

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ  
ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ  
ЛЬВІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ  
імені М. В. ЛИСЕНКА

# УКРАЇНСЬКА МУЗИКА

НАУКОВИЙ ЧАСОПИС

---

## UKRAINIAN MUSIC

SCIENTIFIC JOURNAL

Щоквартальник / Quarterly  
Видається з 2011 року

Число 3–4 (50–51)  
2024



Видавничий дім  
«Гельветика»  
2024

DOI: 10.32782/2224-0926-2024-3-4-50-51

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.

Ідентифікатор медіа R30-04310 (Media ID R30-04310)

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

Виходить 4 рази на рік

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

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

Ухвалено до друку Вченою Радою ЛНМА імені М. В. Лисенка  
31 жовня 2024 року, протокол № 10

*Редакційна колегія:*

**Кияновська Любов** – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри історії музики ЛНМА імені М. В. Лисенка (головний редактор)

**Граб Ульяна** – 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

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

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

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

**Червко Катерина** – кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри теорії музики ЛНМА імені М. В. Лисенка

Українська музика : науковий часопис. / [засн. ЛНМА імені М. В. Лисенка ;  
У 45 голов. ред. Л. Кияновська]. Львів, 2024. 226 с. Щоквартальник.

ISSN 2224-0926

2024, число 3–4 (50–51).

*Усі права застережено – All rights reserved*

## ЗМІСТ

## СТАТТІ

**Гринишин Наталія Михайлівна**

Літургійний цикл І. Лаврівського в контексті стилєвих змін творчості митця...7

**Дика Ніна Орестівна**

«Йозеф Гайдн. Сім останніх слів Ісуса на Хресті»: духовно-мистецький проєкт у Львові в часи війни.....16

**Кашаюк Вікторія Миколаївна**

Національна ментальність в українській і китайській камерній музиці: компаративний аспект.....26

**Кдирова Інеш Осербайвна, Джулдієва Ольга Іванівна, Мирошніченко Олександр Миколайович**

Синтез джазових елементів і класичних форм у сучасному музичному мистецтві.....35

**Коструба Лілія Олександрівна**

Продовжувач славних музичних традицій: до 100-річчя від дня народження співака Олега Нижанківського.....42

**Крепак Костянтин Валерійович**

Боротьба на мистецькому фронті. Українська пісенна традиція військових часів.....56

**Курач Юрій Ярославович**

Феномен гітарного професіоналізму: погляд крізь призму онтології і психології творчості.....64

**Левко Вероніка Іванівна, Антипенко Юлія Юрївна**

Пісенна творчість Тараса Петриненка у соціокультурному контексті України другої половини 1980-х років.....72

**Новакович Мирослава Олександрівна**

Спостереження над природою національної музичної інтонації в аспекті системного осмислення.....83

**Письменна Оксана Богданівна, Гордійчук Дарія Іванівна**

«Десять прелюдій» ор. 46 Федора Якименка: яскравий зразок імпресіонізму в українській музиці.....91

**Сиротинська Наталія Ігорівна**

Ювілей Юрія Ясіновського: в епіцентрі ірмолойних сенсів .....105

**Сопіга Антон Павлович**

Становлення професійного гітарного мистецтва у Львові.....114

**Степанська Олександра Станіславівна**

Андроник Степович та його музично-критична діяльність.....120

**Чен Сяньчунь**

Дванадцять вальсів для контрабаса соло Доменіко Драгонетті:  
виконавський аспект.....134

**Черевко Катерина Петрівна**

Камерна творчість Івана Небесного: на перетині традицій і новаторства.....141

**Шуміліна Ольга Анатоліївна**

Львівський партесний рукопис:  
питання авторської атрибуції анонімних творів.....148

**Яна Надія Володимирівна**

Вплив Йозефа Кесслера на формування  
культурно-мистецьких традицій Львова у першій половині XIX століття.....156

**МАТЕРІАЛИ****Кияновська Любов Олександрівна**

Життєтворчі іпостасі Ігоря Пилатюка  
(ювілейний есей до 70-річчя від дня народження).....165

**Граб Уляна Богданівна**

На пошану Юрію Ясіновському Acta non verba!  
Справи – не слова!.....187

**Гнатишин Оксана Євстафіївна**

Жак Гандшін і його розуміння суті музичної науки  
у середині XX ст.....197

**Горак Яким Романович**

Станіслав Людкевич та Григорій Терлецький:  
життєві та музично-педагогічні контакти.....211

**КОНЦЕРТНЕ ЖИТТЯ, РЕЦЕНЗІЇ****Кияновська Любов**

Притча про любов, самопожертву і подолання страху  
(прем'єра опери «Русалонька» Ясухіро Касаматсу  
у Львівському театрі опери та балету імені Соломії Крушельницької).....228

---

**CONTENTS**


---

**ARTICLES**


---

***Hrynyshyn Nataliia***

Liturgical cycle I. Lavrovsky in the context of stylistic changes in the artist's work...7

***Dyka Nina***

«Joseph Haydn. The Seven Last Words of Jesus on the Cross»: spiritual and art project in Lviv during the war. ....16

***Kashaiuk Victoriia***

National Mentality in Ukrainian and Chinese Chamber Music: A comparative aspect.....26

***Kdyrova Inesh, Juldiyeva Olga, Myroshnychenko Oleksandr***

Synthesis of Jazz Elements and Classical Forms in Contemporary Musical Art.....35

***Kostruba Liliia***

Continuer of glorious musical traditions: to the 100th anniversary of the birth of singer Oleg Nyzhankivsky.....42

***Krepak Kostiantyn***

Struggle on the artistic front. Ukrainian wartime song tradition.....56

***Kurach Yurii***

The phenomenon of guitar professionalism: a view through the prism by ontology and psychology of creativity.....64

***Levko Veronika, Antypenko Yuliia***

Taras Petrynenko's song creativity in the socio-cultural context of Ukraine in the second half of the 1980s.....72

***Novakovykh Myroslava***

Observations on the nature of national musical intonation from the aspect of systemic understanding.....83

***Pysmenna Oksana, Hordiichuk Dariia***

«Ten Preludes» o. 46 by Fedir Yakymenko: an outstanding example of impressionism in Ukrainian music.....91

***Syrotynska Natalia***

Yurii Yasinovskiy anniversary: at the epicenter of irmoloy senses.....105

***Sopiga Anton***

Formation of professional guitar art in Lviv .....114

***Stepanska Oleksandra***

Andronyk Stepovykh and his musical and critical activity.....120

***Chen Sianchun***

Twelve waltzes for double bass solo by Domenico Dragonetti:  
the performance aspect.....134

***Cherevko Kateryna***

Chamber music of Ivan Nebesnyy: at the intersection of tradition and innovation.....141

***Shumilina Olha***

Lviv partes manuscript: the issues of author attribution of anonymous works.....148

***Yavna Nadiya***

The influence of Joseph Kessler on the formation of cultural  
and artistic traditions in Lviv in the first half of the 19<sup>th</sup> century.....156

---

**MATERIALS**


---

***Kyianovska Liubov***

The Life-Creative Hypostases of Igor Pylatyuk  
(Jubilee Essay to the 70th Anniversary of His Birth).....165

***Hrab Uliana***

In Honor of Yuri Yasinovsky Acta non verba! Deeds are not words!.....187

***Hnatyshyn Oksana***

Zhak Gandshin and His Understanding of the Essence of Musical Science  
in the Mid-20th Century.....197

***Horak Yakym***

Stanislav Lyudkevych and Hryhoriy Terletsky:  
Life and Musical-Pedagogical Contacts.....211

---

**CONCERT LIFE, REVIEWS**


---

***Kyianovska Liubov***

A Parable of Love, Sacrifice, and Overcoming Fear  
(Premiere of the opera «The Little Mermaid» by Yasuhiro Kasamatsu  
at the Solomia Krushelnyska Lviv Opera and Ballet Theater).....228

## СТАТТІ

УДК 782У; 782І Х72

DOI 10.32782/2224-0926-2024-3-4-50-51-1

Гринишин Наталія Михайлівна  
аспірантка кафедри історії музики,  
Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка  
<https://orcid.org/0009-0007-7536-3358>

### ЛІТУРГІЙНИЙ ЦИКЛ І. ЛАВРІВСЬКОГО В КОНТЕКСТІ СТИЛЬОВИХ ЗМІН ТВОРЧОСТІ МИТЦЯ

У статті розглянуто стильові особливості церковної хорової творчості Івана Лаврівського перемисьько-львівського та холмського періодів. З'ясовано низку причин суспільного, політичного, релігійного, культурного характеру, які в синтезі з певними аспектами особистої біографії композитора вплинули на той факт, що його літургійна спадщина сьогодні є маловідомою та недостатньо дослідженою. Методологія роботи полягає у використанні історико-культурологічного та теоретичного методів. Зазначено, що віднайдені церковні хори автора, які були вперше оформлені у вигляді Літургії та видані в 2023 р., подані відповідно до структури літургійного циклу, а не хронологічної послідовності їх написання. Відзначено, що в літургійних композиціях І. Лаврівського, які належать до раннього періоду його творчості, помітні впливи композиторів-попередників, а також естетики класицизму, які значно послаблюються у пізньому періоді творчості. Виявлено стилістичні відмінності церковних творів композитора порівняно з прикладами цього ж жанру, створеними його наставниками, старшими сучасниками, які більшою мірою наслідували Дмитра Бортнянського. Здійснено аналіз літургійних композицій І. Лаврівського, серед яких – «Святий Боже», «Многая літа», «Іс полла еті деспота», «Херувимська», «Милость мира», «Достойно і праведно єсть», «Свят, Свят, Свят», «Тебе поєм». Звернено увагу, що значна частина композицій літургійного циклу (одинацять творів із чотирнадцяти) митця написана в мажорній тональності – свідчення зв'язків із класичним стилем, риси якого були характерними також для творчості Михайла Вербицького. Вплив згаданого вище стилю яскраво прослідковується у піснеспіві «Многая літа» на рівні певних гармонічних формул, зокрема в кадансових епізодах. Зауважено, що церковні хори, створені композитором під час перебування у Холмі, відрізняються як від його власного творчого доробку раннього періоду, так і від зразків тогочасної європейської церковної музики. Попри те, що І. Лаврівський є представником перемисьької доби, його церковні хорові твори знаменують уже нову перехідну епоху в галицькій музичній культурі.

**Ключові слова:** І. Лаврівський, церковна хорова творчість, літургійний цикл, стиль.

#### **Hrynshyn Nataliia. Liturgical cycle I. Lavrovsky in the context of stylistic changes in the artist's work**

The article deals with the stylistic features of Ivan Lavrivskyi's church choral works of the Przemysl-Lviv and Kholm periods. A number of reasons of a social, political, religious, and cultural nature are revealed, which, in synthesis with certain aspects of the composer's personal biography, influenced the fact that his liturgical heritage is little known and insufficiently studied today. The methodology of the work is based on the use of historical, cultural and theoretical methods. It is

*noted that the found church choirs of the author, which were first arranged in the form of a liturgy and published in 2023, are presented in accordance with the structure of the liturgical cycle, and not the chronological sequence of their composition. It is noted that in the liturgical compositions of I. Lavrivskyi, which belong to the early period of his work, the influences of his predecessors, as well as the aesthetics of classicism, are noticeable, which are significantly weakened in the later period of his work. The stylistic differences between the composer's church works and examples of the same genre created by his mentors, older contemporaries, who were more likely to imitate Dmytro Bortnyansky, are revealed. An analysis of I. Lavrivsky's liturgical compositions was made, including – «Sviaty Bozhe», «Mnohaia lita», «Is polla eti despota», «Kheruvymska», «Mylost myra», «Dostoino i pravedno yest», «Sviat, Sviat, Sviat», «Tebe poiem». It is noted that a significant part of the compositions of the liturgical cycle (eleven pieces out of fourteen) of the artist is written in a major key, which is evidence of connections with the classical style, the features of which were also characteristic of Mykhailo Verbytskyi's work. The influence of the aforementioned style is clearly evident in the choral composition «Mnohaia lita» at the level of certain harmonic formulas, in particular in the cadence episodes. It is noted that the church choirs created by the composer during his stay in Kholm differ both from his own works of the early period and from the examples of European church music of that time. Despite the fact that I. Lavrivskyi is a representative of the Przemysl era, his church choral works mark a new transitional era in Galician musical culture.*

**Key words:** I. Lavrivskyi, church choral music, liturgical cycle, style.

**Вступ.** Ім'я священника й композитора Івана Лаврівського пов'язане з появою в Україні нового музичного вогнища, яке спалахнуло в першій половині XIX ст. в Галичині. Його осередком став провінційний Перемишль, у якому починаючи з 1817 р. було здійснено низку церковних реформ, зокрема й у сфері музичного богослужіння. Відомо, що ініціаторами згаданих реформ стала група священників-інтелектуалів на чолі з єпископом Іваном Снігурським, одним із найуспішніших рішень якого була організація у 1829 р. при кафедральному соборі хору і музично-співацької школи, що була очолена чеським композитором і диригентом Алоїзом Нанке, запрошеним, передусім, для керівництва хором, а також для навчання хористів.

**Матеріали та методи.** Відомо, що І. Лаврівський був вихованцем Перемишльської школи, як і його старший сучасник Михайло Вербицький, а тому свій музичний шлях він почав, як стверджував композитор Віктор Матюк, під керівництвом А. Нанке, а після його смерті продовжив під творчою опікою чеських музикантів – Вінсента Серсавія та Франца Лоренца. Однак Зиновій Лисько в праці «Піонери музичного мистецтва в Галичині» ставить під сумнів твердження В. Матюка стосовно того, що Лаврівський у школі застав ще А. Нанке, оскільки, на думку дослідника, він прибув до Перемишля приблизно у 1834 р., коли А. Нанке вже покинув школу і хор. Якщо це сталося на рік раніше, то «наука у Нанке могла тривати дуже недовго і не здужала б залишити в малого, 10-літнього Івана ніяких видних слідів» [4, с. 101]. Водночас З. Лисько наголошує на тому, що свої музичні смаки І. Лаврівський розвивав на репертуарі перемишльського кафедрального хору, початок якому поклав А. Нанке і в репертуарі якого були твори Д. Бортнянського, М. Березовського, Б. Галуппі, того ж А. Нанке, а також світська музика для чоловічих хорів (т. зв. Liedertafel) німецьких композиторів початку XIX ст., серед яких – К.М. Вебер, Ф. Шуберт, К. Кройцер та багато інших.

