілкуватися, потрібно зазначити видатних музикознавців М. Грінченка (родича) та Д. Ревуцького, композитора М. Вериківського, сім'ю Колодубів та ін.

**Ключові слова:** музикалії М. Драй-Хмари, Розстріляне Відродження, українська музична культура, Музично-Драматичний інститут ім. Лисенка, «київські неокласики», Українська Академія наук.

### *Stepanska Oleksandra. Mykhaylo Dray-Khmara's epistolary heritage as a source of Ukrainian musicology*

*This article continues the theme of the musicals of the poet and scholar of the Executed Renaissance Mykhailo Dray-Khmara (1889–1939) and is the result of the study of his epistolary heritage. It includes the Diary (1924–1928) and Letters from Exile to the Family (1935–1937), which were preserved during the searches of the 1930s and were taken abroad by the artist's wife Nina Dlugopolska. Analysis of the above-mentioned documents proves that Dray-Khmara's musical interests cover a vast and multifaceted space. Any musical phenomenon evoked an instant reaction in him – whether it was street musicians, or a professional orchestra, a liturgy or a Galagan nativity scene, musicals of a family unit or creative projects. The Diary and Letters reflect the evolution of the scientist in relation to musical phenomena; There is a gradual deepening of the view on musical events, more often immersion in the problems of Ukrainian music against the background of the all-consuming Bolshevik terror. Since the beginning of the twenties, Mykhailo Dray-Khmara was in the center of literary searches and discussions, defended classical culture and meaning*

*in poetry. He communicated with “Kyiv neoclassicists”, taught at Kyiv universities, and worked in various commissions of the Ukrainian Academy of Sciences. A significant role in the life of the scientist was played by the Music and Drama Institute Lysenko with whose representatives the scientist maintained family or creative ties, and whose artistic events he regularly attended. Among the musical personalities with whom Dray-Khmara managed to communicate directly or indirectly, it is necessary to note the outstanding musicologists M. Grinchenko (relative) and D. Revutsky, composer M. Verikivsky, the Kolodub family and others.*

**Key words:** *musicals of M. Dray-Khmara, Executed Renaissance, Ukrainian musical culture, Lysenko Music and Drama Institute, “Kyiv neoclassics”, Ukrainian Academy of Sciences.*

До епістолярної спадщини українського поета та науковця Розстріляного Відродження Михайла Драй-Хмари належать Щоденник, який створювався у 1920-х рр. та листи до родини із заслання. Ці документи зберіглися в часі жаклих обшуків 1930-х рр. і були вивезені за кордон його дружиною Ніною Длугопольською під час Другої світової війни після смерті поета. Як зазначає упорядник творчості поета Сергій Гальченко, «лише 1989 року родина Драй-Хмари передала в Україну через заступника, а згодом директора Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України Миколу Жулинського збережену нею найдорогоціннішу частину рукописів поета»<sup>1</sup>. Окрім чернеток творів та перекладів, в Україну повернулися Щоденник (1924–1928) та Листи із заслання (1936–1938). І хоча ці цінні документи епохи з початку 2000-х рр. вже увійшли в обіг літературознавства, вони ніколи не досліджувалися музикознавцями.

**Метою** даної статті є висвітлення кола музичних інтересів видатного діяча українського Розстріляного Відродження Михайла Опанасовича Драй-Хмари крізь призму його епістолярної спадщини. Її опрацювання дозволяє зробити висновок про органічність музики у його життєтворчості. Людина широких поглядів з академічною освітою, Драй-Хмара ніколи не присвячував себе ні музикознавству, ні музичній критиці. Проте його музичні асоціації і аналіз музичних феноменів, зафіксовані у Щоденнику та в Листах до родини, вражають глибиною погляду, проникненням в суть музичного явища, стають імпульсом для особистих відкриттів. Епістолярна спадщина поета відображає живий творчий процес української музики в один з найдраматичніших періодів її розвитку.

**Матеріали та методи.** У статті використані історичні та музикознавчі праці, Щоденник та Листи Михайла Драй-Хмари, та застосовані загальнонаукові і культурологічні методи, в яких поєднуються макроісторичні та мікроісторичні характеристики. Їх сукупність допомагає глибше усвідомити психологію особистості, її відчуття реальності та зрозуміти реакцію на життєві обставини. «Такий підхід сприяє розкриттю існуючих у індивідуума поведінкових альтернатив, виявленню його особистісного вибору, мотивів цього вибору, результатів. Саме повнота підібраних мікроданих дозволяє конкретно прослідкувати й зміни, які відбуваються в особистості, і зв'язок таких змін із навколишнім соціальним середовищем, і, зрештою, визначити місце особистості в історичних процесах»<sup>2</sup>. Завдяки даній методології можна спостерігати, як українське наукове, мистецьке та сімейне оточення сприяло розвитку Драй-Хмари у музичному напрямку,

<sup>1</sup> С. Гальченко. Неокласик – сталінський золотодобувач / Митці на прицілі. Харків, «Фоліо». С. 16.

<sup>2</sup> Володимир Ляхощкий. Оборонець духовної нації/Пам'ятки. Епістолярна спадщина Івана Огієнка (Митрополита Іларіона) (1907–1968). Т. 2. С. 3 // [https://shron3.chtyvo.org.ua/Ohiyenko\\_Ivan/Epistoliarna\\_spadschyna\\_Ivana\\_Ohiienka\\_mytropolyta\\_Illariona\\_19071968.pdf](https://shron3.chtyvo.org.ua/Ohiyenko_Ivan/Epistoliarna_spadschyna_Ivana_Ohiienka_mytropolyta_Illariona_19071968.pdf).

залучало його до артистичної спільноти та мотивувало на реалізацію творчих проєктів, які не могли бути завершеними в силу більшовицького утиску та репресій, яких зазнав український науковець – людина великої гуманітарної культури.

**Наукова новизна** полягає у відкритті для українського музикознавства постаті Михайла Драй-Хмари, у відновленні деяких «білих плям», пов'язаних з періодом 1920–1930 рр., у реконструкції зв'язків між представниками української інтелігенції, знищення якої було наслідком жорстокої політики комуністичного режиму.

### **Висновки. Музична сфера у Щоденнику М. Драй-Хмари**

Одним із цікавих джерел пізнання українського культурно-мистецького, зокрема і музичного життя 1920-х років є Щоденник Михайла Драй-Хмари, який насичений численними науковими, музичними та загальними культурно-мистецькими артефактами Києва (на той час – не столиці!). Щоденник вівся впродовж 1924–1928 рр. З одного боку, вчений працював у академічно-викладацькій сфері і професійно ніяк не був пов'язаний з музичною галуззю. Водночас, ті зв'язки, які були створені в поетичному середовищі Києва і в сімейному колі, та гуманітарна синкретичність, яка домінувала в роботі Української Академії наук, спрямовували його на сприйняття і аналіз багатьох явищ через призму наукової і культурної доцільності, в яких яскраво проявлялась українська ідентичність, утверджувались важливі національні цінності, а музика була її невідривною складовою. Крім того, час, який охоплює Щоденник, збігається з яскравим періодом розвитку Музично-Драматичного Інституту ім. М. Лисенка, ректором якого у ті роки був його родич Микола Грінченко. Багатогранність інтелектуального сприйняття вченим подій музичної культури, усвідомлення ним важливості національної традиції, віддзеркалена не тільки в оцінці музичних фактів *in genere*, але й у роздумах над трагічним процесом тиску на українську культуру і спрямування її знову в колоніальні рамки. Дуже часто ці роздуми передають внутрішній біль науковця, який не бачить виходу із ситуації, а поставлені запитання не знаходять відповіді.

Музичні враження Драй-Хмари охоплюють широкий інформаційний контент, доповнений суб'єктивними переживаннями: від згадок музичних інструментів, цитувань прислів'їв або віршів про співи та музику, до фактів відвідання концертів (або опери) і рецензій на них, особистих вражень та вподобань, характеристики того чи іншого виконавця або задуму створити оперне лібрето. Цінними є також згадка про колеґ та знайомих, які належали до київського музичного середовища, в якому Музично-Драматичний інститут ім. Лисенка займав центральне місце. (Паралельно розвивалася історія Музичного Товариства ім. Леонтовича, до якого належали діячі з його оточення.) Музичні контакти стимулювали наукові пошуки Драй-Хмари, викликали бажання зануритися в нову царину. Проте в епістоляріях Михайло Драй-Хмара жодного разу не згадує консерваторію. Це можна пояснити тим фактом, що після жовтневого перевороту відбувалася реформація освіти, консерваторія у 1925 р. стала музичним технікумом, а Інститут ім. Лисенка був єдиним вищим музично-театральним закладом у Києві. Саме там була сконцентрована наука, до якої був дотичний Драй-Хмара.

У Щоденнику вченого простежується певна динаміка в оцінці тих чи інших музичних явищ: з кожним роком коло проблем стає ширшим, а їхній аналіз глибшим. Своєрідною фінальною «кульмінацією» можна вважати констатацію надто складної – якщо не трагічної – ситуації української музики і, зокрема, української опери.

Про те, наскільки музика була природним явищем внутрішнього світу Михайла Драй-Хмари, свідчить одна з перших нотаток Щоденника, що представляє собою



М. Драй-Хмара з дочкою Оксаною. Світлина з інтернету

іронічне порівняння літературних сучасників поета з музичними інструментами: «На фотографічних картках Еллана завжди можна побачити в середині між Тичиною та Хвильовим»<sup>3</sup>. І далі Драй-Хмара доповнює: «Це все одно, що тріо з балалайки, флейти й віолончелі. “Радянській балабайці” завжди треба бути на першому місці». І продовжує: «На чийм возі їдеш, тому й пісні співай (про гартян)»<sup>4</sup>. Цей запис принагідно розкриває проблему, яка виникла в 1920-х рр., в період розвитку масової культури, коли людям без спеціальної професійної вищої освіти відкрилась можливість займатись літературною, музичною чи театральною творчістю<sup>5</sup>. В записі Драй-Хмари йде мова про діяча і письменника радянського нахилу Василя Еллана-Блакитного (1893–1925), який у 1923 р. заснував у Харкові спілку пролетарських письменників «Гарт». Йому ж належав і єдиний опис ідеологічної платформи організації «Без маніфесту», який вийшов у 1924 р. Спілка об'єднала П. Тичину, В. Сосюру, М. Хвильового, О. Довженка та інших, і ставила за мету створення інтернаціональної комуністичної культури, мовою якої визначалась українська. До літературного крила долучились діячі робітничого театру і музичної ланки. Але весь комплекс гартянської естетики: марксистська ідеологія, часто відсутність професіоналізму, який визначався «ворожим», і за яким, на думку гартян, ховався «буржуазний» світогляд, занадто агресивно декларована революційність не сприймалася представниками академічної науки. Втім, «численні заклики С. Єфремова, М. Сріблянського, М. Зерова, П. Филиповича, М. Драй-Хмари, Б. Якубського щодо

<sup>3</sup> Митці на прицілі. С. 142.

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Людина великої культури та академічної освіти, Драй-Хмара гостро реагував на прояви «масовості» у відношеннях до пам'яток мистецтва, які після буремних років знаходилися у стадії руйнації. «Що це, – писав він у 1926 році після відвідування Володимирського собору, коли побачив мокрі стіни та потріскані фрески, – неохайність чи просто свідоме руйнування святинь?» (Митці, с. 199). Або, під час після візиту до Лаври, його вразило те, що «все лапають руками, скрізь плюють і палять. Яка мерзота! І чого їм тут треба?» (Митці, с. 222).

підвищення виразової та змістовної якості літературної творчості залишалися поза увагою, а частіше викликали агресивну реакцію малоосвічених літераторів нового покоління»<sup>6</sup>. Зважаючи на відсутність єдності всередині спілки та передчасну смерть В. Блакитного, організація розпалася в 1925 р., поступившись місцем ВАПЛІТЕ – «Вільній Академії Пролетарської Літератури».

Безумовно, Михайло Драй-Хмара був людиною, чутливою до музики в різних її проявах. Тому нічого не проходило повз його уваги: чи мова йшла про випадкову зустріч з вуличними музикантами або народним пісенно-танцювальним святом, про відвідання класичного концерту або музикознавчої лекції, про церковну літургію чи домашнє музичування. Природна інтуїція науковця «вихоплювала» найбільш гострі музичні емоції, які він наповнював психологічними оцінками, іронічним підтекстом чи заглиблювався у науковий пошук, а потім залишав свої думки на папері. Без перебільшення можна сказати, що музичні враження стали важливим елементом художнього стилю Драй-Хмари, що яскраво демонструють не тільки ліричні твори, але й щоденникові записи, де вчений висловлює свої інтимні думки, і в листах із заслання. При цьому, у всіх випадках відчувається характерна риса – як правило, музичні думки поета невідривні від поетичних описів природи. Особливої уваги заслуговує його постійна турбота про музичну освіту своєї доньки Оксани, якій не судилося її завершити повною мірою із-за репресій та історичних катаклізмів.

27 травня 1927 р. Михайло Драй-Хмара їде пароплавом у відрядження до Жукина на Десні з лекцією для робітників освіти і нотує: «З Микольської Пустині пароплав узяв двох музик. Це були молоді хлопці, з яких один грав на гармонію, а другий – на бубона. Вийшовши вони на палубу, зараз же й почали грати і грали непогано. Я слухав їх і дивився на Десну. Яка вона широка тепер і гарна!»<sup>7</sup>. Влітку 1928 р. після прогулянки по Китаєву та Голосієву письменник занотував: «Потім дорога стала спускатися в долинку. Відтіля чути було звуки оркестра./.../а далі великий натовп людей, що дивився на танок»<sup>8</sup>.

У запису від 10.04.1925 науковець використовує порівняння: цитату лєніна про поневоленіх трудящих і вірш Чупринки<sup>9</sup>: «Ти не чув?.. А чути треба, Як співають люди в горі, Як співають люди в муках. Як здіймаються до неба Душі змучені та хворі В довгих вистражданих звуках». Начебто один і другий говорять про те саме – про народні страждання. Але відразу з'являється дисонанс: загальним і бездушним словам «вождя» протистоїть лірична, емоційна і пісенно-музична, хоча і трагічна, поезія українського митця. «Чути, співають, звуки, крик» – це те, чим сповнені строки Чупринки. Висновок Драй-Хмари песимістичний: «І що ж? Ленін розстріляв Чупринку»<sup>10</sup>. (Тут привертає увагу використання музичних алюзій для створення поетичного контрасту «шумову» складову, описану в одній критичній рецензії на зібрання неокласиків. Приведені слова автор трактує як реакцію митців на сучасну поезію: «У сучасних

<sup>6</sup> Л. Демська-Бундузяк. Масова література та канон в українських літературних історіографіях 20-х рр. XX століття/ Слово і Час, 2012, н<sup>9</sup>. С. 69 // <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/145400/09-Demska.pdf>.

<sup>7</sup> Митці на прицілі. С. 207.

<sup>8</sup> Ibid. С. 223.

<sup>9</sup> Григорій Чупринка – український поет, культурний і політичний діяч, розстріляний більшовиками у 1921 році.

<sup>10</sup> Ibid. С. 196–197.

графоманів – негармонійний стук молотків, гудки, що дратують тендітне вухо парнасця, противний свист та тарахотіння трактора – хіба ж це поезія?...Стукіт, грюкіт, свист, гудки – життя немає від такої поезії!»<sup>11</sup>. В останні роки свого життя у засланні Драй-Хмара намагався «йти в ногу» з системою, але це йому не допомогло).

Цікавими є перетини музичних вражень письменника з літургічними. Церковні питання у Щоденнику обмежуються тільки фактами відвідування київських святинь – Лаври, Софії, Володимирського собору, Братського чи Китаївського монастирів; або християнських святкувань. Адже релігійна складова була невід’ємною частиною його дореволюційного життя, починаючи із шкільного Закону Божого і закінчуючи сімейним осередком. Ще в початкових класах гімназій він захоплювався «життями святих», велика увага приділялася релігійному вихованню в Колегії Галагана. Одна з трьох сестер майбутнього науковця – Єлизавета – присвятила себе служінню Богу і знаходилася в Красногорівському монастирі біля Золотоноші. Батьки дружини Ніни – Длугопольські – належали до кола священників у декількох поколіннях, також багато хто з близьких друзів і знайомих були вихідцями з священницьких родин (як, наприклад, П. Филипович або В. Домонтович). Крім того, деякий час науковець працював поряд з Іваном Огієнком – ректором Кам’янецького університету та першим міністром віросповідань в УНР. Тому не викликає сумнівів обізнаність науковця в літургічній сфері і в її музичному наповненні.

Єдиний запис з музично-літургічною ремаркою зроблено 04.05.1926 р. Подія сповнена трагічним сенсом і відбувається на церковному молебні. «29 квітня – Страсний четвер. Був у Софії й зустрівся там із Косинкою<sup>12</sup> та Івченком<sup>13</sup>. Останній прийшов з грубою свічкою, хреститься, кланяється – справжній автокефальний християнин! В той час, як Чехівський<sup>14</sup> виголошував своє довжелезне казання про князів церкви (улюблена його тема), ми стояли в темному закутку й говорили про події останніх днів, головним чином про Єнуکیدзе<sup>15</sup> та його україножерську промову»<sup>16</sup>. В 1920-і роки церква була тим притулком, де українці могли переговорити про існуючі проблеми. «Словом, велике ще зрушення вправо. – додає Драй-Хмара, – В зв’язку з цим ми вважали за потрібне знову об’єднати всі літературні сили, відновивши, напр., Аспис.<sup>17</sup> Після «Розбійника» розійшлися»<sup>18</sup>. Слід зважити, що «Розбійник» – це духовний кант. «Розбійник благородний»... виконується в церкві під час вечірньої служби у Страсний четвер, коли, за Біблією було розп’ято Ісуса Христа»<sup>19</sup>, – зазначено в коментарі. Запис свідчить про доленосне «перехрестя» у розвитку української літератури на фоні більшовицького тиску. Але

<sup>11</sup> А. Л-ий. «П’ятеро з Парнасу». Більшовик, Київ, 17.03. 1925. Цит за: Михайло Драй-Хмара. 3 літературно-наукової спадщини. Записки НТШ, Т. 197. С. 24.

<sup>12</sup> Григорій Косинка (1899–1934) – український письменник, розстріляний у 1934 р.

<sup>13</sup> Михайло Івченко (1890–1939) – український прозаїк, заарештований у 1929 р., після звільнення виїхав в Орджонікідзе, де несподівано помер.

<sup>14</sup> Володимир Чехівський (1976–1937) – видатний політичний і церковний діяч, заарештований і засуджений.

<sup>15</sup> А. Єнуکیدзе – партійний діяч, який у 1925–27 рр. був головою комісії по повсякденній діяльності Академії наук. Розстріляний у 1937 р.

<sup>16</sup> Митці на прицілі. С. 199.

<sup>17</sup> АСПИС – асоціація письменників, яка діяла у 1922–24 рр.

<sup>18</sup> Митці на прицілі. С. 199.

<sup>19</sup> Ibid. С. 470.

навіть в напруженій ситуації музичне враження не проходить повз уваги Драй-Хмари: тим трагічніше виглядають події.

Дуже гострою була реакція поета на втрату колег з культурно-наукового оточення, зокрема на відхід відомого композитора і диригента Порфирія Демущького та видатного фольклориста і музейника Данила Щербаківського у червні 1927 р. У Щоденнику читаємо: «Учора поховали Демущького, а сьогодні – звістка про смерть Щербаківського. Як шкода кожної людини, що працювала на українській ниві! Демущький хоч у похилих літах помер і своєю смертю, а Щербаківський утопився!»<sup>20</sup>.

В цьому ж записі Щоденника перший раз згадується ім'я музикознавця і фольклориста Дмитра Ревущького. «Ревущький показував мені сьогодні листа»<sup>21</sup>. Скоріш за все двоє митців познайомилися раніше, принаймні, «чудовий виконавець народних дум Д. Ревущький»<sup>22</sup>, як характеризує його Олександр Филипович (брат поета і друга Драй-Хмари Пилипа Филиповича), виявляв інтерес до колег-поетів, іноді заходив на дружні київські зустрічі неокласиків. Д. Ревущький викладав на театральному відділі Муздраміну. На вечірках часто був присутній «відомий театрознавець, викладач музично-театрального інституту ім. Лисенка Петро Іванович Рулін»<sup>23</sup> (також репресований пізніше), який мешкав поруч.

Частина останніх записів із Щоденника Драй-Хмари присвячені концертній діяльності Інституту ім. Лисенка, який продовжував традиції Музично-драматичної школи, створеної Миколою Лисенком у 1904 р. Процес перетворення школи у виш почався у 1917 р. ще за часів Директорії. Але офіційний статус установа отримала у 1918 р., коли її було перетворено у Музично-Драматичний інститут. У 1924–1928 рр. ректором закладу був Микола Грінченко, цей період вважається найбільш плідним у його роботі. У 1928 р. вищий навчальний заклад відзначав свій десятилітній ювілей, святкові заходи проходили в багатьох установах Києва.

Зв'язки М. Драй-Хмари з музичним світом були доволі регулярними, він постійно відвідував концерти та інші музичні акції, про що теж збереглися записи у Щоденнику. Так, у лютому 1928 р. Драй-Хмара відвідав два концерти української музики, які особливо його зацікавили. Перший з них відбувся 11 лютого. Науковець написав: «Вечір стародавньої української пісні в Домі учених. Переднє слово Д. Ревущького/.../Мова мовиться про дилетантську музику. Вона здебільшого не знає гармонізації, має вокальний ухил і рідко виходить за межі мінору/.../Сам Ревущький проспівав якусь пісню релігійного характеру, що її року 1645 скомпонував Опанас Филипович»<sup>24</sup>. Далі Драй-Хмара перераховує тих, хто виступав в цьому концерті. Молода піаністка зіграла симфонію Вербицького, другу шумку Завадського, а після антракту, окрім оперних співаків, виступив хоранс з Інституту ім. Лисенка. (Хоранс – хор без диригента, хорова студентська лабораторія). «Хоранс співав дві пісні з галаганівського вертепу і пісню, що заховалася в родині Старицьких (приспів: «Мій світ, слухайте мене» etc. – чув колись у Золотоноші, чи в Черкасах)»<sup>25</sup>.

<sup>20</sup> Ibid. С. 210.

<sup>21</sup> Ibid.

<sup>22</sup> Безсмертні. Збірник спогадів про М. Зерова, П. Филиповича, М. Драй-Хмару. Мюнхен, 1963. С. 112. Режим доступу <https://archive.org/> (стан з дня 12.02.2024).

<sup>23</sup> Ibid.

<sup>24</sup> Митці на прицілі. С. 215.

<sup>25</sup> Ibid.



Старовинна пісня у виконанні Ревуцького не залишила байдужим Драй-Хмару і вже у 24 березня він шукає інформацію про автора, про що звітує у Щоденнику. Заслугове на увагу інформація про пісні з першої частини галаганівського вертепу. Адже Сокиринський або Галаганівський вертеп (1771) є одним з «найвідоміших варіантів українських Вертепів»<sup>26</sup>. «Його власником і видавцем був Г.П. Галаган»<sup>27</sup>, засновник навчального закладу, де навчався Драй-Хмара. «Текст вертепної драми з нотами, за свідченням Г. П. Галагана у 1770 р. київські бурсаки занесли в масток його прадіда в село Сокиринці/.../, де вони ставили вертеп»<sup>28</sup>. Відтоді містерії відбувалися систематично, а у 1882 р. Г. П. Галаган надрукував їх текст і музику. Тобто, можна припустити, що вчений добре знав галаганівський вертеп і брав участь у студентських виставах. З іншого боку, саме цей тип українського вертепу вважається найбільш розвиненим не тільки у текстовому, але й у музичному плані: чотириголосний хор іноді переважає дію, а інструментальний ансамбль, який разом з хором ховався за сценою, також має велике експресивне навантаження.

Через деякий час науковець занотував: «20-го був на симфонічному концерті в Інституті ім. Лисенка»<sup>29</sup>. Там виконувались твори російських композиторів і симфонія Моцарта. Після концерту сім'я Драй-Хмари пішла до Вериківських, де серед інших гостей були Надененки. А вже у березні 1928 р. він запише: «Зранку заходив М. І. Вериківський замовляти мені лібрето для опери «Лісова пісня», яку він має писати. Ми разом переглянули Лесину драму-казку, зробивши відповідні купюри»<sup>30</sup>. В коментарі до цього запису зазначено: «У родинному архіві композитора М. І. Вериківського зберігся неповний текст лібрето, написаний М. Драй-Хмарою (рукописні і машинописні сторінки). Ці матеріали передані дочкою композитора І. М. Вериківською на збереження до відділу рукописних фондів та текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України»<sup>31</sup>. Звернення до «Лісової пісні» було не випадковим: Драй-Хмара досліджував творчість Лесі Українки, крім того у кінці 20-х років він спілкувався з Оленою Пчілкою та вченим Михайлом Кривинюком – чоловіком Ольги Косач, про що свідчать записи у Щоденнику<sup>32</sup>.

Нерідко стимулом до відвідування концертів були особисті і родинні зв'язки поета, що теж знаходило відображення на сторінках Щоденника: «21.04 був на концерті Оксани Колодуб, а 14.05 – на «Андріашиаді»<sup>33</sup>, 17.06 – «Вчора був на вечірці в Інституті ім. Лисенка. Виставляли уривки з «Богеми» Пуччіні, з «Євгенія Онегіна» та «Аїди»<sup>34</sup>.

Оксана Колодуб (дівооче прізвище Лейбзон, псевдонім Березовська) входила в родинне коло Драй-Хмари. Одна із сестер вченого – Марія – була дружиною вчителя

<sup>26</sup> Українська Музична Енциклопедія, Т.1 (А-Д). С.330. Режим доступу: [http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/ua/elib.exe?Z21ID=&I21DBN=UKRLIB&P21DBN=UKRLIB&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=online\\_book&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=FF=&S21STR=00003369](http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/ua/elib.exe?Z21ID=&I21DBN=UKRLIB&P21DBN=UKRLIB&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=online_book&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=FF=&S21STR=00003369) (стан з дня 12.02.2024).

<sup>27</sup> Корній Л.П., Сюта Б.О. Українська музична культура. Погляд крізь віки. К., 2014. С. 90.

<sup>28</sup> Ibid.

<sup>29</sup> Ibid. С. 216.

<sup>30</sup> Ibid. С. 219.

<sup>31</sup> Ibid. С. 479.

<sup>32</sup> Ibid. С. 218.

<sup>33</sup> Ibid. С. 221.

<sup>34</sup> Ibid. С. 222.



Афіша концерту О. Колодуб і В. Косенка, яка знаходиться у Музеї-квартирі В. Косенка

Володимира Колодуба. Водночас, науковець спілкувався і з братами швагра – агрономом Миколою та співаком Олександром, який тоді був одружений зі співачкою<sup>35</sup>.

Як свідчить «Словник співаків України», Оксана Колодуб «володіла сильним і красивим голосом широкого діапазону, рівним у всіх регістрах»<sup>36</sup>. У 1923–27 роках навчалася в Музично-Драматичному Інституті ім. Лисенка у класах М. Чистякова і О. Муравйової. Розпочала свою артистичну діяльність в капелі «Думка». «З 1925 виступала як концертна співачка (1927–28 в концертах Музичного Товариства ім. Леонтовича, Харків). Разом з Віктором Косенком здійснила концертні турне по Україні, виконуючи твори Лисенка, Стеценка, Степового, Косенка, Козицького, Коляди, Новосадського та ін.»<sup>37</sup>, отже в період українізації була однією з провідних виконавиць нового українського репертуару і співпрацювала з провідними сучасними митцями. У 1930–34 рр. О. Колодуб була солісткою Київської, потім – Свердловської опер, а у 1940–48 рр. Большого театру в Москві. Серед її різноманітних партій – Мирослава із «Золотого обручу» Бориса Лятошинського та Ядвігу з «Кармелюка» Валентина Костенка (репресованого харківського композитора).

Якщо ім'я О. Колодуб Драй-Хмара згадує нечасто, то його контакти з трьома братами Колодубами були дуже сердечними. Теплою та довірливою позначені відносини

<sup>35</sup> Див.: Ibid. С. 479.

<sup>36</sup> І. Лисенко. Словник співаків України. Енциклопедичне видання. К., 1997. С. 144 // [https://shron1.chtyvo.org.ua/Lysenko\\_Ivan/Slovyk\\_spivakiv\\_Ukrainy.pdf](https://shron1.chtyvo.org.ua/Lysenko_Ivan/Slovyk_spivakiv_Ukrainy.pdf).

<sup>37</sup> Ibid.

з сестрою Марією та її чоловіком Володимиром Колодубом, що засвідчують записи як у Щоденнику вченого, так і в листах з Колими. З трьох сестер Драй-Хмари Маруся була для нього найближчою людиною. Як згадувала дочка поета, коли Михайло був «студентом-стипендіятом і репетитором, він поміг своїй сестрі Марусі здобути вищу освіту»<sup>38</sup>. Дружні відносини склалися з її чоловіком. 04.05.1926 р. письменник записав у Щоденнику: «З травня – другий день Великодних свят. Зранку їздив на моторі аж до Десни. Компанія з 7 душ: два Колодуби, Захар, дві панночки і я з Ніною»<sup>39</sup>. У коментарях зазначено: «...два Колодуби... – брати Володимир Колодуб – директор школи ім. Грушевського в Києві, одружений із сестрою М. Драй-Хмари Марусею, і Микола Колодуб – агроном»<sup>40</sup>. Або короткі записи: «Про що розповів мені Володя Колодуб?» (22.02.1928), «Учора був на виставці картин в Академії разом з Володимиром» (04.03.1928), «15-го їздив з Володею на Чорторий і купався там» (17.06.1928), «По дорозі я заїхав до Володі» (03.07.1928).

Доля вчителя та активного діяча періоду УНР Володимира Колодуба, як і самого Драй-Хмари, була трагічною – його репресували і розстріляли у 1937 р. Донька Володимира і Марії, Галина Колодуб – продовжила музичну традицію і отримала вокальну освіту. Закінчила консерваторію у 1939 р. у Донець-Тесесер, співала в Кримському пересувному театрі. У кінці радянсько-німецької війни, як і сім'я Драй-Хмари, виїхала до США, де вела концертну діяльність<sup>41</sup>.

Другий брат – Микола – був батьком видатного композитора Левка Миколайовича Колодуба. На жаль, у доступних джерелах інформації про батька українського митця взагалі немає. На нашу думку, в цьому вдається взнаки інерція «заборонених» родичів, яка деінде збереглася і до наших днів. Тільки в одній із сучасних інтернетівських статей зазначено: «Батько композитора Микола Олексійович, був агрономом, мати Лідія Андріївна, навчалася співу в консерваторії, бабуся Єфросинія Степанівна працювала вчителькою музики. У домі Колодубів завжди звучала музика»<sup>42</sup>.

Цю інформацію підтверджує і дочка композитора, музикологиня Оксана Левківна Колодуб. За її словами, діда Миколу Колодуба розстріляли разом з братом у 1937 р. Левко Миколайович зберігав пам'ять про страчених родичів, а в його кімнаті завжди знаходилася світлина трьох братів, двох з яких жорстоко вбили.

Третій брат, Олександр Колодуб, отримав вокальну освіту в Інституті ім. Лисенка, був солістом Харківського, а потім Київського оперних театрів. Після втрати голосу у 1933–1941 рр. перейшов на режисерську роботу. З 1945 р. працював у Київській консерваторії деканом вокального факультету і завкафедри вокальної і оперної підготовки. Здійснив багато постановок як режисер і художник, зокрема оперу В. Кирейка «Лісова пісня» у 1957 р., приурочену до відкриття нового приміщення Оперної студії. Тож музична сімейна традиція плідно розквітла, незважаючи на історичні катаклізми, еміграцію та репресії, продовжуючи формувати музичну українську еліту.

Вельми важливим документальним свідченням про події українського музичного життя є запис у Щоденнику від 25 червня 1928 р. Науковець описав один з ювілейних

<sup>38</sup> О. Ашер. Портрет М. Драй-Хмари.

<sup>39</sup> Митці на прицілі. С. 199.

<sup>40</sup> Ibid. С. 470.

<sup>41</sup> Див.: Колодуб Галина Володимирівна — Енциклопедія Сучасної України (esu.com.ua)

<sup>42</sup> Макаренко Л. Композитор Левко Колодуб – співець душі українського народу/ <https://pergo.org.ua/podii-ta-sypilstvo/kompozytor-lev-kolodub-spivets-dushi-ukrayinskogo-narodu/>.