І. Лаврівського можна з повним правом уважати одним із найвизначніших українських хорових композиторів першої половини – середини XIX ст., зокрема у сфері церковної музики, свідченням чого є його літургійні твори. На думку музикознавця та



композитора Бориса Кудрика, етос перемишльської церковної музики – «це цінна сторінка нашої новішої духовної культури» [1, с. 101]. Автор використовує слово «новіша», порівнюючи творчість композиторів перемишльської школи з хоровою спадщиною представників так званої «золотої доби» і Д. Бортнянського зокрема. При цьому він хоч і вважає перемишльську композиторську школу цілком самостійним і своєрідним явищем в історії української музичної культури, але водночас розглядає її як «філіал» чи «мініатюру» золотої доби через класицистичну спрямованість творчості її представників – М. Вербицького й І. Лаврівського.

Варто зазначити, що доля хорової спадщини І. Лаврівського, як і багатьох творів М. Вербицького, є доволі складною та неоднозначною. На це ще в першій половині ХХ ст. звертав увагу Станіслав Людкевич, констатуючи той факт, що твори згаданих композиторів існували лише у рукописному вигляді, а отже, «невміло перероблялися та ставали апокрифами» [5, с. 98]. Тому стимулом для написання цієї розвідки стало видання Літургії І. Лаврівського, здійснене у 2023 р. Інститутом церковної музики Українського католицького університету у співпраці з Регентським інститутом Перемишльсько-Варшавської Архiepархії. У передньому слові професор Ю. Ясіновський зазначив, що ця публікація завершує видавничий триптих публікацій літургій перемишльської доби, оскільки в попередні роки було видано Літургії М. Вербицького (2015) та А. Нанке (2021) [2].

За останні два десятиліття з'явилася низка праць, у яких досліджувалася хорова творчість композиторів перемишльської доби. Йдеться, зокрема, про монографії Л. Кияновської, М. Новакович, Н. Костюк. У них більше уваги було приділено творчому доробку М. Вербицького, який є досить великим за обсягом. Натомість твори І. Лаврівського є менш відомими із цілої низки причин, про які йтиметься далі. Це стосується, насамперед, літургійної музики композитора. Стосовно праць музикознавців першої половини ХХ ст., зокрема З. Лиська і Б. Кудрика, то в них розглядалися лише окремі церковні твори І. Лаврівського, що не дає можливості більш повно оцінити внесок композитора у подальший розвиток української хорової музики.

**Результати.** Вище було зазначено, що існує певна низка причин, чому літургійна творчість І. Лаврівського є нині маловідомою і недостатньо дослідженою. Насамперед треба зауважити, що у львівських сховищах збереглося дуже мало рукописних творів композитора, а з автографів, як стверджує Ю. Ясіновський, виявлено лише «Многая літа» львівському митрополиту С. Литвиновичу. Це пов'язано з тим, що композитор значну частину свого життя перебував за межами Галичини. Відомо також, що на початку 1850-х років І. Лаврівський працював у Перемишлі, де керував хором перемишльської кафедри. У цей час він написав низку літургійних творів, які користувалися великим успіхом у слухачів, але, на жаль, із невідомих причин сьогодні є втраченими. Інформацію про цей період творчості композитора можна знайти в анонімному дописі з Перемишля, опублікованому в газеті Заря Галицка за 1852 р. Невідомий автор зазначив, що «захоплюють усіх нові твори одного з диригентів хору, І. Лаврівського, що рівняються з найкращими композиціями славного Бортнянського і приводять до подиву почуття всіх, щодо сили обряду та музики» [3, с. 45].

Упродовж 1854–1863 рр. композитор жив і працював у Кракові на посаді адміністратора, а згодом і пароха греко-католицької парохії. Тому його контакти з Галичиною у ці роки не були інтенсивними. Як написав у своїй книзі З. Лисько, «він жив на чужині, відірваний від своєї суспільності і незв'язаний безпосередньо з її інтересами. Колонія

краківських українців була мала і не давала Лаврівському можливості виявляти хоро-во-організаційної чи якої-будь іншої музичної діяльності» [3, с. 47]. Однак треба зазначити, що І. Лаврівський, на що звертає увагу М. Новакович, у краківський період свого життя створив низку світських і церковних творів, зокрема причасники «Радуйтеся праведній» та «Хваліте Господа» для чоловічого хору, а також «Взиде Бог» для мішаного складу [6, с. 139].

У 1861 р. після польського повстання російським урядом на Холмщині було організовано самостійну греко-католицьку єпархію з метою, як стверджує З. Лисько, послаблення польського національного елемента. Цим жестом російський уряд хотів переконати українців Холмщини, що вони можуть бути одночасно уніатами і неполяками [3, с. 55]. Адміністративні зміни відбулися і в краківській парохії, позаяк остання була приєднана до холмської єпархії, хоча Холмщина входила до складу Російської імперії, а Краків був частиною імперії Габсбургів. Тут, імовірно, йдеться про якісь таємні угоди між урядами двох держав, наслідком чого стало те, що І. Лаврівський на посаді краківського пароха отримував платню з російських фондів. Упродовж 1864–1866 рр. композитор перебував у Львові на посаді духівника греко-католицької семінарії. Переїзд був зінціпований, як стверджує З. Лисько, митрополитом С. Литвиновичем із метою піднесення церковного співу. Ба більше, існувала усна умова, згідно з якою І. Лаврівський через три роки міг повернутися до Кракова, де за ним увесь цей час зберігалося місце праці. У 1864 р. композитор повертається, але вже не до Кракова, а до Холма, де йому запропонували очолити унійний відділ Холмської духовної семінарії, що був ліквідований у 1873 р. відразу після його смерті. Як зазначив у передньому слові до опублікованої Літургії Ю. Ясіновський, «творчими рукописами Лаврівського «заопікувалися» православні отці московського штибу й значну його церковних композицій опублікували в шатах імперського православ'я, переодягнувши церковнослов'янську мову київської редакції в синодальну. У Росії ці твори не знайшли відгуку і, напевно, через виразно український колорит, а в Галичині викликали упередження через їх синодальну редакцію церковнослов'янської мови» [2, с. 7]. Це деякою мірою пояснює той факт, що літургійні твори І. Лаврівського, написані ним під час перебування у Холмі, не виконувалися у церквах Галичини на відміну від хорів А. Нанке й М. Вербицького.

На нашу думку, значно менша популярність церковної музики І. Лаврівського в Галичині полягає не в упередженні галичан щодо російської синодальної редакції виданих у Москві творів, а в тому, що впродовж тривалого часу вони могли бути невідомими в Галичині, ураховуючи, що композитор помер у Холмі і його твори потрапили до Галичини значно пізніше. На це, зокрема, вказує відсутність їх рукописних зразків у церковних нотних збірниках кінця XIX – початку XX ст. Треба звернути увагу і на той факт, що в 1860–1870 рр. у Львові з'явилася нова генерація молодих композиторів-священників, тому літургійний репертуар постійно оновлювався і поповнювався новими композиціями, нестачі яких не відчувалося. Щодо І. Лаврівського, то у львівських мистецьких колах він завжди користувався високим авторитетом як композитор, хоровий диригент і організатор музичного життя. Підтвердженням цього є схвальні відгуки галицької преси, яка стежила за діяльністю композитора під час його перебування в Кракові. Так, в одному з випусків газети «Слово» за 1863 р. знаходимо таке повідомлення: «Радісну звістку подаємо вам, земляки, що місце духівника у львівській українській семінарії <...> займе, як кажуть, без сумніву пр. Лаврівський, теперішній парох у Кракові... Лаврівський є славно відомий співак і знаменитий знавець співу хорового й музикального;

тому сподіваємося, що з його прибуттям до Львова здійсниться давно всіми одобрений план, щоб організувати порядне співоче українське товариство» [4, с. 110].

Як стверджує Б. Кудрик, І. Лаврівському належать усього 22 церковні композиції, з яких 13 увійшли до нещодавно виданої Літургії [1, с. 95]. Із них 7 піснеспівів було створено композитором у Холмі в 1867–1870 рр. й опубліковано в 1890 р. у Москві у збірнику «Духовно-музыкальные сочинения разных авторов» у видавництві Юргенсона. До них належать: «Іс полла еті деспота» F-dur і F-dur, «Херувимська», «Милость мира», «Достойно і праведно есть», «Достойно есть», «Тебе поем». Решту композицій було написано І. Лаврівським у краківсько-львівський період творчості. Це, зокрема: «Святий Боже», «Многая ліга», «Свят, свят, свят», «Хваліте Господа со небес», «Радуйтеся праведнії», «Явися благодать», «Дух святой снідет». У додатку до Літургії опублікований також кондак на службі Страстей «Нас ради распятого».

Потрібно наголосити, що віднайдені композиції І. Лаврівського вперше оформлені у вигляді Літургії, тому твори раннього періоду чергуються у збірнику з піснеспівами, що були написані в останні роки життя композитора в Холмі, тобто їх послідовність відповідає логіці літургійного циклу. Натомість стилістично хори дещо різняться, про що свого часу писали З. Лисько і Б. Кудрик. Останній, зокрема, зазначив, що церковну спадщину композитора доцільно поділити на два періоди: перемишльсько-львівський (1850–1867) і холмський. Підставою для такого поділу, на думку музикознавця, є два «зовсім відмінні музичні обличчя» І. Лаврівського. Цю відмінність Б. Кудрик убачає, насамперед, у зовнішніх ознаках партитур. Ідеться про те, що у композиціях галицького та краківського періодів переважає рух короткими тривалостями – четвертними, восьмими та шістнадцятими з наявністю різноманітних ритмічних фігур; натомість у хорах, написаних у Холмі, можна зауважити велику кількість довгих тривалостей і більш одноманітний ритмічний малюнок. Б. Кудрик указує також на перевагу у холмський період чотиридольного розміру над тридольним, пише про зміни в мелодиці, у якій зникають італійські впливи, оперні мелізми та ремінісценції із західноєвропейської світської музики. Дослідник пояснює це впливами російської церковної музики, зокрема стилем українсько-московського музичного пограниччя, представниками якого були Турчанинов та Львов [1, с. 100].

Аналіз літургійних композицій І. Лаврівського дає підстави зробити певні висновки, які у переважній більшості збігаються з аргументаціями Б. Кудрика. Водночас треба звернути увагу на деякі нюанси. По-перше, дослідник не врахував віковий аспект написання творів, оскільки хори перемишльського і холмського періодів написані з відчутною різницею в часі, коли психологічний портрет митця також зазнав певних змін. По-друге, твори раннього періоду творчості позначені відчутним впливом композиторів старшої генерації, для яких був характерний бідермаєрівський світогляд. На це, зокрема, звертає увагу М. Новакович, коли пише, що бідермаєр «трепетно ставиться до традиції. Його поезія і музика звернені до минулого, до часу, що минає» [6, с. 182]. Тому в творах А. Нанке, В. Серсавія і М. Вербицького можна зауважити значний вплив стилістики класицизму. Риси класицизму наявні в літургійних композиціях І. Лаврівського, створених як у перемишльсько-львівський, так і в холмський період його життя. Прикладом можуть бути «Іс полла еті деспота» F-dur та «Херувимська пісня» F-dur, що датуються приблизно 1867–1870 рр. Однак у плані форми композиції холмського періоду значно відрізняються від попередніх, що дало підставу Б. Кудрику говорити про «зовсім відмінні обличчя композитора». Водночас деякі його міркування не завжди обґрунтовані,

зокрема твердження про те, що у творах І. Лаврівського холмського періоду винятково переважає чотиридольність, тоді як у М. Вербицького є композиції у тридольному розмірі. Але якщо для порівняння проаналізувати Літургії М. Вербицького для мішаного і чоловічого складів, то можна спостерегти, що з 24 номерів у Вербицького лише два написані у розмірі 3/4, а всі решта – у 4/4. Треба зазначити, що тридольний розмір не характерний ані для літургійних творів А. Нанке, ані для композицій М. Вербицького.

Відмінність церковних хорів І. Лаврівського від музики його вчителів і старших сучасників полягає у тому, що вони наслідували багато в чому Д. Бортнянського, натомість у Лаврівського цей зв'язок значно слабший, оскільки «культ духовної музики Д. Бортнянського в другій половині XIX ст. почав занепадати через низку цілком об'єктивних причин» [6, с. 140]. У Кракові, де композитор прожив майже десять років, він слухав духовну музику представників віденського класицизму, а також австрійських та італійських композиторів-романтиків. Тому з часом стиль його церковних хорів позбувається галицьких впливів і більш поважніє. Риси концертності, що притаманні літургійним композиціям Нанке і Вербицького, з чергуванням епізодів *solī* і *tutti* у творах Лаврівського зустрічаються рідко, за винятком причасників «Явися благодать Божія» та «Дух Святий».

Потрібно зауважити, що з чотирнадцяти композицій літургійного циклу лише три написано у мінорній тональності. Це дає підставу спростувати міркування П. Бажанського про Лаврівського як про композитора, чий «мелодії та гармонії понурі, важкі й вибуялі. У них він сам себе докладно змалював. Він попадає у глибоку скруху та розпуку» [3, с. 46]. Композитор, як і його старший товариш по навчанню у перемишльській співацькій школі М. Вербицький, надає перевагу саме мажорним тональностям, що є безпосереднім впливом естетики класицизму, оскільки «топос радості буття визначає саму сутність класичної музики та її основну екзистенційну відмінність від музики інших епох» [6, с. 132].

Літургія І. Лаврівського починається піснеспівом «Святий Боже» у тональності D-dur і в розмірі 3/4. Тридольність у цьому творі набуває винятково сакрального значення як утілення Божественної Трійці, повністю відповідаючи самому тексту з початковим триразовим повторенням «Святий Боже, святий кріпкий, святий безсмертний». Звертає на себе увагу дуже чітко кадансування наприкінці кожної строфи П6-К6/4-D7-Т. Потреба посиленого кадансування також безпосередньо пов'язана зі словом, яке виражає стан поклоніння Богові. Аналогічні приклади можна спостерегти у літургійних композиціях М. Вербицького, на що у своїй монографії звертає увагу М. Новакович.

Наступний у списку піснеспів «Многая літа» також належить до краківсько-перемишльського періоду і зберігається в архіві П. Бажанського. За своєю стилістикою він близький до літургійних творів М. Вербицького і А. Нанке. Насамперед ідеться про риси класицизму, що виразно проявляють себе в будові твору. Хорова композиція написана у складній двочастинній формі, а двочастинність, на думку дослідників, є характерною ознакою церковної музики австрійських композиторів епохи класицизму. Класичне мислення І. Лаврівського у піснеспіві «Многая літа» простежується на рівні симетричності побудови. Так, перша частина написана у простій тричастинній репринзній формі, де кожна частина виписана у формі класичного періоду з поділом на два речення і чітко окресленим повним каденційним зворотом наприкінці кожного періоду. Симетричність побудови підкреслюється парним метром (С) і опорою на рух, що нагадує процесію. Четвертні паузи наприкінці другого і четвертого тактів від початку

створюють враження галантної ходи із зупинками. Натомість друга частина за обсягом менша за першу і написана у простій двочастинній формі.

Вплив класичного стилю відчутний і на рівні певних гармонічних формул, що особливо добре видно на прикладі кадансів із постійними затриманнями. Коли йдеться про гармонію, то вона не відзначається складністю, оскільки тут переважають неальтеровані акорди і відхилення у тональності першого ступеня спорідненості, тонічні та субдомінантові прохідні звороти. Щодо тонального плану композиції, то він побудований на контрасті. Якщо крайні розділи першої частини написані у ре-бемоль мажорі, то середній відтінений тональністю доміанти. Натомість контраст відчутніший між першою і другою частинами складної двочастинної форми, позаяк остання починається у паралельному сі-бемоль мінорі з подальшим поверненням в основну тональність. Окрім ладового і тонального контрасту, можна спостерегти зміну розміру з парного (C) на непарний (3/4) і яскраво виражену танцювальність, що також указує на рудименти класичного стилю.

Аналіз мелодики «Многая літа» І. Лаврівського свідчить про те, що композитор, як і М. Вербицький, надає перевагу вузьким інтервалам із поступеним рухом четвертними і восьмими тривалостями. Якщо брати до уваги стрибки, то у творі часто зустрічаються ходи на інтервал сексти. Вище зверталася увага на тональний і ладовий, а також метроритмічний контраст у композиції. Він відчутний і в самій побудові мелодії. Якщо у першій частині вона базується на формулі питання – відповіді і звучить дуже класично, то друга частина з її паралельним мажоро-мінором, тридольністю, секвенційним висхідним рухом є пісенною за своїм характером і близькою до українських побутових романсів. Звертає на себе увагу деяка подібність мелодичної лінії (1–4 тт.) «Многая літа» до цілком конкретних творів М. Вербицького і Д. Бортнянського. Йдеться про «Хваліте Господа з небес» М. Вербицького і початок другої частини концерту «Сей день» (5–8 тт.) Д. Бортнянського.

Наступний піснеспів Літургії І. Лаврівського «Іс полла еті деспота» подано у двох зразках. Один із них написаний для чотириголосого мішаного хору (F-dur), натомість другий приклад поданий у тій самій тональності в триголосому варіанті для двох дискантів і альта, що є поодиноким прикладом сольного співу в церковній музиці композитора. Обидва зразки дослідники датують 1867–1870 рр., що вказує на холмський період життя композитора, однак вони досить різняться між собою. Композиція для мішаного хору є дуже короткою, лише 5 тактів, із переважанням половинних і четвертних тривалостей у поступеному русі мелодії. Натомість триголосий зразок має форму розширеного періоду з перерваною каденцією у другому реченні. Слід звернути увагу на чітко окреслену форму з виразним поділом на фрази і речення із затриманнями в кадансах, що знову ж таки вказує на риси класичного мислення автора. У хорі переважає рух короткими тривалостями – четвертними, восьмими і шістнадцятими. Б. Кудрик звертає увагу, що ці дві мініатюри мають форму, яка повністю збігається з формою аналогічних творів Д. Бортнянського [1, с. 100].

Одним із найвідоміших літургійних творів І. Лаврівського є його «Херувимська», написана, ймовірно, також у Холмі. На це вже вказує сама форма твору. Класична квадратність побудов перемішльсько-краківського періоду з поділом на чотиритактні речення з виразно окресленими кадансами тут відсутня. А якщо брати до уваги будову «Херувимських» М. Вербицького і Д. Бортнянського, написаних у двочастинній формі з куплетною першою частиною, то І. Лаврівський цю традицію порушує, оскільки

двочастинність «прочитується» лише через зміну тональності F-dur – d-moll, а також позначення темпу й характеру (*Andante sostenuto* – *Allegro maestoso*). Натомість характер обидвох частин суттєво не змінюється, позаяк друга є логічним продовженням попередньої.

Перша частина написана у строфічній формі, де кожна зі строф має форму періоду неквадратної будови з відсутнім поділом на речення. Ця неквадратність, де кожна з трьох строф складається з тринадцяти тактів, на думку Б. Кудрика, указує на відчутні впливи тогочасної церковної музики українсько-російського культурного пограниччя. Натомість коротка друга частина має форму восьмитактного періоду, який завершується кодою алілуя. Щодо гармонії, то потрібно відзначити, що вона цікавіша, ніж у ранніх творах композитора, з численними відхиленнями у тональності першого ступеня спорідненості. Одним із таких є відхилення з основної F-dur у паралельну тональність d-moll із подальшим перерваним зворотом у B-dur. Це повторюється тричі, незважаючи на щоразу новий мелодичний матеріал. Таким чином, перерваний зворот відіграє роль об'єднувачого чинника між строфами з їх різним тематичним наповненням.

Перша строфа «Ми, Херувимів тайно» починається з допоміжного звороту на тоніці D-dur з подальшим закріпленням у тональності (D6/5 – T). Низка відхилень через акорди домінантової групи спочатку в F-dur, а потім в очікуваний d-moll з перерваним зворотом у B-dur у кінцевому підсумку завершується виразною каденцією у фа мажорі. Початок другої строфи «І животворящій Тройці» будується на ладо-тональному контрасті. Прогідний зворот на тоніці ре мінору у третьому такті завершується кадансом у вихідній тональності з подальшим ланцюгом відхилень спочатку у F-dur, а потім уже відомим перерваним зворотом у тоніку Сі-бемоль мажору як субдомінанту. Строфа закінчується каденцією у фа мажорі. Третя строфа «Всяку нині» починається у тональності B-dur і є побудованою за тим самим принципом, що й дві попередні.

Другий розділ «Щоб і Царі» є однотональним (d-dur) і значно простішим у плані гармонії. Щодо динамічного контрасту, то він майже невідчутний, оскільки піснеспів побудований за принципом динамічного наростання від *pp* першої строфи, *mp* другої та *mf* третьої до *f* початкових тактів нового розділу. На відміну від урочистих віватних церемоніальних маршів у Вербицького і Бортнянського «Щоб і Царі» І. Лаврівського звучить досить лірично, чому сприяє постійне оспівування опорних звуків як алілуйний розспів.

Решта творів холмського періоду, а це – «Милость мира», «Достойно і праведно єсть», «Свят, Свят, Свят», «Тебе поєм», відзначаються тими самими рисами, що й «Херувимська». Насамперед звертає на себе увагу неквадратність форми цих піснеспівів. Так, у композиції «Милость мира» перша строфа з яскраво окресленим повним автентичним кадансом складається з п'яти тактів, натомість друга має сім тактів (5+7). У «Свят, Свят, Свят» – відповідно 12+13. У хорі «Тебе поєм» перша строфа – 10 тактів, друга – 12 + 7 тактів кода. Б. Кудрик пише про відсутність у згаданих творах впливів західної музики, зокрема мелізмів у бідермаєрівському стилі, симетричного повторення фраз, характерного ще для музики епохи класицизму. Щодо гармонії, то значних змін у композиціях холмського періоду не спостерігається, оскільки система гармонічних послідовностей I – VI – IV – II – V, яка переважає у ранніх творах і на яку вказує Б. Кудрик, зберігається і тут, хоч і з деякими невеликими змінами. Прикладом може бути початок «Свят, Свят, Свят» (g-moll) з послідовністю I – VI – II6/5 – K6/4 – D7 чи перша строфа «Милость мира» з послідовністю I – D2/IV – IV6 – K6/4 – D – I. Щодо тонального плану,

то в пізніх композиціях він, безперечно, більш цікавий, із відхиленнями у тональності другого ступеня спорідненості, як це ми бачимо в хорі «Тебе поєм»: F-dur – d-moll – B-dur – c-moll – F-dur.

**Висновки.** Аналіз літургійних композицій І. Лаврівського дає підстави стверджувати, що композитор, формально будучи належним до перемишльської доби, своїми церковними творами репрезентує вже нову перехідну епоху в музичній культурі Галичини, оскільки в його хорах пізнього періоду творчості набагато слабшими є риси стилістики класицизму і впливи Д. Бортнянського, що зумовлено тривалим перебуванням митця за межами Галичини. Водночас церковні хори, написані Лаврівським у Холмі, відрізняються не тільки від його власних ранніх композицій, а й від загального характеру тогочасної європейської, передусім австрійської церковної музики, яка в епоху бідермаєру, на думку З. Лиська, стала вже занадто світською.

### Література

1. Кияновська Л. Галицька музична культура XIX–XX ст. : навчальний посібник. Чернівці : Книги – XXI, 2007. 424 с.
2. Кияновська Л. «Перемиська школа» як культурологічний феномен. Вісник Львівського університету. Серія «Мистецтво». 2007. Вип. 7. С. 65–72.
3. Костюк Н. До проблеми формування стилєвих засад перемишльської школи: українські богослужбово-співочі чинники у творчості чеських музикантів. Слов'янський світ. 2012. Вип. 10. С. 77–114.
4. Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики. Львів : Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1995. 128 с.
5. Лаврівський І. Літургія / ред. і вступне слово Ю. Ясіновського. Львів : Інститут церковної музики УКУ, 2023. 67 с.
6. Лисько З. Іван Лаврівський. О. Іван Лаврівський. Літургія / ред. і вступне слово Ю. Ясіновського. Львів : Інститут церковної музики УКУ, 2023. С. 41–55.
7. Лисько З. Піонери музичного мистецтва в Галичині. Львів – Нью-Йорк : Вид-во М.П. Коць, 1994. 145 с.
8. Людкевич С. Михайло Вербицький. Українська музика. Науковий часопис ЛНМА ім. М.В. Лисенка. 2015. Ч. 1–2. С. 98–104.
9. Новакович М. Галицька музика габсбурзької доби: у пошуках української ідентичності. Львів : Видавець Т. Тетюк, 2019. 376 с.



УДК 78.27;78.471;78.9

DOI 10.32782/2224-0926-2024-3-4-50-51-2

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

### «ЙОЗЕФ ГАЙДН. СІМ ОСТАННІХ СЛІВ ІСУСА НА ХРЕСТІ»: ДУХОВНО-МИСТЕЦЬКИЙ ПРОЄКТ У ЛЬВОВІ В ЧАСИ ВІЙНИ

У статті розглядаються історія та основні грані мистецького проєкту «Йозеф Гайдн. Сім останніх слів Ісуса на Хресті». Яскраві мистецькі проєкти, які своєю ідеєю поєднують минувшину і сьогодення, спроможні розширити горизонти нашого життя. Мистецтво вічне, а культурна спадщина є неоціненним скарбом людської цивілізації. «Йозеф Гайдн. Сім останніх слів Ісуса на Хресті» – це не лише музичний твір, не лише духовно-мистецький проєкт, це – явище, що прийшло до нас у спадок від минулих поколінь і яке ми зобов'язані передати нашим сучасникам та нащадкам. Духовно-мистецький проєкт об'єднав у єдине ціле час і простір, історію і культуру, богословське слово, музику та її прекрасних виконавців, архітектуру сакральних споруд, де панівною була одухотвореність божественної атмосфери. Методологія дослідження полягає у застосуванні емпіричного методу дослідження, поєднуючи спостереження, інтерв'ю, порівняння, опис та узагальнення. Акцентується увага на історії виконання пасійного камерно-інструментального ансамблевого полотна «Сім останніх слів Ісуса на Хресті» Й. Гайдна у львівських сакральних храмах, а також на стильових уподобаннях, породжених затребуваністю камералістів і слухачької аудиторії у часи сьогодення на тлі соціокультурних змін після початку повномасштабної війни московитів проти України. Виконавці, які є «провідником» ідей, утілених у музиці, посередниками між автором музичного полотна і слухачем, перебуваючи у стрімкому русі часопростору, тонко передають їм своє натхнення, своє розуміння головного контексту авторського «послання», свою віру в прекрасне і гармонійність. Матеріали дослідження можуть стати основою для подальшого теоретичного осмислення, стимулом становлення та розвитку української камералістики сучасності. Наукова новизна дослідження полягає у фіксуванні, класифікації та створенні загальної картини мистецьких процесів суспільства. Вплив духовно-мистецьких проєктів на формування смаків та культурно-мистецький розвій суспільства неоціненний.

**Ключові слова:** Йозеф Гайдн, «Сім останніх слів Ісуса на Хресті», камерно-інструментальне виконавство, сакральні храми Львова, Львівський камерний оркестр «Академія».

#### **Dyka Nina. «Joseph Haydn. The Seven Last Words of Jesus on the Cross»: spiritual and art project in Lviv during the war**

The article examines the history and main aspects of the artistic project «Joseph Haydn. The Seven Last Words of Jesus on the Cross». Bright artistic projects, which combine the past and the present with their idea, are able to expand the horizons of our lives. Art is eternal, and cultural heritage is an invaluable treasure of human civilization. «Joseph Haydn. The Seven Last Words of Jesus on the Cross» is not only a musical work, not only a spiritual and artistic project, it is a phenomenon that has come to us as an inheritance from past generations and which we are obliged to pass on to our contemporaries and descendants. The spiritual and artistic project united into a single whole time and space, history and culture, theological word, music and its beautiful performers, the architecture of sacred buildings, where the spirituality of the divine atmosphere



was dominant. The research methodology consists in applying the empirical research method, combining observation, interview, comparison, description and generalization. The emphasis is on the history of the performance of the passionate chamber-instrumental ensemble canvas «The Seven Last Words of Jesus on the Cross» by J. Haydn in Lviv sacred temples, as well as on the stylistic preferences generated by the demand of camerallists and the listening audience in the present day against the background of socio-cultural changes after the start of the full-scale war of the Muscovites against Ukraine. Performers, who are the «conductor» of ideas embodied in music, mediators between the author of the musical canvas and the listener, being in the rapid movement of time and space, subtly convey to them their inspiration, their understanding of the main context of the author's «message», their faith in beauty and harmony. The materials of the study can become the basis for further theoretical understanding, a stimulus for the formation and development of Ukrainian chamber music of the present. The scientific novelty of the study lies in fixing, classifying and creating a general picture of the artistic processes of society. Conclusions. The influence of spiritual and artistic projects on the formation of tastes and the cultural and artistic development of society is invaluable.