Три брати Колодуби: Володимир (по центру) – чоловік Марії Драй-Хмари, Микола (праворуч) – батько композитора Левка Колодуба, Олександр, співак, викладач, режисер (ліворуч). Світлина з архіву Оксани Львівни Колодуб. Публікується вперше.

заходів, присвячених Музично-Драматичному Інституту, який відбувся напередодні у неділю, 24 червня. «...я пішов до Грінченків. – пише Драй-Хмара, – Там застав Вериківського й Альошу Грінченка (співак, брат М. Грінченка – О.С.). Говорили про оперу, про те, як відтіля викидають українців. Це – система, якої додержуються у нас скрізь: на папері – все, а справді – нічого»<sup>43</sup>. А далі продовжує: «Через годину розпочався концерт. Інститутським дамам-професорам піднесли якісь подарунки. Колі (Миколі Грінченку – О.С.) студенти подарували письмове приладдя»<sup>44</sup>. Цього разу М. Драй-Хмара детальніше занотував учасників концерту і репертуар. Виступали Гречанівська, Войцехівська, мандолінний квартет з Лозинською та Швецем (співаки), Богданов, якийсь скрипаль і Ніна Георгієва (балерина, сестра Грінченка – О.С.). Серед різноманітного репертуару концерту, письменник спеціально зазначає український: «Айстри» і «Садок вишневий коло хати» Лисенка, «За думою дума», «Степ», «Ой, поля, ви, поля» «Серенада» Степового, «Кришталева чаша» Л. Ревуцького. Наступного дня, 25 червня, відбувся ще один концерт у Будкомосі (Будинку комуністичної освіти), «що його влаштував Інститут ім. Лисенка в зв'язку з 10-ю річницею його існування. Виступали симфонічна оркестра, хоранс і окремі студенти. З останніх мені найбільш припала до вподоби Воликівська»<sup>45</sup>.

Останній «музичний» запис у Щоденнику зроблено 03 липня 1928 р. «30-го червня, в суботу, був в Академії. Застав у «Словнику живої мови» Филиповича, Зерова й Калиновича, які розглядали французький журнал, присвячений Україні – «La Nervie». В ньому є кілька артикулів, присвячених українському мистецтву та українській літературі»<sup>46</sup>. Статтю про українську музику написав співробітник Етнографічної комісії ВУАН Володимир Харків. «В журналі багато ілюстрацій: уривок з якогось старовинного тексту,

<sup>43</sup> Митці на прицілі. С. 224.

<sup>44</sup> Ibid.

<sup>45</sup> Ibid. С. 225.

<sup>46</sup> Ibid.

портрети Шевченка, Франка, Лесі Українки, Коцюбинського та Лисенка, Св. Софія, портрети Бойчука тощо. Папір слоновий, друк – чудесний»<sup>47</sup>.

Особисті записи Щоденника Драй-Хмари підводять до кількох висновків. У 1924–1928 рр. науково-музичні інтереси та контакти поета поглиблювались. Коло його знайомих поступово зростає, в нього входять музикознавець і фольклорист Дмитро Ревуцький, композитори Михайло Вериківський і Федір Надененко (концертмейстер оперного театру), сестра і брат Миколи Грінченка. Всі вони були викладачами (окрім О.Г. – студента) Муздраміну. До цього кола потрібно включити також родину Колодубів. Подана М. Драй-Хмарою панорама концертної діяльності інституту ім. Лисенка, сучасних йому композиторів, і виконавців, висвітлення нагальних проблем української музики є цінним джерелом для історичного музикознавства. Адже Драй-Хмара і сам долучається до розвитку української сучасної опери як лібретист, постійно підтримує контакти з композиторами, виконавцями, музикознавцями.

### Музикалії у листах до родини (1936–1938 рр.)

Листи Михайла Драй-Хмари до родини із сибірського заслання охоплюють період з 27 травня 1936 р. до 09 листопада 1938 р. Після засудження по 54 статті Драй-Хмару відправили через Читу та Владивосток на Колиму. Незважаючи на трагічність ситуації, він намагався триматися сам і підтримувати близьких. В листах до родини з Колими Драй-Хмара питає та згадує про найдорожчих йому людей. «Привет маме, папе, Витусе, Марусе, Володе, Тиночке, Леночке, Лидочке, Алле»<sup>48</sup>, – пише поет в листі від 06.08.1936 р. Маруся та Володя – це Колодуби, Вітуся, Олена, Тіна, Ліда – сестри Длугопольські, Ліда та Алла – дружина та дочка Миколи Грінченка. «Напиши о Марусе и Володе! Как себя чувствует Коля?» – пише вчений 30.04.1937<sup>49</sup>. Або 24 травня того ж року: «Рад, что Марусе и Володе живется лучше. Я их люблю, по отношению ко мне они честные люди»<sup>50</sup>. Як вже зазначалося, відносини Драй-Хмари та його швагра були відвертими та дружніми.

Опис в листах музики і природи такий же прекрасний і ліричний, як у Щоденнику чи в поезіях минулих років. Незважаючи на нелюдські умови праці, недоїдання і хвороби, він багато читає, звісно, лише літературу у таборовій бібліотеці. Серед книг – французькі і німецькі в оригіналі, хтось йому позичив «Кобзаря». Поруч з книгами А. Франса, Г. Мопассана, Р. Роллана, Шекспіра, Ч. Діккенса, та ін. він студіює біографії Л. ван Бетховена, М. Римського-Корсакова, Ж. Оффенбаха, Ж. Бізе. Поет бере участь у концертах, де декламує свої вірші, або у постановках п'єс, займається викладанням. Перші згадки про музику з'являються у листі від 18 серпня 1936 р.: «Но самое замечательное, что я слышал сегодня, это женская песня. Откуда она появилась в тайге, не знаю. Товарищи уверяют, что это пел 20-летний юноша, но я не верю»<sup>51</sup>. «Участвую в хоре. В репертуаре много украинских песен («Прощай, славо, город рідненький», «Летить галка через балку» и др.)»<sup>52</sup>. В листі від 24 квітня 1937 р. Михайло Опанасович пише: «К нам приехал еще один поэт (он же и композитор), с которым мы вместе вспоминаем стихи любимых

<sup>47</sup> Ibid. С. 225–226.

<sup>48</sup> Ibid. С. 237. Листи написано російською, бо українською писати із заслання було заборонено.

<sup>49</sup> Ibid. С. 260.

<sup>50</sup> Ibid. С. 265.

<sup>51</sup> Ibid. С. 238.

<sup>52</sup> Ibid. С. 251.

поэтов»<sup>53</sup>. Виживає у скривдженій реальності: ««Среди упорной борьбы и труда»...поет патефон»<sup>54</sup>. В наступних листах вчений висловлює турботу про музичні заняття доньки Оксани, сум, бо не чує її музики.

У вересні 1937 р. дружину і доньку Драй-Хмари вислали з Києва в башкірський Балабей. В листі Михайла – біль і відчай, що донька не може продовжувати музичні студії: «Мне так жалко ее, бедненькую, что она лишена возможности заниматься музыкой, что я только думаю, как бы ей помочь в этом деле. Мне кажется, что ей лично нужно обратиться или в киевский НКВД, или к Косиору, или даже в Москву и просить дать ей возможность закончить музыкальное образование. Ведь она могла бы жить у Лидочки, пока не выйду на волю я<sup>55</sup>. Ты не говорила об этом с ней? Я полагаю, что это необходимо сделать, т.е. необходимо надо добиваться, чтобы Оксаночка имела возможность учиться в музыкальной школе у Михайлова. Делайте все возможное, чтобы добиться этого, потому что никто в советском государстве не станет мешать ребенку, обладающему музыкальным дарованием, обучаться в музыкальной школе»<sup>56</sup>. Вчений сподівався, що ці звернення допоможуть, і продовжував вірити у якусь справедливість...

Також його турбувала доля роялю. В наступному листі він пише: «Относительно рояля ничего не сказано. Очевидно, он тоже ликвидирован...А я предполагал, что вы рояль оставите у Виты или у кого-нибудь из родственников». І завершує зверненням до доньки: «Что думаешь делать с музыкой?»<sup>57</sup>.

Дружина Драй-Хмари, Ніна Длугопольська, приклала багато зусиль для того, щоб повернутися із заслання. Через два місяці Драй-Хмара напише: «Что касается перевода в другой город, то предварительно наметьте пункт, где бы Оксаночка могла продолжать музыкальное образование. Мне кажется, самым подходящим г. Саратов»<sup>58</sup>. Влітку 1938 р. письменник звертається до дружини: «стучись во все двери – м.б., какие-нб. и откроются. Я полагаю, что доця имеет право вернуться в Киев, чтобы продолжать прерванное музыкальное образование и учиться в родной школе»<sup>59</sup>.

За півроку до смерті доля подарувала поету зустріч з нащадком української мистецької еліти: «Со мной на «Экспедиционном» находится Ярослав Иванович, сын Оксаны Михайловны»<sup>60</sup>. Це він повторює і в листі до сестри дружини – Олени Карачківської: «С 12-го августа 38 г. я нахожусь и работаю на прииске «Экспедиционный» вместе с Ярославом Ивановичем Стешенком»<sup>61</sup>. Мова йде про сина Івана Стешенка і Оксани Старицької – дочки Михайла Старицького і племінниці Миколи Лисенка. Хоч подробиці їх спілкування невідомі, немає сумнівів, що вони були близько знайомі. Молодий бібліограф, який створив опис всієї україномовної літератури, надрукованої протягом 1798–1916 рр. у Російській імперії, Ярослав Стешенко пережив Драй-Хмару всього на два місяці і загинув у березні 1939 р. Але волею долі після третього арешту Я. Стешенка і перебування у

<sup>53</sup> Ibid. С. 261.

<sup>54</sup> Ibid. С. 263.

<sup>55</sup> Це так і сталося, після повернення дочка Оксана, а потім і дружина Ніна поселилися разом з Грінченками у великій квартирі дочок Михайла Старицького.

<sup>56</sup> Ibid. С. 273.

<sup>57</sup> Ibid. С. 276.

<sup>58</sup> Ibid. С. 279.

<sup>59</sup> Ibid. С. 289.

<sup>60</sup> Ibid. С. 294.

<sup>61</sup> Ibid.

засланні Старицьких-Черняхівських їх мешкання прихистило родину і Грінченків, і Драй-Хмар. «За усною оповіддю Алли Миколаївни Грінченко, коли ще була жива Марія Михайлівна Старицька, вона запросила до сусідства родину музикознавця Миколи Олексійовича Грінченка, аби влада не «ущільнила» квартиру вигнанців/.../ Крім того, в них проживала родина репресованого поета Михайла Драй-Хмари»<sup>62</sup>. Завдяки цьому у вихорі жаклих репресій родині Грінченків вдалося зберегти від знищення спадщину Старицьких.

Декілька разів в листах Драй-Хмари із заслання звучить ім'я Миколи Грінченка. 12 січня 1937: «Очень жалею Колю», 30.04. 1937, «Как себя чувствует Коля?». Невідомо, наскільки Драй-Хмара знав ситуацію в родині, але в цей час Микола Грінченко потрапив під репресії. Після ліквідації Інституту Лисенка у 1934 р., музикознавець працював у консерваторії. Його дочка Алла Грінченко написала у спогадах: «Був ще 1937 рік. Проти батька було сфабриковано нову справу. Увесь ритуал пішов за виробленим порядком. Батька ганьбили в центральній і міській пресі, віддаючи на це великі газетні площі. В одній статті одночасно його обізвали і націоналістом, і космополітом. У консерваторії влаштовували конференції, на яких колеги батька, ті, що вчора з пошаною віталися, сьогодні від нього відвертались, таврували його як врага народу, клеїли йому страшні ярлики, знищували морально»<sup>63</sup>. Першого липня його звільнили з роботи.

Листи Михайла Драй-Хмари висвітлюють ще одну сторінку його музичних зв'язків, хоча й з гірким присмаком. 24 травня 1937 р. він пише дружині: «Я не знаю, каково положення на Україні вообщє, а на украинском литературном фронте в частности... А тот негодяй, который жиреет на чужом несчастье, загребал деньги лопатой, возвратил тебе долг? Он мне остался должен за «принца Лутоню», кажется 300 рублей»<sup>64</sup>. У коментарі до цього листа зазначається, що Драй-Хмара написав лібрето до балету «Принц Лутоня» на замовлення М. Вериківського. Так композитор «вирішив влаштувати поетові деякий заробіток у часи тяжкої матеріальної скрути, коли перед арештом його твори практично ніде не друкували. Оскільки М. Драй-Хмара не міг підписати виконану працю своїм ім'ям, то попросив М. Рильського поставити свій підпис, що той охоче зробив, обіцяючи повернути гонорар справжньому автору. Несподіваний арешт зашкодив одержанню гонорару через М. Рильського». Коли сестра Ніни Длугопольської прийшла до поета з проханням віддати гонорар, «той, довідавшись, що до нього хтось прийшов від родини заарештованого, відмовився прийняти її і говорити з нею»<sup>65</sup>.

В останньому листі до доньки Драй-Хмара написав: «Моя любимая, моя ненаглядная, моя хорошая, моя несравненная Оксаночка, как я скучаю за тобой, как я хочу тебя видеть, говорить с тобою, слушать твою музыку, твои стихи, твой смех!»<sup>66</sup>. І підпис – «татуно», як завжди.

Письменник загинув 19 січня 1939 р. Виснажений морально і фізично, на цей час він вже страждав від міокардиту. За однією версією, смерть настала від серцевого нападу, коли вчений дізнався, що йому присудили десять років таборів. За другою версією він встав на розстріл замість молодого хлопця.

<sup>62</sup> Хорунжий Ю. Шляхетні українки: Есеї-парсуни. К.: Видавництво імені Олени Теліги, 2004. С. 58//<https://ukrliteratura.com/uploads/posts/files/1/1/9/8/7/11987.pdf>

<sup>63</sup> Алла Грінченко. Спогади про батька Микола Олексійовича Грінченка / Постаті. С. 82//<http://dspace.nbuv.gov.ua/>

<sup>64</sup> Митці на прицілі. С. 265.

<sup>65</sup> Ibid. С. 486.

<sup>66</sup> Ibid. С. 295.

### Післямова

Після повернення із Башкирії, дружині і дочці Михайла Драй-Хмари вдалося виїхати в Америку і вивезти залишки тих матеріалів, які пережили тяжкі тридцять років. Оксана Драй-Хмара частково втілила мрію свого батька: вже за кордоном, протягом 1942–1945 років вона навчалася музики при Карловому університеті в Празі. Її ім'я залишилося в одній з програмок музичного заходу, присвяченого роковинам Тараса Шевченка. Як зазначає Г. Карась, у 1944 р. відбувся концерт «Жіноцтво – Шевченкові», в якому взяла участь «молода піаністка Оксана Драй-Хмара»<sup>67</sup>. І хоча її подальше життя було пов'язано з іншою гуманітарною галуззю, вона ніколи не полишала музику. Оксана Ашер прожила дев'яносто п'ять років, і Україна, і музика завжди були присутні як в її серці, так і в її родинному колі (відомо, що вона навчала онуків грі на фортепіано).

Проаналізований поетичний і епістолярний матеріал свідчить, що музика стала невід'ємною частиною життєтворчості Михайла Драй-Хмари у багатьох проявах: була стимулом до пошуку оригінальних поетичних образів, невід'ємною складовою його щоденного побуту, об'єктом наукового зацікавлення, хвилювала як гуманіста і патріота, а під час заслання і нелюдської праці – можливість втриматися і пережити випробування. Тож музикалії вченого і поета Михайла Драй-Хмари яскраво документують становлення української музичної культури в період «українізації», яка почалася у 1923 р. Його епістолярна спадщина демонструє, що вчений володів «мовою» музики – від згадки музичних інструментів, обізнаності в музичних жанрах до характеристики музичних ладів. З іншого боку, його Щоденник містить інформацію про видатних музичних діячів, з якими він близько спілкувався, нп. Дмитра Ревуцького і Михайла Вериківського. Якщо з першим його зближували наукові інтереси, то з другим – можливість творити. Принаймні згадка про два творчих ескізи – опери «Лісова пісня» і балету «Принц Лутона» – свідчать про активний інтерес Драй-Хмари до українського музичного театру. Але найбільший вплив на його захоплення музикою і інтерес до музичній галузі справив Микола Грінченко і родина Длугопольських. Через Длугопольських тягнулися зв'язки до Миколи Леонтовича. А Інститут ім. Лисенка, ректором якого був Микола Грінченко, розкрив для Драй-Хмари еліту української музики, до якої належали члени родини Грінченків (співак Олексій Грінченко і балерина Ніна Георгієва) і самого вченого (співачка Оксана Колодуб). Водночас Драй-Хмара чутливо переживав ті негаразди, з якими українська музична культура стикалася у непростий період переходу від «українізації» до жажливих для української інтелігенції більшовицьких репресій. Багато років ім'я Михайла Драй-Хмари належало поезії і літературознавству. Проте дослідження творчої спадщини поета та науковця свідчить і про її цінність для українського музикознавства як своєрідному літопису музичного життя трагічного періоду української культури.

### 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. Грінченко А. Спогади про батька Миколу Олексійовича Грінченка. *Постамі*. С. 77–84. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/27609/12-Grinchenko.pdf?sequence=1>.
4. Л. Демська-Бундзуляк. Масова література та канон в українських літературних історіографіях 20-х рр. XX століття. *Слово і Час*, 2012, н<sup>о</sup>9. С. 68–75. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/145400/09-Demaska.pdf>.

<sup>67</sup>Г.В. Карась. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі XX століття. Монографія. Івано-Франківськ: Тіповіт, 2012. С. 238.



5. Драй-Хмара Михайло. З літературно-наукової спадщини. *Записки НТШ*, Т.197. 409 с. URL: <http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/ua/>.
6. Карась Г.В. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття. Монографія. Івано-Франківськ: Тіповіт, 2012. 1164 с.
7. Колодуб Галина Володимирівна – Енциклопедія Сучасної України. URL: <https://esu.com.ua/article-5680>.
8. Корній Л. П., Сютя Б. О. Українська музична культура. Погляд крізь віки. Київ, 2014. 592 с.
9. Лисенко І. Словник співаків України. Київ: Рада, 1997, 354 с. URL: <https://shron1.chtyvo.org.ua/>.
10. Ляхощкий В. Оборонець духовної нації / Пам'ятки. Епістолярна спадщина Івана Огієнка (Митрополита Іларіона) (1907–1968). Т. 2. С. 3–9. URL: [https://shron3.chtyvo.org.ua/Ohiyenko\\_Ivan/Epistolarna\\_spadschyna\\_Ivana\\_Ohiiienka\\_mytropolyta\\_Iariona\\_19071968.pdf](https://shron3.chtyvo.org.ua/Ohiyenko_Ivan/Epistolarna_spadschyna_Ivana_Ohiiienka_mytropolyta_Iariona_19071968.pdf).
11. Макаренко Л. Композитор Левко Колодуб – співець душі українського народу. URL: <https://rego.org.ua/podii-ta-syspilstvo/kompozytor-lev-kolodub-spivets-dushi-ukrayinskogo-narodu/>.
12. Митці на прицілі. Михайло Драй-Хмара. Харків, «Фоліо», 2018. 500 с.
13. Українська Музична Енциклопедія, Т. 1 (А–Д). 680 с. URL: [http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/ua/elib.exe?Z21ID=&I21DBN=UKRLIB&P21DBN=UKRLIB&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=online\\_book&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=FF=&S21STR=00003369](http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/ua/elib.exe?Z21ID=&I21DBN=UKRLIB&P21DBN=UKRLIB&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=online_book&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=FF=&S21STR=00003369).
14. Хорунжий Ю. Шляхетні українки: Есеї-парсуни. Київ: Видавництво імені Олени Теліги, 2004. 208 с. URL: <https://ukrliteratura.com/uploads/posts/files/1/1/9/8/7/11987.pdf>.



УДК 78.082.1.021:78.071.1Лятошинський(477)(045)  
DOI 10.32782/2224-0926-2024-2-49-16

Фаренюк Гліб Юрійович  
аспірант кафедри теорії музики,  
Національна музична академія України імені П. І. Чайковського  
<https://orcid.org/0009-0004-4425-4018>

## ПЕРША РЕДАКЦІЯ ТРЕТЬОЇ СИМФОНІЇ БОРИСА ЛЯТОШИНСЬКОГО: ШЛЯХ ДО ПРЕМ'ЄРИ

Досліджено хронологію роботи Бориса Лятошинського над першою редакцією Третьої симфонії. Встановлено, що від ідеї нового твору (1939) до завершеної партитури першої редакції (1951) минуло близько 12 років. За епістолярієм композитора відновлено етапи роботи над твором і підготовки його прем'єрного виконання, що відбулося 25 жовтня 1951 року в межах VI пленуму правління Союзу радянських композиторів України. На матеріалі стенограм VI пленуму правління Союзу радянських композиторів України та нововіднайдених першоджерел запропоновано переосмислення укоріненого в українському музикознавстві погляду на першу редакцію Третьої симфонії. Документально встановлено, що під час підготовки першої редакції до виконання в межах VI пленуму Борис Лятошинський двічі редагував твір. Завершена 16 серпня 1951 року партитура була представлена майбутньому виконавцю – диригенту Натану Рахліну. Ознайомившись із партитурою (ще до початку репетицій), Н. Рахлін запропонував Б. Лятошинському внести правки до IV частини. Композитор прийняв цю пораду і відредагував фінал симфонії. Репетиції до концерту розпочалися на початку жовтня 1951 року. 15 жовтня Третю симфонію (вже із відредагованою за порадами Н. Рахліна IV частиною) прослухала камерно-симфонічна секція разом із членами правління СРКУ. Попри здійснені зміни, твір наразився на всебічну ідеологічну критику. Через це Борис Лятошинський змушений був вдруге відредагувати фінал і, за свідченнями Петра Полякова, III частину. Усвідомлення наведених фактів спонукало розрізнити три варіанти першої редакції. **Версією 1.0** пропонується називати завершену Лятошинським партитуру без сторонніх втручань; **версією 1.1** – симфонію із правками відповідно до порад Рахліна; **версією 1.2** – друге редагування твору перед прем'єрним виконанням на VI пленумі. На завершення розвідки подано текстологічний аналіз фрагментів автографа партитури IV частини, що доводить інтенсивну роботу композитора й очевидну наявність чималих переробок уже в першій редакції фіналу. Наразі усталений в українському музикознавстві та концертній практиці вигляд першої редакції Третьої симфонії не презентує твір у його первісному, позбавленому ідеологічного утиску, вигляді. Текстологічним аналізом наприкінці розвідки встановлено, що znana зараз IV частина першої редакції представлена **версією 1.2** (тою, яка зазнала двох редагувань). Підготовка партитури, що могла би у відповідний спосіб представити оригінальну **версію 1.0**, вимагає подальшого дослідження й пошуку невіднайдених наразі матеріалів – вилучених під час переробки Лятошинським сторінок партитури.

**Ключові слова:** Третя симфонія Бориса Лятошинського, симфонічна творчість Бориса Лятошинського, редакція, версія, автограф, рукопис, Центральний державний архів-музей літератури і мистецтв України, Кабінет-музей Бориса Лятошинського.

**Farenjuk Hlib. First version of Borys Liatoshytsky's Third symphony: on the way to the premiere**

The chronology of Borys Liatoshytsky's work on the Third symphony first version was studied. It has been established that about 12 years passed from the idea of a new piece (1939) to the completed score of the first version (1951). According to the composer's epistolary were resumed

*the stages of work on the symphony and preparation of its premiere performance, which took place on October 25, 1951 within the 6<sup>th</sup> Plenum of the Union of Soviet Composers of Ukraine. Based on the shorthand records of the 6<sup>th</sup> Plenum of the Union of Soviet Composers of Ukraine and newly discovered primary sources, a rethinking of the rooted in musicology view of the Third Symphony first version is proposed. It has been documented that during the preparation of the first version for premiere performance at the 6<sup>th</sup> Plenum, Borys Liatoshynsky edited the symphony twice. Completed on August 16, 1951, the score was presented to the future performer – conductor Natan Rakhlin. Having familiarized himself with the score (before rehearsals begin), Rakhlin offered Liatoshynsky to make some corrections in the IV movement. The composer heeded Rakhlin's advice and edited the final movement of the symphony. Rehearsals for the concert began in early October 1951. On October 15, the chamber-symphonic section of the Union of Soviet Composers of Ukraine listened to the Third Symphony (already with the IV movement edited according to the Rakhlin's advice). Despite the changes made, the work encountered comprehensive ideological criticism. Because of this, Borys Liatoshynsky was forced to edit the final movement a second time, and, according to the statement of Petro Poliakov, make changes in the III movement. These facts led me to distinguish between three adaptations of the first version. **Adaptation 1.0** is proposed to be called the score completed by Liatoshynsky without external interventions; **adaptation 1.1** – the symphony with edits according to Rakhlin's advice; **adaptation 1.2** – the second editing of the piece before the premiere performance at the 6<sup>th</sup> Plenum. At the end of the article, a textual analysis of the fragments of the autograph score of the IV movement is presented, which proves Liatoshynsky's intensive work and the obvious presence of considerable edits already in the first edition of the final movement. Currently established in Ukrainian musicology and concert practice, the appearance of the Third Symphony first version doesn't present the work in its original form, devoid of ideological oppression. The textual analysis established that the currently known IV movement of the first version is represented by **adaptation 1.2**. The preparation of the original **adaptation 1.0** authentic score requires further research.*

**Key words:** Borys Liatoshynsky's Third symphony, symphonic creativity of Borys Liatoshynsky, version, autograph, manuscript, Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine, Borys Liatoshynsky's Cabinet-Museum.

**Вступ.** Проблема редакцій Третьої симфонії (тв. 50) Бориса Лятошинського неодноразово привертала увагу музикознавців і має щонайменше два підходи до свого розв'язання. Перший із них пов'язаний із дослідженням *другої редакції* твору, хоча було би перебільшенням стверджувати, що факт існування *першої редакції* Третьої симфонії, як і обставини її прем'єри, були невідомі чи повністю замовчувались у працях радянського періоду. Серед науковців, що дотримувались такого підходу, можна назвати Миколу Гордійчука<sup>1</sup>, Наталію Запорожець<sup>2</sup> і Віктора Самохвалова<sup>3</sup>. Протилежний підхід, поява якого стала можливою лише з відновленням незалежності України, викрив чимало моторошних подробиць прем'єри симфонії та набув особливого резонансу серед музичної спільноти. Його презентовано у розвідках Юлії Гожик<sup>4</sup>, Яни Іваницької<sup>5</sup>, Маріанни Ко-

<sup>1</sup> Гордійчук М. Українська радянська симфонічна музика. Київ : Музична Україна, 1969. 427 с.

<sup>2</sup> Запорожець Н. Б. Н. Лятошинский. Москва : Советский композитор, 1960. 174 с.

<sup>3</sup> Самохвалов В. Борис Лятошинский. Київ : Музична Україна, 1972. 42 с.

<sup>4</sup> Гожик Ю. За вимогою історичної справедливості. *Музика*. 1997. № 1. С. 4–5.

<sup>5</sup> Іваницька Я. Третя симфонія Бориса Лятошинського: текстологічний аналіз авторських редакцій. *Київське музикознавство*. 2000. Вип. 5. С. 81–84.

пиці<sup>6</sup> й інших. Дослідники доби Незалежності, зі свого боку, надавали явну перевагу *першій редакції* супроти *другої*.

Спроба диригента Ігора Блажкова відродити твір у його первісному вигляді зазнала всезагального схвалення, і *перша редакція* симфонії наразі вважається основною версією твору – такою, що позбавлена ідеологічного втручання й найбільш відповідає задуму композитора. Теперішній консенсус щодо *проблеми редакцій* Третьої симфонії підсумовано в оприлюдненій видавництвом «Музична Україна» (у серії «Бібліотека Шевченківського комітету») партитури, де представлено I, II, та III частини з двома варіантами фіналу (відповідно 1951 року для *першої редакції* та 1954 – для *другої*)<sup>7</sup>.

Разом із цим історія підготовки та безпосередньо прем'єри Третьої симфонії ще не була предметом окремого дослідження. У п'ятому томі фундаментальної колективної монографії «Історія Української музики» їй присвячено менше абзацу: «Після прем'єри, що відбулася наприкінці 1951 р., симфонія зазнала жорсткої, несправедливої критики з боку владноагресивних (і настільки ж некомпетентних) суддів. Вдруге (у новій редакції) симфонія прозвучала 1955 р. в Ленінграді. Її схвально зустріли слухачі. Проте висловлені після першого виконання абсурдні звинувачення ще певний час “тяжили” над твором»<sup>8</sup>. З точки зору фактологічної складової, інші видання окреслюють події прем'єри в такому ж конспективному викладі. Украй важливою для поставленої проблематики є робота Світлани Бобринської «Третя симфонія Лятошинського в дзеркалі преси та критики»<sup>9</sup>. Дослідницею було вперше опубліковано матеріали стенограм VI пленуму правління Союзу радянських композиторів України, проте висновків узагальнюючого характеру запропоновано не було.

У презентованій розвідці пропоную ще раз, залучивши відомі й нововіднайдені першоджерела, простежити процес роботи Лятошинського над *першою редакцією* Третьої симфонії. Подібна ревізія змушує почасти уточнити, а почасти й переглянути усталене вирішення *проблеми двох редакцій*.

**Матеріали та методи.** Матеріалом дослідження стали стенограми VI пленуму правління Союзу радянських композиторів України<sup>10</sup>, протокол засідання камерно-симфонічної секції Союзу радянських композиторів України<sup>11</sup> та автограф партитури Третьої симфонії Бориса Лятошинського<sup>12</sup> з колекції Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України. Низку важливих матеріалів (програма концерту 25 жовтня 1951 року, листи Бориса Лятошинського до Льва Четвертакова та Леоніда Мельникова),

<sup>6</sup> Кошиця М. Драматургічні колізії симфоній Бориса Лятошинського : Навчально-методичний посібник. Київ, 2007. 121 с.

<sup>7</sup> Лятошинський Б. Симфонія № 3 : Партитура. Київ : Музична Україна, 2015. 328 с.

<sup>8</sup> Історія української музики : в 6 т. Київ, 2004. Том 5. 1941–1958 / ред. колегія тому А. Муха, С. Грица, Г. Степанченко, О. Шевчук, Н. Костюк. С. 251.

<sup>9</sup> Бобринська С. Третя симфонія Лятошинського в дзеркалі преси та критики. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. 2005. Вип. 43, кн. 2. С. 179–209.

<sup>10</sup> Стенограма від 18–26 жовтня VI пленуму Союзу радянських композиторів України. *ЦДАМЛМ України*. Ф. 661. Оп. 1. Од. зб. 126. 480 арк.

<sup>11</sup> Протокол засідання камерно-симфонічної секції разом із членами правління Союзу радянських композиторів України від 15 жовтня 1951 року. *ЦДАМЛМ України*. Ф. 661. Оп. 1. Од. зб. 134. Арк. 65–73.

<sup>12</sup> Лятошинський Б. Третя симфонія. Партитура. Нотний рук. Автограф. *ЦДАМЛМ України*. Ф. 181. Оп. 1. Од. зб. 8. Арк. 1–121.

віднайдених у Кабінеті-музеї Б. Лятошинського в Києві, буде оприлюднено вперше. Застосовано *методи* історичного, текстологічного та компаративного аналізу.

### Історія створення першої редакції Третьої симфонії

Третю симфонію Бориса Лятошинського впевнено можна зарахувати до найбільш омріяних задумів композитора. Ідея нового симфонічного твору з'явилася ще 1939 року<sup>13</sup>. Партитура *другої редакції*, яку вважатимемо остаточною крапкою в роботі, була завершена восени 1954<sup>14</sup>. За цей час (1939–1954) каталог композитора поповнився близько 25 позиціями, що становить понад третину опусного спадку Лятошинського. Однак не буде перебільшенням сказати, що всі ці півтора десятиліття – то в центрі, то на периферії уваги композитора – задум Третьої симфонії обмірковувався й набув остаточної реалізації.

Так, М. Гордійчук вказував, що композитор опрацьовував «основні теми симфонії»<sup>15</sup> вже під час німецько-радянської війни. З поверненням до Києва влітку 1944-го Лятошинський одразу долучається до музичного життя міста: відновлює викладацьку практику в Київській консерваторії, стає художнім керівником Київської філармонії, а від грудня того ж року очолює музичне мовлення Українського радіо. Разом із цим композитор зосереджується на написанні Третьої симфонії.

Справедливо зазначити, що викладання й суспільно-громадська діяльність вимагали чимало часу та сил. У листі до Р. Глієра від 10 листопада 1945 року Лятошинський щиро поскаржився на свою зайнятість: «Ви мене питаєте, чи закінчив я свою III симфонію. Ні, ще не закінчив і ще довго буду нею зайнятий, ймовірно, до самого літа. Вкрай складно зосередитись для роботи – безліч усіляких справ, клопотів і біганини, тому робота іде більш ніж повільно. Нічого не поробиш тут із цим. Сподіваюсь, все ж, що навесні закінчу обов'язково»<sup>16</sup>. Попри плани, закінчити симфонію навесні наступного року не вдалось: «Мене значно більше засмучує зараз те, що я ніяк не можу по-справжньому посунути вперед симфонію. Безперервно голова забита усілякими дурницями, усілякими справами та справушками, і все ніяк не можу їх позбутись»<sup>17</sup> (до того ж адресата від 25 квітня 1946 року).

Слід враховувати і складну гуманітарну ситуацію в деокупованому місті. До прикладу, взимку 1944–1945 років Лятошинський опалював квартиру дровами, а воду доводилося «носити з чужого двору»<sup>18</sup>. Звісно, що всі ці фактори ніяк не сприяли темпу роботи.

З огляду на уклад життя композитора стає зрозумілим, чому саме літо було основним часом для творчості. Робота в консерваторії, громадська діяльність і концертне життя призупинялось, що давало нагоду Лятошинському сповна зануритись у композицію. Так було і з Третьою симфонією. Основна робота над музикою симфонії провадилася

<sup>13</sup> Борис Лятошинський. Епістолярна спадщина : у 2 т. / Гол. наук. консультант І. Царевич, упор. і автор вст. ст. М. Копиця. Київ, 2002. Т. 1: Б. Лятошинський – Р. Глієр. Листи (1914–1956). С. 302. Тут і надалі переклад українською автора.

<sup>14</sup> Там само, с. 470.

<sup>15</sup> Історія української музики : в 6 т. Київ, 2004. Том 5. 1941–1958 / ред. колегія тому А. Муха, С. Грица, Г. Степанченко, О. Шевчук, Н. Костюк. С. 251.

<sup>16</sup> Борис Лятошинський. Епістолярна спадщина : у 2 т. / Гол. наук. консультант І. Царевич, упор. і автор вст. ст. М. Копиця. Київ, 2002. Т. 1: Б. Лятошинський – Р. Глієр. Листи (1914–1956). С. 326.

<sup>17</sup> Там само, с. 335.

<sup>18</sup> Там само, с. 321.

влітку 1947 та 1948 років: «Я зараз останнім часом як композитор, нарешті, трохи ожив. За літо я написав більше половини музики, і, як мені видається, вийшло добре. Ті теми, які я вам грав, коли ви були у Києві, зазнали таких переробок, що від них мало що залишилось. Мені дуже шкода, що восени не вдалось мені дописати до кінця клавiр: але, може бути, воно і краще, що я мимоволі зробив таку перерву. Скоро я зможу знов взятись за неї із тим, щоб у другій половині зими, ближче до весни, зіграти її тут уперше»<sup>19</sup> (до Р. Глієра від 3 листопада 1947 року). Однак ані взимку, ні навесні наступного року симфонію закінчено не було.

Рік 1948 добре відомий найбільш жорсткою ідеологічною кампанією, здійсненою більшовицькою владою проти музичних діячів Советського Союзу<sup>20</sup>. Кульмінацією цього процесу в Радянській Україні стала постанова ЦК КП(б)У «Про стан і засоби поліпшення музичного мистецтва на Україні у зв'язку із рішенням ЦК ВКП(б) «Про оперу «Велика дружба» В. Мураделі» від 23 травня 1948 року, у якій Лятошинського названо головним представником «формалістичного напрямку» в українській музиці<sup>21</sup>. Не вдаючись усіх подробиць, пригадаємо, які наслідки цей рік мав безпосередньо для композитора: «В результаті усього цього мене зараз абсолютно не виконують, ніяких замовлень я не маю. В консерваторії в мене забрали кафедру композиції (500 рублів на місяць). Окрім цього, мене виключено з певних комісій (з Комітету мистецтв, видавництва і т[ому] п[одібних]»<sup>22</sup>. Всередині першого семестру 1948–49-го навчального року клас композиції Бориса Лятошинського перевіряла комісія Головного управління учбових закладів на предмет традицій, яким наслідують учні педагога. Зрештою, клас композиції – те єдине, що за Лятошинським залишили після всіх баталій 1948 року.

Спустошений ідеологічними репресіями та безапеляційними звинуваченнями композитор вирушає до Ворзеля працювати над клавiром Третьої симфонії, який вдається завершити: «...за літо я закінчив у клавiрі III симфонію у чотирьох частинах. Вже почав інструментувати. Буде все закінчено, видається, до кінця січня, т[ак] я[к] поспішати мені нема куди й нема для чого. Не знаю, що із цією симфонією буде. Вона, звісно, у такому ж стилі, як і квінтет, але теми усі – мої власні, окрім однієї дуже старовинної української теми, що проходить усіма 4 частинами (з'являється вона як побічна у 1-й частині), окрім 3-ї частини. Тема ця чудова. Я вже використовував її одного разу в «Золотому обручі» <...> А загалом, хто його знає, коли я наважусь цю симфонію показати. Мені здається, що вона вийшла добре, *але що таке тепер «добре»* (виділено мною. – Г. Ф.)?»<sup>23</sup>. Наприкінці клавiру III частини (клавiр IV частини *першої редакції* наразі не віднайдений), автограф якого зберігається в Центральному державному

<sup>19</sup> Борис Лятошинський. Епістолярна спадщина : у 2 т. / Гол. наук. консультант І. Царевич, упор. і автор вст. ст. М. Копиця. Київ, 2002. Т. 1: Б. Лятошинський – Р. Глієр. Листи (1914–1956). С. 350.

<sup>20</sup> Йдеться про постанову ЦК ВКП(б) від 10 лютого 1948 року «Про оперу «Велика дружба» В. Мураделі». Текст постанови піддав суворій ідеологічній критиці музику провідних композиторів СРСР.

<sup>21</sup> *Радянське мистецтво*. 1948. 26 травня.

<sup>22</sup> Борис Лятошинський. Епістолярна спадщина : у 2 т. / Гол. наук. консультант І. Царевич, упор. і автор вст. ст. М. Копиця. Київ, 2002. Т. 1: Б. Лятошинський – Р. Глієр. Листи (1914–1956). С. 361.

<sup>23</sup> Борис Лятошинський. Епістолярна спадщина : у 2 т. / Гол. наук. консультант І. Царевич, упор. і автор вст. ст. М. Копиця. Київ, 2002. Т. 1: Б. Лятошинський – Р. Глієр. Листи (1914–1956). С. 361.

архіві-музеї літератури і мистецтва України<sup>24</sup>, композитором проставлено дату завершення: 25 серпня 1948 року<sup>25</sup>.

Близько двох років клавир «пролежав на столі» й чекав оркестровки. Поновив роботу над симфонією Лятошинський влітку 1950 року, але почав композитор не з оркестрування: «Бачу, що іноді дуже корисно, якщо річ довго полежить не інструментованою. Зараз я дивлюсь на неї, так би мовити, «чужими очима» і бачу всілякі її недоліки, а якщо і не в буквальному сенсі недоліки, то бачу місця, які можуть бути і мають бути кращими, ніж вони зараз є. В результаті вийшло, що я зараз поки не інструментую, а дотискаю і закінчую клавир її»<sup>26</sup>.

Наступний рік – рік завершення партитури Третьої симфонії в її *першій редакції*. Саме від зими 1951 року і розпочинається інтенсивна робота композитора над оркеструванням закінченого ще 1948 року клавіру, який влітку 1950-го зазнав деяких переробок. У листі до Р. Глієра, датованого 7 січня 1951 року, Лятошинський пише: «Я переважно зайнятий зараз оркестровкой симфонії. До літа закінчу»<sup>27</sup>. До того ж кореспондента від 30 січня: «Інструментую, як і раніше, симфонію, але заважає купа всіляких дрібних справ і турбот. Думаю, буду зайнятий цим інструментуванням до самого літа»<sup>28</sup>.

Наприкінці березня Лятошинським уже закінчено оркестровку I частини симфонії і розпочата робота над наступною: «Оркеструю зараз II частину симфонії. Через тисячу усіляких справ і клопотів, своїх та чужих, I частина оркестровки зайняла цілих два місяці!»<sup>29</sup> (до Р. Глієра від 30 березня). До 18 квітня роботу з оркестровки II частини було завершено й композитор на той момент уже працював над партитурою фіналу<sup>30</sup>. Зробити всю симфонію до літа не вдалося, про що Лятошинський написав у листі до Р. Глієра від 25 травня: «Через декілька оркестровок, які мені довелося тут зробити у зв'язку із декадою, я не встиг усього того, що хотів, зробити по симфонії, але три частини (I–III, IV) я все ж таки оркестрував уже. Лишається скерцо»<sup>31</sup>.

У листі до Л. Четвертакова від 17 липня згадується поновлення роботи над симфонією: «Зараз я інструментую останню частину III симфонії, яку в зимовому сезоні, напевне, покажу, але що називається, «за наслідки *не ручаюся*»<sup>32</sup>. Менше ніж за місяць партитура була завершена. Останній аркуш рукопису партитури Лятошинський датував 16 серпня 1951 року<sup>33</sup>.

Перш ніж переходити до висвітлення подальших подій, є сенс наголосити наступне. Послідовність етапів у створенні Третьої симфонії видається вкрай показовою для творчого методу композитора: ґрунтовна передкомпозиційна підготовка → клавир → партитура.

<sup>24</sup> Надалі називатиму архів ЦДАМЛМ України або відповідно до розташування «Софія».

<sup>25</sup> Лятошинський Б. Ор. 50. Клавир. Нотний рук. Автограф. ЦДАМЛМ України. Ф. 181. Оп. 1. Од. зб. 7. Арк. 33.

<sup>26</sup> Борис Лятошинський. Епістолярна спадщина : у 2 т. / Гол. наук. консультант І. Царевич, упор. і автор вст. ст. М. Копиця. Київ, 2002. Т. 1: Б. Лятошинський – Р. Глієр. Листи (1914–1956). С. 385.

<sup>27</sup> Борис Лятошинський. Епістолярна спадщина : у 2 т. / Гол. наук. консультант І. Царевич, упор. і автор вст. ст. М. Копиця. Київ, 2002. Т. 1: Б. Лятошинський – Р. Глієр. Листи (1914–1956). С. 386.

<sup>28</sup> Там само, с. 391.

<sup>29</sup> Там само, с. 402.

<sup>30</sup> Там само, с. 403.

<sup>31</sup> Там само, с. 406.

<sup>32</sup> Копія листа зберігається в Кабінеті-музеї Бориса Лятошинського.

<sup>33</sup> Лятошинський Б. Третя симфонія. Ор. 50. Партитура. Нотний рук. Автограф. ЦДАМЛМ України. Ф. 181. Оп. 1. Од. зб. 8. Арк. 121.

Нетиповими у випадку Третьої симфонії виявилися терміни її написання. Від появи ідеї нового твору (1939) до завершеної партитури *першої редакції* (1951) минуло близько 12 років – абсолютно безпрецедентний випадок для творчості Лятошинського.

### Прем'єра Третьої симфонії

#### 1. Репетиції

Прем'єра твору відбулася в межах VI пленуму правління Союзу радянських композиторів України, що тривав із 19 по 26 жовтня 1951 року<sup>34</sup>. Оркестрові репетиції було розпочато на початку жовтня. Підготовчий етап до пленуму вичерпно описаний композитором у листі до Р. Глієра від 12 жовтня: «Ви знаєте вже про те, що я, нарешті, закінчив III симфонію. (Вдячний вам за привітання щодо цього.) Партії вже переписані. Диригувати нею буде Рахлін із тим, щоби перш за все зіграти її тут на пленумі Союзу композиторів у жовтні (19–25-го)<sup>35</sup>. Поки він був на Кавказі, я почав тут сам готувати йому симфонію в оркестрі. Партитура складна, і, звісно, коли я вперше спробував її, вийшло багато неясного і ритмічно, і гармонічно через нечіткі ритми. Звісно, я припустився помилки. Необхідно було одразу починати із групових репетицій і в ніякому разі не пробувати її всім оркестром. Наступного ж дня після моєї першої репетиції до Москви, секретаріату СРК уже було телефоном повідомлено, що я написав формалістичний твір. Це – абсурд, однак, напрочуд зворушлива увага місцевого Союзу до мене! Між тим, після цього я перейшов до групових репетицій (2), а потім знову до загальних, – все стало значно ясніше і зрозуміліше для оркестру. Позавчора прийшов Рахлін та був у мене. Симфонія йому дуже подобається, і він не бачить у ній ніяких «ізмів». Завтра, в суботу 13-го, він розпочинає вже сам її репетирувати, і я дуже сподіваюся на те, що після того, як він попрацює з оркестром, вона прозвучить як слід, до сорому моїх київських «друзів», які вкрай уважно спостерігають за кожним моїм кроком»<sup>36</sup>.

15 жовтня відбулося засідання камерно-симфонічної секції спільно із членами правління Союзу радянських композиторів України<sup>37</sup>. Присутні прослухали Третю симфонію Бориса Лятошинського у виконанні Державного симфонічного оркестру УРСР під орудою Натана Рахліна. Характер обговорення твору на цьому засіданні задав тон подальшій брутальній «критики» симфонії. Проте, усупереч усталеному погляду на ці події, було б перебільшенням вбачати й наголошувати на однакості оцінці Третьої симфонії.

Значною протиположністю Анатолію Свечнікову («ідейна направленість симфонії просто ганебна»<sup>38</sup>) та Валеріану Довженку («радянська людина не може підписатися під цією симфонією»<sup>39</sup>) прозвучали голоси Костянтина Симеєнова («я не погоджуюсь із товаришами, які казали, що під цим твором не підпишеться радянська людина»<sup>40</sup>) та Натана Рахліна («в цій симфонії немає нічого ганебного»<sup>41</sup>).

<sup>34</sup> Стенограма VI пленуму правління СРКУ. *ЦДАМЛМ України*. Ф. 661. Оп. 1. Од. зб. 126. 480 арк.

<sup>35</sup> Імовірно, помилка – дата завершення, вказана Лятошинським, суперечить стенограмі пленуму.

<sup>36</sup> Борис Лятошинський. Епістолярна спадщина : у 2 т. / Гол. наук. консультант І. Царевич, упор. і автор вст. ст. М. Копиця. Київ, 2002. Т. 1: Б. Лятошинський – Р. Глієр. Листи (1914–1956). С. 409–410.

<sup>37</sup> Протокол засідання камерно-симфонічної секції разом із членами правління Союзу радянських композиторів України від 15 жовтня 1951 року. *ЦДАМЛМ України*. Ф. 661. Оп. 1. Од. зб. 134. Арк. 65–73.

<sup>38</sup> Там само, арк. 65. Після VI пленуму А. Свечніков напише статтю «Ганебне розв'язання важливої теми» [*Радянське мистецтво*. 1951. 21 листопада].

<sup>39</sup> Там само, арк. 66. Після VI пленуму В. Довженко напише статтю «Ганебний твір» [*Правда України*. 1951. 16 ноябрь].

<sup>40</sup> Там само, арк. 67.

<sup>41</sup> Там само, арк. 69.



Саме диригенти першими постали на захист Лятошинського. К. Симеонов зазначив, що «якби Борис Миколайович не сказав, що ця симфонія присвячена миру, то ми розуміли б її як об'єктивний твір»<sup>42</sup>. Н. Рахлін намагався «розділити» з Лятошинським відповідальність за непорозуміння: «В цій симфонії є багато такого, що зворушує. Вона, можливо, розвинута не так, як ми звикли це сприймати, можливо, є перенавантаження в інструментовці. А можливо, більшу частину недоліків можна віднести на рахунок симфонічного оркестру. Цей твір може грати тільки першокласний оркестр»<sup>43</sup>.

Попри адвокацію Третьої симфонії двома авторитетними музикантами, правління СРКУ зайняло непохитну позицію щодо нової симфонії. Засідання закінчилось прийняттям такої постанови: «Симфонія № 3 «Мир перемаже війну» Б. ЛЯТОШИНСЬКОГО не відповідає назві. Автор викривив відображення даної теми. Музичні засоби експресіоністичні. Твір не реалістичний, чужий нашому слухачеві. Симфонію не рекомендувати до виконання»<sup>44</sup>.

Украй важливим є виступ Лятошинського, вимовлений після всієї критики. Відповідаючи на обвинувачення, композитор, серед іншого, зазначив наступне: «Я звик говорити відверто. І я скажу, що у фіналі теж було декілька фактів, що нагадували про жахи війни, але я їх прибрав за порадою т. Рахліна, коли він тільки проглядав партитуру ще без репетицій»<sup>45</sup>.

Цей фрагмент виступу Лятошинського заслуговує особливої уваги і змушує істотно переглянути утверджений в українському музикознавстві погляд на проблему двох редакцій Третьої симфонії. Відповідно до зауважень Лятошинського, ще **до першого виконання** та початку будь-якого публічного обговорення **музика симфонії зазнала змін**. Отже, **перша редакція** Третьої симфонії Бориса Лятошинського існувала щонайменше в декількох відмінних варіантах, які потрібно між собою розрізнити. Тож закінчену Лятошинським симфонію 16 серпня 1951 року я називатиму **версією 1.0**, а вже відредаговану із врахуванням порад Рахліна партитуру – **версією 1.1**. 15 жовтня 1951 року камерно-симфонічна секція СРКУ прослуховувала вже відредагований варіант твору, а саме **версію 1.1**.

## 2. VI пленум правління Союзу радянських композиторів України (19–26 жовтня 1951 року)

Варто наголосити, що пленуми Союзу радянських композиторів ніколи не були місцем творчого спілкування й обміну ідеями. Насамперед ці заходи були радше «оглядинами» нових творчих здобутків та інструментом ідеологічного контролю за митцями. Тому не дивно, що, крім композиторів і музикознавців СРКУ, у VI пленумі правління брали активну участь такі посадовці, як Давид Копиця (на той момент голова Комітету в справах мистецтв при Раді Міністрів Української РСР), Микола Белогуров (на той момент завідувачий відділом пропаганди та агітації ЦК КП(б)У) та Іван Назаренко (на той момент секретар ЦК КП(б)У). VI пленум правління СРКУ, з цієї точки зору, був

<sup>42</sup> Там само, арк. 66.

Можна припустити, що саме це зауваження спонукало Б. Лятошинського відмовитися від епіграфа «Мир перемаже війну» в *другій редакції* Третьої симфонії.

<sup>43</sup> Протокол засідання камерно-симфонічної секції разом із членами правління Союзу радянських композиторів України від 15 жовтня 1951 року. *ЦДАМЛМ України*. Ф. 661. Оп. 1. Од. зб. 134. Арк. 68.

<sup>44</sup> Там само, арк. 73.

<sup>45</sup> Там само, арк. 72.

абсолютно ординарним явищем, інтерес до якого обумовлений насамперед такою обставиною – у його межах відбулася прем'єра *opus magnum* Бориса Лятошинського.

Стенограма VI пленуму правління СРКУ наразі зберігається у ЦДАМЛМ України<sup>46</sup>. У справі є машинописи засідання з нагоди відкриття пленуму 19 жовтня (арк. 1–46), ранкового (арк. 47–139) та вечірнього (арк. 140–186) засідань 20 жовтня, ранкового засідання 21 жовтня (арк. 187–273), ранкового (арк. 274–382) та вечірнього (арк. 383–480) засідань 26 жовтня. Після ознайомлення зі стенограмою можливо доволі об'ємно уявити його перебіг.

Засадничими текстами, що задали вектор обговорень VI пленуму, були три статті газети «Правда»: редакційні «Невдала опера (Про постановку опери «Від усього серця» в Большом театрі)» від 19 квітня 1951 року та «Про оперу «Богдан Хмельницький» від 20 липня 1951 року, а також «Про ідеологічні перекручення в літературі» від 2 липня 1951 року Лазара Кагановича. Упродовж численних виступів неодноразово згадувалася лютнева постанова ЦК ВКП(б) «Про оперу «Велика дружба» В. Мураделі» 1948 року, пригадувалися статті «Правди» 1936 року. Декілька промовців посилалися на «геніальний труд»<sup>47</sup> Йосифа Сталіна «Марксизм і питання мовознавства». Цілими годинами, день у день, композитори й музикознавці переказували, інтерпретували та «роз'яснювали» зміст партійних документів.

Саме в цій атмосфері відбулась прем'єра Третьої симфонії Бориса Лятошинського: 25 жовтня 1951 року, 15:00, «Концерт з творів композиторів м. Києва», Колонна зала Української державної філармонії. Виконував Державний симфонічний оркестр УРСР, диригував Н. Рахлін (приклад 1).



Приклад 1. Програма Концерту з творів композиторів м. Києва в межах VI пленуму правління СРКУ (Кабінет-музей Бориса Лятошинського)<sup>48</sup>

<sup>46</sup> Стенограма від 18–26 жовтня VI пленуму Союзу радянських композиторів України. ЦДАМЛМ України. Ф. 661. Оп. 1. Од. зб. 126. 480 арк.

Імовірно, під час формування справи у ЦДАМЛМ України виникла помилка в датуванні, яку відображено в назві. З огляду на зміст стенограми VI пленум було розпочато **19 жовтня**, а правильною назвою було б: «Стенограма від 19–26 жовтня VI пленуму Союзу радянських композиторів України».

<sup>47</sup> Стенограма від 18–26 жовтня VI пленуму Союзу радянських композиторів України. ЦДАМЛМ України. Ф. 661. Оп. 1. Од. зб. Арк. 311.

<sup>48</sup> Висловлюю свою подяку кандидатів мистецтвознавства, голові Liatoshynsky Foundation Тетяні Гомон за надані цифрові копії програми.

26 жовтня, останнього дня роботи VI пленуму правління СРКУ, розпочалося напрочуд жваве обговорення. Майже всі, хто виступав, не оминули своєю увагою Третю симфонію Бориса Лятошинського. Фокус уваги зміщується з партійних настанов до значного витвору мистецтва, яке, без перебільшення, схвилювало кожного (у цьому контексті абсолютно не важливо, за чи проти ці промови виголошувались). Сама риторика промовців змінилась, що стає зрозумілим із тексту машинопису. Цей факт, зокрема, відзначив Г. Верьовка: «Про твори, що були прослухані, товариші багато говорили по усім жанрам. Можна сказати, що розходжень у оцінці творів не було, за винятком Третьої симфонії Б. М. Лятошинського»<sup>49</sup>.

Т. Хренніков, який мав розлогий виступ наприкінці пленуму, підсумував головну «претензію» до твору: «Виконання III симфонії не тільки не виправдало наших очікувань, але я сказав би, вбило нас – я не боюсь цих різких слів – своїм прямим викликом радянській музичній естетиці»<sup>50</sup>. Не буду концентруватись на інших виступах, що піддавали симфонію «критиці». Їх було багато, але нічого принципового для подальшого викладу вони не додають<sup>51</sup>.

Подібно до засідання камерно-симфонічної секції, на пленумі була «меншість», яка прямо задекларувала свою схильність до нового твору Лятошинського. Є. Юцевич, відповідаючи на вульгарні закиди В. Довженка, сказав: «Я не погоджуюсь із товаришами, які вважають симфонію провальним твором, я не погоджуюсь із тими, хто вважає симфонію нерадянським твором. Я думаю, що це була просто помилка тов. Довженка. Я думаю, що, вдумавшись, він свої слова забере назад, що під цим твором не підпишеться радянський композитор. Якщо мені дозволено називатись композитором вже тому, що я член цієї організації, то я прошу надати мені право першому підписатися під цим твором. /Оплески/»<sup>52</sup>.

П. Поляков, зі свого боку, разом із палким захистом твору залишив безцінні для історика свідчення: «Думаю, що 3-я симфонія Лятошинського – велика й радісна подія в нашому музичному житті <...> Ті з нас, хто слухав симфонію двічі<sup>53</sup>, звісно, помітили, що на пленумі симфонію виконували вже у зміненій редакції. Композитор дослухався тих зауважень, що були зроблені після першого виконання симфонії. Він **змінив кінець скерцо, відкинув вступ до фіналу, докорінно переробивши його** / тобто фіналу / **коду** (виділено мною. – Г. Ф.) й вніс багато інших змін»<sup>54</sup>.

Спостереження П. Полякова підтвердив сам Б. Лятошинський. У листі до першого секретаря ЦК КП(б)У Леоніда Мельникова від 25 листопада 1951 року<sup>55</sup> композитор

<sup>49</sup> Стенограма від 18–26 жовтня VI пленуму Союзу радянських композиторів України. ЦДАМЛМ України. Ф. 661. Оп. 1. Од. зб. 126. Арк. 460.

<sup>50</sup> Там само, арк. 410.

<sup>51</sup> Обговорення Третьої симфонії в межах VI пленуму правління СРКУ було оприлюднено у статті: Бобринська С. Третя симфонія Лятошинського в дзеркалі преси та критики. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. 2005. Вип. 43, кн. 2. С. 179–209. Однак у публікації текст подано з купюрами та літературною редакцією.

<sup>52</sup> Стенограма від 18–26 жовтня VI пленуму Союзу радянських композиторів України. ЦДАМЛМ України. Ф. 661. Оп. 1. Од. зб. 126. Арк. 358.

<sup>53</sup> Мається на увазі 15 жовтня на засіданні камерно-симфонічної секції та 25 жовтня на симфонічному концерті в межах пленуму.

<sup>54</sup> Стенограма від 18–26 жовтня VI пленуму Союзу радянських композиторів України. ЦДАМЛМ України. Ф. 661. Оп. 1. Од. зб. 126. Арк. 319.

<sup>55</sup> Лист було написано Б. Лятошинським за порадою І. Белзи в спробі захиститися від кампанії цькування композитора у пресі, розпочатою статтями В. Довженка («Ганебний твір») та А. Свєчнікова («Ганебне розв'язання важливої теми»).

напише: «За 12 днів до виконання цього твору на пленумі його прослуховували вже у вузькому колі керівників СРКУ. З усього того несправедливого, що довелось мені в той день вислухати, я спромігся все ж дістати і корисне для себе, і до **виконання на пленумі встиг внести стільки покращень до останньої, четвертої частини симфонії** (виділено мною. – Г. Ф.), що вона стала значно більш світлою та оптимістичною, що мені і сказав, наприклад, присутній на обох виконаннях К. А. Симеонов та низка оркестрантів»<sup>56</sup>.

З огляду на процитовані першоджерела мусимо виокремити ще одну версію *першої редакції* Третьої симфонії Бориса Лятошинського. Називатимемо її **версією 1.2**. Отже, у межах VI пленуму правління Союзу радянських композиторів України, на симфонічному концерті 25 жовтня в Українській державній філармонії було виконано **версію 1.2**.

Тож ще раз, у тезисному викладі, розглянемо трансформації партитури *першої редакції* Третьої симфонії. 16 серпня 1951 року<sup>57</sup> Борис Лятошинський закінчує партитуру *першої редакції (версія 1.0)* Третьої симфонії. Композитор показує партитуру майбутньому виконавцю твору – диригентові Натану Рахліну. За порадою останнього, IV частина зазнає редагування (забрано «декілька фактів, що нагадували про жахи війни»). Таким чином, виникає **версія 1.1 першої редакції**. Саме її Лятошинський починає репетирувати з оркестром, саме **версію 1.1** 15 жовтня прослуховує камерно-симфонічна секція СРКУ. Оскільки, попри вже здійснені зміни, твір зазнає ідеологічної критики, між виконанням 15 жовтня та безпосередньою прем'єрою 25 жовтня на VI пленумі СРКУ Борис Лятошинський вдруге редагує партитуру («змінив кінець скерцо, відкинув вступ до фіналу, докорінно переробивши його коду»). З'являється **версія 1.2**, яку всі і почули на симфонічному концерті 25 жовтня в Колонній залі Української державної філармонії.

#### Автограф із колекції «Софії»

З огляду на процитовані першоджерела видається закономірною постановка такого питання: яка із цих трьох версій (**1.0**, **1.1** чи **1.2**) нині відома, видана й виконується під виглядом *першої редакції* Третьої симфонії Бориса Лятошинського? Надати на нього обґрунтовану відповідь можна щонайменше в окремій розвідці текстологічного спрямування. Але заради того, щоб звірити свідоцтва Б. Лятошинського та П. Полякова й хоч у якийсь мірі втамувати інтерес читача, розглянемо окремий партитурний аркуш, на який першою звернула увагу Яна Іваницька<sup>58</sup> (приклад 2).

«Під час роботи в архіві нами було знайдено окремий партитурний аркуш, на якому тутійне завершення симфонії виписане в сі мінорі, а рукою Лятошинського на полях розгонисто написано: “Fine. 16 серпня 1951 року”. Проте зі стенограм знаємо, що в першій редакції симфонія мала мажорне завершення. То що ж примусило Лятошинського замінити сі мінор на сі мажор? З одного боку, він (Лятошинський. – Г. Ф.) інтуїтивно міг здогадуватись, що через мінорне, трагічне завершення симфонію не сприймуть, а з іншого – мажорне, оптимістичне закінчення вказує на суто національну рису мислення композитора – епічність»<sup>59</sup>. Припущення Я. Іваницької, висловлені 2000 року, вимагають наразі декількох коментарів та уточнень.

<sup>56</sup> Чернетка листа зберігається в Кабінеті-музеї Бориса Лятошинського.

<sup>57</sup> Описані події відбувались у серпні – жовтні 1951 року, тому надалі всі дати позначаються без згадки року – лише день і місяць.

<sup>58</sup> Іваницька Я. Третя симфонія Бориса Лятошинського: текстологічний аналіз авторських редакцій. *Київське музикознавство*. 2000. Вип. 5. С. 81–84.

<sup>59</sup> Іваницька Я. Третя симфонія Бориса Лятошинського: текстологічний аналіз авторських редакцій. *Київське музикознавство*. 2000. Вип. 5. С. 84.



Приклад 2. Борис Лятошинський, Третя симфонія, автограф, остання сторінка IV частини (ЦДАМЛМ України. Ф. 181. Оп. 1. Од. зб. 8. Арк. 121)

По-перше, не зовсім зрозуміло, чому унісонне *h* (приклад 2) оркестру було потрактоване дослідницею як «мінорне», до того ж «трагічне» завершення. По-друге, хоча в переліку літератури до статті останнім пунктом вказані «Стенограми VI пленуму правління Спілки композиторів України»<sup>60</sup> з колекції ЦДАМЛМ України, на жаль, зауваження П. Полякова залишилися поза увагою дослідниці.

Презентована остання сторінка (приклад 2) аж ніяк не є начерком, і її наразі можливо атрибутувати суто як таку, що належить *версії 1.0*. Нагадаю, що остання частина, яка була оркестрована композитором, – III («скерцо»). Партитура фіналу була вже готова наприкінці травня 1951 року. Отже, лише повністю закінчивши роботу з оркестрування, Борис Лятошинський навмисно відкрив останню сторінку фіналу й зазначив завершення своєї роботи: «Fine. 16 серпня 1951 року». На цей патетичний жест у композитора час був.

Знаний зараз варіант IV частини «першої редакції» Третьої симфонії, безсумнівно, належить *версії 1.2*. 13 тактів останнього розділу коди явно вставлені до партитури під час швидкої переробки частини між прослуховуванням камерно-симфонічної секції 15 жовтня та прем'єрою симфонії на пленумі 25 жовтня (нагадаю репліку П. Полякова на пленумі: «докорінно переробивши його / тобто фіналу / коду»). Про це свідчать наступні ознаки: текст записано меш охайним почерком, цифри зазначено олівцем іншого кольору. Через брак часу композитором навіть не скрізь проставлено ключі і знаки на нотоносцях. Часу бракувало, і на останньому аркуші партитури *версії 1.2* дату проставлено не було (приклади 3 та 4).

Слід звернути увагу також і на розбіжність у цифрах, які Борис Лятошинський із неймовірним педантизмом розставляє на початку кожного десятку (1– 11 такт, 2– 21 такт, 3– 31 такт і т. д.). Із цього можна зробити висновок, що *версія 1.0* мала 304 такти,

<sup>60</sup> Іваницька Я. Третя симфонія Бориса Лятошинського: текстологічний аналіз авторських редакцій. *Київське музикознавство*. 2000. Вип. 5. С. 84.