**Keywords:** Joseph Haydn, «The Seven Last Words of Jesus on the Cross», chamber and instrumental performance, sacred churches of Lviv, Lviv Chamber Orchestra «Academy».

**Вступ.** Камерно-інструментальна музика і в часи сьогодення на тлі соціокультурних змін після початку повномасштабної війни московитів проти України здатна гранично переконливо втілювати найбільш суперечливі і багатовимірні проблеми нашого духовного буття. Виконавці, які є «провідниками» ідей, утілених у музиці, посередниками між автором музичного полотна і слухачем, перебуваючи у стрімкому русі часопростору, тонко передають їм своє натхнення, своє розуміння головного контексту авторського «послання», свою віру в прекрасне і гармонійність. Камерно-інструментальне виконавство з притаманними йому психологізмом, інтелектуальним заглибленням узгоджується з надмірними складнощами мистецьких задумів. «Камерна музика, – як наголошує Леся (Олександра) Деркач, – сповнена вишуканої образності, витонченої інтелектуальності, неперевершеної внутрішньої гармонійності, а це робить її особливо співзвучною сокровеним ідеалам людей...»<sup>1</sup>. Діяльність виконавських колективів, що у складних обставинах, не розраховуючи на широке визнання чи то офіційну підтримку, бралися за пропаганду камерної музики, важко переоцінити.

**Матеріали та методи.** На найсучасніші події мистецтво здатне рефлексувати, засвідчуючи свою актуальність і спадковість, органічно поєднуючи сучасні течії й давні, самодостатність яких ще раз засвідчує безмежну силу Божого провидіння та таланту мистців, які покликані єднати і облагороджувати серця людей всього світу. Про мистецький проєкт «Сім останніх слів Ісуса на Хресті» Й. Гайдна неодноразово висловлювалися критики, науковці, виконавці, зокрема: Джеймс Вебстер, Антоні ван Гобокен, Любов Кияновська, Станіслав Людкевич, Стефанія Павлишин, Уляна Граб, Ніна Дика, Артур Микитка, Ігор Пилатюк, Зінаїда Остафійчук, а також художник Мирослав Откович, Єпископ Йосиф Мілян, шанувальники камерно-інструментального ансамблевого виконавства. Саме цьогорічний духовно-мистецький проєкт «ЙОЗЕФ ГАЙДН. СІМ ОСТАННІХ СЛІВ ІСУСА НА ХРЕСТІ» став унікальним та вирізняється з-поміж інших, адже відбувся він у форматі триденного офлайн-виконання. Організаторами проєкту постали: Львівська національна музична академія імені М. Лисенка у співпраці

<sup>1</sup> Цит. за: Леся Деркач — скрипалька, камералістка, педагог у наукових дослідженнях та спогадах / уклад.: А. Микитка, Н. Дика ; гол. ред. І. Пилатюк. Львів : Тетюк Т.В., 2014. С. 3.

з Філософсько-богословським факультетом Українського Католицького університету, Храмом Святої Софії – Премудрості Божої, Архикафедральним собором святого Юра, Гарнізонним храмом Свв. Апостолів Петра і Павла, Фундацією «Андрей». Автор проекту – др. Михайло Перун. Отже, грандіозний львівський проєкт «Йозеф Гайдн. Сім останніх слів Ісуса на Хресті» тривав упродовж трьох днів: 26 квітня, 30 квітня та 1 травня ц. р.

Духовний пасійний твір «Сім останніх слів Ісуса на Хресті» Й. Гайдна – сім частин з інтродукцією і епілогом, який відтворює землетрус, що стався після смерті Христа, – лунав у виконанні Львівського камерного оркестру «Академія» Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка (художній керівник і диригент – народний артист України, професор Ігор Пилатюк. Керівник і концертмейстер – народний артист України, професор Артур Микитка). Транслявання відбувалося в прямому ефірі на YouTube-каналі, в Instagram...

Нова традиція камерного виконання твору має своє продовження і вже стає історією третього тисячоліття. «Простота цього далеко не простого шедевра австрійського композитора, що є начебто явною в нотній партитурі викладі авторського задуму, – як зазначає народний артист України, академік Ігор Пилатюк, – вирізняється надзвичайною складністю для виконання. Перший раз до цього грандіозного полотна великого Майстра мені довелося звернутися в 1991 році, у період праці у Івано-Франківську, де я керував філармонійним оркестром. У подальшому скільки разів я диригував твором «Сім слів Спасителя на Хресті» Йозефа Гайдна на сцені, а це відбувалося щоразу в часі Великоднього посту в різних проєктах, і зазвичай кожне виконання мало свій сценарій, – стільки разів це була колективна сповідь...»<sup>2</sup>. До слова, у переддень реалізації львівського духовно-мистецького проєкту «Йозеф Гайдн. Сім останніх слів Ісуса на Хресті» широкий суспільний резонанс здобула ще одна мистецька подія: камерно-інструментальний ансамблевий твір «Сім слів Спасителя на Хресті» Й. Гайдна з великим успіхом прозвучав на сцені Івано-Франківської обласної філармонії імені Ірини Маланюк у виконанні Академічного Камерного Оркестру «*Harmonia Nobile*» (художній керівник та концертмейстер – народна артистка України Наталія Мандрика) під батугою народного артиста України, професора Ігора Пилатюка, фундатора цього колективу і багаторічного його керівника (25 квітня 2024 р., *Joseph Haydn «The Seven Last Words of Christ»* [youtu.be](https://youtu.be)).

**Результати.** Мистецтво вічне, а культурна спадщина є неоціненним скарбом людської цивілізації. «Йозеф Гайдн. Сім останніх слів Ісуса на Хресті» – це не лише музичний твір, не лише духовно-мистецький проєкт, це – *явище*, що прийшло до нас у спадок від минулих поколінь і яке ми зобов'язані передати нашим сучасникам і нащадкам. «Сім останніх слів Ісуса на Хресті» містять певне поєднання молитви, музики і роздумів. У вимір камералістики шанувальників гостинно запрошували афіші, в оформленні яких використано фрагменти зображень скульптур розп'яття Христа на Хресті робіт визначних майстрів минувшини і сьогодення, де, зокрема, афіша проєкту у Архикафедральному Соборі Святого Юра містить фрагмент картини «Зійди в зелений діл» українського маляра, народного художника України Любомира Медвідя.

<sup>2</sup> За матеріалами: інтерв'ю із Народним артистом України, професором Ігорем Пилатюком у ЛНМА імені М.В. Лисенка. [Аудіозапис і текст зберігаються в особистому архіві Н. Дикої]. Дика Ніна. Сім слів Спасителя на Хресті. *Музика*. 2007. № 5(364). С. 20–21.

Знаково, що презентації духовно-мистецького проекту «Йозеф Гайдн. Сім останніх слів Ісуса на Хресті» з Благословення Владики Ігоря Возьняка, архієпископа і митрополита Львівського, відбувалися у величних львівських сакральних храмах, архітектура яких створювала середовище для якнайкращого сприйняття камерно-оркестрового виконання і водночас сама була середовищем, забезпечуючи візуальне та акустичне сприйняття. У часі імпрез у просторах сакральних споруд: Храмі Святої Софії – Премудрості Божої Українського Католицького університету. Духовне слово – о. д-р Юрій Щурко (26 квітня 2024, Львів); Архикафедральному соборі Св. Юра. Духовне слово – протодиякон Назарій Ярунів (30 квітня 2024, Страсний Вівторок, Львів); Гарнізонному Храмі Св.Св. Апостолів Петра і Павла. Духовне слово – о. капелан Роман Ментух (1 травня 2024, Страсна Середя, Львів) камерно-інструментальний твір «Сім останніх слів Ісуса на Хресті» Й. Гайдна у синтезі з богословським словом будили думку і бажання всіх присутніх до спільної молитви, сповіді...

Духовне слово налаштовувало спільноту на глибоко хвилюючі для свідомості сучасника Сім останніх слів Спасителя на Хресті: 1. «Отче, відпусти їм, не знають бо, що роблять» (Лк. 23, 34); 2. «Істинно кажу тобі: Сьогодні будеш зо мною в раї» (Лк. 23, 43); 3. «Боже мій, Боже мій! Чому еси покинув мене?» (Мр. 15, 34; див. Мт. 27, 46); 4. «Жінко, ось син твій... Ось матір твою» (Йо. 19, 26-27); 5. «Отче, у Твої руки віддаю духа мого!» (Лк. 23, 46); 6. «Спраглий я!» (Йо. 19, 28); 7. «Звершилось!» (Йо. 19, 30), закладених у сюжетній канві. Історично речитативи або прозовий текст читця втілюють трагічну історію страждань і смерті Христа, відтворених у т. зв. «страстях» (passion)<sup>3</sup>. У кожному з трьох львівських храмів Духовне слово, що прозвучало в часі проекту, різнилося не лише особливою змістовною наповненістю розважань, а й формою подання. Так, зокрема, о. капелан Роман Ментух поєднував богословське слово з поетичними рядками сучасних українських поетів: Володимира Сада, Василя Мартинюка, Марії Звірід, Олександра Войтицького, Надії Кметюх, Юрія Вавринюка, Наталії Давидовської.



Афіші духовно-мистецького проекту «Йозеф Гайдн. Сім останніх слів Ісуса на Хресті» у Львові, 2024 р.

<sup>3</sup> Докладніше див.: Граб Уляна. Сім останніх слів Ісуса на Хресті. Сайт ЛНМА імені М.В. Лисенка, квітень, 2024 р.

Виконанням величного камерно-інструментального твору «Сім останніх слів Ісуса на Хресті» Й. Гайдна віддається данина найбільш урочистому моменту кожного року – Великому Посту, у період підготовки до Великодніх свят, до Воскресіння... коли Людина повертається думками у свій духовний світ. Краса програмного музичного полотна Й. Гайдна, *«найвеличнішого з композиторів, коли він наказує інструментам висловлювати його ідеї»* – колосальна: композитор *«тонами інструментів хоче представити зрозуміло для уяви людської певні точно означені образи, поняття, ситуації, навіть події»*<sup>4</sup>. Виконавцем музичного полотна постав Львівський камерний оркестр «Академія» з 65-річною історією творчості у вимірі сучасної камералістики. Музичний колектив унікальний у культурі не лише старовинного Львова, а й, без перебільшення, у європейському масштабі. Будучи заснований у 1959 р. (художній керівник – заслужений діяч мистецтв України, професор Леся (Олександра) Деркач, концертмейстер – Матіас Вайцнер) у Львівській державній консерваторії ім. М. Лисенка, колектив став першим студентським оркестром подібного типу в Україні, який поєднував навчальний процес з активною концертною діяльністю. Майстерність музикантів-інструменталістів засвідчує не лише інтерес до мистецьких цінностей минувшини, внутрішньою потребою спраглого духовного харчу сучасника, а й момент мистецького переосмислення подій, що відбулися дві тисячі років тому.

І на теренах Галичини виконання твору стало *«знаковим»*, про що влучно зауважує професор Любов Кияновська: *«Це один із небагатьох творів, який був у Львові надзвичайно популярний: його виконували ще в 20–30-х роках ХІХ століття, про це є інформація в німецьких газетах того часу. Твір звучав і як хоровий, і як квартетний у так званих Академіях, тобто концертних вечорах»* [3, с. 21]. Постановка мистецького проєкту «Сім слів Ісуса на Хресті» на сцені Національного театру опери і балету ім. Соломії Крушельницької<sup>5</sup> у виконанні Львівського камерного оркестру «Академія» (тоді – Львівський камерний оркестр) вважається історичною подією. Диригент – Ігор Пилатюк. Богословське слово – отець Йосиф Мілян. Проєкт Ігора Пилатюка і Мирослава Отковича (м. Львів, 3 квітня 2006 р.), що згодом був представлений у Церкві Св. Євхаристії (м. Львів, 13 квітня 2008 р.). Представлення проєкту «Йозеф Гайдн. Сім слів Ісуса на Хресті» в Національному заповіднику «Софія Київська» (м. Київ, 25 квітня 2008 р.) вирізняється унікальністю: шедевр австрійського майстра пролунав на тлі картин народного художника України Мирослава Отковича у виконанні Львівського камерного оркестру «Академія» (керівник і концертмейстер оркестру – Артур Микитка). Диригент – Ігор Пилатюк. Богословське слово – отець Йосиф Мілян. Проєкт Ігора Пилатюка і Мирослава Отковича. 27 березня 2011 р. у Храмі Св. Миколая РКЦ (м. Київ, Україна). Духовно-мистецький проєкт «Йозеф Гайдн. Сім слів Христа на Хресті» під батугою Ігора Пилатюка постав продовженням історичної знакової події в Україні та світі – інтронізації нового Глави Української Греко-Католицької Церкви Блаженнішого Святослава (Шевчука). Проєкт реалізований за підтримки «Мистецького фонду Короля Данила». Автори проєкту: Ігор Пилатюк і Мирослав Откович. Музичний твір Й. Гайдна в інтерпретації Академічного камерного оркестру «HARMONIA NOBILE» під батугою Ігора Пилатюка – засновника і

<sup>4</sup> Цит. за: Людкевич С. Про розвій та сучасне становисько так званої програмної музики. *Дослідження, статті, рецензії, виступи*. Т. 1 / упорядкування, редакція, вступна стаття і примітки З. Штундер. Львів : Дивосвіт, 1999. С. 30.

<sup>5</sup> Детальніше див.: Дика Н. Сім поглядів на «Сім слів Спасителя на Хресті». *Мистецтвознавчі записки*. 2007. Вип. 11. С. 165–169 ; також див. про цей проєкт у світлинах: Микитка А. Йозеф Гайдн. Сім Слів Христа на Хресті. *Львівський камерний оркестр 1959–2010* : альбом-монографія / наукові редактори і консультанти Ігор Пилатюк, Любов Кияновська. Львів., 2010. С. 90–94.

багаторічного керівника цього колективу і експозиція серії монументальних картин Мирослава Отковича – сім поглядів, сім відчуттів, сім полотен мистця-художника, створені за однойменним музичним твором Й. Гайдна на цю одвічну тему, де події розгортаються в унісон із твором, – це унікальне явище наскрізь пронизане домінуючо-піднесеним трагізмом і водночас просвітленими інтонаціями. На хвилюючі для свідомості сучасника Сім слів Спасителя на Хресті аудиторію налаштувало слово мистецтвознавця Ніни Дикої. Богословський коментар (автор: Владика Йосиф Мілян, Єпископ-помічник Київської Архієпархії, автор ідеї духовно-мистецької композиції та адаптованих текстів до проєкту «Сім слів Христа на Хресті») озвучувався отцем Іваном Любінським. Незабутні спогади про спільні з Львівським камерним оркестром «Академія» духовно-мистецькі проєкти у м. Львові і м. Києві залишилися в пам'яті Владики Йосифа Міляна<sup>6</sup>. *«Щодо проєкту, – зазначає Єпископ Йосиф Мілян, – то відчувався невидимий зв'язок між музикантами, диригентом Ігорем Пилатюком, полотнами Мирослава Отковича і Словом, Божим Словом, яке спасає Людину, Словом – яким є Бог. Отож, готуємо проєкт «Сім слів Христа на Хресті» Й. Гайдна в Софії Київській... Велика відповідальність... Після прем'єри в Оперному театрі кожний наступний проєкт «Сім слів Христа на Хресті» Й. Гайдна для мене був як першим... Грунтовно продумані тексти, відпрацьовані і перефільтровані мною емоційно, фізично кожне слово... І так, – оркестра готова... Я включаюся у свою роль як наратора... одне слово, друге, третє... повертаю голову і бачу, – а дівчата-скрипальки плачуть. Мене це так вразило, що я з новою силою розумію, яке ж то благодатне Боже Слово: «...на сторожі їх я поставлю Слово...», – Слово, яке лікувало, ... яке вивело Лазаря з гробу... Дуже люблю поезію, тож часто використовую поетичні рядки, – і тим самим підсилюючи проповідь, доводячи до народу Божого про Славу, яку мав Христос, що подібна до блиску сонця на небі, який відбився в Карпатських чистих потоках... Я тоді так пережив цей проєкт у Києві, – як ніколи...»*. До слова, цьогоріч виконанням твору Й. Гайдна «Сім останніх слів Ісуса на Хресті»<sup>7</sup> колектив підійшов до травневого традиційного виступу на фестивалі «Віртуози», яким і започаткував Ювілейну ходу Львівського Камерного Оркестру «Академія».

Літургійно музичний твір «Сім останніх слів Ісуса на Хресті» Й. Гайдна призначений для виконання у Страсну п'ятницю або в четвер під час Хресної Дороги. Основне завдання твору полягало у тому, щоб *«навіть на самих недосвідчених, – як зазначав Й. Гайдн, – було справлено враження в їхніх душах»*. Історично речитативи або прозовий текст читця утілюють трагічну історію страждань і смерті Христа, відтворених у т. зв. *«страстях»* (passion). Кожна частина супроводжується текстом із Біблії, які казав Ісус (історично) і в авторському поданні Й. Гайдна виписані перед кожною частиною. Цінно, що донині зберігся спогад композитора про задум створення твору. *«Один канонік з Кадикса звернувся до мене з проханням створити інструментальну музику на сім слів Ісуса на хресті. На той час у головному соборі Кадикса кожен рік у Великий піст виконували ораторію, для сильнішого впливу якої стіни, вікна і колони в соборі завішували чорною драперією, і тільки одна лампа, що висіла*

<sup>6</sup> За матеріалами: інтерв'ю з Єпископом Йосифом Міляном у м. Львові (Площа Храму святого Архистратига Михаїла УГКЦ, 9 серпня 2024 р.). [Аудіозапис і текст зберігаються в особистому архіві Н. Дикої]. До слова, світ побачила книга: Єпископ Йосиф Мілян. З нами Бог! Доповіді, промови, пастирські послання, інтерв'ю. Львів: Колесо, 2021. 352 с.

<sup>7</sup> Зокрема, у львівських концертних програмах 8 квітня 1990 р. і 17 грудня 1990 р. [Пам'яті академіка А.Д. Сахарова] (м. Львів, Домініканський собор. Духовне слово – о. Іван Чухній) пасійний твір Й. Гайдна «Сім слів Ісуса на Хресті» прозвучав у виконанні Львівського камерного оркестру під орудою багатолітніх його керівників: Лесі (Олександрі) Деркач і Матиса Вайцнера.

в центрі, освітлювала священний храм. У південь усі двері закривали, і тоді звучала музика. Піднявшись на кафедру, єпископ після вдалого моменту вступу проговорював одне із семи слів і розпочинав пояснювати його. Закінчивши, він сходить з кафедри і падає на коліна перед престолом. Паузу заповнювала музика. Потім єпископ знову піднімався на кафедру і знову залишав її, і кожен раз по закінченні його промови вступав оркестр. Цьому дійству і повинна була відповідати моя композиція. Завдання – дати підряд сім «Adagio», кожне з яких повинно тривати біля десяти хвилин, і при цьому не змучити слухача – виявилось не з легких, і я досить швидко виявив, що не можу обмежувати себе регламентованим часом».

Відомо, що Й. Гайдн був глибоко релігійною людиною, «кожну нову партитуру, – як зазначає австрійський музикознавець Леопольд Новак, – композитор розпочинав словами: «In Nomini Domini» («Во ім'я Господнє») і завершував роботу словами: «Laus Deo» або ж «Omnia ad maiorem Dei gloriam» (О. А. М. Д. Г. – «Все для вічної слави Господа Бога») і т. ін. Та все ж його музика, написана на духовні тексти, повна життєвої енергії, земних почуттів. За життя композитор не один раз звертався до цього історичного сюжету. Уперше твір виконувався в 1786 р. у церкві Святої Гротти в Кадиксі [Oratorio de la Santa Cueva], згодом композитор зробив ще кілька різних версій, зокрема для інструментального ансамблю струнних, духових та літавр (1786), переклад для струнного квартету (тв. 51) (1787), переклад для клавіра-соло (1787). А ще пізніше, в часі повернення на батьківщину після другої поїздки в Англію (1794), Й. Гайдну довелося почути свій твір, до якого в 1792 р. капельмейстер архієпископа Пассау Йозеф Фріберг написав текст і, таким чином, розширив музичне полотно до ораторії. Оскільки враження після почутого не задовільнили Й. Гайдна, то вже в часі перебування у Відні композитор створив кінцевий варіант ораторії, яка побачила світ у 1801 р.

Свідченням високого реноме цьогорічного проекту, що об'єднав у єдине ціле час і простір, історію і культуру, богословське слово, музику і її прекрасних виконавців, архітектуру сакральних споруд... без сумніву, – одухотвореність божественної атмосфери, яка від першої до останньої хвилини була панівною. Цьогорічний виконавський склад Львівського камерного оркестру «Академія»: Артур Микитка (керівник і концертмейстер – народний артист України, професор), Кирило Зубко, Володимир Заціха, Христина Кміть, Христина Рендзяк, Соломія Гарасим, Денис Світко (перші скрипки); Вадим Клименко, Аріна Щербак, Катерина Лаврук, Данило Гладиш, Вікторія Критюк, Лідія Чорнобровець (другі скрипки); Кирило Філатов, Володимир Когут, Тарас Ткачук, Ірина Ложнікова (альти); Анастасія Зохнюк, Дарина Вербіцька, Крістіна Талімончук, Марія Ходаківська (віолончелі); Роман Рибак, Юрій Винник (контрабаси) під батудою народного артиста України, ректора ЛНМА імені М.В. Лисенка, професора Ігора Пилатюка спричинилися до прекрасного результату – відтворення серйозного, емоційно насиченого камерно-інструментального полотна, де автор постав безмежно людяним, добросердечним і аж ніяк не містичним. «Мистецтво, краса, – словами Блаженнішого Любомира Гузара, – вдаряє в саме єство Людини, – те, що робить Людину Людиною ... вдаряє в якусь таку нотку, жилку в нашому єстві, яка дзвенить віками»<sup>8</sup>. Архітектура львівських сакральних споруд із вишуканою атрибутикою спілкування, з особливими акустичними властивостями

<sup>8</sup> Слова Блаженнішого Любомира, Отця і Глави Української Греко-Католицької церкви, пролунали у вишуканій атмосфері мистецького храму – У Київському театрі опери та балету ім. Тараса Шевченка в часі Ювілейних урочистостей з нагоди його 75-х роковин від дня народження та 50-х роковин священничого служіння (м. Київ, 2 березня 2008 р.). Детальніше див.: Дика Н. Кантата-симфонія «Кавказ» С. Людкевича – символ духовної сили українського народу. *Спогади про Станіслава Людкевича* / упоряд. С. Павлишин. Львів : ТеРус, 2010. С. 170–175. ISBN 978-966-79-87-23-7.



значною мірою сприяла озвученню/виконанню музичного полотна, допомагаючи йому «наблизитися до слухача», чаруючи вишуканістю інтонування та динамічністю нюансування, збалансованістю звучання оркестру.



Фото 1. Звучить Йозеф Гайдн. «Сім останніх слів Ісуса на Хресті» у виконанні Львівського камерного оркестру «Академія» під батудою народного артиста України, професора Ігора Пилатюка



Фото 2. Зліва на право: протодиякон Назарій Ярунів; Владика Ігор Возняк, архієпископ і митрополит Львівський; академік Ігор Пилатюк, ректор ЛНМА імені М.В. Лисенка; др. Михайло Перун, автор проекту; професор Артур Микитка, керівник і концертмейстер ЛКО «Академія»

У часі львівських духовно-мистецьких імпрез архітектура і стінопис<sup>9</sup>, духовна аура львівських сакральних споруд з вишуканою атрибутикою спілкування, з особливими акустичними властивостями значною мірою сприяли відтворенню і «наближенню до слухача» Страстей/Пасіонів (від лат. *passio* – страждання) Ісуса, утілених у музичному творі Й. Гайдна «Сім останніх слів Ісуса на Хресті». Для проведення заключного концертного вечора організаторами львівського проєкту було вибрано Храм Св.Св. Апостолів Петра і Павла, і це неспроста. Адже Храм Св.Св. Апостолів Петра і Павла у Львові ще від 1773 до 1946 р. мав статус гарнізонного. Здавна у цьому храмі проводилися Богослужіння з нагоди військових свят, благословення бойових знамен. У часі сьогоднішнього – страшного лихоліття російсько-української війни саме з Гарнізонного Храму Св.Св. Апостолів Петра і Павла у Львові в останню дорогу відпроваджують українських Героїв, які віддали найдорожче – своє життя, захищаючи рідну землю, гідність нації від ворога.

Велика вдячність і низький уклін воїнам Збройних сил України, кожному – особно! за можливість жити і творити, за можливість реалізації вкрай потрібного духовно-мистецького проєкту «Йозеф Гайдн. Сім останніх слів Ісуса на Хресті». Адже, це спільна Молитва; це свічка, запалена творчим горінням мистців і принесена на суд Богові і всьому світові; це розмова дійових осіб про Вічне; це ще одна мить пошуку правди в музиці, в духовному «Я» кожного з нас; це Сповідь, наскрізь пронизана аурую високих, чистих помислів та переживань, що торкалася вічних цінностей... і це не випадковість, а веління часу.

*«Не час минає, а минаєм ми.*

*А ми минаєм ... ми минаєм ... так-то ...*

*А час – це тільки відбивання такту.*

*Тік-так, тік-так ... і в цьому вся трагічність.*

*Час – не хвилини, час – віки і вічність».*

*/ Ліна Костенко. Ріка Геракліта /*

Віритися, що спогад про незабутню львівську духовно-мистецьку подію – проєкт «Йозеф Гайдн. Сім останніх слів Ісуса на Хресті», де перехрестилися Вічність, Минувшина, Сучасність, ще довгий час буде хвилювати кожного...

**Висновки.** У часі сьогоднішнього у камерно-інструментальному ансамблевому музичуванні, у цій елітарній сфері музичної культури, як і в мистецтві загалом, збереглося найголовніше – гуманістична сутність. Вплив духовно-мистецьких проєктів на формування смаків та культурно-мистецький розвій суспільства неоціненний.

### Література

1. Граб У. Сім останніх слів Ісуса на Хресті. *ЛНМА імені М.В. Лисенка*, квітень, 2024 р. URL: <https://search.app/16127XLmpAfiUz968>.
2. Мартін Дж., Ті. Сім останніх слів Ісуса / пер. з англ. О. Гладкого. Львів : Свічадо, 2021. 96 с. ISBN 978-966-938-153-8.
3. Дика Н. Сім слів Спасителя на Хресті. *Музика*. 2007. № 5(364). С. 20–21. ISSN 0131-2367.
4. Дика Н. Сім поглядів на «Сім слів Спасителя на Хресті». *Мистецтвознавчі записки*. 2007. Вип. 11. С. 165–169.
5. Дика Н. Духовна місія мистецтв. *Music-review Ukraine*, 29 квітня 2011 р. URL: <http://m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/81C4C8E8F3112068C22578810029BA6A>

<sup>9</sup> Стінопис Гарнізонного Храму Св.Св. Апостолів Петра і Павла, виконаний Франциском та Себастьяном Екштайнами з Моравії в період 1739–1743 рр., який зберігся донині, вражає зображеннями біблійних сцен життя святих.