Приклад 3. Борис Лятошинський, Третя симфонія, автограф, IV частина (ЦДАМЛІМ України. Ф. 181. Оп. 1. Од. зб. 8. Арк. 119)



Приклад 4. Борис Лятошинський, Третя симфонія, автограф, IV частина (ЦДАМЛІМ України. Ф. 181. Оп. 1. Од. зб. 8. Арк. 120, зворот)

а *версія 1.2* мала містити 312 тактів. Проте, перерахувавши всі такти у збереженій у колекції «Софії» партитурі *версії 1.2*, отримаємо цифру 288 тактів. Вирішення цього протиріччя вимагає окремого дослідження, але вже можна з певністю констатувати, що свідчення П. Полякова на пленумі й Б. Лятошинського в листі до Л. Мельникова знаходять своє підтвердження навіть за побіжного огляду збереженого автографа.

Отже, утверджений завдяки численним виконанням і записам доби Незалежності фінал *першої редакції* аж ніяк не є реставрацією «первісного» та «незаідеологізованого» варіанта твору. Музика IV частини, яку ми могли чути у виконаннях І. Блажкова, В. Сіренка, Л. Гаджеро, О. Линів і К. Карабиця, належить *версії 1.2*, яка прозвучала на VI пленумі правління Союзу радянських композиторів України. Тобто тій, яка вже зазнала двох редагувань: першого – за порадою Н. Рахліна, другого – після допрем'єрного обговорення камерно-симфонічною секцією СРКУ.

**Висновки.** *Перша редакція* Третьої симфонії Бориса Лятошинського існувала у трьох версіях. Після завершення партитури 16 серпня 1951 року композитор двічі редагував фінал симфонії та вносив правки до III частини.

Усталений в українському музикознавстві та концертній практиці вигляд *першої редакції* Третьої симфонії є дивним конгломератом, де IV частина представлена *версією 1.2 першої редакції*, а I–III частини взагалі належать *другій редакції* симфонії<sup>61</sup>. Отже, теперішня виконавська практика, яка намагалася презентувати первісний, позбавлений

<sup>61</sup> Відмінності між III частиною у *першій* і *другій редакціях* Третьої симфонії розкрито у статті: Фаренюк Г. Реконструкція першої редакції Третьої симфонії Бориса Лятошинського: запитання та відповіді (на матеріалі III частини). *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. 2023. № 138. С. 147–160.

ідеологічних впливів текст твору, не впоралася зі своєю метою: вона не те що не відтворює оригінальний задум, а прямо порушує авторський текст Бориса Лятошинського.

Підготовка автентичної партитури, що могла би у відповідний спосіб представити *першу редакцію (версія 1.0)*, вимагає подальшого дослідження й пошуку невіднайдених наразі матеріалів – вилучених під час переробки Лятошинським сторінок партитури. Тож проблема редакцій Третьої симфонії до сьогодні залишається актуальною.

### Література

1. Бобринська С. Третя симфонія Лятошинського в дзеркалі преси та критики. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. 2005. Вип. 43, кн. 2. С. 179–209.
2. Борис Лятошинський. Епістолярна спадщина : у 2 т. / Гол. наук. консультант І. Царевич, упор. і автор вст. ст. М. Копиця. Київ, 2002. Т. 1: Б. Лятошинський – Р. Глієр. Листи (1914–1956). 768 с.
3. Гожик Ю. За вимогою історичної справедливості. *Музика*. 1997. № 1. С. 4–5.
4. Гордійчук М. Українська радянська симфонічна музика. Київ : Музична Україна, 1969. 427 с.
5. Запорожец Н. Б. Н. Лятошинский. Москва : Советский композитор, 1960. 174 с.
6. Іваницька Я. Третя симфонія Бориса Лятошинського: текстологічний аналіз авторських редакцій. *Київське музикознавство*. 2000. Вип. 5. С. 81–84.
7. Копиця М. Драматургічні колізії симфоній Бориса Лятошинського : Навчально-методичний посібник. Київ, 2007. 121 с.
8. Лятошинський Б. Третя симфонія. Клавір. Нотний рук. Автограф. *ЦДАМЛМ України*. Ф. 181. Оп. 1. Од. зб. 7. Арк. 1–44.
9. Лятошинський Б. Третя симфонія. Партитура. Нотний рук. Автограф. *ЦДАМЛМ України*. Ф. 181. Оп. 1. Од. зб. 8. Арк. 1–121.
10. Протокол засідання камерно-симфонічної секції разом із членами правління Союзу радянських композиторів України від 15 жовтня 1951 року. *ЦДАМЛМ України*. Ф. 661. Оп. 1. Од. зб. 134. Арк. 65–73.
11. Самохвалов В. Борис Лятошинський. Київ : Музична Україна, 1981. 52 с.
12. Стенограма від 18–26 жовтня VI пленуму Союзу радянських композиторів України. *ЦДАМЛМ України*. Ф. 661. Оп. 1. Од. зб. 126. 480 арк.
13. Фаренюк Г. Реконструкція першої редакції Третьої симфонії Бориса Лятошинського: запитання та відповіді (на матеріалі III частини). *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. 2023. № 138. С. 147–160.



## МАТЕРІАЛИ

УДК 78.071(477)»1920/1940»-042.75Г.Левицька,С.Людкевич  
DOI 10.32782/2224-0926-2024-2-49-17

*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>

### ГАЛИНА ЛЕВИЦЬКА ТА СТАНІСЛАВ ЛЮДКЕВИЧ: КОНТАКТИ, ВЗАЄМОЦІНКА, ЛИСТУВАННЯ

Українська піаністка, музичний педагог, музичний критик Галина (Олена) Львівна Левицька (1901–1949) прожила всього 48 років. За цей короткий час їй випало чимало важких людських випробувань: розстріл чоловіка і його родини в Харкові, після чого її доньку Ларису як дитину «ворога народу» забрали в матері й вислали на спецпоселення в Курську, відтак пошуки за нею і повернення, важкі воєнні будні із загрозою висилки на роботи до Німеччини, смерть за підозрілих обставин у розквіті віку та діяльності. У таких умовах Г. Левицька зуміла виявити стійкість до тих трагічних подій і, незважаючи на них, розгорнути значну концертну діяльність, багато часу та сил присвятити педагогічній роботі, проявити себе на адміністративних посадах і цим не лише яскраво ввійти в музичне життя того часу, але й залишити своє ім'я в історії.

Її контакти з С. Людкевичем починаються із середини 20-х років ХХ ст. На той момент Г. Левицька була уже зрілою особистістю, яка пройшла добротну фахову школу й утвердилася в піаністичному виконавстві. Родом з інтелігентної української родини з Ярославщини (містечка Порохник), Галина Львівна була землячкою С. Людкевича, а також доводилася йому далекою родичкою: бабуня піаністки – Марія Левицька була донькою Кліма Вахнянина (брата автора опери «Купало») і Марії з Людкевичів – сестри батька Станіслава Людкевича<sup>1</sup>.

Дитячі роки майбутня піаністка провела на Стрийщині, у Скольому. Здобувала освіту в Перемишльському інституті для дівчат, відтак із початком Першої світової війни з родиною батьків переїхала до Відня і 1920 р. закінчила тут як піаністка Академію музики і відтворчого мистецтва у Відні у класі Єжи Лялевіча і Пауля Вайнгартена, відтак удосконалювалася в Емілія фон Зауера. Ще з часу навчання у Відні, з 1922 р. починає концертувати, у програми концертів відразу залучати українську музику.

1926 р. Г. Левицька переїздить до Стрия, де її запросили очолити Вищий музичний інститут при Стрийській філії Музичного товариства ім. М. Лисенка. Тут вона працює не лише як керівник школи, але і як педагог фортепіано і музично-теоретичних

<sup>1</sup> Про це детальніше дивись: Качмар В. *Нариси історії нашого роду*. Львів, 2009. С. 51–58.



дисциплін. Робота в Музичному інституті у Стрию посприяла її зближенню з С. Людкевичем. Саме з 1927–1928 рр. у фондах музею С. Людкевича зберіглося 4 листи Галі Левицької до композитора, повний текст яких наводимо в додатку до цієї статті. А в домашньому архіві внучки піаністки – Тетяни Крушельницької – зберігся автограф листа композитора до Г. Левицької.

Перший зі збережених її листів до композитора, датований 15 лютого 1927 р., групується довкола обговорення двох важливих подій. Перша подія – організація піаністкою у Стрию концерту до 100-х роковин смерті Л. Бетховена, на який вона запрошує С. Людкевича приїхати. Невідомо, чи відгукнувся С. Людкевич на це прохання, однак вечір відбувся 10 березня 1927 р. Вступне слово виголосив Іван Крушельницький, Г. Левицька виконала сольо «Апасіонату», фортепіанне тріо c-moll виконали Галя (фортепіано), Стефанія (скрипка) Левицькі та віолончеліст Вурм, крім того, сестри Левицькі виконали «Весняну» скрипкову сонату Бетховена. Рецензію на Стрийський концерт до роковин Л. Бетховена в «Ділі» опублікував В. Барвінський<sup>2</sup>, зокрема зазначаючи: «Очевидно, на перший плян значно вибилася п'яністка Галя Левицька, в якій пізнали ми під кожним оглядом знамениту силу, що тим виступом станула в першому ряді наших, що правда, доволі нечисленних п'яністичних сил. Поминувши її високо розвинену, певну, а при тому ніколи не виступаючу на перший плян спроможність, гру її ціхує ще й вельми прецизне почуття ритмічне, рідко подибуване саме у жінок, а дальший шляхотний вираз сили, гарний, видатний, а не пересичений тон у кантілені, а в першу чергу те тонке почуття музикальності, яке її інтерпретаціям дає доволі влучний характер»<sup>3</sup>.

Друга подія, обговорювана в листі до С. Людкевича, це Шевченківський вечір у «Народному Домі» у Львові 13 березня 1927 р., на якому повністю було виконано кантату-симфонію «Кавказ». Лист засвідчує сильне бажання Г. Левицької послухати цей твір: «Вчора довідалась я від п[ані] Пясецької, що у Львові Шевч[енківський] концерт мавби бути 10.ІІІ – Я тому пишу до Вас, що хотіла на цей день просити Вас приїхати до Стрия, бо ми урядуюмо Бетховенівський вечір на більшу скалю. Коли концерт Шевч[енківський] дійсно 10.ІІІ – то я, з двох причин переложила б наш вечір: одно, що Ви не могли б приїхати, а друге, що я хочу конче чути Кавказ. Дуже прошу Вас, Пане Доктор – донести мені, можливо як найскорше, чи дійсно концерт вже 10-го». Але побувати на виконанні не вдалося: як свідчить наступний лист піаністки до композитора – від 14 березня 1927 р. – приїхати на концерт вона не могла, бо терміново мусила їхати додому.

1927 року у Стрию Г. Левицька вийшла заміж за Івана Крушельницького (1905–1934) – сина письменника Антона Крушельницького, поета, перекладача-графіка, мистецького й літературного критика, випускника Віденського і Празького університетів. 1928 р. в цьому шлюбі народилася донька Лариса і подружжя переїхало до Львова. У музичних колах Львова на той час тривала підготовка до концерту на пошанування століття смерті Л. Бетховена. На засіданні львівського відділу Музичного товариства ім. М. Лисенка 11 березня 1927 р. повідомлялося: «Що до майбутнього концерту в честь 100-ньої смерті Бетховена, то після ухвали має він відбутися в перших днях квітня силами нашого Учительського Збору або учениками Інституту нашого. П[ан] Дир[ектор] Барвінський занявся уладженням концерту і подає що сонату грати ме п[ан] Перфецький; в трійо п[ані] Галя Левицька, п[ан] Криштальський (скрипка) і п[ан] Вольфсталь або п[ан]

<sup>2</sup> Барвінський В. З концертової салі. Свято Бетховена в Стрию // *Діло*. 1927. № 67. 26 березня. С. 4.

<sup>3</sup> Барвінський В. З концертової салі. Свято Бетховена в Стрию // *Діло*. 1927. № 67. 26 березня. С. 4.

Пшеничка (чельо); до сольоспіву прошено п[ані] П'ясецьку. Відчит про Бетховена виголосить п[ан] дир[ектор] Барвінський»<sup>4</sup>.

Концерт відбувся 9 квітня 1927 р<sup>5</sup>. Г. Левицька взяла в ньому участь у кількох ампула: як піаніст-соліст виконала фортепіанну сонату d-moll і 32 варіації c-moll, а також виступила у складі фортепіанного тріо з Р. Криштальським та П. Пшеничкою у виконанні тріо D-dur op. 70 і як концертмейстер співачки Галини П'ясецької, яка виконувала пісні Бетховена. С. Людкевич опублікував в газеті «Новий час» рецензію на концерт п. н. «З концертної естради. Концерт в 100-літню річницю Л. Бетховена». У рецензії виконання фортепіанного тріо D-dur op. 70 оцінюється так: «Виконання твору солістами (п. Г. Левицька – фортепіано, п. Р. Криштальський – скрипка і п. П. Пшеничка – віолончель) було під кожним майже оглядом бездоганне й, поминувши деякі мінімальні різниці у фразуванні й динаміці в смичкових інструментах, стояло вповні на висоті задачі. Щоправда слід признати, що фортепіанна партія була тут тим сполучним і шліфуючим сполучником і, як така, вибивалася, нехотячи, на перше місце». Про сольні піаністичні точки Г. Левицької зазначається: «На чолі концерту висунулася – так новістю появи, як і змістом – фортепіанна точка п. Галі Левицької, яка виконала чудову сонату d-moll, op. 31, нав'язну всуміш то демонічними, то мрійливо-ліричними моментами та настроями, та характеристичні, справді бетховенські, варіації c-moll. Обидва твори найшли в п. Г. Левицькій гідну інтерпретацію, сконцентровану, без зайвого ліризму або якої-небудь пересади, з мужеською рисою у фразуванні й акцентах, яка при тім опанувала всі потрібні для виконання тих творів технічні тайни й проблеми й підпорядкувала їх ідеї творів. Особливо ж остання частина сонати й деякі варіації стали під оглядом шляхетної концепції й зрівноваження всіх моментів на рідко подибуванім рівні»<sup>6</sup>.

Імовірно, з публікацією цитованої рецензії С. Людкевича пов'язаний і лист композитора до Г. Левицької. Цей лист в неповному обсязі, без вказання дати, ось як цитується у книзі Л. Крушельницької «Рубали ліс»: «...Мені сказав п. Мудрий, що Німчук уже написав перед тим свою рецензію і зложив у друкарні... і що рецензія майже покривається з моєю. А се неправда, бо його рецензія повна всяких нонсенсів, і я з нею не хочу мати нічого спільного. Я, в виду сего, мусив рецензію мою помістити деінде, а що в «Раді» вже була рецензія п. Кудрика, я дав її до «Нового часу», де вона, однак, мусила бути трохи скорочена, бо в числі святочнім уже не було місця. От і маєте наші галицькі відносини. Але ви мусите до них поволі звикнути...»<sup>7</sup>. Оскільки рецензія на бетховенівський концерт – єдина з опублікованих у «Новому часі» рецензій С. Людкевича, пов'язаних із Г. Левицькою, припускаємо, що в листі композитора йдеться саме про цю публікацію.

Решта листів того періоду – від 9 червня 1927 р. і 5 січня 1928 р. – попри свою короткість, кидають світло на інші грані співпраці піаністки з композитором. Перший із них документує залучення до участі у спільному пописі учнів філій інститутів, який відбувався у Львові, учениці Г. Левицької у Стрию Лідії Гошовської. У другому листі йдеться

<sup>4</sup> *Книга протоколів Музичного товариства ім. Миколи Лисенка (1922–1939 рр.)* / упоряд. Я. Горак. Львів : Апріорі, 2019. С. 91.

<sup>5</sup> Програма концерту зберігається у фондах Меморіального музею Станіслава Людкевича у Львові (далі – ММСЛ) Інвентарний № 2520.

<sup>6</sup> Людкевич С. З концертової естради. Концерт в 100-літню річницю Л. Бетховена // *Новий час*. 1927. № 49. 5 березня. Передрук: Людкевич С. *Дослідження, статті, рецензії, виступи* / Упоряд. З. Штундер. Т. 2. Львів : Видавництво М.П. Коць, 2000. С. 503–504.

<sup>7</sup> Крушельницька Л. *Рубали ліс... (Спогади галичанки)*. Львів : Львівська наукова бібліотека ім. В. Стефаника, 2001. С. 58–59.

про намір піаністки виконати в камерному ансамблі зі своїми сестрами тріо С. Людкевича. На жаль, годі встановити, яке саме тріо (припускаємо, що друге, *fis-moll*), рівно ж як і чи було воно винесене на сцену, однак лист документує підготовчу роботу (перепис партій) для виконання. Це тим більш важливо, що твори С. Людкевича в репертуарі піаністки відсутні<sup>8</sup> й інших свідчень про ініціативи виконання Г. Левицькою музики композитора наразі немає.

На засіданні виділу Музичного товариства ім. Лисенка 2 вересня 1929 р. Г. Левицьку прийнято на роботу у Вищий музичний інститут у Львові<sup>9</sup>, тоді ж вона вперше присутня на засіданні виділу товариства. 3 жовтня 1929 р. її прийнято в члени товариства<sup>10</sup>, а 20 жовтня 1930 р. Г. Левицьку разом зі скрипалем-педагогом інституту Іваном Левицьким було делеговано як представників від учительського збору на засідання виділу для обговорення «правильника» (укладу посадових прав і обов'язків) інспектора інститутів, яким був С. Людкевич. На наступному засіданні – 2 листопада – виступає від імені учительського збору з думками щодо правильника інспектора: «В імені збору п[ані] Левицька-Крушельницька загально висказується в імені збору за отворення чину інспектора по думці проєкту правильника з тим однак, що назва була б директор Муз[ичного] Т[овариств]а а не інспектор»<sup>11</sup>. На засіданні 8 листопада правильник був затверджений.

1932 р. у зв'язку з фінансовими труднощами у Вищому музичному інституті постала потреба скорочення штату педагогів фортепіано до 6, задля чого було проведене їх відбір і реангажування (повторний прийом) на роботу в інституті. У цій процедурі на засіданні 28 червня 1932 р. виникла конкуренція між Г. Левицькою і Ольгою Шухевич, дружиною піаніста Тараса Шухевича, і виділ проголосував за О. Шухевич. Такий вибір не задовольняв керівництво інституту – директора В. Барвінського й інспектора С. Людкевича, тому питання додатково розглядалося на засіданні 6 вересня 1932 р. За протоколом засідання, «дир[ектор] Барвінський повідомляє, що до науки гри на фортепяні у клясі п[ані] Левицької зголосилося 6 учениць і заявили, що хочуть вчитися виключно у тої учительки. Супроти ухвали виділу, якою не реангажовано пані Левицької просить о заангажування п[ані] Г. Левицької-Крушельницької до навчання гри на фортепяні, бо невирішення тої справи є зі шкодою для Інституту і в таких умовинах дир[ектор] Барвінський не може дальше управляти інститутом і резигнує з управи і вносить на зреасумування дотичної ухвали Виділу. Думки Дир[ектора] Барвінського поділяють Д[окт]ор Нижанківський і Д[окто]р Людкевич. Д[окто]р Нижанківський вказує, що непотрібним є реасумування ухвали, бо в ухвалі було сказано поки що, що не виключає дальшого ангажування учителів, а коли зголосилося 6 учениць до п[ані] Левицької, то заходить реальна потреба без реасумування ухвали реангажувати п[ані] Левицьку»<sup>12</sup>. Цитований

<sup>8</sup> Це твердження базую на основі статті: Кашкадамова Н. Українська фортепіанна музика в репертуарі піаністів Галичини (60-ті роки XIX ст. – 1939 р.) // *Записки Наукового товариства імені Шевченка. Том ССXXXII: Праці Музикознавчої комісії* / редактори О. Купчинський, Ю. Ясиновський. Львів : НТШ, 1996. С. 125–153.

<sup>9</sup> *Книга протоколів Музичного товариства ім. Миколи Лисенка (1922–1939 рр.)*. Львів: Апріорі, 2019. С. 137.

<sup>10</sup> *Книга протоколів Музичного товариства ім. Миколи Лисенка (1922–1939 рр.)*. Львів: Апріорі, 2019. С. 139.

<sup>11</sup> *Книга протоколів Музичного товариства ім. Миколи Лисенка (1922–1939 рр.)*. Львів: Апріорі, 2019. С. 139.

<sup>12</sup> *Книга протоколів Музичного товариства ім. Миколи Лисенка (1922–1939 рр.)*. Львів: Апріорі, 2019. С. 237.

фрагмент документу показує, на які жертви готові були йти В. Барвінський і С. Людкевич, щоби залишити піаністку серед педагогів інституту. На засіданні 10 вересня 1932 р. піаністку реангажували у Львівський інститут. Як педагог інституту до 1939 р. Галя Левицька виховала плеяду учнів, серед яких Марта Кравців-Барабаш, Ірина Селезінка, Ірина Николишин, Марта Колтунюк, Лідія Дутко, Надія Калинець. У 30-х роках педагог разом з учнями свого класу здійснювала концерти класу (т. зв. пописи), серед яких, наприклад, концерт із творів Й.С. Баха у травні 1937 р.<sup>13</sup>.

1929 р. разом зі своїм чоловіком Г. Левицька заснувала театральну школу, а з ініціативи І. Крушельницького у Львові започатковане «Західноукраїнське мистецьке об'єднання» (ЗУМО), до якого ввійшли ряд видатних діячів мистецтва, серед них Олекса Новаківський, Святослав Гординський, Зоф'я Лісса, Микола Колесса, Галя Левицька. Друкованим органом об'єднання став «Альманах лівого мистецтва», редагований Іваном Крушельницьким, який закликав митців об'єднуватися і творити для «працюючого класу». Вийшов лише один номер, після чого видання було заборонене польською владою. Ідеологічний напрям видання в подальшому став підґрунтям комуністичних поглядів: І. Крушельницький вважає метою мистецтва об'єднання пролетарів всіх націй, мистецтво тлумачить як пролетарське за змістом, але національне за формою, заперечує національне мистецтво, метою мистецьких об'єднань має бути класова боротьба<sup>14</sup>.

Сповідування цих ідей було небезпечним і неприйнятним в колах інтелігенції. Лариса Крушельницька пише: «...в 1932 році у Львові поширювалася антивоєнна відозва («Відозва Шіллера<sup>15</sup>»), ініціатором якої у всесвітньому масштабі був Ромен Роллан. Гарячими агітаторами її ідей стали Крушельницькі. М. Ф. Колесса пригадав, що підписався під відозвою (так само, як і Марія Дем'янівна Деркач), власне під впливом мого батька. Такі дії не завжди щасливо закінчувалися. Одного разу, прийшовши в інститут, мама [Г. Левицька. – Я. Г.] і Микола Філаретович дізналися, що їх звільнено з роботи. На початку 30-х років у період кризи і шаленого безробіття, це була катастрофа. Якось (стараннями Станіслава Пилиповича Людкевича) усе владналося<sup>16</sup>. Про інцидент згадував і М. Колесса: «Зі мною говорив від адміністрації Інституту Дрималик – він мусів, бо батьки бунтували проти того, щоб їхніх дітей учили люди, наставлені «наліво». Лівим мистецтво було під оглядом не ідеології, а радикальності формальних прийомів<sup>17</sup>. Невідомо, як саме справу полагодив С. Людкевич, однак через наведений інцидент Г. Левицьку таки позбавили місця роботи в Стрию. Згодом в автобіографії з особової справи піаністки як педагога у Львівській консерваторії вона писала: «В 1932 р. я розійшлась

<sup>13</sup> Дивись рецензію на цей концерт: Сімович Р. З концертної салі. Вечір творів Баха у виконанні учениць Галі Левицької // *Діло*. 1938. № 108. 20 травня. С. 8.

<sup>14</sup> Дивись публікації: Крушельницький І. Розуміння мистецтва // *Альманах лівого мистецтва* Вип. 1. Львів : ЗУМО, грудень 1931 р. С. 3; Крушельницький І. Завдання мистецького об'єднання // *Там само*, с. 11–12. У «Альманахові...» з музичної тематики опубліковано також хор М. Колесси «Новобранці» (сл. І. Крушельницького (с. 22–24), статті «Пролетарська музика» З. Лиська (с. 4–7) і «Проблема класовості в музиці» З. Лісси (с. 12–15).

<sup>15</sup> Йдеться про Отто Шіллера – німецького аналітика і дипломата, аташе з сільського господарства в Москві. У 1930–1933 рр. він публікував статті з приводу колективізації в СРСР, де констатував голод в Україні і коло 10 мільйонів чоловік жертв голоду. Його доповідь «Голод в Радянському Союзі», надіслана 18 вересня 1933 р. під грифом «таємно», містила економічну і демографічну статистику голоду в Радянському Союзі. – Я. Г.

<sup>16</sup> Крушельницька Л. *Рубали ліс... (спогади галичанки)*. Львів, 2001. С. 58.

<sup>17</sup> Самотос-Баерле Н. *Микола Колесса. Сто років молодості: Спогади*. Львів : Аверс, 2014. С. 267–268.

з моїм чоловіком Іваном Крушельницьким та стала жити вкупі з матір'ю та маленькою дочкою Ларісою. Життя було дуже важке тим більше, що місце керівника школи в Стрії я мусіла залишити з огляду на політичну неблагонадійність»<sup>18</sup>.

Початок 30-х років – тяжкий і трагічний час в долі родини Крушельницьких: через безробіття й переслідування вирішили всією родиною виїхати в Радянську Україну. 1932 р. до Харкова виїхав І. Крушельницький, а 1934 р. – уся родина. Г. Левицька лишилася у Львові, маючи намір виїхати до Харкова 1935 р., але не виїхала. У грудні 1934 р. частина родини, що виїхала, була розстріляна, частина – відправлена в табори на Соловки і там знищена. У тому ж році шестирічна донька піаністки Лариса виселена до Курська на спецпоселення, насильно роз'єднана з матір'ю, яка мусіла використовувати всі можливі способи для пошуку й порятунку доньки. Лише завдяки допомозі голови Політичного Червоного Хреста СРСР Катерини Пешкової (дружини Максима Горького) вдалося розшукати Ларису і повернути її до Львова.

Попри трагічні родинні події, у 1930-х роках Г. Левицька творчо контактує з українськими композиторами Нестором Нижанківським, Миколою Колессою Романом Сімовичем, Василем Барвінським, напрацювавши великий український репертуар із творів галицьких і наддніпрянських композиторів і ставши лідером за кількістю прем'єр українських фортепіанних творів (загально 19 творів, з них 8 – великі форми або цикли). Її схильність до прем'єр творів, опора на твори великої форми й сольний концерт як основна форма виступу – це, за дослідженням Н. Кашкадамової<sup>19</sup>, характерні риси її концертного стилю. Серед її репертуару твори С. Людкевича на диво відсутні: за перевани в репертуарі концепційних, інтелектуальних полотен, схильності до першовиконання сучасних українських музичних творів, фортепіанна творчість автора музичного «Кавказу» становила б вдячний матеріал для піаністки. Можливо, брак творів С. Людкевича мотивувався широким розповсюдженням його музики в репертуарі сучасних Г. Левицькій українських піаністок Галичини – В. Божейко, М. Вишницької, Д. Гординської-Каранович, Н. Лаврівської. 31 грудня 1931 р. Г. Левицька зважилася на цілий концерт української фортепіанної музики (П. Козицький 7 прелюдій ор. 12, З. Лисько Соната; М. Колесса сюїта «Пасакалія, скерцо й fuga», Л. Ревуцький Прелюдії ор. 11)<sup>20</sup>. Вона виступає як піаністка-солістка, як член камерного ансамблю і як концертмейстер співаків. Зі своїми сестрами, скрипалькою Стефанією і віолончелісткою Марією, виступає у складі камерного тріо з різними програмами: 7 грудня 1931 р. – програма з творів Бетховена, Шумана, Барвінського; 1934 р. – програма з творів Й. Брамса. Часто виступає із сестрою Стефанією (скрипалькою), а також зі співачкою О. Бандрівською.

<sup>18</sup> Архів Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка. Особова справа Галини Левицької. Опис 2 о/с. – Спр. № 11. Арк. 24–25. Цитована автобіографія писалася піаністкою в радянський час, коли факти власної біографії авторами свідомо перекручувалися, тому наведена інформація про розлучення із чоловіком – свідомо неправда, яку спростовують і нащадки родини і даліші перипетії життя піаністки.

<sup>19</sup> Кашкадамова Н. Українська фортепіанна музика в репертуарі піаністів Галичини (60-ті роки ХІХ ст. – 1939 р) // *Записки НТШ*. Т. 232. Львів, 1996. С. 146.

<sup>20</sup> Дітчук О., Кашкадамова Н. Концертна діяльність та виконавський стиль піаністки Галі Левицької // *Піаністка та педагог Галина Левицька (1901–1949) : матеріали обласної конференції викладачів фортепіанних відділів музичних училищ та мистецьких шкіл, присвячена пам'яті Галини Левицької (Львів, жовтень 2004)*. Львів, 2012. С. 38 (хронологія концертних виступів Г. Левицької подана в додатках названої статті).

Галя Левицька разом із С. Людкевичем була присутня на перших зборах СУПРОМу 12 квітня 1934 р.<sup>21</sup>, а після рішення засідання Ради СУПРОМу 20 червня 1934 р. стала звичайним членом цієї організації<sup>22</sup>. Згодом, 8 грудня 1935 р., на Загальних зборах її вибрали до складу Ради СУПРОМУ (керівного органу)<sup>23</sup>.

Як членкиня Ради, вона разом зі С. Людкевичем і В. Барвінським була рішенням Ради від 26 березня 1936 р. в складі комісії делегована до дирекції Львівського радіо у справі систематичного проведення на радіо авдіцій українських виконавців<sup>24</sup>. У справі мирового суду між С. Людкевичем і Н. Нижанківським, який розгорівся через інцидент між діячами весною 1936 року<sup>25</sup>, рішенням Ради 23 квітня 1936 р. Г. Левицька була призначена як заступник (представник інтересів) Н. Нижанківського<sup>26</sup>, але дипломатично відмовилася від цього. З початком виходу журналу «Українська музика», який став друкованим органом СУПРОМу, часто виступає в ньому як музичний критик. Брала участь Г. Левицька в концертах, організованих СУПРОМом. Від імені спілки вона була учасником 1935 р. в концерті до 30-річчя Національного музею у Львові. У 1936–1937 рр. вона – чи не перша серед українських галицьких піаністок – проводила цикли тематичних концертів із різножанрових і різностильових програм як з європейської, так і з української, як із класичної, так і з сучасної модерної музики.

Грала модерну музику не тільки в сольних програмах, але і як концертмейстер. Зокрема, зі співачкою Одаркою Бандрівською восени 1936 р. на концерті, організованому СУПРОМом, виконувалися твори К. Дебюссі, О. Респігі, Р. Штрауса, Г. Малера, А. Шенберга, М. Мусоргського, В. Барвінського, Л. Ревуцького. С. Людкевич опублікував рецензію на цей концерт «Вечір новітніх пісень О. Бандрівської», у якій писав: «Цей пісенний вечір стояв взагалі, і під оглядом цікавої програми, і під оглядом її виконання, на високому рівні, і його слід зарахувати до найудатніших наших пісенних вечорів в останніх часах. До успіху й вдатности концерту причинилась, мабуть, не в малій мірі участь піаністки п. Г. Левицької як акомпаніаторки»<sup>27</sup>.

Для організації вшанування 25-ліття смерті Лисенка в 1937 р. Музичне товариство ім. М. Лисенка створило окрему комісію за участі С. Людкевича для розробки низки ювілейних заходів, серед яких концерт-академія. На засіданні виділу Музичного товариства ім. М. Лисенка 24 жовтня 1937 р. до участі в концерті запрошено Г. Левицьку як сольну піаністку й концертмейстера О. Бандрівську. Концерт неодноразово переносився, унаслідок чого піаністка навіть відмовлялася виступати, але, за протоколами, справу дипломатично залагодив С. Людкевич. Концерт відбувся 19 грудня 1937 р. в міському театрі за участі співаків М. Голинського, О. Бандрівської, хорів «Бояна» і «Сурми».

<sup>21</sup> Книга протоколів Союзу українських професійних музик у Львові // *Союз українських професійних музик у Львові: Матеріали і документи* / Редактори-упорядники В. Сивохи́п, Р. Стельмашук. Львів : Сполум, видавництво М. П. Коць, 1997. С. 61.

<sup>22</sup> Там само, с. 66.

<sup>23</sup> Там само, с. 90–91.

<sup>24</sup> Там само, с. 95.

<sup>25</sup> Про конфлікт див.: Штундер З. *Станіслав Людкевич. Життя і творчість. Том 1. 1879–1939*. Львів : «Бінар-2000», 2005. С. 379.

<sup>26</sup> Книга протоколів Союзу українських професійних музик... С. 98.

<sup>27</sup> Першодрук: *Діло*, 1936, № 230, 13 жовтня. С. 7. Підписано: Ч. В. Передрук: Людкевич С. *Дослідження, статті, рецензії, виступи* / Упоряд. З. Штундер. Т. 2. Львів : Видавництво М. П. Коць, 2000. С. 563.

Г. Левицька виконала на ньому Першу українську рапсодію М. Лисенка. С. Людкевич відгукнувся в пресі рецензією «Святочний концерт у 25-ліття смерті М. Лисенка», у якій дав таку характеристику виступу Г. Левицької: «Може, найцікавішою (не хочу сказати найціннішою) з усіх продукцій була для любителів лисенківської музики 1-ша фортепіанна рапсодія (gis-moll – As-dur), технічно й виразово не легка до опанування і навіть декому з піаністів осоружна, яку піаністка п. Г. Левицька виконала в нас перший раз від часу ювілейних концертів Лисенка в Галичині 1904 р., коли-то виконав її сам автор. Піаністка вложила у твір дуже багато технічно-мистецьких зусиль і багато душі та мала загальний успіх у знавців і ляків. Показується, що твір цей, при всіх виразних впливах Ліста у фортепіанній техніці й фактурі, усе ж таки в тематиці й гармонії виявляє стільки оригінальних лисенківських рис, що вповні заслуговує на назву української рапсодії»<sup>28</sup>.

1938 р. Г. Левицька за результатами відбору була затверджена очільником Вищого музичного інституту у Стрию, поєднуючи тут керівну посаду з роботою педагога фортепіано. Того ж року Стрийська філія великим концертом відзначала 25-ліття свого існування. У рамках святкувань відбулася низка заходів: поминальне богослужіння за померлих педагогів інституту (29 жовтня), концерт учнів (8 листопада), 6 грудня – ювілейний концерт за участі піаністки Галі Левицької, скрипаля Івана Повалячека, Стрийського та Дрогобицького «Боянів» та інших. У програмі прозвучали твори М. Лисенка, С. Франка, Г. Генделя, А. Вахнянина, і «Кантата у 25-ліття» С. Людкевича. Серед домашнього архіву С. Людкевича зберігся лист «До Хвального Інспекторату музичного товариства ім. Миколи Лисенка у Львові», датований «В Стрию, дня 18 листопада 1938» із запрошенням композитора на святкування<sup>29</sup>, а також запрошення-програма торжеств<sup>30</sup>. С. Людкевич відгукнувся на подію рецензією «Ювілейний концерт у 25-ліття Муз. товариства й інституту ім. М. Лисенка в Стрию», у якій, зокрема, сказано: «У концертній частині були дві сольні інструментальні точки: фортепіанна Перша рапсодія Лисенка, блискуче виконана п. Г. Левицькою, теперішньою директоркою й учителькою Муз[ичного] Інституту в Стрию, і скрипкова соната Цезаря Франка, якої виконавці – скрипак проф. І. Повалячек і піаністка п. Г. Левицька – вповні дотроїлися до високих вимог цього прекрасного, хоч і як трудного, твору»<sup>31</sup>.

З приходом радянської влади на Західну Україну Г. Левицька стала директором і завідувачем фортепіанного відділу в Консерваторійній музичній школі (нині – Львівська середня спеціальна музична школа ім. С. Крушельницької). Життєві поневіряння у воєнні роки висвітлюють слова з автобіографії Г. Левицької з її особової справи у Львівській консерваторії: «Коли в 1939 році прийшла Червона Армія, музичне життя зорганізувалось на зовсім других підставах. Мені доручено місце директора Муз[ичної] десятирічки при Льв[івській] Держ[авній] Консерваторії, де я одержала кафедру по спец. фортепіано. В червні 1941 року все перервалось. Музичне життя занепало, довелося пробиватись приватними лекціями аж до зорганізування т. зв. Муз[ичної] школи з дуже

<sup>28</sup> Людкевич С. *Дослідження, статті, рецензії, виступи* / Упоряд. З. Штундер. Т. 2. Львів : Видавництво М. П. Коць, 2000. С. 571.

<sup>29</sup> Автограф листа зберігається у фондах Меморіального музею Станіслава Людкевича у Львові. На момент написання статті лист ще не мав визначеного інвентарного номера.

<sup>30</sup> ММСЛ. Інвентарний № 2626: Запрошення-програма. Ювілейне свято з нагоди 25-ліття існування Товариства і музичної школи у Стрию. Стрий, 29 жовтня 1938 р.

<sup>31</sup> Першодрук: *Діло*. 1938. № 280. 16 грудня. С. 9. Підписано: Ч. В. Передрук: Людкевич С. *Дослідження, статті, рецензії, виступи* / Упоряд. З. Штундер. Т. 2. Львів : Видавництво М. П. Коць, 2000. С. 598.

марними перспективами. Майже від самого початку окупації німецькі власті старались втягнути мене на працю перекладчика з огляду на моє знання мов. Довелось вкінці прийняти місце перекладчика в Ревізійному Союзі Укр[аїнських] Кооператив (травень 1942 р.)»<sup>32</sup>.

За часу німецької окупації Галичини визначною подією було триразове виконання «Кавказу» С. Людкевича – 11, 12 і 18 квітня 1943 р. Г. опублікувала рецензію на ці концерти «Кавказ (з нагоди виконання симфонії-кантати «Кавказ» Шевченка-Людкевича на святкових концертах у Львівському Оперному Театрі)»<sup>33</sup>.

Стаття Г. Левицької про «Кавказ» – це не рецензія, а радше образно-емоційне враження від твору. У статті твір С. Людкевича належить до нечисленних (після концертів Д. Бортнянського і кантат М. Лисенка) творів монументального стилю. Коротко вказується контекст створення твору – з 1902 р., коли композитором були написані інші твори на слова Шевченка (музика до «Гамалії», хори «Косар», «Закувала зозуленька»). Г. Левицька пише: «Як добрий знавець оркестрової палети, а ще краще обзнайомлений з хоровою, зокрема з українською хоровою фактурою, захоплений ідеєю Шевченкової поеми [С. Людкевич. – Я. Г.], починає творити кантату, яка, мабуть, в історії нашої, а то й світової музики назавжди займатиме виняткове місце. В творчості Людкевича кантата є завершенням його вокально-інструментальних праць, є доказом глибокого пієтизму для творчості давніших українських композиторів та обзнайомлення з українською народною піснею (яка, власне кажучи, в «Кавказі» ніде не вжита безпосередньо, бо ж і поетичний текст не дає для того підстави. Проблема геройської боротьби кавказців – це проблема кожного поневоленого народу – в розумінні українського поета і музики. І тому тема кавказьких гір, що червоною ниткою тягнеться та споює увесь твір і якою починається I частина, названа композитором «Прометеєю» – має характер української описової мелодики»<sup>34</sup>. Прикметні у цитованому фрагменті дві деталі: передовсім високе – виняткове у світовій музиці – місце людкевичевого твору, а по-друге, думка авторки, що твір завершує вокально-інструментальні «праці» композитора, хоч твір написаний композитором у молоді роки і подальша композиторська еволюція С. Людкевича дасть ще не один цінний здобуток у цьому жанрі.

Г. Левицька простежує образність і характер кожної частини й завершує міркуваннями про виконання: «Про визначну роль, яка припала Станіславу Людкевичу в ділянці нашої вокально-оркестрової музики, не приходиться говорити. З нагоди ж останнього виконання його геніального твору насувається декілька завваг: для того, щоб інтерпретувати твір тієї міри і того всенационального значення (згадати б тільки зрив українського громадянства, зокрема молоді, після виконання кантати в Києві 1941 року), а то й твір вселюдської ваги, треба колосального збору знавців свого ремесла, які вложили б у відтворення не менше живущого духа й серця, як це зробили поет і композитор. Нам не вперше приходиться прослухати ту симфонію слова й музики, і останні концерти насувають рефлексії, які не все виходить в користь виконання <...> Все таки: враховуючи всі труднощі, які мусіли побороти ініціатори, керівники та виконавці, можемо тільки

<sup>32</sup> Особова справа Галини Левицької // Архів ЛНМА ім. М. Лисенка. Опис 2 о/с. Справа 11. Арк. 24–25.

<sup>33</sup> [Левицька Г.] Кавказ (з нагоди виконання симфонії-кантати «Кавказ» Шевченка-Людкевича на святкових концертах у Львівському Оперному Театрі) // *Наші дні*, 1943. № 5. 1 травня. С. 9–10. Підписано: Г. Л.

<sup>34</sup> Там само, с. 9.



радіти, що твір тієї міри і тієї вічної актуальності заманіфестовано в сьогорічні роковини поета. Заманіфестовано ним віру у власні сили»<sup>35</sup>.

Подальші життєві поневіряння Г. Левицької в час німецької окупації приблизно на два роки унеможливили її контакти з С. Людкевичем. Про цей період свого життя Г. Левицька пише в автобіографії: «В грудні 1943 р. прийшов виклик з м. Штудгарт (Німеччина), куди я мусіла виїхати спершу на працю в уряді прохарчування, опісля в статистичному бюро міста. За час мого перебування в м. Штудгарт мені 2 рази пропонували німецьке громадянство. Коли я категорично відмовилась – знято мене з посади та примушено працювати фізично. Мою 15-літню доньку забрали від мене та примусили її працювати на фабриці в м. Зінген, де вона жила з того часу в лагері східних робітників. Тільки 26 квітня 1945 прийшов рятунок. В той день м. Констанцію, де я працювала як домашня робітниця, заняли французькі війська і з наступних днів почали працювати репатріаційні комісії. Ми з дочкою були одні з перших, що зголосились в радянській комісії. Через місяць нас перевели до табору в м. Шваніген (Шварцвальд) – а 6. IX 1945 ми погрузились для повороту на Батьківщину»<sup>36</sup>.

24 вересня 1945 р. Г. Левицька повернулася до Львова, а 1 жовтня 1945 р. почала працю у Львівській консерваторії на посаді педагога кафедри спеціального фортепіано. Оскільки були необхідні документи для підтвердження трудового стажу, таку посвідку про робочий стаж Г. Левицької надав С. Людкевич, і вона досі зберігається в особовій справі піаністки в архіві ЛНМА ім. М. Лисенка. Ось її повний текст:

#### «ДОВІДКА

Оцим стверджую, що проф. Левицька Галя працювала з 1 вересня 1926 р. директором та педагогом спец[іального] фортепіано у філії Вищого Музичного Інституту ім. Лисенка у м. Стрії (Галичина). З 1 вересня 1929 р. по 1 вересня 1939 р. проф. Левицька Галя працювала педагогом спец[іального] фортепіано у Вищому Муз[ичному] Інституті ім. Лисенка у Львові.

Бувший Інспектор Вищ[их] Муз[ичних] Шкіл ім. Лисенка

Др. Людкевич»<sup>37</sup>.

У роки роботи в консерваторії піаністка, ймовірно, спілкувалася з С. Людкевичем, однак задокументованих згадок про це не виявлено, хоч спілкування мусіло мати місце, оскільки Г. Левицька проводила в консерваторії різносторонню діяльність, у т. ч. з 1 березня до 18 грудня 1947 р. призначена деканом фортепіанного факультету Львівської консерваторії.

Отож, контакти Г. Левицької з С. Людкевичем назагал нечисленні фактами, але засвідчують людську і творчу взаємоповагу, вирозумілість і допомогу між ними, відсутність будь-яких конфліктів. Їх об'єднувала педагогічна робота спочатку у Вищому музичному інституті, відтак у Львівській державній консерваторії. Обое були діяльними членами СУПРОМу. Мала місце і творча взаємооцінка. У кількох рецензіях різних років С. Людкевич дав високу оцінку концертної діяльності, піаністичної професійності

<sup>35</sup> [Левицька Г.] Кавказ (з нагоди виконання симфонії-кантати «Кавказ» Шевченка-Людкевича на святкових концертах у Львівському Оперному Театрі) // *Наші дні*, 1943. № 5. 1 травня. С. 10.

<sup>36</sup> Архів ЛНМА ім. М. Лисенка. Особова справа Галини Левицької. Опис 2 о/с. Справа 11. Арк. 24–25.

<sup>37</sup> Архів ЛНМА ім. М. Лисенка. Особова справа Г. Левицької. Арк. 29.

Г. Левицької. Показником визнання високого рівня музичної фаховості піаністи було підтримка й обстоювання С. Людкевичем кандидатури Г. Левицької на педагогічну посаду у львівському інституті 1932 р. Зі свого боку Г. Левицька мала значний інтерес до творчості С. Людкевича, особливо до кантати-симфонії «Кавказ», яку вона прагнула повністю почути в 1927 році, а згодом опублікувала розгорнену статтю про цей твір, вперше прослухавши його в 1943 році. Хоч серед репертуару піаністки твори композитора не фігурують, але збережені листи ілюструють її прагнення виконувати його твори, зокрема тріо Людкевича.

Додаток

### Листи Галини Левицької до Станіслава Людкевича

#### № 1

Вельмишановний Пане Директор!

Вчора довідалась я від п[ані] П'ясецької<sup>38</sup>, що у Львові Шевч[енківський] концерт мавби бути 10.III<sup>39</sup> – Я тому пишу до Вас, що хотіла на цей день просити Вас приїхати до Стрия, бо ми урядуюмо Бетховенівський вечір<sup>40</sup> на більшу скалку. Коли концерт Шевч[енківський] дійсно 10.III – то я, з двох причин переложила б наш вечір: одно, що Ви не моглиб приїхати, а друге, що я хочу конче чути Кавказ<sup>41</sup>.

Дуже прошу Вас, Пане Доктор – донести мені, можливо як найскорше, чи дійсно концерт вже 10-го.

Знаєте, тут розходиться о цілу рекляму – з котрою треба почати відповідно до ре-чинця.

Що до Бетховенівського вечора у Львові<sup>42</sup> – то я сказала п[ані] П'ясецькій. Сподіюсь письма від Вас.

<sup>38</sup> Йдеться про співачку, педагога співу у Вищому музичному інституті у Львові Олену (Галину) П'ясецьку (1894–1978).

<sup>39</sup> Шевченківський вечір у Львові за участю «Львівського Бояна» відбувся 13 березня 1927 р. в залі «Народного Дому».

<sup>40</sup> Концерт на пошанування согих роковин смерті Л. Бетховена відбувся в Стрию, у залі «Народного Дому» 10 березня 1927 р. за участю Г. Левицької (фортепіано), С. Левицької (скрипка), Л. Вурма (віолончель), І. А. Крушельницького. У програмі після вступного слова І. Крушельницького прозвучали твори Л. Бетховена: Фортепіанна соната f-moll op. 57 («Апасіоната») у виконанні Г. Левицької, фортепіанне тріо c-moll у камерному виконанні всіх учасників, а також Соната F-dur op. 23 (т. зв. Весняна) у виконанні С. Левицької (скрипка) і Г. Левицької (фортепіано). У фондах Музично-меморіального музею С. Крушельницької у Львові зберігається примірник афіші-програмки цього концерту (ФСК інв. № 2174). Рецензія на концерт: Барвінський В. З концертної зали. Свято Бетховена в Стрию // *Діло*. 1927. № 67. 26 березня. С. 4.

<sup>41</sup> На Шевченківському концерті 13 березня 1927 р. «Львівський Боян» виконав повністю «Кавказ» С. Людкевича і «Заповіт» К. Стеценка для хору а капела. Промову про поета виголосив Дмитро Донцов. Рецензія на концерт: Барвінський В. Програмний концерт «Бандуриста». Шевченківський концерт // *Діло*. 1927, № 66, 25 березня.

<sup>42</sup> На концерті до 100-річчя смерті Л. Бетховена у Львові, влаштованому Музичним товариством ім. М. Лисенка, виступила Галя Левицька як піаніст у складі фортепіанного тріо (разом із Р. Криштальським та П. Пшеничкою виконали тріо D-dur op. 70), як піаніст-соліст із виконанням фортепіанної сонати d-moll op. 31 та 32 варіацій c-moll, а також як концертмейстер співачки Галини П'ясецької, яка виконувала пісні Л. Бетховена. Рецензію на концерт написав С. Людкевич. Див.: Людкевич С. З концертної естради. Концерт в 100-літню річницю Л. Бетховена // *Новий час*. 1927. № 49. 5 березня. Є також інша рецензія на концерт: З музики. Свято Бетховена у Львові // *Діло*. 1927. № 83. 15 квітня. С. 4. Підписано: (ін).

Завтра у нас має бути Содом і Гомора!  
 Дуже, дуже прохаю скоро написати.  
 Щиро здоровлю і остаю з глиб[окою] пошаною

Галя Левицька

Стрий, 25. II.27

*ММСЛ. – Автограф чорним чорнилом на складеному вдвоє пожовклому аркуші паперу (20 x 14,8 см). Текст займає три сторіночки, остання, четверта, – порожня і незаповнена. Аркуш зі слідом поперечного згину.*

## № 2

Високоповажаний Пане Доктор!

Місто до Львова, я мусіла їхати до дому, де відпокутовую увесь минулий тиждень.  
 Така вже моя доля, що все, як тішуся здавна на щось, обічною собі багато – то воно не сповниться для мене.

Буду старатися в найблищому часі бути у Львові.  
 з глиб[окою] пошаною

Галя Левицька

Сколе, 14.III 27.

*ММСЛ. – Автограф чорним чорнилом з однієї сторони пожовклого аркуша паперу (20,2 x 16,4 см). Зворот чистий і незаповнений.*

## № 3

Стрий 9.VI [1927]

Високоповажаний Пане Доктор!

Щодо Гошовської<sup>43</sup> – то прошу ласкаво в програму дати

Scarlatti: 2 Sonaten (d-moll F-dur)

Edward Schütt Prelude g-moll

Інші лишаються ті самі. Здоровлю Г. Левицька

*ММСЛ. – Автограф чорним чорнилом на складеному вдвоє пожовклому аркуші паперу (16,7 x 12,8 см). Текст займає тільки першу сторіночку, решта три – чисті й незаповнені.*

## № 4

Високоповажаний Пане Докторе!

Мені совісно, що я аж сьогодні відписую Вам на Ваше письмо, але так вже склалося, що ніяк мені було скорше зібратися.

Отже трію мені з Klavierstimm<sup>44</sup> і<sup>44</sup> дуже подобається, але дуже цікава як воно в цілості і тому сестри<sup>45</sup> мої переписують голоси. На святах хочемо трібувати.

<sup>43</sup> Йдеться про ученицю 5-го року навчання Вищого музичного інституту у Стрию Лідію Гошовську, яка з наведеною у листі програмою виступала на II річному пописі елевів середніх років за участі учнів філіальних інститутів 24 червня 1927 р. Цей виступ зафіксовано у надрукованій програмці пописів. За цієї подією і встановлено рік написання листа.

<sup>44</sup> Klavierstimme – фортепіанна партія (нім).

<sup>45</sup> Йдеться про сестер Галі Левицької – також музикантів: скрипальку Стефанію (1909–1941) і віолончелістку Марію (за чоловіком – Юзвак, 1903 р. н.). У складі камерно-інструментального трію сестри Левицькі часто концертували на початку 30-х років XX ст.

Оскільки його Вам конче треба буде – то я розуміється перешлю його.  
Щиро здоровлю, всього кращого з Новим Роком!

Галя Левицька

Стрий, 3 Мая 39

5.I.28

*ММСЛ. – Автограф чорним чорнилом з однієї сторони пожовклого аркуша паперу (26,6 x 20,5 см). Аркуш зі слідами поздовжнього і поперечного згинів.*

### Література

1. Архів Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка. Особова справа Галини Левицької. Опис 2 о/с. Спр. № 11.
2. Барвінський В. З концертової салі. Свято Бетховена в Стрию. *Діло*. 1927. № 67. 26 березня. С. 4.
3. Барвінський В. Програмний концерт «Бандуриста». Шевченківський концерт. *Діло*. 1927. № 66, 25 березня.
4. Дітчук О., Кашкадамова Н. Концертна діяльність та виконавський стиль піаністки Галі Левицької. *Піаністка та педагог Галина Левицька (1901–1949) : матеріали обласної конференції викладачів фортепіанних відділів музичних училищ та мистецьких шкіл, присвячена пам'яті Галини Левицької (Львів, жовтень 2004)*. Львів, 2012. С. 3–15.
5. З музики. Свято Бетховена у Львові. *Діло*. 1927. № 83. 15 квітня. С. 4. Підписано: (ін).
6. Качмар В. *Нариси історії нашого роду*. Львів, 2009. 303 с.
7. Кашкадамова Н. Українська фортепіанна музика в репертуарі піаністів Галичини (60-ті роки XIX ст. – 1939 р.). *Записки Наукового товариства імені Шевченка. Том ССXXXII: Праці Музикознавчої комісії* / редактори О. Купчинський, Ю. Ясиновський. Львів : НТШ, 1996. С. 125–153.
8. *Книга протоколів Музичного товариства ім. Миколи Лисенка (1922–1939 рр.)* / упоряд. Я. Горрака. Львів : Априорі, 2019. 756 с.
9. Книга протоколів Союзу українських професійних музик у Львові. *Союз українських професійних музик у Львові : Матеріали і документи* / Редактори-упорядники В. Сивохіп, Р. Стельмашук. Львів : Сполом, видавництво М. П. Коць, 1997. С. 61–139.
10. Крушельницька Л. *Рубали ліс... (Спогади галичанки)*. Львів : Львівська наукова бібліотека ім. В. Стефаника, 2001. 260 с.
11. Крушельницький І. Розуміння мистецтва. *Альманах лівого мистецтва*. Вип. 1. Львів : ЗУМО, грудень 1931 р. С. 3.
12. Крушельницький І. Завдання мистецького об'єднання. *Альманах лівого мистецтва*. Вип. 1. Львів : ЗУМО, грудень 1931 р. С. 11–12.
13. [Левицька Г.] Кавказ (з нагоди виконання симфонії-кантати «Кавказ» Шевченка-Людкевича на святкових концертах у Львівському Оперному Театрі). *Наші дні*, 1943. № 5. 1 травня. С. 9–10. Підписано: Г. Л.
14. Людкевич С. З концертової естради. Концерт в 100-літню річницю Л. Бетховена. *Новий час*. 1927. № 49. 5 березня.
15. Людкевич С. *Дослідження, статті, рецензії, виступи* / Упоряд. З. Штундер. Т. 2. Львів : Видавництво М. П. Коць, 2000. 815 с.
16. Людкевич С. Вечір новітніх пісень О. Бандрівської. *Діло*. 1936. № 230. 13 жовтня. С. 7. Підписано: Ч. В.
17. Людкевич С. Ювілейний концерт у 25-ліття Муз. товариства й інституту ім. М. Лисенка в Стрию. *Діло*. 1938. № 280. 16 грудня. С. 9. Підписано: Ч. В.
18. Самогос-Баерле Н. *Микола Колесса. Сто років молодості: Спогади*. Львів : Аверс, 2014. 288 с.
19. Сімович Р. З концертової салі. Вечір творів Баха у виконанні учениць Галі Левицької. *Діло*. 1938. № 108. 20 травня. С. 8.
20. Штундер З. *Станіслав Людкевич. Життя і творчість. Том 1: 1879–1939*. Львів : Бінар-2000, 2005. 636 с.



УДК 78.27

DOI 10.32782/2224-0926-2024-2-49-18

*Грабовський Володимир, Граб Уляна*

## КОМПЕНСОВАНА КАРТИНА СВІТУ ДО 80-РІЧЧЯ СВЯТОСЛАВА КРУТИКОВА



Дата народження особистості, та ще й ювілейна, може стати певним символом – хай це не звучить надто парадоксально – розширення часового простору. До постаті композитора і художника Святослава Крутикова, з його універсальністю творчого мислення, це особливо прийнятно.

Отже, трошки офіціозу: Святослав Крутиков, український композитор, музикант, художник, засновник трьох музичних колективів, член Національної спілки композиторів України та Національної спілки кінематографістів України. У коротку біографічну довідку вплітатимемо найцінніше – спогади самого композитора.

Народився Святослав 19 травня 1944 року в Тбілісі (Грузія) у родині музикантів: батько – Крутиков Леонтій Васильович був композитором, альтистом та музикологом: «саме тут час згадати, що я був першим «протестантом» проти Чайковського (інші забарились аж на 79 років), бо не міг виносити, коли репетируючи з татом програму виступів у госпіталах для поранених бійців Другої Світової, і вони переходили до його (П.Ч.) музики, у мене починалась істерика – аж до неприємності. І вони змушені були припиняти ті співи».

Мати Воячек Тетяна Миколаївна – арфістка, мала гарно поставлене колоратурне сопрано за школою бельканто. Війна та народження сина завадили їй реалізувати себе як співачку, про що вона шкодувала все подальше життя. «Дід – Воячек Микола Федорович контрабасист, яхтсмен, найбільший життєлюб з усіх, яких я зустрічав у подальшому житті. З ним, з нашими довгими – на ціле літо – походами по Дніпру на його яхті «Таня» пов'язані найкращі спогади мого дитинства».

«Полтавські корені» Святослава Крутикова – це рід його бабусі, Іваненко Ольги, сестри «більш відомих Полтавців – Дмитра (фізик-атомник); Бориса – (вчений лісовод, який примудрився врятувати у ті важкі роки ліси Піцунди та Карпат, й не потрапити до Сибірських таборів, насмілившись заперечити сумновідомому академікові Лисенко... та Оксани – відомої української письменниці».

Вчитися музиці Святослав почав у музичній школі у Тбілісі, і навчання пішло дуже успішно. але продовжив свою музичну освіту Святослав уже в Києві – на приватних уроках. Проте документа про музосвіту він не мав. «Повчивши приватно гармонію у тоді аспірантки – Лесі Дичко, і показавшись А. Я. Штогаренкові, я подав документи на музично-педагогічний факультет, бо тільки туди можна було вступати без довідки про закінчення десятирічки, чи музичного училища. Штогаренко пообіцяв, що за пару місяців мене можна буде перевести на композиторський факультет. Замість тих місяців,

вийшов рік. Я тим часом вже попрацював аж у трьох спеціальностях – фортепіано, вокал та хорове диригування. Новий навчальний рік я знову почав з відвідування кабінету Штогаренка з його постійними «приходьте в четвер, приходьте в понеділок». І якби не випадкове втручання Катерини Майбурової, яку всі боялись, включно з ректором, то може я вже не зміг би повчитись у Лятошинського та Ревуцького з вірним Коломійцем... Катерина Вікторівна впіймала мене раз біля кабінету Андрія Яковича, та спитала, що я так часто роблю під цим кабінетом. Почувши мою сагу, вона схопила мене за руку, увірвалась зі мною в кабінет Штогаренка, і грізно спитала: «Ви обіцяли студенту переведення? Так? То негайно збирайте кафедру!» І за чотири дні я став студентом, правда, знову першого курсу, композиторського. Але головним призом за ці митарства стало моє потрапляння до класу Б. М. Лятошинського, про що не міг і мріяти. А Штогаренко переді мною навіть вибачився, що не може мене взяти до себе: «Не сумуйте, – казав він, – Лятошинський теж хороший композитор». А я тоді ледь стримався щоб не підстрибнути під стелю від такої новини!

Це був рік 1962-й. Перший курс композиторського пройшов відносно спокійно. Ми усі троє (Петро Соловкін, Загорцев та я) отримали по п'ятірці, а от з другого все почалось: з Москви прийшла вказівка пильніше виявляти формалістів, то слухняна кафедра одразу вліпила усім по двійці. На наступному курсі ми усі вирішили, що як почнем пристосовуватись, то профі не станемо, а от до маніпулювання нами призвичаємось. Отже вирішили не роздвоюватись. Кафедра ж і собі вирішила, що треба вичленити головного підбурювача непокори, і на третьому курсі призначила ним мене. Коли я отримав в кінці курсу трійку з несправедливою мотивацією що я, мовляв, мало написав у начальному році (я написав і приніс значно більше, ніж старшокурсники навіть), зрозумів: пора



Святослав Крутиков, Леонід Грабовський, Віталій Годзяцький  
і Володимир Загорцев. 1960-ті рр.

Фото з сайту <https://theclaquers.com/wp-content/uploads/2020/06/unnamed-2.jpg>

рятуватись. Пішов у річний «академ», а побачивши за рік, що обстановка не міняється, пішов і зовсім.

Працював в музичних студіях, намагався «пробитись» у кінокомпозитори – скоріше для єдиної можливої тоді форми професійного існування. Кілька спроб зривались, аж поки Віталій Годзяцький не поступився своїм кінозамовленням, з чого у мене все покотилось відносно щасливо – мене стали запрошувати на інші «проекти» хоча цей термін тоді не був в ходу. Спілка композиторів тричі писала листи протесту проти того, що студії дають замовлення «нечленам» Спілки. Тричі збирались художні ради з цього приводу, які обіцяли інших «нечленів» на роботу не брати, але Крутиков нам потрібний, і ми робитимем для нього виняток».

До слова, Крутиков є автором музики до понад 50 стрічок, а «Акварелі Києва», перша стрічка, роботою до якої поступився Крутикову Годзяцький, отримала Приз за найкращу стрічку на Всесоюзному фестивалі телефільмів. Наступною роботою став фільм «Сліпий дощ», що пізніше отримав Гран-прі «Золота німфа» на Міжнародному фестивалі телефільмів у Монте-Карло.

Родинні традиції, виховання, риси психіки, етнічні корені тощо, зрозуміло, важливі для кожної людини; у мистця ці якості можуть виявлятися по-різному. «Коли у 1987 році мені пощастило умовити маму обміняти нашу Київську квартиру на подібну в Ялті (мені, тбілісцю за народженням, було важко переносити київські зими, а Ялта тоді була – здавалося б – надійно українською, що було для мене обов'язковою умовою при міграційних міркуваннях», – Святослав Крутиков переїжджає в Крим на посаду керівника ансамблю старовинної музики при Нікітському ботанічному саду міста Ялта який отримав назву «Camerata Taurica».

«Ми, за домовленістю з Ялтинським археологічним музеєм, виступали з концертами в чудовій акустиці Вірменської Церкви, мали постійних слухачів, багато з яких регулярно приїздили до Ялти заради наших концертів, та ще й друзів за собою привозили. Нас часто прохали виступити перед іноземними делегаціями, ми були майже візитівкою Ялти й знахідкою для відділу культури Ялтинського міськвиконкому. Аж поки у наш ансамбль не влився музикант, який щойно приїхав на постійне місце проживання з Петербургу та попросився в члени ансамблю. Такий собі Веніамін Дунаєвський. Після першого ж виступу з його участю, він накинувся на мене зі словами «какоє ви імеєте право говорити, что особой нашей гордостью является украинская часть нашей программы? Для меня это совсем не гордость...» і таке інше. Я відповів, що це є головним сенсом для мене і що інші учасники поділяють мою позицію. Він зник, а дуже скоро нам «перекрили кисень» з виступами, залами...».



© Святослав Крутиков, 196

Відчуваючи як рідний той чарівний світ природи і краси, він провів там понад 10 років пропагуючи зі створеним ним ансамблем “CAMERATA TAURICA” музику середньовіччя, Ренесансу та Українського Бароко. Можливо, саме це стало великим поштовхом-стимулом до візуальної творчості – від початкових, реалістичних віддзеркалень образів природи, до абстрактних композицій, де губилися звичні, не завжди зрозумілі для пересічного сприйняття картини з домінантою кольорів і віддаленим натяком на мистецтво звуків. Любов до Криму і повагу до його етнічних мешканців – кримських татар – зберігатиме Святослав Крутиков у своїй душі впродовж всього свого життя.



С. Крутиков, композитор і художник, своєю творчістю значно розширює межі традиційних уявлень про музику і малярство. Хоч за власним визнанням його завжди тягнуло до сучасного, каже – «було якось тісно в рамках класичного, занадто заїждженого», тим не менше музичну діяльність розпочав у сфері старовинної музики. Маючи за зразок нові, доступні в СРСР приклади цього жанру, напр., ансамбль Hortus Musicus з Естонії, до учасників якого він не раз їздив на консультації з автентичного виконавства, композитор організував у Києві ансамбль «Ренесанс», що згодом, вже під орудою Тетяни Трегуб, став називатись “Silva Rerum”, а в Криму – “Camerata Taurus”. На той час до цієї сфери не дуже численно долучалися й інші музиканти, але в нашому випадку цікавим є те, що С. Крутиков своїми руками творив недоступні на той час інструменти. Опановуючи гру на старовинних інструментах, відшукував зразки навіть на стінах соборів; виготовив колісну ліру, поперечні флейти різних розмірів та ін. Може скластися враження про такого собі майстра, далекого від сучасності, від новітніх здобутків цивілізації, у тому числі від електронних. Цілковито інакше:

композитор, прибравши у свій арсенал низку засобів музичного та образотворчого мистецтва, висловився недвозначно: «Якби забрали комп'ютер, то мені б залишився лише живопис!».