6. Дика Н. Проект «Йозеф Гайдн. Сім останніх слів Ісуса на Хресті»: ретроспектива і сьогоднішня. *ЛНМА імені М.В. Лисенка*. 2024. URL: <https://lnma.edu.ua/%D0%BF%D1%80%D0%BE%D1%94%D0%BA%D1%82-%D0%B9%D0%BE%D0%B7%D0%B5%D1%84-%D0%B3%D0%B0%D0%B9%D0%B4%D0%BD-%D1%81%D1%96%D0%BC-%D0%BE%D1%81%D1%82%D0%B0%D0%BD%D0%BD%D1%96%D1%85-%D1%81%D0%BB%D1%96> також на: Сайті Гарнізонного храму свв. Апп. Петра і Павла у Львові, 8 травня 2024 р. URL: <https://www.facebook.com/share/xmkafDqHNB7rEmm5F/?mibextid=L0MuaQ>
7. Кияновська Л. Сім слів. *Львівська газета*. 2008. 25 квітня.
8. Кияновська Л. Час цвітіння (десять подячних слів Львівському камерному оркестру «Академія»). *Львівський камерний оркестр «Академія»* : монографія-альбом / А. Микитка, І. Пилатюк. Львів : Растр-7, 2021. С. 24–30.
9. Леся Деркач – скрипалька, камералістка, педагог у наукових дослідженнях та спогадах / уклад. А. Микитка, Н. Дика ; гол. ред. І. Пилатюк. Львів : Тетюк Т.В., 2014. 328 с.
10. Людкевич С. Про розвій та сучасне становисько так званої програмної музики. *Дослідження, статті, рецензії, виступи*. Т. 1 / упорядкування, редакція, вступна стаття і примітки З. Штундер. Львів : Дивосвіт, 1999. С. 30–34.
11. Микитка А. Львівський камерний оркестр 1959–2010 : Альбом-монографія / наукові редактори і консультанти І. Пилатюк, Л. Кияновська. Львів, 2010. 199 с.
12. Микитка А., Пилатюк І. Львівський камерний оркестр «Академія» : монографія-альбом. Львів : Растр-7, 2021. 200 с.
13. Новак Л. Йозеф Гайдн : монографія / пер. с нем. М. : Муzyка, 1973. 448 с.
14. Павлишин С. Еволюція камерного ансамблю. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка*. 2015. Вип. 34. 564 с. ISSN 2310-0583.
15. Пилатюк І. Про феномен популярності камерного оркестру Львівської національної музичної академії імені М. Лисенка «Академія». *Львівський камерний оркестр 1959–2010* : альбом-монографія. Львів, 2010. С. 3.
16. Повзун Л. Ансамблевий інструменталізм як сукупна якість художнього вираження. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка*. 2015. Вип. 34. С. 88–100. ISSN 2310-0583.
17. Польська І.І. Камерний ансамбль: Історія, теорія, естетика: Монографія. Харків : ХГАК, 2001. 396 с.
18. Терещенко А. Видання, що не залишає байдужим (про монографію-альбом «Львівський камерний оркестр 1959–2012»). *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка*. 2015. Вип. 34. 564 с. ISSN 2310-0583.
19. Терещенко А. Ораторія. *Українська музична енциклопедія*. Т. 4. Київ : ІМФЕ, 2016. С. 471–476. ISBN 9780966-02-8075-5.
20. Терещенко А. Українська кантата і ораторія : монографія. Київ ; Дніпро : ЛІРІ, 2021. 364 с. ISBN 978-966-981-436-4.



УДК 781.2

DOI 10.32782/2224-0926-2024-3-4-50-51-3

Кашиук Вікторія Миколаївна  
кандидат мистецтвознавства,  
доцент кафедри музичного мистецтва,  
Волинський національний університет імені Лесі Українки  
<https://orcid.org/0000-0003-4396-8946>

## НАЦІОНАЛЬНА МЕНТАЛЬНІСТЬ В УКРАЇНЬСЬКІЙ І КИТАЙСЬКІЙ КАМЕРНІЙ МУЗИЦІ: КОМПАРАТИВНИЙ АСПЕКТ

У статті робиться спроба показати спільні і відмінні риси в українській та китайській музичній ментальності на прикладі камерного жанру, що є одним із множинних кроків на вказаному шляху взаєморозуміння. Стверджується, що експлікація ідей щодо сутності національної ментальності на камерну музику українських і китайських композиторів у компаративних координатах Захід – Схід дала змогу виокремити основні засади відображення національної ментальності в камерній музиці. На узагальнено-концептуальному рівні вирішено такі дуальні пари: ідея сердечного переживання та ідея споглядання тонкої краси, які бачимо як відображення українських і китайських національно-ментальних Его-концептів. Домінуючими рисами вираження цих ідей є романтична експресія, наповненість «сердечними» почуттями в українській музиці та імпресіоністично-символістська лірика в китайській, що у кульмінаційних виявах сягають відповідно романтичної пасіонарності та романтико-імпресіоністичної гімнічності. Водночас зазначається, що взаємопроникнення культур привнесло в українську музику «східну» споглядальність, рефлексивність, реалізовану у низці творів музики ХХ – початку ХХ ст., а китайська запозичила концепцію традиційної європейської системи жанрів і форм з їх драматургією, тонально-гармонічну систему та інші музично-мовні засоби, які «працюють» для відображення специфіки національного Его, і цей процес є важливим чинником на шляху до адекватного розуміння «Іншого». При цьому на музично-мовному рівні український варіант лишається в межах європейської системи та її еволюційного поступу, а китайський представлений синтезом європейської системи та колоритної етнічної ладовості системи «люй», подекуди – використанням національного інструментарію, що створює специфічний національний колорит.

У подальшому дослідженні вказаної музично-мовної специфіки як засобу взаєморозуміння Заходу і Сходу вбачаються перспективи майбутніх досліджень задекларованої теми.

**Ключові слова:** національна ментальність, Захід і Схід, «Інший», українська музика, китайська музика, камерно-вокальні твори, камерно-інструментальні твори, жанр, романтизм, імпресіонізм.

### **Kashaiuk Victoriia. National Mentality in Ukrainian and Chinese Chamber Music: A comparative aspect**

The article attempts to show common and distinctive features in the Ukrainian and Chinese musical mentality on the example of the chamber music genre, which is one of the many steps on this path of mutual understanding. It is argued that the explication of ideas about the essence of the national mentality in the chamber music by Ukrainian and Chinese composers in the comparative coordinates West-East allowed to identify the main principles of the reflection of the national mentality in chamber music. At the generalised conceptual level, the following dual pairs have been distinguished: the idea of heartfelt experience and the idea of contemplation of subtle beauty, which are seen as reflections of Ukrainian and Chinese national-mental Ego-concepts. The dominant features of the expression of these ideas are romantic expression, fullness of

*«heartfelt» feelings in Ukrainian music and impressionistic and symbolic lyrics in Chinese music, which in their culminating manifestations reach, respectively, romantic passion and romantic-impressionistic hymnality. At the same time, it is noted that the interpenetration of cultures brought to Ukrainian music the «oriental» contemplation, reflexivity, realised in a number of works of music of the twentieth and early twentieth centuries, while Chinese music borrowed the concept of the traditional European system of genres and forms with their drama, tonal and harmonic system and other musical and linguistic means that «work» to reflect the specifics of the national Ego, and this process is an important factor on the way to an adequate understanding of the «Other». At the same time, at the musical and linguistic level, the Ukrainian version remains within the European system and its evolutionary progress, while the Chinese version is represented by a synthesis of the European system and the colourful ethnic harmony of the «Lui» system, sometimes using national instruments that create a specific national flavour.*

*Further study of this musical and linguistic specificity as a means of mutual understanding of the West and East offers prospects for future research on the declared topic.*

**Key words:** *national mentality, West and East, «Other», Ukrainian music, Chinese music, chamber vocal works, chamber instrumental works, genre, romanticism, impressionism.*

**Вступ.** Концепція глобалізованого світу ХХІ ст. у своїй реалізації висвітлює низку чинників, які безпосередньо торкаються відображення національного мислення і світовідчуття у мистецтві. З одного боку, акультураційні процеси сприяють взаємопроникненню і розумінню культур у координатах Захід – Схід, які протягом тисячоліть були ізольовані одна від одної. У результаті виникає нова якість буття, яку з позицій синергетики пояснив А. Свідзинський як ноосферу, – сукупність результатів ментальної діяльності людства, котра характеризується властивостями, які не притаманні її складникам, і є принципово іншим, вищим утворенням<sup>1</sup>. З іншого боку, як і у разі будь-якої гіпертрофії, знижується рівень протилежних – інкультураційних процесів, які зберігають те сутнісне, що визначає національний Его-концепт. Але ж, за твердженням ученого, культура поза національним не існує, і саме нації є структуротворчими одиницями у творенні ноосфери («процес самоорганізації ноосфери є культура»)². Тож виникає проблема гармонійного поєднання акультураційних та інкультураційних процесів, що спираються, головним чином, на світосприйняття та відповідні цінності, важливі для того чи іншого суспільства, а у проєкції на музичне мистецтво – творять відповідний емоційно-акустичний тезаурус.

У контексті задекларованої проблематики важливу роль відіграє адекватне сприйняття «Інакшого», що не викликає автоматичне його зарахування до категорії «Чужого», тобто не з позиції протиставлення і не з метою асиміляції, а виходячи з відчуття поваги до специфіки різних суспільств та їхніх культур у глобальному зближенні, – це той шлях, який дасть змогу підвищити рівень толерантності між їхніми представниками. Як і в будь-якому сприйнятті, у цій ситуації одну з ключових ролей відіграє установка (згадаємо експериментальні дослідження школи Д. Узнадзе³), яка залежить від співпадіння/неспівпадіння цінностей та інших характеристик. На думку Д. Наливайка, *образ*

<sup>1</sup> Свідзинський А. Синергетична концепція культури. Луцьк : Волинська обласна друкарня, 2009. 696 с.

<sup>2</sup> Ibidem, с. 33.

<sup>3</sup> Tetrads P. Alternate unconscious: Uznadze's theory of set. *Primordial Soup*. 2022. Aug 27. URL: <https://primordialsoup.info/articles/alternate-unconscious-uznadzes-theory-of-set/> (18.10.2024).

«Іншого» – це «ансамбль уявлень та ідей про Іншого, несвій світ і культуру, що неминуче виводить цей образ на перехрестя проблем ідеологічних і культурологічних, нерідко й політичних. Він аж ніяк не є фотографічним відбиттям Іншого/Чужого, за ним стоїть, і в нього інкорпорується автор зі своєю суб'єктивністю, зі своєю ідеологією й ангажованістю, який не просто розгортає образ, а й експлікує його»<sup>4</sup>, і цю ідею, на нашу думку, можна застосувати як до творів мистецтва, у яких утілено іншопольський «*image*», так і сприйняття продуктів інших культур реципієнтами.

Отже, у статті робиться спроба показати спільні і відмінні риси в українській та китайській музичній ментальності на прикладі камерного жанру, що є одним із множинних кроків на вказаному шляху взаєморозуміння.

**Матеріали та методи.** Здійснюючи компаративний аналіз ментальних характеристик музики українських і китайських композиторів, звернулися до численних творів, вибрані з яких увійшли до представленої статті. Під час проведення дослідження було застосовано такі методи: теоретичний – під час створення концепції даного дослідження; семантичний – під час аналізу музичної ментальності творів камерного жанру українських і китайських композиторів; жанрово-стилістичний – під час аналізу музичних текстів указаних вище творів.

**Результати.** Сутнісні характеристики національних ментальностей, що виражаються в музиці, «виростають» із колективного безсвідомого, яке, за К.Г. Юнгом<sup>5</sup>, є глибинним феноменом, що передається і через актуалізовану традицію, і генетично. Для «життя» ментальності на всіх рівнях свідомості – і глибинного колективного безсвідомого, звідки «виринають» архетипи, й індивідуального безсвідомого – на рівні особистісних чуттів, і *вершинного поля свідомості, центром якого є Его*, що ідентифікуємо із самосвідомістю, повинен підтримуватися тісний духовний зв'язок поколінь. У такому баченні виходимо з розуміння структури особистості К.Г. Юнгом, тобто юнгівської «душі», «*psyche*», що складається з указаних вище взаємодіючих трьох рівнів-компонентів. Учений розуміє Его як комплекс, з яким співвідноситься весь зміст свідомості і який, по суті, утворює центр поля свідомості. Воно включає всі думки, почуття та емоції, які дають змогу людині сприймати себе та усвідомлювати свою цілісність, спостерігати результати своєї свідомої діяльності. Его має водночас психічне і соматичне походження, кожне з яких має свідомі і безсвідомі джерела. Фактично це свідомість як вона виглядає у саморефлексії, із залученням також безсвідомих психічних і соматичних чинників. Із ним пов'язане *alter ego* – змінне «Я», ніби друга особистість, з якою людина часто себе усвідомлює, – уважав К.Г. Юнг<sup>6</sup>.

Викладені вище міркування про особистісне Его спроектуюмо на предмет нашого дослідження, його центральний концепт. Національне Его – основа самосвідомості народу, «точка відліку» і суб'єкт усіх актів поля свідомості, що виявляється у національній саморефлексії, яка відображена у культурі. У своєму функціонуванні взаємодіє з іншими структурними складниками «душі нації», у якій окрім вершинного рівня – свідомості – вирізняємо підсвідоме конкретної нації, визначене її історичним досвідом, що співвіднесемо з індивідуальним підсвідомим, і глибинне загальнолюдське

<sup>4</sup> Наливайко Д. Теорія літератури й компаративістика. Київ : Києво-Могилянська академія, 2006. С. 95.

<sup>5</sup> Jung C. The Archetypes and the Collective Unconscious. *Collected Works of C.G. Jung*. Princeton : Princeton University Press, 1959. V. 9. P. 1. 512 p.

<sup>6</sup> Ibidem.

підсвідоме – відповідно, співставимо із колективним. У такому ракурсі центр національної самосвідомості – Его-концепт – бачиться визначальним для сутності культури як процесу самоорганізації ноосфери, зворотного впливу якої зазнає кожен людський інтелект. При цьому національний Его-концепт трактуємо як оперативну змістовну ментальну одиницю, виворену у процесі саморефлексії багатьох поколінь народу як самоусвідомлене колективне «Я», яке відображає картину світу у національній свідомості.

«Концептуальна картина світу – це не лише система понять про сукупність реалій довкілля, але й система значень, що втілюються у ці реалії через слово-знак і слово-концепт», – уважає В. Жайворонок<sup>7</sup>. Ця дефініція є справедливою і для *звуку-знаку* та *звучання-концепту* – як оперативної змістовної ментальної одиниці, що відображає картину світу, як *сенсу* поняття, як *смислового значення* імені-знаку, вмісту поняття, що відображає тільки *ідею*, а не форму чи зовнішні атрибути. Знаком концепту можуть бути звук чи колір тощо. Таким чином, Его-концептом на рівні національної ментальності вважається та частина колективної особистості, яка усвідомлюється як «Я» та взаємодіє із зовнішнім світом за допомогою універсального та власного специфічного мовлення.