У доробку композитора – Концерт для 5-ти інструментів; Квартет для духових інструментів; «JHANA» (Сходи) для 3-х флейт (1965), «Зупинки на шляху в чотирьох молитвах» для альтового саксофона і квартету флейт (1996), «Стереомузика» № 1 – для флейти, арфи, фортепіано та дзвіночків (1982), № 2 – для голосу (сопрано) та 10-ти виконавців (1983), № 3 – для сопрано та 18-ти виконавців (1988) (№ 2 і № 3 на сл. Дж. Кітса мовою оригіналу); також «Ekaagra» (Концентрація) для ударних і духових, «Медитація пам'яті В. Расвського для аудіофайлу та скрипки» (2010), для гобоя соло в катедральній акустиці – «Три Янголи» (2001), для баритона, фортепіано, скрипки та віолончелі – «Три Арії» (2000, сл. Дж. Кітса мовою оригіналу) та ін.

Тяжіння та інтерес до екзотичних сюжетів і образів у творчості С. Крутикова відчутні, мабуть, від прив'язаності до шкіл східного світоспоглядання, однією з яких є дзен-буддизм – вчення про спроможність контролювати розум і повсякденне життя. Цю сферу варто досліджувати глибше; згадаймо його твори різних років: «Три обіцянки» для 3-х інструментів; «Зупинки на шляху в 4-х молитвах»; хори «ОТЖЕ



НАШ» – своєрідна молитва-медитація за Україну з Кримом в її державному тілі, та цикл «Тече ріка» на сл. В. Ганущака.

Восени 2019 року в Києві, у програмі «КиївМузикФесту» відбулася прем'єра твору Святослава Крутикова «Дефрагментація свідомості» (для клавісину та симфонічного оркестру). Твір, що виник як рефлексія на дискусії та філософські бесіди з друзями Грабовськими – Володимиром та Леонідом про різне: культуру як таку, окремі явища що нею породжені – Суфіїв, Йогів, Мольфарів... Фрагмент картини що є еквівалентом музичного твору і наведений тут, так і зветься – «Мольфар». А на початку твору в партитурі значиться “*Molto molfaroso*” що має налаштувати виконавців на щось загадкове, ще не до кінця осмислене в тілі нашої величезної культури.

В одному інтерв'ю він дав стислі характеристики «персонажам» і, що цікаво, торкає окремі моменти композиторської техніки. Відзначає, що обоє Грабовських різні за характером, водночас доповнюючи один одного, композитор Л. Грабовський є «завжди цікавою людиною, [...] у композиції він може буквально алеторично хоч сірники викидати, хоч до комп'ютерних алгоритмічних технік вдаватися». Влучно додає, що музика зроблена таким способом, виходить в усіх приблизно однаковою, як під копірку, але «не у Грабовського, який завжди при тому має неповторне лице»; про Володимира: «це цікавий музиколог і, сказати б, філософ музики». С. Крутиков не приховує свого бачення окремих ознак творчості; підкреслює, що свою музику складає так, як це відбувалося сторіччями, тобто він її «чує, фіксує і ніяких випадковостей – все йде під повним контролем свідомості». Твори Святослава Крутикова, який, вловлюючи «вібрації всесвіту» знаходить власні джерела звукового матеріалу з простору навколо, наслідуючи принципи «конкретної» музики Французької школи на сучасному технологічному рівні розкриває свою картину музичного світу.

З 1994 року Святослав Крутиков – у стінах Києво-Могилянської академії, «працюю з групою, названою умовно “Творча лабораторія старовинної музики” (ТЛСМ) зі студентів-біологів (загадкова річ: студенти інших факультетів, що приходили до нас, надовго не затримувались!). Працював тут до кінця 2000-го року, вирішивши віддати усі сили музичній та художній творчості», подарувавши частину своєї колекції автентичних інструментів Ансамблю старовинної музики, як згодом було перейменовано Творчу лабораторію.

Людина високої ерудиції, філософського складу мислення, глибоко шануюча етику спілкування, щирий патріот своєї країни, Святослав Крутиков має свій стиль – у музиці, у живописі, у спілкуванні – листовному і особистому. Екзестинційність його живописних полотен очевидна – володіючи власною авторською технікою живопису, Крутиков увічнює на полотнах свої передчуття і емоції від пережитого. Музичність його живопису стала предметом окремого дослідження, у якому авторка В. Маруняк стверджує, що музична сфера складає чисельну і унікальну групу його малярського доробку.



Дефрагментація свідомості



Розриви площин В. Годзяцького



Медитація пам'яті Раєвського

У своїх полотнах композитор відтворює образи власної музики, а музичні композиції створює під враженням власних картин: «такий симбіоз музики і малярства у творчості однієї особистості дозволяє розцінювати творчу постать С. Крутикова як феномен, аналогів якому небагато в українській культурі»<sup>1</sup>. Можемо констатувати в творчості С. Крутикова явище художньої синестезії, коли живопис і музика взаємозбагачують свої сенси як одне ціле, водночас існуючи окремо. Малярські полотна, образно-емоційний світ яких пов'язаний зі музичною сферою в різних її аспектах – це «Чернетка симфонії», «Відпочинок піаніста», «Старовинна музика», «Чорнобиль. Сумна симфонія», «Фортепіанна п'еса Дебюссі», «Розриви площин Годзяцького» (єдина картина, написана за музикою іншого композитора).

Музичні твори, інспіровані власними малярськими полотнами – це «5 спогадів для клавесину», «Три ангели» для гобою соло, «Дефрагментація свідомості» для камерного



2022

<sup>1</sup> В. Маруняк. Синергія живописно-музичної творчості Святослава Крутикова. *Українська музика*. Ч. 2(36). 2020. С. 133–142.

оркестру та клавесину, «Зупинки на шляху в чотирьох молитвах» для квартету флейт та альтового саксофону, «Медитація пам'яті Раєвського» для скрипки та неоконкретної фонограми та ін., демонструють широкий спектр інтермедіальної співдії, органічно властивої творчому мисленню композитора.

Однією з останніх картин композитора є полотно з назвою «2022». Початок повномасштабної війни позначився на долі композитора і його сім'ї – він виїжджає до Німеччини, але вже через кілька місяців повертається до Києва, натхненний новими ідеями і з незламною вірою в перемогу України. Тож, як каже Святослав Крутиков, час на написання мемуарів ще не прийшов – «поки пишеться музика та малюється, шкода цілком віддаватись спогадам».

Многая літа Вам, дорогий Маестро, «Свято» для друзів і неймовірно цікавий у своєму мистецтві для сучасних, вдумливих слухачів і глядачів Святослав Крутиков!



УДК 78.452;78.2У

DOI 10.32782/2224-0926-2024-2-49-19

Максим'юк Галина  
українська музикознавиця

## МУЗИЧНІ Й ДУХОВНІ СТЕЖКИ ТЕТЯНИ ШУФЛИН (ДО 85-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ)



Ім'я співачки Тетяни Шуфлин сьогодні мало знане в Україні, однак у другій половині ХХ століття воно було відомим в українській діаспорі Західної Європи та Канади.

Зростаючи у сім'ї українських емігрантів, що покинули Батьківщину в кінці Другої світової війни, мисткиня формувалася в руслі рідних національних цінностей. Все життя вона постійно підкреслювала, що є українкою: і коли була солісткою оперних театрів Італії, і коли провадила камерно-концертну діяльність у багатьох країнах світу, і коли стала диригенткою хору Сестер Служебниць у Римі та авторкою і ведучою українських релігійних програм радіо Ватикану.

На життєвій дорозі Тетяну підтримують два «крила»: музика і церква. Для неї вони невіддільні одне від одного, а їхня єдність стала запорукою творчої реалізації і гармонії – із собою і світом.

### Надвірна – Вінніпег. Дитинство і юність

Тетяна Ара Шуфлин прийшла на світ 1 червня 1939 року в Надвірній, у сім'ї Мирослава Штуняка – відомого у місті підприємця, громадського діяча-просвітянина, пластуна (73 курінь ім. М. Шашкевича), члена ОУН<sup>1</sup>. Доля Тетяниного батька склалася трагічно: 17 листопада 1943 року він, після жажливих допитів у катівні німецьких фашистів, був розстріляний разом з іншими українськими патріотами біля синагоги в Станіславі.

Євгенія Штуняк залишилася з двома малими донечками – Тетяною й Іванкою, молодшій з яких на час страшної події заledве виповнився один рік. Сім'єю заопікувалася Катерина Шуфлин – старша сестра Тетяниної матері<sup>2</sup>.

В 1944 році в родині прийняли рішення виїхати до Європи. Однак обставини склалися так, що Катерина з чоловіком, донькою Любою і своєю старшою племінницею Тетяною опинилися по другий бік фронту і змогли емігрувати, а Євгенія з маленькою Іванкою залишилися вдома біля батьків.

Сім'я Шуфлинів ненадовго затрималася в Польщі, а далі потрапила в один із таборів для біженців у Німеччині, – Ді-Пі (табір переміщених осіб D.P.: Displaced Persons)

<sup>1</sup> Історія пласту. Штуняк Мирослав, член ОУН. URL: <https://100krokiv.info/2017/11/shtunyak-myroslav-chlen-ouu/> (дата звернення 5.10.2023).

<sup>2</sup> Карп'як І. Співачка з роду українських патріотів. *Краснавець Прикарпаття*. 2009. № 14, липень – грудень. С. 37.

біля невеликого містечка Гослар (Goslar або Goslär) у Нижній Саксонії. При оформленні документів Шуфлини записали Тетяну своєю рідною донькою (інакше дитині могла загрозувати депортація до СРСР). В таборі Тетяна і Люба навчалися в німецькій, а також у народній українській школах. Тоді Тетяна була тендітним дівчам з тоненькими кісками, веселою, жвавою, пустотливою і непосидючою. Вона навіть верховодила хлопчачками-бешкетниками в Ді-Пі. Попри те, воєнні спогади живуть у ній і досі: дитячі переживання і звуки бомбардувань, непевність життя біженців під загрозою депортації до Радянського Союзу постають в її пам'яті так яскраво, ніби це відбувалося цілком недавно.

Музична обдарованість Тетяни проявилася з ранніх років. Зрештою, в її родині музичним хистом наділені всі: батько гарно співав, умів грати на різних інструментах і свого часу організував у Надвірній самодіяльний мандоліновий оркестр; і у рідної мами, і у названої були чудові голоси (Катерина Шуфлин співала в церковному хорі); двоюрідна сестра Люба також співала в хорі і знала багато пісень; молодша сестра Іванна – фаховий музикант, закінчила Станіславське музичне училище як хормейстер (клас відомого на Прикарпатті диригента і педагога Андрія Ставничого), співала у жіночому ансамблі «Мрія» та викладала в Надвірнянській музичній школі. Відомий український співак і бандурист Володимир Луців теж походить із цієї родини<sup>3</sup>.

Музикою в Ді-Пі займалися і Тетяна, і Люба. Таня спершу відвідувала уроки скрипкової гри, а пізніше лекції фортепіано і співу разом з двоюрідною сестрою.

Таня і Люба, не дивлячись на значну різницю у віці, були дуже близькі між собою ще з часів життя у Надвірній і завжди підтримували одна одну. Коли ж Люба вийшла заміж і народила донечок, то назвала їх Танею і Арусею.

В кінці 1940-х років сім'я Шуфлинів переїхала до Канади. Оселилися у Вінніпезі, провінція Манітоба. Тут поступово налагодилося життя: Катерина і Михайло знайшли роботу, дівчата завершили освіту<sup>4</sup>.

Навчалася Тетяна в українській народній школі та приватній школі для дівчат (Академія Святої Марії).

У Вінніпезі Тетяна продовжила брати уроки співу, гри на фортепіано, освоювала диригування і залюбки брала участь у сімейних і шкільних святах, в музичних виставах, Манітобському музичному фестивалі<sup>5</sup>. Виступала вона й під час пластунських заходів. Зокрема, в пресі був відзначений її виступ на святі Шевченка, що проходило у Вінніпезькій станиці (1958 р.); Тетяна була солісткою ансамблю дівочого коша, який виконав пісню «Зоре моя вечірняя»<sup>6</sup>.

Також юна Тетяна була артисткою Українського дитячого театру при Українському народному домі у Вінніпезі, яким керувала відома свого часу українська співачка Ірена Туркевич-Мартинець – сестра видатної української композиторки Стефанії Туркевич-Лукіянович. І. Туркевич згуртувала навколо себе обдарованих дітей, стала їхньою

<sup>3</sup> Тетяна і В. Луців зналися з дитинства, також вони неодноразово зустрічалися в дорослому віці; Тетяна приятелювала з його сім'єю.

<sup>4</sup> Дем'янчук М. Тетяна-Ара Шуфлин-Штуняк, співачка. *Альманах Станіславівської землі*. Т. 2. Нью-Йорк – Париж – Сідней – Торонто, 1985. С. 154.

<sup>5</sup> Штуняк-Шуфлин Тетяна. Видатні постаті Надвірнянщини. Бібліографічний покажчик. 2014. С. 94.

<sup>6</sup> Степчук Е. Свято Шевченка у Вінніпезькій станиці. *Молоде життя. Журнал українського пластунства*. 1958/6 (142), червень. С. 7.

вчителькою. Коли Тетяна, ставши професійною співачкою, вперше після великої перерви приїхала з концертом у Вінніпег, Ірена Туркевич тепло відгукнулася про вишкіл її голосу, який з альтя виробився на колоратурне сопрано.

#### **Рим. Від мрії – до її здійснення**

Тетяна мріяла серйозно вчитися академічному співу, і доля пішла їй назустріч: дівчина стала переможницею конкурсу молодих талантів, який відбувся завдяки старанням Вінніпезького осередку Ради єврейських жінок Канади (дана організація постійно провадила розгорнену меценатсько-культурну діяльність серед усього суспільства). Тетяна отримала премію – стипендію на навчання в Італії, в Римській Національній академії Санта Чечилія (Accademia Nazionale di Santa Cecilia). Тож у 1960 році майбутня співачка успішно здає іспити в Римській академії, посівши перше місце серед 89 співаків<sup>7</sup>, і розпочинає заняття в класах вокалу і акторської майстерності у професорів Філіппе Кандія (Philippe Candia) і Джованні Форджоне (Giovanni Forgiione).

Студентські роки не були для Тетяни простими у матеріальному відношенні. Однак вона не втрачала віри у те, що досягне своєї мети. Їй допомагали здолати труднощі життєрадісний характер, велика сила духу, стійкість, наполегливість, працелюбність і – найголовніше – величезна любов до музики.

Професор Кандія, француз, після того, як закінчив працювати у Римі, повернувся на батьківщину і запросив Тетяну вчитися в Парижі. Він бачив талант молоді мисткині та перспективи його розвитку. Тетяна прийняла його запрошення і після закінчення Римської музичної академії впродовж року навчалася у професора у Франції.

Ще одним «музичним університетом» стало для Тетяни спілкування з видатним італійським тенором Джузеппе ді Стефано. Вона захоплювалася його мистецтвом ще від років перебування в академії, а закінчивши її, багато разів з ним виступала. Джузеппе ді Стефано став для молоді артистки справжнім наставником. Тетяна познайомилася з родиною співака, неодноразово гостювала чи проживала в його сім'ї. Про ці роки у неї залишилися найтепліші враження.

Найбільш інтенсивним у творчості мисткині був період 1960–80-х років, коли вона, обравши сценічне ім'я Татіяна Ара (Tatiana Ara), яскраво проявила себе і в опері, і в концертній діяльності.

Ось що писала в той час про неї римська преса (подаємо декілька цитат-відгуків, розміщених на одній із концертних програмок):

«Інтерпретація пісень була здійснена з великою майстерністю Татіяною Арою, сопрано якої звучало неперевершено [...]» («L'Osservatore Romano», Città del Vaticano);

«Ара володіє чудовим густим голосом приємного тембру» («Ennio Montanaro», «Il Popolo», Roma);

«З пластичним, м'яким голосом із дуже ніжним тембром, оксамитовим і звучним у низах та іскристим на високих звуках, з єдиним, однорідним стилем, що є доказом уважного й старанного навчання та чутливої інтелігентної інтерпретації, вона переходила від драматичних тонів до тонів дуже легких і від акцентів витонченої патетики до акцентів блискуче-несамовитих, завжди знаходячи правильну барву, найбільш відповідну вокальну техніку та демонструючи найбільший самоконтроль» («Ennio Melchiorre», «Avanti!», Roma);

«вняткова інтерпретаторка: Татіяна Ара, що... повною мірою продемонструвала свій мистецький талант...» («Paese-Sera», Roma).

<sup>7</sup> Концерт Тетяни Ари Шуфлін. *Вільне слово* (Торонто). 1966/3. С. 1.

### Оперні вистави

Шлях до оперної сцени виявився у Тетяни нелегким: у 1960-і роки іноземців не приймали до складу італійських оперних труп на постійну працю; вони могли виступати у спектаклях тільки як запрошені співаки. Тому, закінчивши навчання в 1964 році і відбувши вокальні студії у Парижі, співачка зосереджується на концертних виступах у різних містах Італії.

Однак згодом Тетяна успішно дебютує як оперна співачка в Палермо, в ролі Віолетти у опері «Травіата» Дж. Верді. Її розуміння образу, тонке, проникливе виконання, фаховий співацький рівень відразу показали, що мисткиня є гідною претенденткою на головні оперні партії, написані для ліричного та колоратурного сопрано.

Подальша мистецька діяльність Тетяни пов'язана з Флорентійською, Неаполітанською, Римською операми. Крім участі у сценічних оперних постановках, вона співала головні партії й у концертних виконаннях опер.

Перша роль, у якій Тетяна вийшла на сцену у Флоренції, – Норіна в «Дон Паскуале» Г. Доніцетті – продемонструвала чудове володіння технікою колоратури і кантилени стилю *bel canto*.

Поступово у творчій біографії мисткині з'являються Розіна (в «Севільському цирюльнику» Дж. Россіні), Ельвіра (в «Пуританах» В. Белліні), Тетяна («Євгеній Онєгін» П. Чайковського), Джильда (в «Ріголетто» Дж. Верді), Сюзель (опера «Друзяка Фріц» П. Масканьї), сестра Анжеліка (в однойменній опері Дж. Пуччіні *(на світлині)*) та інші.

Арії своїх оперних героїнь Тетяна Шуфлин часто включала до концертних програм. Це Цариця Ночі і Амінта (з опер «Чарівна флейта» і «Король-пастух» В. А. Моцарта), Дездемона (з «Отелло» Дж. Россіні), Аміна і Джульетта (з опер «Сомнамбула» і «Капулетті і Монтеккі» В. Белліні), партії в операх Г. Доніцетті (Адіна («Любовний напій»), Рита в однойменній опері, Лючія («Лючія ді Ляммермур»), Марія («Марія ді Роган»)),



Лакме в однойменній опері Л. Деліба, Ліза («Пікова дама» П. Чайковського), Манон в однойменній опері Ж. Массне, Офелія (опера «Гамлет» А. Тома), Оскар, Наннетта («Бал-маскарад», «Фальстаф» Дж. Верді), Мюзетта, Лауретта і Лю (опери «Богема», «Джанні Скіккі» і «Турандот» Дж. Пуччіні), Люсі («Телефон» Дж. К. Менотті), сестра Крістіна (з опери «Сестра Мануела» Е. Де Белліс).

Найбільше співакці імпонували твори італійської класики, зокрема, Дж. Верді та Дж. Пуччіні.

Гастролями та контрактами з театрами займалися для Тетяни, як і для інших співаків у Італії, різні музичні агенції. Відомо, що деякий час її агентом була Ада Вероні (Adua Veroni) – перша дружина Лучано Паваротті, яка забезпечила молодій артистці виступи на престижних сценах.

В оперних спектаклях Тетяна виступала поряд із такими видатними співаками, як Франко Кореллі, Тіто Гоббі, Рената Тебальді, Хосе Каррерас, Альфредо Краус. Спілкування з цими майстрами заохочувало артистку до ще більшої праці над собою, невпинного вдосконалення вокального рівня.

Її майстерність отримує визнання фахівців, про що, зокрема, є згадка в українських часописах Канади: «Два роки тому [вона] здобула найкращу оцінку свого співу від канадських критиків, а ось тепер ми мали нагоду переконатися, що справді можна вірити італійським часописам («Попольо», «Моменто Серра», «Мессаджеро» та інші), що Таня – це «український соловейко» з оксамитним голосом з опануванням найскладнішої техніки співання, вокалу, передаванням глибини змісту та досконалою фразою»<sup>8</sup>.

З оперними колективами Тетяна виступала в різних країнах: Великобританії, Німеччині, Туреччині, Швейцарії, Нідерландах, Бельгії, Алжирі, Мальті. Про деякі гастролі артистки повідомлялося у пресі у коротких хронікальних замітках на кшталт наступної: «Анкара. – Молода українська співачка Таня Ара Шуфлин прибула з італійським Оперним Ансамблем із Риму до Істамбулу, де вона співає в операх «Травіята» і «Пурітані», обоє італійською мовою. На початку січня талановита співачка мала власний український концерт у Вінніпезі, а 22 січня відлетіла до Італії»<sup>9</sup>.

Окремо слід згадати участь Тетяни у виконанні творів кантатно-ораторіального жанру. Це сольні сопранові номери (у «Пасіонах за Матвієм» та «Пасіонах за Йоанном» Й. С. Баха, в «Маленькій урочистій месі» Дж. Россіні, в ораторії «Єфта» Г. Ф. Генделя) та партії дійових осіб для сопрано (Габріель у «Створенні світу» і Ганна у «Порах року» Й. Гайдна, Теодора в однойменній ораторії Г. Ф. Генделя і Россіньоль (Rossignol) у його ж «L' Allegro, il Penseroso ed il Moderato» («Про радість, смуток і поміркованість»), Марія Магдалина в ораторії «Воскресіння» Л. Перозі).

Від початку 1970-х років артистка більше зосередилася на концертній діяльності, хоча й продовжувала співпрацю з оперними театрами Італії.

### **Концерти. Гастролі**

Ще під час навчання в музичній академії Тетяна виступала у концертах – сольних або спільних з іншими музикантами. В одному з номерів журналу «Наше життя» за 1963 рік зустрічається наступне повідомлення: «Молода співачка Тетяна Шуфлин із Вінніпегу влаштувала в Римі свій концерт спільно з барітоном Ростиславом Серафимовичем. Критики відзначили бездоганне мистецьке виконання і відчуття стилю. П[ан]на

<sup>8</sup> Т. Г. Успіхи наших подруг. *Юнак*. 1969/3. С. 12.

<sup>9</sup> Таня Ара Шуфлин співає в Туреччині. *Свобода*. 1969/28. С. 4.



Шуфлин студіює спів у консерваторії Санта Чечілья в Римі»<sup>10</sup>. Як бачимо, виконавське мистецтво Тетяни вже на початку співацької кар'єри було належно поціноване слухачами і фахівцями.

Камерний репертуар мисткині охоплював творчість західноєвропейських та українських композиторів. Це солоспіви М. Лисенка, К. Стеценка, Д. Січинського, О. Бобикевича, А. Кос-Анатольського, обробки українських народних пісень, твори К. Монтеверді і Б. Галуппі, Й. С. Баха, Б. Марчелло і А. Скарлатті, С. Меркаданте, В. Белліні і Г. Доніцетті, Дж. Россіні, Н. Ваккаї, В. А. Моцарта і Л. Бетховена, Ф. Шуберта і Р. Шумана, Дж. Верді, Г. Форте, К. Дебюссі, Дж. Айрленда, Ф. Пуленка, Л. Андерсона та інших.

Час Різдва Тетяна намагалася, за можливості, провести із рідними у Вінніпезі. В цей період вона давала сольні концерти у Канаді та, часом, у США.

Саме про канадські концерти артистки у нас є найбільше інформації. Скажімо, про концерт у Вінніпезі, що відбувся 2 січня 1966 року, канадський часопис «Поступ» опублікував на своїх шпальтах розгорнутий допис, в якому подав короткі відомості з життя Тетяни та враження від її виступу: «Оksamитне ліричне сопрано переливалося всією каскадою опанованих і по-мистецьки поданих тонів, для яких відкриті були всі можливості»<sup>11</sup>. Як завжди, у концертних програмах співачки були арії з зарубіжних опер і українська музика. Слухачам надзвичайно сподобалося виконання вже першого номеру – арії із «Сомнамбули» В. Белліні, слухачі із захопленням прийняли арію Віолетти «Прощавай, минуле» з «Травіати» Дж. Верді: «[...] арія почалася під музику речитативом, що був виконаний так пишно, як і дальша її частина голосом, – і зала була заворожена [...]»<sup>12</sup>. Виконання Тетяною солоспівів українських композиторів було сприйняте з захопленням, так само, як її сценічна поведінка: «[...] все було в нашій співачки виконане однаково блискуче: моделювання голосу, фразування, легкість у піаніссімах, фортах і тріллерах. [...] Тетяна Ара Шуфлин має ще один неперевершений козир: вона рідкісна появою на сцені. До молодости і краси додає гру й інтерпретацію виконуваного всією постаттю, мімікою, рухом рук, – пізнати, що вона «вдомашнена» в операх і театрах»<sup>13</sup>.

Часопис «Українські вісті» також відгукнувся на концерт Тетяни 2 січня у Вінніпезі, зазначивши: «Її ліричне оксамитне сопрано полонило слухачів. [...] Залишилась у Тетяни її давня гарна риса: гідна скромність. При ній її співацький талант блистить ще яскравіше»<sup>14</sup>.

Концерт Тетяни із подібною до вінніпезької програмою відбувся 16 січня 1966 року у Торонто, про що дала анонс газета «Вільне слово» (1966/3, 15 січня) і розмістили дописи часопис «Гомін України» та тижневик «Наша мета».

Дописувач із «Нашої мети» дає таку оцінку співу мисткині: «Слухаючи співачки і її «солов'їного голосу», приходите до переконання, що це справді великий талант, що при дальшій наполегливій праці ворожить велику і славу мистецьку кар'єру»<sup>15</sup>.

З не меншим захватом звучать слова очевидця у «Гомоні України»: «[...] залу Народного Дому майже заповнила по береги добірна публіка. З цього виходило, що

<sup>10</sup> Дрібні вістки. *Наше життя (Our Life)*. 1963/8, вересень. С. 30.

<sup>11</sup> Тетяна Ара Шуфлин і її концерт у Вінніпегу. *Поступ* (Вінніпег). 1966/3. С. 4.

<sup>12</sup> Там само.

<sup>13</sup> Там само.

<sup>14</sup> Тепло привітали співачку. *Українські вісті* (Вінніпег). 1966/4. С. 1.

<sup>15</sup> Дідюк В. Концерт Тетяни Ари Шуфлин. *Наша мета* (Торонто). 1966/6. С. 3.

інформація про талановитість співачки не була тільки реклямою, а правдою, і про це всі приявні могли переконатись, насолоджуючись прекрасним співом Тетяни Ари Шуфлин. Програма концерту Шуфлин складалася з двох частин: п'ять оперових арій по італійськи і п'ять різних арій по українськи. [...] До 1-ої частини концерту входили арії з опер В. Белліні, Дж. Бізета, Дж. Верді і Дж. Пуччіні. В 2-й українській частині були: О. Бо[б]икевич – «Дума» і «Ой не зникли золотії терни», М. Лисенко – «Ой стрічечка до стрічечки», К. Стеценко – «Плавай, плавай, лебедоньк[о]», Д. Січинський – «Тільки дум» [«Скільки дум тут переснилось»] і М. Вериківський – опера «Вій»: «У той мент, як я тебе пізнала» [друга арія Панночки]. На грімкі безупинні оплески співачка виконала два наддатки: «Ох, я люблю Петруся» і «Ой казала мені мати». Від початку концерту і до кінця приявні були немов заворожені і тільки в перервах греміли сильні оплески. Ми читали нотатки в пресі, що Тетяна Шуфлин виступала блискуче як оперова співачка в різних європейських містах. Але нотатки нас не переконували. І тому прекрасне, м'яке сопрано, що ним у всіх регістрах свobodно володіє співачка, просто зачудувало слухачів. При тому Тетяна Шуфлин співає так чутливо, що і в голосі і міміці видно і чути не тільки мелодію твору, але і його зміст, переважно мелодраматичної закраски, навіть подекуди з рисами сценічних ефектів. Вся поведінка на сцені Тетяни Шуфлин свідчить, що зі сценою вона вповні зжита. [...] Кілька букетів квітів і довгі голосні сплески були ширим виявом подяки для співачки з боку слухачів, що протягом майже двох годин мали змогу насолоджуватись її рідкісно-гарним співом»<sup>16</sup>.

Взимку 1968–69 років Тетяна виступила в трьох концертах: 8 грудня – у Торонто, 15 грудня – у Філадельфії, 12 січня – у Вінніпезі.

На торонтському концерті був аншлаг. Співачка виконувала арії з італійських опер авторства В. Белліні, Г. Доніцетті, Дж. Россіні та Дж. Верді. Найбільш захоплено були сприйняті арії з «Лючії ді Ляммермур» Г. Доніцетті та «Севільського цирюльника» Дж. Россіні. Українську частину програми склали солоспіви О. Бобикевича («Не тополю високою», «Як [я] умру»), К. Стеценка («Плавай, плавай, лебедонько»), Д. Січинського («Бабине літо»), М. Лисенка («Ой одна я, одна»), А. Кос-Анатольського («Ой піду я межі гори») і пісня Одарки «Ой казала мені мати» з опери «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського. Преса відзначила прекрасну дикцію виконавиці, зростання її вокальної майстерності<sup>17</sup>.

Анонс філадельфійського вечора був розміщений у газеті «Свобода» (США). В ньому даються короткі відомості про творчі успіхи співачки, та, на жаль, нічого не мовиться про програму виступу. Можемо припустити, що мисткиня виконувала такі ж твори, що й на попередньому концерті у Торонто. З анонсу довідуємося, в яких містах концертувала співачка до цього часу та яку оцінку отримала від музичних критиків: «В Європі виступала Тетяна Ара, [з] концертами в Римі, Міляні, Трієсті Люгано, Палермо, Мессині, Барі, Неаполі, Больонії, Монако, Бонні, Альжирі та в містах Швейцарії. Рецензії чужинецької фахової критики і нашої канадійської преси висловлюються в дуже прихильному тоні про концерти молодшої української співачки та про її виступи в оперових ролях. [...] Гадаємо, що любителі співу та прихильники наших молодих мистецьких талантів скористають з нагоди та виповнять по вінці залю, чим виявлять свою прихильність до молодшої співачки та заохотять її і в інших містах ЗСА виступити з власними концертами. Зокрема земляки Станіславівщини повинні поцікавитися молодим талантом, що

<sup>16</sup>ІВ. Рідкісний концерт у Торонті. *Гомін України* (Торонто). 1966/6. С. 4.

<sup>17</sup>Концерт Тетяни Шуфлин у Торонті. *Гомін України* (Торонто). 1968/52. С. 6.

завдяки невпинній, наполегливій праці над собою розвиває Богом їй даний голос та втішається заслуженим успіхом серед чужинців, здобуває для нас прихильників серед чужинецького світу»<sup>18</sup>. Цей музичний вечір Тетяни організував Літературно-Мистецький Клуб Філадельфії. Виступ виявився більш, ніж вдалим, а Тетяна отримала письмову подяку від голови клубу В. Рудницького<sup>19</sup>.

В цілому, про Тетянині концерти 1968–69 років у Торонто, Філадельфії й Вінніпезі залишилися тільки прихильні відгуки: «Скрізь тут українські громади її сердечно вітали, а музичні критики були щедрі із признаннями для її металево дзвінкового сопрано та високої техніки співання, поєднаної із глибокою інтерпретацією змісту»<sup>20</sup>.

У 1970-і роки Тетяна співпрацювала з культурною установою ITINERARI MUSICALI (МУЗИЧНІ МАРШРУТИ). Заснована двома відомими музикантами і культурними діячами – Рате Фурланом<sup>21</sup> та Франкопаоло Кандільйотою<sup>22</sup>, ця інституція організувала різноманітні музичні проєкти по всьому світу «з метою поширення італійської музичної культури і, зокрема, камерної вокальної музики великих оперних музикантів ХІХ століття (Верді, Россіні, Масканьї, Доніцетті та ін.), і відомих камерних музикантів»<sup>23</sup>.

Тетяна Шуфлін найчастіше виступала у спільних концертах із Р. Фурланом та Ф. Кандільйотою. Це камерний вечір, присвячений творчості Луїджі та Федеріко Річчі, лекція-концерт «Россіні весело», тематичний захід «Рате Фурлан розповідає про Д'Аннунціо» (з музикою Франческо Паоло Тості). Серед більш масштабних імпрез, у яких брала участь співачка, – святковий «Особливий концерт меценатів», на якому звучала музика Нікола Ваккаї, Джоакіно Россіні та Ф. П. Тості, Концерт класичної музики та української пісні, Концерт італійського вокального квартету та інші.

Виступала Тетяна і в концертах духовної музики. До прикладу, такий виступ відбувся на урочистостях, присвячених століттю від дня народження Патріарха Йосифа Сліпого в 1992 році, про що згадувалося у статті, що висвітлила цю подію: «Пісню «Царице Неба» та «Скільки дум тут переснилось» співала Татяна Шуфлін милозвучним сопраном»<sup>24</sup>.

### **Хор Сестер Служебниць**

1966 рік у біографії Тетяни Шуфлін став особливо значним, бо започаткував ще кілька видів її діяльності: вона стала диригенткою хору Згромадження Сестер Служебниць Непорочної Диви Марії у Римі і розпочала працю в україномовній редакції радіо Ватикану.

Ще впродовж навчання в Римській музичній академії Тетяна співала у хорі цього навчального закладу<sup>25</sup>. Хорове мистецтво, як і сольний спів, виявилось їй близьким, і мисткиня спробувала освоювати його в новому для себе напрямку – диригентському.

<sup>18</sup> Надвірнянський О. Перед концертом Тетяни Ари Шуфлін. *Свобода*. 1968/230. С. 4.

<sup>19</sup> Подяка від 15-го грудня 1968 р. З особистого архіву Тетяни Шуфлін.

<sup>20</sup> Т. Г. Успіхи наших подруг. *Юнак*. 1969/3. С. 12.

<sup>21</sup> Рате Фурлан (Rate Furlan, 1911–1989) – італійський піаніст, композитор, диригент, музикознавець, сценарист, режисер.

<sup>22</sup> Франкопаоло Кандільйота (Francopaolo Candigliota) – італійський співак-баритон, диригент, музичний діяч.

<sup>23</sup> ITINERARI MUSICALI – Istituzione Culturale senza scopo di lucro. URL: [http://www.candigliota.it/itinerari\\_musicali.html](http://www.candigliota.it/itinerari_musicali.html) (дата звернення: 12.10.2023).

<sup>24</sup> Гундер А. Святкове відзначення 100-річчя від дня народження Патріарха Йосифа в Римі. *Свобода*. 1992/123. С. 6.

<sup>25</sup> Карп'як І. Співачка з роду українських патріотів. *Краснавець Прикарпаття*. 2009. № 14, липень – грудень. С. 37.



Т. Шуфлін і Р. Фурлан після одного з концертів; 1970-і рр.  
Концертну діяльність співачка завершила на початку 1990-х років

Про початок своєї диригентської діяльності Тетяна розповіла наступне: «У 1966 році Ватиканське Радіо почало кожної неділі передавати Святу Літургію в українському обряді. І тоді Отці Василіяни, яким доручено керівництво українським радіомовленням, звернулись до мене з проханням диригувати хором. Я погодилась, і так почалась моя невпинна співпраця не тільки з Радіо Ватиканом, але і з Сестрами Службницями, які були першим хором, який взяв на себе зобов'язання співати щонедільні Служби Божі. Хор Сестер Службниць організувала Сестра Томія Гриневич, потім вони стали «моїми Сестрами». При співпраці з відомим італійським музикологом, професором Рате Фурланом, виготовлено майже повну збірку партитур на церковні пісні для жіночого хору»<sup>26</sup>.

Понад п'ятдесят років хор Сестер Службниць супроводжував Службу Божу з каплиці Благовіщення радіо Ватикану<sup>27</sup>. Брав участь він і в церковних святах та інших урочистостях. Зокрема, 9 грудня 1974 року хор Сестер Службниць виступив у концерті на пошану Високопреподобної матері Єронії Химій, головної настоятельки Сестер Службниць Непорочної Діви Марії. У його виконанні прозвучало декілька творів: «Гімн до Богородиці» О. Бобикевича, «Коломийка» (в аранжуванні М. Колесси), «Віра» та «Надія» Дж. Россіні, «Ген до неба» (в аранжуванні Рате Фурлана). У цьому концерті у Тетяни Шуфлін були виступи сольні («Ой піду я межі гори» А. Кос-Анатольського і «Ave Maria» Р. Фурлана) та в дуеті з артисткою римської опери Марізою Костантіні

<sup>26</sup> Високе папське відзначення Татяни Шуфлін, відомої співачки та редакторки українського відділу Радіо Ватикану. Інтерв'ю с. Лідії Короткової з Тетяною Шуфлін. 1994 р. Архів українського відділу радіо Ватикану.

<sup>27</sup> С. Лідія Короткова, СНДМ. Прямуючи вперед, вкорінені в пам'яті: 80-річчя української редакції Радіо Ватикану. *Радіо Ватикан – Vatican News*. URL: <https://www.vaticannews.va/uk/vatican-city/news/2019-12/80-ricchya-ukrayinskoji-redakciyi-rv-vn.html> (дата звернення: 9.10.2023).

(Дует Дж. Паїзієлло і «Прощання» Г. Доніцетті). В листопаді 1982 року відбулися святкування 85-річчя від заснування Української Папської Колегії св. Йосафата в Римі, на яких хор сестер співав церковні пісні «До Йосафата нині» і «Маріє Діво, благословенна», а «солістка Тетяна Ара-Шуфлин виконала дві пісні: «Богородице Діво» – Рігіні і «Люблю тебе, Україно» – Анатольського. Обидві пісні виконала з глибоким почуттям, настроєво і мелодійно»<sup>28</sup>. Влітку 1988 року хор Сестер Служебниць супроводжував Молебень до Христа Чоловіколюбця, який відбувся у базиліці св. Климента папи в рамках ювілейних святкувань Тисячоліття Хрещення України. Про це є згадка у «Свободі» (США) від 3 серпня: «Молебень відправили владики, а чудово співали сестри українських римських обитель під диригентурою Тетяни Шуфлин»<sup>29</sup>.

Хор Сестер Служебниць виступав і на інших концертах. Про один із них – Концерт української народної пісні, що відбувся в залі Борроміні, в архівах радіо Ватикану зберігся відгук, у якому відзначена винятковість заходу та його великий успіх. В дописі сказано, що «тільки по-справжньому широкій вдачі народ, з вродженим тонким смаком гармонії та ритму може мати подібну пісенну спадщину: всі [пісні] прекрасні, аж до неможливості вирізнити якусь окрему. З ніжною чутливістю і високою майстерністю їх виконала сопрано Тетяна Ара та хор Служебниць Непорочного Зачаття згромадження українських черниць, що процвітає і працює по всьому світу і, періодично транслюючи цю музику з Радіо Ватикану, має намір випромінювати в ефір гімн віри і надії, спрямованої до всього українського народу. Тетяна Ара, натхненниця і керівниця цього чарівного хору, своїм свіжим, вишколеним і впевненим голосом майстерно увінчала звукове полотно, виконуючи пісні. Рате Фурлан, який перетворив прості мелодичні лінії в м'яке співуче багатоголосся, написав партію для фортепіано, черпаючи натхнення від бандур, флейт і дзвонів, які глибоко вібрують у цій музиці. Успіх був надзвичайним, а оплескам не було кінця»<sup>30</sup>.

За участю Тетяни Шуфлин (як диригентки і солістки) і хору Сестер Служебниць було записано декілька платівок: «Українські гімни Христу Спасителю», «Українські пісенспіви до святих», «Українські Марійські пісні», «Українські Великопосні і Воскресні пісні» (видані в Римі з 1968 по 1972 роки накладом української секції радіо Ватикану стараннями о. Софрона Мудрого, ЧСВВ, в майбутньому – єпископа)<sup>31</sup>.

Про значимість їхньої появи свідчить один цікавий випадок, що трапився з українським військовим, добровольцем УГА Євгеном Побігушчим і описаний ним у споминах: «Працюючи в Українському Християнському Русі, я мав теж нагоду доповідати для німців, на запросини німецьких організацій [...] Парох однієї німецької парафії у Мюнхені запросив мене загостити з доповіддю для його парафіян [...] Як мало публіка знала про Україну, видно було з привітання. Зустріли мене начебто байдуже, але вже сердечно прощали при відході, цікавилися, де можна купити нашу різьбу й книжки. З особливою увагою слухали церковні пісні з платівок у виконанні Сестер Служебниць у Римі,

<sup>28</sup> В.к. Патріярх Йосиф своєю участю вшанував ювілей Української Колегії у Римі. *Патріярхат*. 2016, 3 жовтня. URL: <http://www.patriyarkhat.org.ua/statti-zhurnalu/patriyarkh-josyf-svojeju-uchastyu-vshanuvav-yuvilej-ukrajinskoji-kolehiji-u-rymi/> (дата звернення: 7.04.2024).

<sup>29</sup> Галів М. Святкування у Римі. *Свобода*. 1988/146. С. 2.

<sup>30</sup> Концерт українських народних пісень *Per la passione*. Хор згромадження Служебниць Непорочної Діви Марії. Транскрипції й фортепіанний супровід – маестро Рате Фурлан. Керівник і солістка – Тетяна Ара. Машинопис. Архів радіо Ватикану.

<sup>31</sup> Єпископ Софрон Мудрий ЧСВВ. *Бібліографічний покажчик*. Івано-Франківськ: Нова зоря, 1998. С. 54.



Тетяна Шуфлин з хором Сестер Службниць. 1960–1970-ті роки

гармонізація проф. Рате Фурлана, солістка Татяна А. Шуфлин, а теж прохали пояснити їм зміст пісень»<sup>32</sup>.

На звороті кожного конверту платівок розміщені тексти пісень та вказано авторів. Низка наспівів позначені як народні (традиційні).

Марійські пісні, записані на платівці, – це 12 композицій (запис 1968 року):

Сторона 1: 1. Просимо Тя, Діво – о. В. Стех. 2. Вихваляйте доли, гори – о. В. Стех. 3. Левадов, долинов – традиційна. 4. Достойно єсть – традиційна. 5. Маріє Діво благословенна – традиційна. 6. Там, де в небі – традиційна.

Сторона 2: 1. Українського краю – Й. Кишакевич. 2. О Маріє, Мати Божа – В. Стех. 3. Ген до неба – о. Д. Головецький. 4. Коли втомлений – о. Й. Кишакевич. 5. Маріє Діво, Царице мая – о. Й. Кишакевич. 6. О Мати Божа, Мати єдина – о. В. Стех.

Перелік Великопосних і Воскресних пісень (разом – одинадцять; запис 1971 року):

Сторона 1: Великопосні пісні. 1. Христос розп'ятий – о. Й. Кишакевич. 2. Під хрест Твій стаю – о. В. Стех. 3. Люди мої, люди – о. І. Дунько. 4. Страждальна мати – народна. 5. Хрест, це трон Твій – о. М. Лончина.

Сторона 2: Воскресні пісні. 1. Согласно заспіваймо – народна. 2. Христос воскрес! Під небозвід – о. Й. Кишакевич. 3. Христос воскрес! Радість з неба – народна. 4. Христос воскрес! Ликуйте нині – о. В. Стех. 5. Христос воскрес! Веселий день – народна. 6. Ангел вопіяше – літургійна.

Пісні до Христа Спасителя (чотирнадцять творів; запис 1972 року):

Сторона 1: 1. Вітай між нами – о. Й. Кишакевич. 2. Царюю між нами – о. В. Стрільбицький. 3. Пливи світами – о. Й. Кишакевич. 4. Наче повний голос дзвону – Т. Гуменюк. 5. Назарета любий цвіте – о. М. Лончинв. 6. Радуйся, серце – о. В. Стех. 7. Благослови всім – о. М. Лончина.

<sup>32</sup> Полк. Є. Побігущий-Рен. Мозаїка моїх споминів. Том 2. Мюнхен – Лондон, 1985. С. 108–109.

Сторона 2: 1. Перед престіл Серця Твого – о. М. Лончина. 2. Будь благословенний – о. В. Стех. 3. О Ісусе, Ти з любови – о. В. Стех. 4. Ісуса в святих Тайнах – літургійна. 5. Душе святий – о. В. Стех. 6. Царю небесний – о. О. Нижанковський. 7. Дар найкрасший – о. Й. Кишакевич.

Пісні до святих (всього – тринадцять; запис 1972 року):

Сторона 1: 1. Боже великий, єдиний – М. Лисенко. 2. Сил небесних воєводо – о. М. Лончина. 3. Хай радіє світ цілий – о. Й. Кишакевич. 4. Радуйся, Йосифе – о. М. Лончина. 5. Заграйте, дзвони – о. Й. Кишакевич. 6. Святителю Николає – о. М. Лончина.

Сторона 2: 1. По всій землі (Василя В.) – о. М. Лончина. 2. Ольго Княгине – о. М. Лончина. 3. Святий великий Володимире – о. М. Лончина. 4. Пісню слави – о. А. Трух, о. Й. Кишакевич. 5. До Йосафата нині – С. Д. 6. Спасе Христе (на Преображення) – о. Й. Кишакевич. 7. Боже, послухай благання – о. А. Трух.

В Національній бібліотеці України ім. В. І. Вернадського знаходяться аудіокасети: «Українські пісні до Христа Спасителя» та «Українські Марійські пісні», випущені також завдяки о. Софрону Мудрому.

Тетяна Шуфлін не тільки керувала хором Сестер Службниць, але мала із їхнім Згромадженням особливий духовний зв'язок. Ідеться про один маловідомий факт із життя Тетяни, а саме – її членство в Асоціації мирян Згромадження Сестер Службниць Непорочної Діви Марії від січня 2003 року. З нагоди поступлення до Асоціації, Головна настоятелька Згромадження Сестер Службниць с. Дженес Солюк у Римі та с. Юнія Кунанес – Провінційна настоятелька даного Згромадження в Канаді – привітали Тетяну, як першу римську асоціатку. У вітанні Сестер Службниць на чолі із с. Дженес Солюк від 26 січня 2003 року зазначено: вона «є найбільш приготована асоціатка, [...] яка] перейшла найдовшу пробу... через 35 років працювала й спілкувалась зі Сестрами Службницями й ділила їхню долю в Римі [...] Офіційно стала послідовницею нашої Блаженної Йосафати. Її дух і харизма будуть провадити Твоїм щоденним життям. Нехай Блаженна Йосафата завжди опікується Тобою і вказує Тобі дорогу, яка провадить до «Небесного Єрусалиму» – до якого Вона сама так прагнула».

Від того часу Тетяна щорічно урочисто відновлювала свої зобов'язання в Асоціації.

#### **Ватикан. Українське радіомовлення**

Український відділ радіомовлення «Ватикан» розпочав свої програми в грудні 1939 року і продовжує до сьогодні. Тетяна працювала на радіо дуже довго – від 1966 до 2023 року. Прибрала собі псевдонім Ксенія Верховинець. Спочатку вона була диктором, а потім почала готувала тексти передач і вести їх. Від 1981 року поряд із Тетяною на радіо працювала с. Лідія Короткова (псевдонім – сестра Ірина) із Згромадження Сестер Службниць Непорочної Діви Марії, яка надала авторці статті багато цінної інформації про життя і діяльність мисткині.

За словами о. Августина Тенети, який певний час очолював українську редакцію радіо Ватикану, радіопередачі їхнього відділу виходили, переважно, у записі. Редакційна команда працювала злагоджено і дружно. Працівники часто обговорювали духовні теми. Кожен із них обирав те коло питань, яке хотів висвітлювати. В результаті з'явилися різноманітні за наповненням духовні програми.

І. Ципердук – один із дослідників діяльності радіо Ватикану – писав: «[...] християнське прощення, милосердя, бажання допомогти і творити добро з вірою в Бога стали

основною темою програм української редакції радіо «Ватикан»<sup>33</sup>. В цьому дусі створювала свої програми й Тетяна.

Про теми передач Тетяни дізнаємося з її інтерв'ю Сестрі Служебниці Лідії Коротковій на радіо «Ватикан» 1994 року: «Пригадаємо, що Татіяна Шуфлин, під псевдонімом Ксені Верховинець, тепер готує для вас, дорогі радіослухачі, святкові програми з нагоди церковних празників чи важливих подій у житті католицької Церкви та нашого народу, рубрику «Мириани в Церкві – завдання та співвідповідальність», є автором передачі «Пізнаймо наш обряд та християнську традицію» та роздумування «5 хвилин для Ісуса». Її м'який голос майже щоденно ознайомлює вас з новинами із церковного життя та звучить в інших численних передачах. А попередніми роками великою популярністю користувались її передачі, призначені для хворих: «Чому саме я, Господи?»<sup>34</sup> та «Можливо, між вами є хтось хворий?». Татіяна готувала також передачу про «Пояснення вечірні» та цілий ряд програм з нагоди Великого Посту. Зрештою, дійсно неможливо перелічити всі її передачі. Вона дбає про музичне оформлення наших програм та про всі літургійні відправи, також як диригентка, керівниця і солістка українських хорів у Римі. А крім того треба згадати, що Татіяна Шуфлин займається і секретарською та адміністративною роботою, якої не бракує в жодній редакції»<sup>35</sup>.

Коли ще не існувало Інтернету, Тетяна часто готувала інформаційні матеріали італійською та англійською мовами для всього радіо Ватикану про нашу Церкву, наші церковні свята, історичні події, ювілеї, пам'ятні дати. Також цими мовами дала чимало інтерв'ю не тільки для радіо «Ватикан», але й для інших радіостанцій. Вона також вела репортажі з папських богослужінь для українського телебачення та радіо (до приходу на посаду президента України Віктора Януковича, який скасував угоду з Національною радіокомпанією України).



У редакції радіо Ватикану. Зліва направо: сидять с. Лідія Короткова, працівниця редакції Ольга Брошко; стоять о. Климентій Корчагін, ЧСВВ, керівник українського відділу редакції, о. Родіон Головацький, ЧСВВ, Тетяна Шуфлин. Перша половина 1980-х років

<sup>33</sup> Ципердюк І. Тематично-змістові особливості програм української редакції радіо «Ватикан». *Держава та регіони. Серія: Соціальні комунікації*. Запоріжжя, 2015. № 4 (24). С. 105.

<sup>34</sup> Тетяна Шуфлин залишила низку записів та текстів для радіопередач, які не були нею реалізовані. Сьогодні цей матеріал, як продовження її справи, застосовує с. Лідія у радіоциклі під назвою: «Чому я, Господи? Рубрика для хворих на основі передач Ксені Верховинець». На час написання статті в ефір вийшло десять таких передач.

<sup>35</sup> Високе папське відзначення Татіяни Шуфлин, відомої співачки та редакторки українського відділу Радіо Ватикану. Інтерв'ю с. Лідії Короткової з Тетяною Шуфлин. 1994 р. Архів українського відділу радіо Ватикану.



Цікавими і змістовними були передачі циклу за участю Т. Шуфлин «Страждання разом з Христом – це джерело душевного миру»: «У програмах цієї рубрики пояснюється, що жодне випробування не залишає людину такою, як вона була до того. Ведуча вміло знаходить слова підтримки та розради, звернені до недужих. Вона наголошує, що кожен християнин має нести свій хрест за Спасителем, підкреслює, що страждання є шляхом до Бога, у нещасті людина робить більше благодаті, ніж упродовж багатьох років щастя і безтурботності. У програмах постійно звертаються до Святого Письма, де неодноразово повторюється, що нещастя зміцнює людину і ніколи не було сумних святих, незважаючи на їхні найбільші страждання. Журналістка закликає хворих пройти дорогу страждань мужньо і гідно, бо вона веде до спасіння. Страждаючу людину очікує рай, і треба розглядати хворобу як візит Господа до серця хворого.

Ксенія Верховинець підтверджує свої слова, звернені до хворих, не лише цитатами зі Святого Письма, але й думками відомих митців, мислителів і політиків [...] Кожен випуск несе великий емоційний заряд. Цьому також сприяє довірливий тембр голосу ведучої, відчуття її твердої переконаності в усіх словах, адресованих страждаючим»<sup>36</sup>.

Також відомі випадки, коли Тетяна вела духовні мистецькі заходи, що відбувалися в Римі. У липні 1996 року у місті урочисто відзначалось 400-річчя Берестейської Унії. Відбулись Молебні, урочиста Літургія, у Ватикані була організована виставка історичних документів. Також відбулися концерти української духовної музики. На одному із них – на площі св. Ігнатія у Римі – ведучою була Тетяна Шуфлин, яка «заповідала в італійській мові програму концерту»<sup>37</sup>.

Коли на початку 2000-х років по українському телебаченню транслювалися урочисті Різдвяні та Великодні Літургії з Ватикану, в числі коментаторів, поряд із с. Лідією, часто виступала Тетяна.

Тетяна Шуфлин організовувала записи українських виконавців на радіо Ватикану. До прикладу, у 1992 році, під час святкування 100-річного ювілею Кардинала Йосифа Сліпого у Римі виступав хор Львівського Інституту прикладного та декоративного мистецтва (ЛІПІДМ). Один із учасників хору згодом написав: «Диктор радіо, професійна співачка привітна пані Тетяна Шуфлин [...], яка приймала участь у ювілейному концерті, позитивно оцінила нашу пісенну програму і організувала її запис, що звучав в етері. Це теж частка у пропаганді української культури»<sup>38</sup>.

У травні 2003 року Тетяна записувала виступи артистів з України, які приїхали у Рим на Свято матері та Форум Українців Італії «Бережімо українську родину». Серед них – Павло Дворський, Тарас Курчик, Оксана Білозір, дует «Писанка», ансамбль «Пікардійська Терція»<sup>39</sup>.

### **Українка за походженням і за духом**

На початку свого перебування в Римі Тетяна довгий час була чи не єдиною україркою в місті (крім Сестер Служебниць і Василянок) та єдиною студенткою-україркою

<sup>36</sup> Ципердюк І. Тематично-змістові особливості програм української редакції радіо «Ватикан». *Держава та регіони. Серія: Соціальні комунікації*. Запоріжжя, 2015. № 4 (24). С. 109.

<sup>37</sup> Луців В. Відзначення 400-ліття Берестейської унії у Римі. *Патріярхат*. 1996/10 (310). URL: <http://www.patriyarkhat.org.ua/statti-zhurnalu/vidznachennya-400-littya-berestejskoji-uniji-u-rymi/> (дата звернення: 25.10.2023).

<sup>38</sup> Бадяк В. Швидкісна та важка дорога. *Патріярхат*. 1992/10 (262). URL: <http://www.patriyarkhat.org.ua/statti-zhurnalu/shvydkisna-ta-vazhka-doroha/> (дата звернення: 27.10.2023).

<sup>39</sup> Городецький О. Свято Матері в Італії. *БРАМА*. 2003, 2 червня. URL: <http://www.brama.com/news/press/030602italy2.html> (дата звернення: 31.10.2023).



На балконі української редакції радіо Ватикану: Павло Дворський, Тетяна Шуфлин, с. Лідія Короткова. 2000-і роки

вокального факультету академії Санта Чечилія. На незначну кількість українців, що проживають у Римі на 1970 рік, вказав у одному із своїх інтерв'ю владика Гліб Лончина: «[...] не було українців у Римі і взагалі в Італії – дуже мало. Переважно духовні особи чи богопосвячені, а ще студенти-семінаристи, які жили по колегіях і монастирях у Римі. Світських людей – обмаль. Зокрема, пані Ольга Коновалець – дружина покійного полковника Коновальця. Була пані Тетяна Шуфлин – співачка (сопрано) і редактор українського відділу «Радіо Ватикану»; пані Оля, яка також робила українські програми на італійському радіо. Був пан Василь Лосічко, який працював при Конгрегації для Східних Церков, і потім може ще дехто, але це дуже мало»<sup>40</sup>.

Тетяна пишалася тим, що є українкою. Навіть її помешкання у Римі виглядало, як затишний український куточок, про що довідуємося зі статті київської журналістки часопису «День» Клари Гудзик (стаття називається «Тетянина квартира»). Наводимо її фрагменти:

«Під час відрядження до Риму я мешкала в центрі міста, поряд із базилікою Санта Марія Маджоре (Св. Марія «Велика»). Це один із найстаріших християнських соборів Вічного Міста, де збереглися мозаїки раннього середньовіччя у візантійському стилі та висока романська кампанілла (дзвіниця), проста й вишукана. А проти моєї домівки, через горбату вузьку вуличку, за високими мурами ховається жіночий монастир. Кожного дня рано-вранці його дзвони нагадували мені, де перебуваю. Тут, у квартирі на останньому поверсі, з мальовничим запашиим садком на даху будинку, куди вели спіральні сходи, мені люб'язно дала притулок землячка й колега Тетяна Шуфлин – редактор Українського радіо Ватикану. На превеликий жаль, я так і не зустрілася з нею, бо на той час Таня була у відпустці й поїхала до родичів у Канаду.

<sup>40</sup> Бабенко О. Владика Гліб Лончина: «Церква Святих Сергія та Вакха дуже дорога для нас, бо там є чудотворна ікона Київської Церкви поза її канонічною територією». URL: <http://ugcc.tv/ua/media/94092.html> (дата звернення: 24.09.2023).

Кожного ранку я бажала доброго ранку красуні-господині, фото якої було прилаштоване десь на нижній книжковій полиці. І хоча мені дуже красномовно розповіла про Тетяну її домівка (про її любов до квітів, наприклад, про музичну освіту та уподобання), вона так і залишилася для мене таємничою незнайомкою.

[...] Тепер, вже протягом багатьох років, [Тетяна] працює на Радіо Ватикану, де зібрала унікальну фонотеку української народної та духовної класичної й сучасної музики у виконанні співаків як України, так і діаспори. Чимало записів зроблено й транслюється на весь український світ голосом самої Тетяни.

Переступивши поріг Тетяниної домівки, вмить розумієш, що тут мешкає хтось із України. Невелика квартира щедро декорована дерев'яним закарпатським різьбленням, складними художніми вишиванками (рушники, подушки, серветки), фантастичною колекцією писанок з усього світу. В книжкових шафах українські класики, твори сучасних письменників України та українського зарубіжжя, що стоять серед книжок на кількох мовах – італійській, англійській, російській. На стінах ікони у стилі українського бароко, на покуті – портрети Тараса Шевченка та Івана Франка, прикрашені, як було колись заведено, рушниками. Це сучасне житло в самому серці Риму (звідси до Амфітеатру Флавіїв та до Римського форуму всього 20 хвилин ходу) по вінця наповнене українським повітрям, українським духом, захоханістю у культуру свого народу [...]<sup>41</sup>.

Ще в 1968 році Тетяна разом з артистами Українського дитячого театру у Вінніпезі записала платівку з дитячою оперою «Коза-Дерева» М. Лисенка, однак її палкою мрією був виступ у великій українській опері, «щоб прославити у світі наших композиторів та українську музичну культуру». Про це вона розповіла в редакції журналу «Юнак», як і про те, що, «їздячи із своїми концертами по Європі, ніколи не минає нагоди зустрітися з українцями і співати для них»<sup>42</sup>. Однак ця мрія співачки не здійснилася.

Хочемо навести випадок, який дуже показовий для культурної (і не тільки) політики того часу – ветуванням москвою всього українського, і не лише в СРСР. Про нього йдеться у статті Леоніда Полтави, розміщеній в американському часописі «Свобода» (1969/91): «Нині стоїмо перед фактом, якого не знає, мабуть, історія світової культури: з України передав український композитор до Риму прекрасну оперу «Незабудька». Римська опера мала ставити цей твір українською мовою, як прохав автор. Українська співачка-солістка Тетяна Ара Шуфлін, яка перебуває в Римі, захоплено відгукнулася про оперу і була б душею виконання цього нового твору, але... Дирекція Римської опери чомусь вважала за відповідне звернутися в цій справі до Москви, а звідти зажадали «Незабудьку» поставити... російською мовою! Невідомий автор повідомив, що забороняє співати його твір російською мовою, але погоджується, що лібрето можна перекласти на будь-яку іншу мову»<sup>43</sup>. Опера так і не була поставлена у Римі, і яка її подальша доля – невідомо.

Гастролуючи з концертами по країнах Європи, Тетяна завжди брала участь в українських музичних заходах. Її тепло вітала українська діаспора в Мюнхені, Ганновері, Ліллі, Парижі та інших містах.

Тетяна підтримувала зв'язки з українськими митцями, серед яких – як артисти академічного спрямування, так і представники масової музичної культури. Це Анатолій Авдієвський, Стефан П'ятничко, Павло Дворський, Наталія Шелепницька.

<sup>41</sup> Гудзик К. Тетянина квартира. *День*, 2000/114. URL: <https://m.day.kyiv.ua/article/ukrayina-incognita/tetyanyna-kvartyrta> (дата звернення: 30.09.2023).

<sup>42</sup> Т. Г. Успіхи наших подруг. *Юнак*. 1969/3. С. 12.

<sup>43</sup> Полтава Л. Країна пора. *Свобода*. 1969/91. С. 3.

Мистецька й просвітницька діяльність Тетяни була високо поцінована. Вона нагороджена премією «Золотий діапазон» (1975 р.) та папською відзнакою Святого Хреста «За церкву та Вселенського Архієрея» (1994 р.). Папська відзнака завжди призначається «тим католикам, чи то священикам, чи Сестрам, чи мирянам, які відзначаються особливими заслугами та вірністю Церкві»<sup>44</sup>. В 2017 році Тетяна отримала ювілейну медаль 400-ліття Василянського Чину Святого Йосафата, яку їй урочисто вручив Протоархимандрит Генезій Віомар<sup>45</sup>.

Тетяна Шуфлін – сильна, яскрава, незалежна, складна особистість. Кожен, хто спілкувався з нею, відзначає її елегантність, шляхетність, вроджений аристократизм, як і прекрасні духовні якості: щиру і щедру душу, доброту, співчутливість, скромність, порядність, працьовитість. Вона легко йшла на контакт, але не терпіла фальші, відразу її відчувала. Мисткиня викликала захоплення як ерудицією, так і принциповістю – у всьому, та перш за все – у фахових питаннях. Цінувала і цінує природність, простоту, довірливість відносин.

Коли Україна здобула незалежність, Тетяна змогла відвідати рідних у Надвірній, вперше побувавши там на початку 1990-х. З того часу вона навідувалася до міста свого дитинства, коли тільки була можливість. Її приїзду завжди чекали мама і сестра Іванна, які в роки розлуки не полишали надії відшукати Тетяну, а згодом – зустрітися з нею.

На схилі років Тетяна Шуфлін повернулася до Канади. Хоча сьогодні вона відійшла від насиченого мистецького життя й активної християнсько-просвітницької діяльності, вони й надалі з нею: одне – у хвилююче-тремких спогадах, інше – в особистому невинному духовному вдосконалюванні.

*У статті використані світлини з приватних архівів Тетяни Шуфлін та с. Лідії Короткової.*

### Література

1. Тетяна Ара Шуфлін і її концерт у Вінніпегу. *Поступ* (Вінніпег). 1966/3. С. 4.
2. Бабенко О. Владика Гліб Лончина: «Церква Святих Сергія та Вакха дуже дорога для нас, бо там є чудотворна ікона Київської Церкви поза її канонічною територією». URL: <http://ugcc.tv/ua/media/94092.html> (дата звернення: 24.09.2023).
3. Бадяк В. Швидкісна та важка дорога. *Патріярхат*. 1992/10 (262). URL: <http://www.patriarkhat.org.ua/statti-zhurnalu/shvydkisna-ta-vazhka-dorooha/> (дата звернення: 27.10.2023).
4. Високе папське відзначення Татіяни Шуфлін, відомої співачки та редакторки українського відділу Радіо Ватикану. Інтерв'ю с. Лідії Короткової з Тетяною Шуфлін. 1994 р. Архів українського відділу радіо Ватикану.
5. В.к. Патріярх Йосиф своєю участю вшанував ювілей Української Колегії у Римі. *Патріярхат*. 2016, 3 жовтня. URL: <http://www.patriarkhat.org.ua/statti-zhurnalu/patriyarh-josyf-svojeuchastyu-vshanutav-yuvilej-ukrajinskoji-kolehiji-u-rymi/> (дата звернення: 7.04.2024).
6. Галів М. Святкування у Римі. *Свобода*. 1988/146. С. 2.
7. Городецький О. Свято Матері в Італії. *БРАМА*. 2003, 2 червня. URL: <http://www.brama.com/news/press/030602italy2.html> (дата звернення: 31.10.2023).