На цьому етапі дослідження звернемося до проблеми відмінностей музичних ментальностей узагальнених Заходу і Сходу, їхніх Его-концептів, що спираються на головні ментальні орієнтири оксидентального й орієнтального типів мислення. Сутність першого з них яскраво описана у відомій праці Р. Тарнаса «The passion of the Western mind: understanding the ideas that have shaped our world view»<sup>8</sup>, головним висновком якої є розуміння західного мислення як виключно чоловічого феномену, позначеного як «Western man», уособленням чоловічого способу мислення – чоловічої ментальності, яка закладена глибинно у «дечому архетипічному» та проявляється як у чоловіків, так і в жінок, визначаючи найважливіші уявлення про людину та її роль у суспільстві. У заключній главі «Повертаючись на круги своя» автор наводить перелік слів, що позначають особу «роду людського» у різних західноєвропейських мовах, починаючи від грецької та латинської – у всіх них це слово чоловічого роду: *anthropos, homo, l'homme, el hombre, l'homo, der Mensch, man* та ін.<sup>9</sup> У цьому контексті важливо нагадати, що в українській мові це слово жіночого роду – «людина», хоча у Західній Україні розповсюджена форма «чоловік» і у сенсі «людина», і «мужчина» (зокрема, у І. Франка), подібно як в англійській «man» має обидва таких значення. Та повернемося до західного мислення. «Людина» західної традиції, тобто «Western man», на думку Р. Тарнаса, є героєм-мужчиною, вічно неспокійним, бунтарем прометеївського кшталту, який постійно знаходиться у пошуку свободи та рухається до неї, постійно прагне відокремлення від праоснови, якою був народжений, і підпорядкування її собі (ця думка певним чином перегукується з трактуванням О. Шпенглером європейської цивілізації як вираження «аполонівської душі»<sup>10</sup>. Тож попри те, що така мужня схильність протягом еволюції була найчастіше неусвідомленою і прихованою, вона стала сутнісним складником цієї самої еволюції<sup>11</sup>.

<sup>7</sup> Жайворонок В. Українська етнолінгвістика: Нариси. Київ : Довіра, 2007. С. 11.

<sup>8</sup> Tarnas R. The passion of the Western mind: understanding the ideas that have shaped our world view. New York : Ballantine Books, 1991. 560 p.

<sup>9</sup> Ibidem.

<sup>10</sup> Spengler O. Der Untergang des Abendlandes. Ungekürzte Sonderausgabe in einem Band. München, Beck, 1998. 1271 S.

<sup>11</sup> Tarnas R. The passion of the Western mind...

Називаючи європейську ментальність «чоловічою», автор водночас робить висновок про кризу чоловічого мислення у Західній Європі, що зумовлює кризові явища у суспільному розвитку. У західноєвропейській музиці описана ментальність проявилася як на рівні формування класичної жанрової системи з її домінуючим елементом – сонатністю, у якій утілено закони діалектики Г.Ф. Гегеля, так і на рівні драматургії в усіх жанрах, сутність якої полягає у постійному русі «героя» – діянні. Домінуючим у «західному» музичному мисленні є «ratio», що найбільш яскраво проявляється, на думку Л. Кияновської<sup>12</sup>, в особливій увазі до «класичних» стилів та водночас у прагненні до авангардних пошуків.

Наведені твердження про європейське мислення варто коригувати, якщо розглянути їх у проєкції на українську ментальність, оскільки остання характеризується, на нашу думку, природною бінарністю. «Жіноча» сутність українського світосприйняття відображена в софійній природі ментальності, при цьому «чуттєвість і певна ірраціональність, котра становить зерно національного мистецтва... не йдуть у парі з прагненням до граничного суб'єктивного самовираження автора, а навпаки, ідентифікуються з «колективним» первнем обряду»<sup>13</sup>. Така тонка «жіноча» сутність поєднується з «чоловічою» – в умовах постійного спротиву загарбникам, як одвічний щит Європи, що знаходиться на кордоні цивілізацій, вона в результаті досягнула рівня «прометеївського кшталту бунтарки». Отже, в українській музичній ментальності яскраво проявляються й інтровертні, й екстравертні риси, інтуїтивне і логічне, емоційне та раціональне, діяння і рефлексія (як у «знаковому» народно-іконічному образі філософа і воїна Козака Мамая) постійно балансують, наповнюючи музику розмаїттям змістів і відчуттів. На ментально-концептуальному рівні це бачимо як поєднання домінуючого у національній ментальності кордо-первня та бінарного воле-первня, що пасіонарно спалахує у моменти національних небезпек та притуплюється під впливом різноманітних ворожих інформаційних та іншого роду маніпуляцій.

Аналіз ментального чинника численних камерних творів сучасних українських композиторів показав таке.

По-перше, відображення домінуючої ліричної чуттєвості у творах різних семантико-стилістичних та музично-мовних виражень, при цьому, за словами Л. Кияновської, для української музичної ментальності характерними є аklasичні стилі, насамперед бароко і романтизм, які засвідчують глибинну відповідність національній ментальності українців, тож отримують багатогранне, яскраво індивідуальне перевтілення у професійних мистецьких школах<sup>14</sup>. Наголосимо, що саме романтизм у його розмаїтих виявах – від раннього у творчості М. Вербицького до національного інваріанту у М. Лисенка, пізніх варіантів (у т. ч. постромантичних) у мистців полисенкової школи, С. Людкевича і послідовників, а також неоромантизм другої половини ХХ ст. – став домінуючим музичним стилем у вітчизняній музиці. «Український варіант» романтизму характеризують особлива душевність та багата емоційна палітра – від ніжності й суму до драматизму, до насичення експресіоністичними рисами (як, наприклад, у «Відображеннях» для фортепіано та низці романсів Б. Лятошинського), його специфічною ознакою є *дієвість*.

<sup>12</sup> Кияновська Л. Український музичний романтизм в європейському контексті. *IV Міжнародний конгрес україністів*, м. Одеса, 26–29 серпня 1999 р. Кн. 2. URL: <http://www.maunau.org.ua/kongr/Odesa/Book2/Art36.htm> (18.08.2024).

<sup>13</sup> Ibidem.

<sup>14</sup> Ibidem.

Вплив «східної» світоглядності зумовив розвиток імпресіоністичних тенденцій, у тому числі в арабесковості, «гуцульській сецесії», яскраво виражених у творчості В. Барвінського, М. Колесси, Б. Фільц, О. Козаренка та інших мистців, у безпосередньому зверненні до тематики Сходу – у циклах «Три романси на вірші старовинних китайських поетів» Б. Лятошинського, «Порцелянові чашки» В.П. Задерацького, циклі «Пісні Весни» – «медитативне дійство на вірші давньокитайських поетів» М. Шука, струнному квартеті «Прославлення чотирьох стихій» К. Цепколенко та ін.

Ліричною чуттєвістю та рефлексивністю «Сходу» пронизаний великий масив української камерно-вокальної музики, а також низка інструментальних творів<sup>15</sup>, як, наприклад, Камерні симфонії Є. Станковича, твори «Що сталося в тиші після відлуння» для флейти, кларнета, скрипки, віолончелі, фортепіано та ударних, Тріо для кларнета, альту та фортепіано «Квітучий сад та яблука, що падають у воду», Дві пасакалії «Для віку, що приходиться та віку, що минає» для флейти, кларнета, гобоя, фортепіано та струнного оркестру та ін.; цикл симфоній для камерного оркестру «Космічні пасторалі» та вокальні твори В. Сильвестрова, тонка вокальна палітра притаманні і хоровим творам мистця останнього періоду, які автор називає псалмами на тексти Шевченка, в яких утілено тонкий індивідуальний, «камерний» (не колективний, характерний для хорового жанру) первінь, та ін.; у сольних епізодах вокально-симфонічних творів, як, наприклад, соло сопрано «Царю Небесний» з Акафісту до Пресвятої Богородиці В. Камінського, та ін.

По-друге, втілення вольового первня, що, насамперед, реалізується у симфонічному та хоровому жанрах, – останній найбільше відгукується до характеристик української національної ментальності; серед яскравих сольних номерів у контексті великих жанрів – Пролог до опери «Мойсей» М. Скорика та ін. Серед камерних творів – кантата-дума «Чигрине, Чигрине» для кобзаря і камерного оркестру В. Камінського на вірш Т. Шевченка, кантата «Читаючи історію» для сопраністки (вокал, перкусія), віолончеліста й піаніста (фортепіано, речитація) Кармелли Цепколенко за поезією Оксани Забужко та ін.

По-третє, відображення усіх національно-ментальних архетипів відповідно до теорії С. Кримського<sup>16</sup>, якими є архетипи Серця, Природи – Рідної землі, Софії та Слова. Домінуючими у камерно-вокальному жанрі є архетипи Серця та Природи – Рідної землі, котрі втілені у численних взірцях, насамперед любовної лірики народної та академічної традицій. Архетип Природи проявився у низці інструментальних творів, де змальовано пейзажі та символи Рідної землі, як, наприклад, у тріо «Голоси прадавніх гір» В. Камінського для кларнета, фагота і фортепіано та ін. Тонка Софійність відображена у сфері духовної поезії та її музичних інтерпретаціях, починаючи від духовних пісень, наприклад, Г. Сковороди, у сучасному зверненні до барокової поезії Д. Братковського («Świat ro szczęści przeiżrzany» та ін.), І. Максимовича, І. Величківського (Триптих В. Тиможинського «Світ, розглянутий по частинах» для баса і фортепіано та ін.), серед прикладів інструментальних творів – «Соната псалмів» для двох флейт і фортепіано В. Камінського та ін. Архетип Слова, який також реалізується, насамперед, у духовній тематиці, у часи боротьби наповнюється вольовим змістом і проникає у твори патріотичного змісту, що знаменито виразив Т. Шевченко у поезії «Подражаніє 11 псалму». В. Сильвестров,

<sup>15</sup> Муха А. Композитори України та української діаспори : довідник. Київ : Музична Україна, 2004. 352 с.

<sup>16</sup> Кримський С. Архетипи української ментальності. *Проблеми теорії ментальності* / відп. ред. М. Попович. Київ : Наукова думка, 2006. С. 272–301.

автор численних творів на тексти Шевченка, які композитор називає псалмами, висловився так: «В історії це унікальний випадок, коли поет став символом не лише боротьби за незалежність, але й символом України. Через слово. У нього навіть є рядок: «І на сторожі коло них поставлю слово». У Шевченка стосунки зі словом – біблейські, його творчість узагалі тісно пов'язана з Біблією»<sup>17</sup>.

Звернемося до китайської музичної ментальності, яка орієнтована на прасимвол Дао. В основі китайського світогляду і традиційної національної музичної системи – орієнтація на теорію п'яти стихій «у-сін»: Води, Вогню, Повітря, Землі, Металу, пов'язаних із річним циклом, речовинами, процесами тощо, і яка зумовлює певні особливості національної ментальності. Указана теорія, орієнтована на взаємозалежність гармонії макро- та мікро- космосів, описана у трактатах «Ритуали Чжоу», «Чунь цю», «Ханшу», «Лі цзін», «Хоуханьшу», «Лі Гоу» та ін., окремі ідеї яких у контексті музикознавства передає, зокрема, китайсько-українська дослідниця Ху Пін. Авторка описує систему «люй», яка складається з дванадцяти хроматичних звуків, що асоціюються з певними елементами у системі космології, із системою світогляду та ін. Така кількість звуків, за народними легендами, виникла у ситуації, коли птахи заспівали по шість «чоловічих» і «жіночих» нот, які є взаємодоповнюючими, як «ін» і «янь». Власне, співвідношення цих звуків лежить в основі китайської музичної системи «люй»<sup>18</sup>. У вказаній системі всі елементи є чітко визначеними та корельованими з різними сферами життєдіяльності людини (подібні уявлення про відповідність частот звуків, видобутих на різних струнах, і різними органами людського організму зустрічаємо і в інших культурах, наприклад у перській, представленій у цьому разі «Книгою зцілення» Ібн-Сіні – Авіценни<sup>19</sup>).

У цілому в давньокитайських трактатах Конфуція<sup>20</sup>, Лао Цзи<sup>21</sup>, у «Книзі змін»<sup>22</sup> та ін.<sup>23</sup> висувається ідея єдності космічного і людського, єдності протилежностей як основи гармонії та всюдисущості Дао як закону природи, якому належить підпорядковуватися і людині. У цьому можемо побачити паралелі і до праукраїнських вірувань (один із вершинних художніх прикладів – показ ідеї всюдисущої свідомості на прикладі образу Мавки у драмі-феєрії «Лісова пісня» Лесі Українки зі знаменитим монологом «О, не журися за тіло!»: «...стане початком тоді мій кінець...», «...їм промовляти душа моя буде. / Я обізвуся до них / шелестом тихим вербової гілки, / голосом ніжним тонкої сопілки, / смутними росами з вітів моїх...»<sup>24</sup>), і до трактування християнства крізь призму «Бо-

<sup>17</sup> Семенченко М. Валентин Сильвестров: «Читайте Шевченка, доки не пізно...». *День*. 2013. 29 грудня. URL: <http://www.day.kiev.ua/uk/article/kultura/valentin-silvestrov-chitayte-shevchenka-doki-ne-pizno> (15.10.2024).

<sup>18</sup> Ху Пін. Розвиток українських та китайських культурних традицій у камерно-інструментальних ансамблях другої половини ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Львів, 2013. 18 с.

<sup>19</sup> Творча спадщина Ібн Сіні та сучасність / відп. редактори М. Попов, М. Ватанха. Київ : Асканія, 2009. 376 с.

<sup>20</sup> Конфуцій. Бесіди і судження / пер. з кит. ; упоряд. Т. Рожко. Київ : Арії, 2022. 224 с.

<sup>21</sup> Лао Цзи. Дао Де Цзін. Книга про шлях та силу / пер. з кит. ; упоряд. Л. Дудченко. Київ : Арії, 2022. 96 с.

<sup>22</sup> І-цзін. Книга змін / пер. з рос. Є. Тарнавського. Харків : Фоліо, 2018. 281 с.

<sup>23</sup> Kern M. Ritual, Text, and the Formation of the Canon: Historical Transitions of «Wen» in Early China. *T'oung Pao. Second Series*. 2001. Vol. 87. Fasc. 1/3. Pp. 49–91.

<sup>24</sup> Леся Українка. Лісова пісня. *УкрЛіб: бібліотека української літератури*. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=508&page=9> (29.10.2024).



жественного у серці» Г. Сковороди<sup>25</sup> та багато ін. Аналогічно у китайській світоглядній системі на різних рівнях «звучать» сопілки Всесвіту, землі, людини, а всепроникаюча свідомість, відповідно до концепції китайської натурфілософії, створює особливе відчуття єднання у цьому енергоінформаційному полі живої і неживої Природи, підпорядкування силам стихій та ін.