<sup>44</sup> Високе папське відзначення Татіяни Шуфлін, відомої співачки та редакторки українського відділу Радіо Ватикану. Інтерв'ю с. Лідії Короткової з Тетяною Шуфлін. 1994 р. Архів українського відділу радіо Ватикану.

<sup>45</sup> Святкування празника святого Василя Великого та зустріч нового 2017 року в монастирі Головної Управи Чину в Римі. URL: <https://www.osbm.org.ua/index.php/2014-11-26-09-44-45/novyny-provintsii/3747-sviatkuvannia-praznyka-sviatoho-vasyliia-velykoho-ta-zustrich-novoho-2017-roku-v-monastyri-holovnoi-upravu-chynu-v-rymi> (дата звернення: 22.10.2023).

8. Гундер А. Святкове відзначення 100-річчя від дня народження Патріярха Йосифа в Римі. *Свобода*. 1992/123. С. 6.
9. Гудзик К. Тетянина квартира. *День*, 2000/114. URL: <https://m.day.kyiv.ua/article/ukrayina-incognita/tetyanyna-kvartyrta> (дата звернення: 30.09.2023).
10. Дем'янчук М. Тетяна-Ара Шуфлін-Штуняк, співачка. *Альманах Станиславівської землі*. Т. 2. Нью-Йорк – Париж – Сідней – Торонто, 1985. С. 154.
11. Дідюк В. Концерт Тетяни Ари Шуфлін. *Наша мета* (Торонто). 1966/6. С. 3.
12. Дрібні вістки. *Наше життя (Our Life)*. 1963/8, вересень. С. 30.
13. Ів. Рідкісний концерт у Торонті. *Гомін України* (Торонто). 1966/6. С. 4.
14. Історія пласту. Штуняк Мирослав, член ОУН. URL: <https://100krokiv.info/2017/11/shtunyakyugoslav-chlen-oun/> (дата звернення 5.10.2023).
15. ITINERARI MUSICALI – Istituzione Culturale senza scopo di lucro. URL: [http://www.candigliota.it/itinerari\\_musicali.html](http://www.candigliota.it/itinerari_musicali.html) (дата звернення: 12.10.2023).
16. Карп'як І. Співачка з роду українських патріотів. *Красзнавець Прикарпаття*. 2009. № 14, липень – грудень. С. 36–38.
17. Концерт Тетяни Ари Шуфлін. *Вільне слово* (Торонто). 1966/3. С. 1.
18. Концерт Тетяни Шуфлін у Торонті. *Гомін України* (Торонто). 1968/52. С. 6.
19. Концерт українських народних пісень Per la passione. Хор згромадження Службениць Непорочної Диви Марії. Транскрипції й фортепіанний супровід – маєстро Рате Фурлан. Керівник і солістка – Тетяна Ара. Машинопис. Архів радіо Ватикану.
20. Короткова Л., СНДМ. Прямуючи вперед, вкорінені у пам'яті: 80-річчя української редакції Радіо Ватикану. *Радіо Ватикан – Vatican News*. URL: <https://www.vaticannews.va/uk/vatican-city/news/2019-12/80-ricchya-ukrayinskoyi-redakciyi-rv-vn.html> (дата звернення: 9.10.2023).
21. Літературно-Мистецький Клуб Філадельфії. Подяка Тетяні Шуфлін від 15-го грудня 1968 р. Архів Тетяни Шуфлін.
22. Луців В. Відзначення 400-ліття Берестейської унії у Римі. *Патріярхат*. 1996/10 (310). URL: <http://www.patriarkhat.org.ua/statti-zhurnalu/vidznachennya-400-littya-berestejskoji-uniji-urumi/> (дата звернення: 25.10.2023).
23. Мудрий С., ЧСВВ, єпископ. Бібліографічний покажчик. Івано-Франківськ: Нова зоря, 1998. 69 с.
24. Надвірнянський О. Перед концертом Тетяни Ари Шуфлін. *Свобода*. 1968/230. С. 4.
25. Побігущий-Рен Є. Мозаїка моїх споминів. Том 2. Мюнхен – Лондон, 1985. С. 108–109.
26. Полтава Л. Крайня пора. *Свобода*. 1969/91. С. 3.
27. Святкування празника святого Василя Великого та зустріч нового 2017 року в монастирі Головної Управи Чину в Римі. URL: <https://www.osbm.org.ua/index.php/2014-11-26-09-44-45/povupny-provintsii/3747-sviatkuvannia-praznyka-sviatoho-vasyliia-velykoho-ta-zustrich-novoho-2017-roku-v-monastyri-holovnoi-upravu-chynu-v-rumi> (дата звернення: 22.10.2023).
28. Степчук Е. Свято Шевченка у Вінніпезькій станиці. *Молоде життя. Журнал українського пластуства*. 1958/6 (142), червень. С. 7.
29. Таня Ара Шуфлін співає в Туреччині. *Свобода*. 1969/28. С. 4.
30. Т. Г. Успіхи наших подруг. *Юнак*. 1969/3. С. 12.
31. Тепло привітали співачку. *Українські вісті* (Вінніпег). 1966/4. С. 1.
32. Ципердюк І. Тематично-змістові особливості програм української редакції радіо «Ватикан». *Держава та регіони. Серія: Соціальні комунікації*. Запоріжжя, 2015. № 4 (24). С. 105–112.
33. Штуняк-Шуфлін Тетяна. Видатні постаті Надвірнянщини. Бібліографічний покажчик. 2014. С. 94–95.



---

---

## КОНЦЕРТНЕ ЖИТТЯ, РЕЦЕНЗІЇ

---

---

DOI 10.32782/2224-0926-2024-2-49-20

*Кияновська Любов*

### ПАМ'ЯТЬ РОДУ – ПАМ'ЯТЬ КУЛЬТУРИ НАРОДУ (рецензія на книгу Губертуса фон Фосса «Збірка музикалій родини фон Фосс» / Hubertus von Voss, *Die Musikaliensammlung der Familie von Voss, Altenburg,* *Verlag Klaus-Jürgen Kamprad, 2023, 348 s.)*

Книга, якій присвячена подана рецензія, унікальна багато в чому. По-перше, тому, що вона містить низку винятково цінних бібліографічних і музикознавчих артефактів, які значно збагачують сучасне бахознавство. По-друге, тому, що цю глибоку музикознавчу працю написав зовсім не випускник музичної академії чи університету, а всевітньо відомий німецький лікар-педіатр Губертус фон Фосс. По-третє, огляд музикалій у цій фундаментальній праці природно поєднується з історією давнього аристократичного роду фон Фоссів, що наочно виявляє істину, про яку фахові музикознавці часом забувають: музична культура нерозривно пов'язана з усім широким історико-суспільним контекстом, є невід'ємною частиною соціуму у його глобальних (нація), локальних (місто, регіон) і індивідуальних (родина, рід) складових.

Тож рецензія на книгу, що виходить далеко за межі *stricte* наукового музикознавчого дослідження, а є синтезом різних гуманітарних наук, повинна відрізнитися принаймні тією ж багатоаспектністю підходів. Отже, означені вище пункти розгортатимуться дещо докладніше, виявляючи як Троя Шлімана наступні пласти змісту.

Отже, пункт перший – бібліографічно-музикознавчий. Багатюща колекція музикалій родини фон Фоссів налічує майже 3000 оригінальних нотних видань і автографів. У першому розділі рецензованого видання автор подає точну кількість артефактів, що збережені у колекції родини: 2894 одиниці автографів включно з музично-теоретичними працями – від Дж. П. Палестріни до Л. ван Бетховена. Серед них 437 одиниць становлять твори Йоганна Себастьяна Баха (органна музика, кантати, оркестрові опуси тощо). Інтерес до творчості геніального лейпцігського кантора в родині фон Фоссів не випадковий – як описано в монографії, наприкінці XVIII ст. Карл Фрідріх граф фон Фосс навчався в Геттінгені у першого біографа Й. С. Баха Ніколауса Форкеля, а в XIX ст. її представники особисто приязнилися з Карлом Фрідріхом Цельтером, славетним німецьким гуманістом, композитором і педагогом, а також з його найзнаменитішим учнем Феліксом Мендельсоном-Бартольдї. Це коло спілкування й аналіз історичних фактів, що були відомими в сімейному колі, дало змогу Губертусу фон Фоссу уточнити роль К. Ф. Цельтера як найважливішу у відродженні «Пасіонів за Матфеєм», і його вплив на виникнення зацікавлення спадщиною Й. С. Баха свого учня Ф. Мендельсона-Бартольдї. Кілька десятків факсимільних зображень раритетів із колекції родини фон Фосс, вміщених у книзі, становлять винятковий інтерес для дослідників давньої музики.

Пункт другий – особистість автора. Нащадок давнього аристократичного роду, відомого з XII ст., професор Губертус фон Фосс є одним із провідних світових фахівців

з педіатрії та підліткової медицини, довгі роки керував Дитячим медичним центром у Мюнхені і надалі продовжує консультувати в Інституті соціальної педіатрії та підліткової медицини. Для України він теж став однією із знакових особистостей у світі медицини. Адже за його сприяння створено понад 100 реабілітаційних центрів для дітей з ураженнями нервової системи, у яких пройшли лікування та реабілітацію понад 20 тисяч дітей. За понад 30 років його співпраці з українськими медиками були впроваджені численні проєкти, загальна вартість яких становила 25 млрд євро. На початку широкомасштабної війни 2022 року професор фон Фосс активно залучився до допомоги Україні та забезпечив передачу Львівському військовому шпиталю апаратури й медикаментів на кілька мільйонів євро, саме тоді, коли це було життєво необхідно. Тож не випадково він обраний почесним професором Національної медичної академії післядипломної освіти ім. Шупика в Києві, перший із зарубіжних медиків отримав «Орден Святого Пантелеймона» в номінації «Міжнародне співробітництво в охороні здоров'я» і став першим зарубіжним почесним громадянином Києва. Попри колосальне навантаження у своїй фаховій царині, Губертус фон Фосс є правдивим ентузіастом дослідження музичної культури, особливо ж – за родинною традицією – його захоплює спадщина Й. С. Баха, якій присвячуються його розвідки й публічні виступи. У сьогоднішні він продовжує шляхетну гуманістичну традицію Альберта Швейцера – так само лікаря та дослідника лейпцігського кантора.

Пункт третій – історія роду. Спадкоємець багатоговікової родинної традиції Губертус фон Фосс по праву пишається видатними предками, а також своїм батьком. В одному з давніх інтерв'ю авторці цих рядків він особливо підкреслив, наголошуючи, що він перший із роду вибрав лікарський фах: «У моїй родині – а рід фон Фоссів відомий ще з XII ст. – здебільшого переважали офіцери, юристи, державні чиновники. Але в чому моя родина дійсно мала колосальний вплив на мене – це в поняттях честі. Мій батько Ганс-Александр фон Фосс був знаним антифашистом... Вихований на християнських і національних культурних цінностях батько ніколи не прийняв злочинного нацистського режиму. Ще в 1941 р. планував застрелити Гітлера в Парижі – але той не приїхав. Тоді Ганс-Александр фон Фосс долучився до групи офіцерів Генерального штабу на чолі з Клаусом Штауффенбергом, які планували вбити Гітлера. 20 липня 1944 р. замах провалився, більшість учасників були арештовані і страчені. Батькові вдалося втекти, проте його вистежили: один з друзів зателефонував йому і попередив про небезпеку. Щоби не видати під тортурами нікого з товаришів, він застрелився»<sup>1</sup>.

Це родове поняття честі й відповідальності, яке плекалося впродовж сторіч, доповнювалось тривалою традицією меценатства й любові до мистецтва. Любовно і з гордістю описує Губертус фон Фосс ставлення своїх предків до музичних скарбів, які їм вдалося зібрати: «Те, що цю колекцію вдалось зберегти, завдячуємо пристрасті колекціонування й інтересу до музикалій, які перейшли від Отто Карла Фрідріха фон Фосса (1755–1823) до Отто Карла Філіпа (1794–1836), останній зрештою створив докладний каталог музикалій. Кароліна Фрідеріка Вільгельміна фон Фосс (1789–1851)... (після смерті обох названих представників родини – Л.К.)... не лише зберегла колекцію, але й ставилась до неї з великою відповідальністю... (с. 56–57).

Наступний представник родини Карл фон Фосс подарував усе зібрання музикалій Пруській державній бібліотеці в 1851 і 1863 р., де вони зараз і перебувають. Там же

<sup>1</sup> Німецький лікар-педіатр та колекціонер про українську медицину та музику Баха. Розмову з Губертусом фон Фоссом вела Любов Кияновська, 22 серпня 2017 року. Zaxid.net. URL: Губертус фон Фосс: «Це злочин, щоби в лікарнях були такі туалети» – ZAXID.NET (доступ 18.03.2024).

перебуває і каталог, складений Отто Карлом Філіпом справді фахово й докладно (с. 59–61). У зв'язку з колекцією автор згадує й інших представників роду – Елізабет Амалію фон Фосс (1766–1789), згодом графиню фон Ингенгайм та її сина Густава Адольфа фон Ингенгайма (1789–1859). Природно, що і для самого Губертуса фон Фосса збереження родинної колекції та пам'яті про видатних меценатів з давнього роду, які знали багатьох геніальних композиторів і музикантів особисто, стало одним із важливих життєвих завдань.

На завершення рецензії може постати закономірне питання: а як саме ця безумовно цінна й оригінальна монографія стосується української культури? Як виявляється, цілком безпосередньо. Великий друг нашого народу, Губертус фон Фосс окремий десятий розділ «Йоганн Себастьян Бах і Україна» (с. 137–144) присвятив долі бахівської творчості у Львові. Безпосереднім імпульсом до цього, як пише сам автор, стало запрошення у 2017 році на Перший фестиваль LvivMozArt, ініційований відомою у світі українською диригенткою Оксаною Линів. У рамках цього фестивалю відбувся Міжнародний форум за участі провідних музикознавців і культурологів України і Європи «Моцартіана: європейський та всеукраїнський аспекти» в Палаці Потоцьких 19 серпня 2017 р., на якому Губертус фон Фосс виголосив доповідь про багатющу колекцію музикалій родини фон Фоссів і про історичні долі виконання «Страстей за Матфеєм» Й. С. Баха. Тоді ж його зацікавили бахівські раритети у збірках Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаніка, які люб'язно показала йому одна з провідних знавчинь львівських музикалій Ольга Осадця. Зокрема, велике враження на професора справило видання «Пасіонів за Матфеєм» Й. С. Баха 1874 року видання, що надійшло з особистої бібліотеки славетного вагнерівського тенора Модеста Менцінського, з його власними нотатками на нотах. Це спонукало Губертуса фон Фосса присвятити фрагмент своєї книги життєтворчості М. Менцінського – типового представника української галицької творчої інтелігенції. Тож у розділі він звертається і до інших музичних артефактів: зокрема, наголошує, що Україна має багату музичну традицію в минулому й цікаві творчі досягнення на сучасному етапі, та серед інших вміщує ілюстрацію з нотами Гімну України.

### *Замість резюме*

Особисте знайомство з Губертусом фон Фоссом і студії його музикознавчого *opus magnum* дали змогу авторці рецензії не лише усвідомити надто важливі засади нашого фаху, але й замислитися над деякими філософськими, етичними, соціокультурними проблемами, які поки що надто рідко опиняються у фокусі дослідницьких інтересів. Одна з найважливіших – проблема історичної пам'яті, пам'яті власного роду і свідомість родової честі. Саме так творилася справжня європейська еліта, її питоме коло інтересів плекалося й передавалося з покоління в покоління, а представники істинної аристократії – на відміну від скоробагачів і нуворишів – розуміли духовну вартість мистецтва й розумілись на ньому достатньо, щоби відділити зерно від полови.

У цьому ж ключі повинно розвиватись і музикознавство, не лише як теоретично-прикладна дисципліна, але і як важливий аналітичний дискурс культурно-суспільних процесів. Позаяк рівень і спрямованість музичних інтересів соціуму не лише відображає вузьку сферу особистих смаків у звуковому мистецтві, але і є доволі точним індексом системи цінностей, національної свідомості, інтелектуального розвитку й інших чутливих характеристик громадянського суспільства. І в цьому сенсі істинний гуманізм національної еліти, для якої пам'ять і плекання традицій роду нерозривно пов'язане з пам'яттю і свідомістю культурної спадкоємності народу, в українському вимірі ще потребує значних зусиль для свого утвердження.



DOI 10.32782/2224-0926-2024-2-49-21

*Кияновська Любов*

### **ДІАЛОГИ З МИНУЛИМ, СУЧАСНИМ І МАЙБУТНІМ (прем'єра опери Франсіса Пуленка «Діалоги кармеліток»)**

Прем'єра опери видатного французького композитора Франсіса Пуленка «Діалоги кармеліток» на сцені Львівського національного академічного театру опери і балету ім. С. Крушельницької стала видатною подією не лише в музичному житті міста. Вона, без перебільшення, вписалась в культурну історію держави як важливий меседж європейської інтеграції, до якої останні десятиріччя впевнено і плідно прямує українське музичне мистецтво. Вибір саме цього музично-сценічного шедевр ХХ ст. у рамках багаторічної програми «Український прорив», ініційованої генеральним директором театру Василем Вовкуном, цілком не випадковий. Він природно кореспондує з основною концепцією програми, яку би окреслила за кількома основними критеріями: кожна опера чи балет, які реалізуються в цій програмі, або спеціально написані для львівської сцени, або ставиться на ній вперше (відновлюється після багатьох десятиліть); кожна прем'єра потужно резонує на події сучасності, в художніх формах промовляє про актуальні події, що відбуваються тут і тепер; кожне сценічне дійство підтверджує відому метафору про театр як про «храм мистецтва», оскільки втілює глибоку етичну ідею, використовуючи сакральні символи і алегорії, в якій би стилістиці вони не були закодовані.

Опера «Діалоги кармеліток» одного з найвідоміших представників французької «групи шести» Франсіса Пуленка була написана за літературним текстом відомого католицького письменника-містика Жоржа Бернаноса і вперше виставлена в 1957 році одразу у трьох мовних версіях, одна за одною: спочатку італійською в театрі La Scala в Мілані, за кілька місяців – французькою в Парижі, ще за кілька місяців – англійською у США. Такого феноменального успіху не мала ні одна опера сучасного композитора, і на те були свої причини. В 1950-і роки приходиться час на подолання посттравматичного синдрому – переосмислення випробувань Другої світової війни. Хоча події опери розгортаються в епоху Великої Французької революції 1789 року і яacobинського терору після неї – алюзії до сучасності, до нацистського (і комуністичного) терору, який ще був дуже свіжий в пам'яті післявоєнної Європи, не залишають сумніву. Пуленк, людина глибоко релігійна, пропонує у «Діалогах кармеліток» шлях подолання страху і сумнівів: через непохитну віру в Боже милосердя.

В Україні ця опера ніколи раніше не ставилась, але зараз прийшов слушний час для її нового сценічного прочитання, в умовах жорстокого протистояння з російським агресором. І творчий колектив Львівської опери – режисер-постановник Василь Вовкун, диригент Іван Чередниченко, хормейстер Вадим Яценко, художник Микола Молчан, художниця костюмів Оксана Караванська та художник світла Олександр Мезенцев – блискуче знайшли символічні паралелі на трьох історично-хронологічних площинах: ХVІІІ ст., коли були гільйотиновані монашки-мучениці з Комп'єну; середини ХХ ст., коли світ оговтувався від жахів Другої світової війни; сьогодення, яке на наступному діалектичному витку історії знову змушує людство протистояти абсолютному злу.

Постановники дещо змінили драматургічну лінію опери, поставивши в центр всіх подій велетенську статую Христа. Вона присутня на сцені весь час, але до кінця третьої

дії – повернута до всіх учасників і глядачів плечима. Світ, який збожеволів від безкарності терору, не може бачити лику Христа. Але його дано побачити тим, хто здатний на подолання страху і марноти, монахиням, які приносять свою велику жертву. Режисер Василь Вовкун пояснює розв'язку драми: «У фіналі розп'яття Христа повертається до людей, що на сцені та у залі... він приймає торжество жертвоприношення... приймає вимір нового світогляду без гекатомбу та насильства як елементу модерності»<sup>1</sup>.

Дуже тактовно, непрямолінійно, а водночас влучно і переконливо творці вистави поєднують минуле і сучасне: за лаштунками французького монастиря, сплюндрованого і пограбованого якобинцями, вгадуються обриси зруйнованих російськими варварами українських музеїв і церков, а в постатях монахинь-мучениць, що свою смертну годину приймають з молитвою, – духовний чин сучасних українських жінок. Алегоричні зв'язки минулого та сучасного розкриваються і в суворих конструкціях сценічного простору, нагадуючи про терор піками, які виростають з арок монастиря, і у стилізованих під сучасну російську армію костюмах тюремників, і в експресивних мізансценах з похмурих посталями якобінців навпроти яких гідно виступають тендітні монахині.

Візуальне дійство стисло узгоджується з музикою – і тим вигідно відрізняється від деяких супермодерних постановок, в яких музика не має нічого спільного з видовищем. Музика Пуленка, містична й надекспресивна, вельми складна для інтерпретації всіх партій: сольних, хорових і оркестрових. Найважче в ній – відчутти природу релігійного переживання, котре спонукало митця відкинути як традиційний підхід до церковної музики, так і авангардові пошуки в цій царині. Як влучно зазначено в монографії, присвяченій його творчості, «Пуленк створив винятковий індивідуальний стиль церковної музики, вільний від усіляких стандартів, кліше і шаблонів, притаманних оперній традиції з початку XIX сторіччя»<sup>2</sup>. Додам, що цей стиль суттєво ламає звичну для



<sup>1</sup> В. Вовкун. Репертуар подій Прем'єра «Діалоги кармеліток» – Львівський Національний Академічний театр опери та балету (opera.lviv.ua)

<sup>2</sup> Roy J. Francis Poulenc. L'homme et son oeuvre. Paris: Seghers, 1964. С. 88.

переважного репертуару українських театрів домінанту кантиленного співу широкого дихання, а вимагає колосальної точності поєднання декламаційної виразності і наспівності особливого французького типу. Втїлити на сцені цей стиль можуть тільки артисти найвищого класу, як і знайти рівноправний баланс оркестрового, вокального, хорового пласта, кожен з яких має свою драматургічну функцію. Львівські виконавці тріумфально впорались з цим завданням, так, що хочеться згадати кожного учасника вистави.

Традиційно починаю з солістів, особливо з виконавиць головних партій, надзвичайно складних не лише вокально, але й психологічно. Те, що до кожної партії можна було знайти двох, а то й трьох солісток/солістів, здатних впоратись з належним втіленням сучасної оперної стилістики – велика перевага, яка свідчить про справжній «прорив» у комплектуванні колективу. Тож для партії Бланш де ля Форс – головної героїні, а почасти навіть alter ego композитора – обрано трьох молодих сопраністок: Маріанну Цветінську, Олесю Бубелу та Дарію Литовченко; у драматичну і владну постать Матінки Марії перевтілювались Любов Качала, Софія Соловій і Мар'яна Мазур; вишуканого аристократа Маркіза де ля Форса представляли Роман Страхов та Юрій Шевчук, його сина, шевальє де ля Форса – Максим Ворочек і Олександр Черевик; роль настоятельки мадам де Круассі представляли Наталія Дацько, Анастасія Полішук та Олена Скіцько, а її наступниці мадам Лідоан – Людмила Савчук, Катерина Миколайко і Тетяна Оленич. Так само кількох виконавиць знайшли кожна з контрастних і яскраво індивідуальних за емоційним психотипом партій кармеліток сестри Констанції (Анастасія Корнуняк, Ганна Носова, Наталія Степаняк), матінки Жанни (Лілія Нікітчук, Ірина Чікель, Галина Гарбїт) та сестри Матільди (Анастасія Кулініч, Юлія Онишко). Складна і психологічно суперечлива партія Капелана припала Романові Трохимуку та Василю Садовському, натомість плакатно, а навіть трохи гротесково виписані ролі якобинців – першого комісара (Віталій Роздайгора, Вадим Коваль), другого комісара (Юрій Трищецький, Назар Павленко) та тюремника, який у першій дії поєднує цю партію з партією лакея Тьєррі



(Андрій Бенюк, Віталій Загорбенський, Микола Корнютяк, Іван Борхес-Самко) потребували не лише іншого сценічного вирішення, але й відповідної манери співу.

Рецензент потрапила на другий день прем'єри, тож дозволю собі зупинитись на виконанні конкретних солісток, що провадили головні партії. Безумовно, найбільше уваги прикували до себе Маріанна Цветінська та Любов Качала – Бланш де ля Форс і Матінка Марія, що втілюють дві іпостасі жертвності і самопосягати: сповнену сумніву і вагань у Бланш та гордовиту і сильну у Марії. Прекрасні голоси, непересічний акторський талант обох героїнь вартують найвищої похвали. Для цих партій обидві співачки обрані надзвичайно вдало. Любов Качала має в своєму доробку цілу низку надзвичайно вдалих виконань драматичних партій (ніколи не забуду її вражаючу Анну з «Украденого щастя» Ю. Мейтуса), а Маріанна Цветінська, хоч і виступає найчастіше в класичному репертуарі, мала вже досвід виконання музики Ф. Пуленка у його моноопері «Людський голос». Ніжністю і делікатністю відтіняла загальний трагічний колорит подій сестра Констанція – Наталія Степаняк. Ще одна яскрава опозиція – дві настоятельки: містичне страждання старшої з них, що перед смертю прорікає майбутнє, дуже переконливо передала Анастасія Поліщук; натомість материнське милосердя її наступниці з великим теплом втілила Катерина Миколайко. Серед чоловічих партій ліричним піднесенням привабив Максим Ворочек, натомість Роман Трохимук у ролі Капелана зумів знайти багаті відтінки у інтерпретації суперечливої натури.

Фантастично звучав хор у всіх сценах – браво, маестро Яценко! Фінальна хорова сцена з католицькими наспівами *Salve Regina* і *Veni Creator spiritus* стала справжнім катарсисом. Так само бездоганно провів оркестр від першого до останнього такту Іван Чередниченко. Хочу відзначити тонке відчуття різних стильових алюзій, притаманних творчості Пуленка загалом, а в цій опері – особливо. Вишукана барва інструментального звучання, що у вступі до третьої дії нагадала про придворну оперу часів Людовика XVI і Марії Антуанетти, як і густа насичена звучність «революційних» сцен засвідчила напружену інтелектуальну роботу диригента над партитурою.

В назві статті авторка анонсувала діалоги з минулим, сучасним і майбутнім. Про минуле і сучасне йшла мова, а що ж з майбутнім? Як справжній мистецький акт, ця вистава вселяє надію, бо показує, що терор безсилий проти віри, що Господь повертається своїм ликом до тих, хто здатний подолати страх і сумнів, і в цьому полягає основна істина діалогів кармеліток, спрямована в майбутнє, як їх відчитали львівські артисти.



## IN MEMORIAN

DOI 10.32782/2224-0926-2024-2-49-22

*Кияновська Любов*

## ПАМ'ЯТІ ПРОФЕСОРА ТЕТЯНИ МОЛЧАНОВОЇ



8 травня 2024 року відійшла у засвіти професор, доктор мистецтвознавства Тетяна Олегівна Молчанова, що майже п'ятдесят років своєї життєтворчості віддала рідній Львівській національній музичній академії ім. М. В. Лисенка, спочатку навчаючись як студентка фортепіанного факультету, а згодом працюючи як концертмейстер і педагог. Коли шукаємо прикладів «сродної праці» для творчої людини, Тетяна Молчанова може слугувати блискучим підтвердженням знаменитої сквородинської тези: «Сродна праця – найсłodша річ у світі».

«Сродною працею», якою вона займалась із неослабним захопленням усе життя, стало концертмейстерство. Переконання у винятковій важливості цієї царини музикування було настільки абсолютним і непохитним, що всі інші види діяльності так чи інакше оберталися коло цього центру її професійного всесвіту. Чи йдеться про керівництво кафедрою концертмейстерства, чи про заняття зі студентами, чи про численні монографії, підручники, енциклопедії та статті, опубліковані в різних європейських країнах, чи про виступи на конференціях, чи про участь у журі конкурсів, чи про творчі проекти, чи, врешті, про *opus magnum*, докторську дисертацію «Мистецтво піаніста-концертмейстера: історичний і методологічний дискурс-аналіз», що підсумувала багаторічний практичний досвід і теоретичні напрацювання, – у кожній із цих сфер Тетяна по-новому відкривала диво спільного музикування соліста і його *alter ego*, піаніста, без якого не могло відбутися народження цілісного художнього образу.

Деякі її праці стали піонерськими в дослідженні й упорядкуванні інформації про мистецтво концертмейстера: одним із перших навчальних посібників із фаху був посібник «Мистецтво піаніста-концертмейстера», що витримав два видання; уперше Тетяна Молчанова уклала «Малу енциклопедію піаніста-концертмейстера, артиста камерного ансамблю», уперше якнайширше представила справу свого життя в об'ємній монографії «Мистецтво піаніста-концертмейстера у культурно-історичному контексті: історія; теорія; практика». А започаткований нею у 2018 році музичний фестиваль «Мистецтво піаніста-концертмейстера» проходив так успішно, що вже через два роки отримав статус міжнародного. А її тривала багаторічна праця гостьового професора в Інституті музики

Ченстоховського гуманітарно-природничого університету ім. Яна Длугоша (Польща) була високо оцінена польськими колегами.

Постійний інтерес до нового камерно-вокального репертуару попровадив піаністку ще одним інноваційним шляхом – відкриттям несправедливо забутих жіночих імен в композиції, що вилилось у творчий проєкт «Маловідомі жінки-композитори», який вона послідовно реалізовувала понад десять років. Тетяна Молчанова пропагувала творчість таких мисткинь, як Лавінія Фуджіта і Марія-Анна Моцарт, Сесіль Шамінад і Фанні Мендельсон, Марія Шимановська і Стефанія Туркевич-Лукіянович, а також десятки інших імен, іноді не надто добре знаних навіть професійним музикознавцям.

Виплекане впродовж багатьох років улюбленої праці прагнення пізнати таємницю розуміння психології соліста, без якої не може бути справжнього фахового концертмейстера, обумовило ще одну стежу діяльності Тетяни Молчанової. Вона вміла з великою повагою, симпатією і відповідальністю писати про своїх колег, збирати рефлексії про них учнів і вчителів, друзів і рідних та укладати їх у барвисту об'ємну панораму. Такі дарунки до ювілеїв отримали: одна з найвідоміших українських піаністок-концертмейстерів Ярослава Матюха («Мистецтво бути «другою» – *творчий портрет українського концертмейстера, заслуженої артистки України Я. Матюхи*»), ректор ЛНМА імені М.В. Лисенка, академік Академії мистецтв України Ігор Пилатюк («Звукоряд життя Ігоря Пилатюка»), проректор ЛНМА імені М.В. Лисенка, лауреат Національної премії України ім. Т. Шевченка, композитор Віктор Камінський («Suma regum Віктора Камінського» в часописі «Українська музика»). Серед понад ста статей, які Тетяна Молчанова опублікувала в різних наукових і популярних виданнях, теж велика частка була присвячена творчості її колег.

Не хотілося би завершувати цей текст – дарма, що в некролозі так прийнято – на трагічній ноті. Бо цього б, мабуть, не хотіла сама Тетяна, завжди підтягнута, енергійна, сповнена цікавих ідей і творчих планів, залюблена в музику – в свою «сродну працю». Вона прожила гармонійне і яскраве життя. Дуже багато встигла. Залишила об'ємну науково-методичну спадщину. Продовжила своє життя в учнях, які згадують і згадуватимуть її з повагою і вдячністю.



## НОТАТКИ

Наукове видання

# УКРАЇНСЬКА МУЗИКА

**Науковий часопис**

Щоквартальник

Число 2 (49)  
2024

*Комп'ютерна верстка і технічне редагування –*  
**Вікторія Гайдабрус**  
*Коректура –*  
**Наталія Славогородська**

Підписано до друку 28.06.2024.  
Формат 70x100/16. Гарнітура Times New Roman. Папір офсет. Цифровий друк.  
Ум. друк. арк. 15,33. Наклад 100 прим. Зам. № 0724/554.

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.