Описані світоглядні уявлення, що є основою китайської національної ментальності, визначають і спосіб музичного мислення, орієнтований на ідею гармонії зовнішнього і внутрішнього світів і захоплення-замилування їхньою красою, на відчуття єднання з Природою. Отже, переважна більшість камерно-вокальних та інструментальних творів китайської академічної музики, у якій використано європейську академічну систему, наповнені саме таким змістом. У цілому у звучанні китайської академічної музики вражають особлива тонкість, краса і відчуття захоплення оточуючим світом. Дуже часто твори мають програмні назви, навіть симфонічного, концертного чи сонатного жанрів (як, наприклад, Концерт для скрипки з оркестром Хе Чжан Хао «Закохані метелики», – назва апелює до китайської легенди про двох закоханих Лян Шаньбо і Чжу Інтай, фавула якої перегукується із сюжетом трагедії «Ромео і Джульєтта» В. Шекспіра, та ін.). Більшість камерно-вокальних та інструментальних творів китайських композиторів вирізняється особливою тонкістю звучання, пейзажністю звукопису, імпресіоністичною картинністю та романтичним захопленням у сприйнятті світу, аж до гімнічного його оспівування, краса якого порівнюється зі станами людини: закоханості, мрійливості, щастя та ін. Серед камерно-вокальних творів – «Квітуча гілка сливи» Сюй Пейдона, «Місячна квітка» Лю Хона, «Рідне місто за хмарами» Ліна Шенсі, «Прекрасна оливкова гребля» Чень Йона, «Річка Тарим» Крима, «Весняний дощ у Сішуангбаньні» Чень Йона, «Уссурійська баркарола» Ван Юньцая, камерно-інструментальних – тріо «У Тайванському високогірному районі» Цяньг Вен Є, «Нефрит» для пі-па і струнного квартету Чжу Цзянь-ера, де використано давньокитайську чотириструнну лютню, тріо «Вітер між соснами» для флейти, віолончелі та препарованого фортепіано та секстет «Жива вода» для флейти, кларнета, скрипки, віолончелі, маримби і фортепіано Лю Джанга, «Аромат Башу» для двох скрипок, трьох груп ударних і фортепіано Зя Да Цюна та численні інші візрці<sup>26</sup>.

**Висновки.** Експлікація описаних вище ідей на камерну музику українських і китайських композиторів у компаративних координатах Захід – Схід дала змогу виокремити такі засади відображення національної ментальності в камерній музиці. На *узгальнено-концептуальному рівні* можемо вирізнити такі дуальні пари: ідея сердечного переживання та ідея споглядання тонкої краси, які бачимо як відображення українських і китайських національно-ментальних Его-концептів. Домінуючими рисами вираження цих ідей є романтична експресія, наповненість «сердечними» почуттями в українській музиці та імпресіоністично-символістська лірика в китайській, що у кульмінаційних виявах сягають, відповідно, романтичної пасіонарності та романтико-імпресіоністичної гімнічності. Водночас взаємопроникнення культур привнесло в українську музику «східну» споглядальність, рефлексивність, реалізовану у низці творів музики ХХ – початку ХХ ст., а китайська запозичила концепцію традиційної європейської системи жанрів і форм з їх драматургією, тонально-гармонічну систему та інші музично-мовні

<sup>25</sup> Сковорода Г. Вибрані твори / упоряд. та передмова Л. Ушкалова. Харків : Прапор, 2007. 384 с.

<sup>26</sup> Tun Dao Czin, Sun Min Chgu. Performance and analysis of Chinese musical works. Pekin : Folk musical publishing house, 2001. 280 p.

засоби, які «працюють» для відображення специфіки національного Его, і цей процес є важливим чинником на шляху до адекватного розуміння «Іншого», про що йшлося на початку статті. При цьому *на музично-мовному рівні* український варіант лишається в межах європейської системи та її еволюційного поступу, а китайський представлений синтезом європейської системи та колоритної етнічної ладовості системи «люй», подекуди – використанням національного інструментарію, що створює специфічний національний колорит. У подальшому дослідженні вказаної музично-мовної специфіки як засобу взаєморозуміння Заходу і Сходу вбачаємо перспективи майбутніх досліджень задекларованої теми.

### Література

1. Жайворонок В. Українська етнолінгвістика: Нариси. Київ : Довіра, 2007. 262 с.
2. І-цзін. Книга змін / пер. з рос. Є. Тарнавського. Харків : Фоліо, 2018. 281 с.
3. Кияновська Л. Український музичний романтизм в європейському контексті. *IV Міжнародний конгрес українців*, м. Одеса, 26–29 серпня 1999 р. Кн. 2. URL: <http://www.maunau.org.ua/kong/Odesa/Book2/Art36.htm> (18.08.2024).
4. Конфуцій. Бесіди і судження / пер. з кит. ; упоряд. Т. Рожко. Київ : Арій, 2022. 224 с.
5. Кримський С. Архетипи української ментальності. *Проблеми теорії ментальності* / відп. ред. М. Попович. Київ : Наукова думка, 2006. С. 272–301.
6. Лао Цзи. Дао Де Цзін. Книга про шлях та силу / пер. з кит. ; упоряд. Л. Дудченко. Київ : Арій, 2022. 96 с.
7. Леся Українка. Лісова пісня. *УкрЛіб: бібліотека української літератури*. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=508&page=9> (29.10.2024).
8. Муха А. Композитори України та української діаспори : довідник. Київ : Музична Україна, 2004. 352 с.
9. Наливайко Д. Теорія літератури й компаративістика. Київ : Києво-Могилянська академія, 2006. 347 с.
10. Свідзинський А. Синергетична концепція культури. Луцьк : Волинська обласна друкарня, 2009. 696 с.
11. Семенченко М. Валентин Сильвестров: «Читайте Шевченка, доки не пізно...». *День*. 2013. 29 грудня. URL: <http://www.day.kiev.ua/uk/article/kultura/valentin-silvestrov-chitayte-shevchenka-doki-ne-pizno> (15.10.2024).
12. Сковорода Г. Вибрані твори / упоряд. та передмова Л. Ушкалова. Харків : Прапор, 2007. 384 с.
13. Творча спадщина Ібн Сіні та сучасність / відп. ред. М. Попов, М. Ватанха. Київ : Асканія, 2009. 376 с.
14. Ху Пінь. Розвиток українських та китайських культурних традицій у камерно-інструментальних ансамблях другої половини ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Львів, 2013. 18 с.
15. Jung C. The Archetypes and the Collective Unconscious. *Collected Works of C. G. Jung*. Princeton : Princeton University Press, 1959. V. 9. P. 1. 512 p.
16. Kern M. Ritual, Text, and the Formation of the Canon: Historical Transitions of «Wen» in Early China. *T'oung Pao. Second Series*. 2001. Vol. 87. Fasc. 1/3. Pp. 49–91.
17. Spengler O. Der Untergang des Abendlandes. Ungekürzte Sonderausgabe in einem Band. München, Beck, 1998. 1271 S.
18. Tarnas R. The passion of the Western mind: understanding the ideas that have shaped our world view. New York : Ballantine Books, 1991. 560 p.
19. Tetrads P. Alternate unconscious: Uznadze's theory of set. *Primordial Soup*. 2022. Aug 27. URL: <https://primordialsoup.info/articles/alternate-unconscious-uznadzes-theory-of-set/> (18.10.2024).
20. Tun Dao Czin, Sun Min Chgu. Performance and analysis of Chinese musical works. Pekin : Folk musical publishing house, 2001. 280 p.



УДК 781.65:781.1:784

DOI 10.32782/2224-0926-2024-3-4-50-51-4

*Кдирова Інеш Осербаївна*  
заслужена артистка України,  
кандидат мистецтвознавства, доцент  
кафедри «Музичне мистецтво естради»,  
Комунальний заклад вищої освіти Київської обласної ради  
«Академія мистецтв імені Павла Чубинського»  
<https://orcid.org/0000-0003-2717-904X>

*Джуддієва Ольга Іванівна*  
заслужений діяч культури Республіки Казахстан,  
доцент, завідувача кафедри «Мистецтво естради»,  
Казахський національний університет мистецтв  
<https://orcid.org/0009-0008-8924-332X>

*Мирошніченко Олександр Миколайович*  
старший викладач кафедри мистецтва естради,  
Казахський національний університет мистецтв  
<https://orcid.org/0009-0003-2229-5102>

## СИНТЕЗ ДЖАЗОВИХ ЕЛЕМЕНТІВ І КЛАСИЧНИХ ФОРМ У СУЧАСНОМУ МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

*Сучасна музична культура, перебуваючи в постійному русі, усе частіше орієнтується на поєднання різних жанрів. Класичний стиль надає композиції відчуття естетичної завершеності та впорядкованості. Класична музика є своєрідним орієнтиром, де кожен елемент має своє місце у формуванні художнього змісту. Джаз привносить свободу імпровізації, ритмічну складність, багатство гармоній, здатність до творчих експериментів. Синтез джазу та класики є важливим складником еволюції світової музичної культури.*

*Статтю присвячено вивченню інтеграції джазових елементів у класичну музику, що відкриває нові перспективи для розвитку сучасного музичного мистецтва. Метою дослідження є визначення впливу джазових ритмічних і гармонійних елементів на класичні форми, їх упровадження у творчу діяльність композиторів і виконавців.*

*Методологія дослідження заснована на використанні музикознавчого, порівняльного та структурного аналізу, які в комплексі виявили новаторські підходи до синтезу джазових та класичних традицій, їхній вплив на музичну виразність і сучасне концертне виконавство. Завдяки музикознавчому аналізу розглянуто стилістичні особливості та виразні засоби, характерні для джазу й класики; порівняльний аналіз визначив відмінності й подібності між культурними традиціями та їхню адаптацію у сучасному контексті, а структурний аналіз виявив формальні зміни у творах під впливом джазових ритмічних і гармонійних елементів. Результати дослідження засвідчили, що використання джазових гармоній та полістилістики в класичних формах розширює творчі можливості композиторів і виконавців, покращує художню виразність і динаміку творів, забезпечує імпровізаційну свободу, яка є трендом сьогодення. Репрезентація творів композиторів, які представляють різні національні музичні традиції, виявила унікальні стилістичні рішення, що демонструють багатогранність підходів до синтезу джазових елементів із класичними формами.*

*Новизна дослідження полягає у виявленні сучасних технік, які забезпечують ефективний синтез джазу та класики в концертній практиці. Використання джазових елементів у кла-*

сичних творах розглянуто як спосіб адаптації до актуальних тенденцій, який розширює виразні можливості класичної музики, сприяє створенню інноваційного музичного продукту, здатного підтримати інтерес до класики в умовах різноманіття культурного простору. Подальші дослідження можуть бути спрямовані на вивчення виконавських стилів та композиторського мислення, а також на виявлення прикладів культурної та поліжанрової взаємодії. Науковий інтерес становлять дослідження способів інтерпретації джазових елементів у різних культурних традиціях як засобу розвитку музичного мистецтва в сучасному контексті.

**Ключові слова:** синтез джазу і класики, джазові елементи, класичні музичні форми, культурні традиції, імпровізація, полістилістика.

### ***Kdyrova Inesh, Juldiyeva Olga, Myroshnychenko Oleksandr. Synthesis of Jazz Elements and Classical Forms in Contemporary Musical Art***

*Contemporary musical culture, constantly evolving, increasingly focuses on the fusion of different genres. The classical style brings a sense of aesthetic completeness and order to compositions. Classical music serves as a kind of reference point, where each element has its place in shaping artistic content. Jazz, on the other hand, introduces the freedom of improvisation, rhythmic complexity, harmonic richness, and the capacity for creative experimentation. The synthesis of jazz and classical music is an essential component in the evolution of global musical culture.*

*The purpose of the research is to identify the influence of jazz rhythmic and harmonic elements on classical forms, their implementation in musical practice, and to explore the unique characteristics that this genre synthesis brings to modern musical art. The methodology is based on musicological, comparative, and structural analysis of musical compositions that demonstrate the synthesis of jazz and classical music.*

*The results of the study reveal that incorporating jazz harmonies and polystylism into classical forms significantly expands the creative possibilities for composers and performers. Jazz elements add dynamism, improvisational freedom, and a unique emotional expressiveness atypical of traditional classical music, which enhances its appeal to a broader audience. Additionally, the application of jazz techniques contributes to the renewal of concert practices and performance approaches in classical music.*

*The novelty of the research lies in highlighting specific techniques and methods that make this synthesis effective in practice. It has been established that the fusion of jazz and classical elements creates a unique sound, distinct among other musical directions, particularly in the works of contemporary composers.*

*Prospects for further research: Further studies may focus on the detailed analysis of specific compositions where jazz and classical elements are fully synthesized, as well as on expanding the repertoire of examples within concert practice. An essential area for future research includes examining the impact of this synthesis on performance styles and compositional thinking, as well as exploring emerging trends in contemporary music.*

**Key words:** *jazz and classical synthesis, jazz elements, classical musical forms, improvisation, cultural traditions, polystylism.*

**Вступ.** У сучасній культурі джаз сприймається як багатогранне мистецьке явище з унікальною історією, стилістикою та виражальними засобами. Він сприяв розвитку численних стильових відгалужень, піджанрів та національних виконавських шкіл. Однією з важливих рис джазу є його здатність до синтезу різних музичних традицій, що сформувало самобутню звукову ідентичність жанру. На тлі сучасних тенденцій до культурного обміну та глобалізації музичне мистецтво все більше тяжіє до полістилістики – використання елементів різних жанрів і напрямів. Взаємодія джазу та класичної

музики є одним із таких прикладів, де ритмічні та гармонійні новації джазу проникають у класичні форми та надають їм нового звучання. Проте досі аспекти цього синтезу не були детально досліджені, зокрема вплив джазових технік на формування та виконавську практику в класичній музиці.

Актуальність цього дослідження зумовлена потребою дослідити сучасні тенденції полістилістичної трансформації. Джазові елементи інтегрують у класичну музику, наповнюють її структурно та виразно. Сучасна концертна практика прагне до інноваційних підходів, а синтез джазу та класики відкриває нові перспективи для розвитку виконавського мистецтва.

Дослідження взаємовпливу джазу та класичної музики в аспекті ритмічних і гармонійних новацій набуває актуальності. Підвищений інтерес мистецтвознавців і професійних музикантів спрямований на синтез жанрів. Він спонукає до вивчення джазових технік, елементів і форм, що інтегруються в класичну музику. Сучасні музичні тренди потребують нових виконавських підходів до концертної практики.

**Матеріали та методи.** Методологія досліджень сучасних науковців базується на музикознавчому та стилістичному аналізі з акцентом на структурне вивчення імпровізаційних технік джазу. Найкращий результат надає порівняльний аналіз виконавської практики видатних музикантів, зосереджений на розвитку джазової традиції та її впливі на класичну музику.

Вайнсор Серджант у праці «Jazz, Hot and Hybrid» (1975) досліджує джазову музику як феномен, що поєднує різноманітні культурні та музичні впливи. Серджант аналізує витоки та еволюцію джазу, наголошує на його багатогранності: в основі жанру – елементи африканської, європейської та американської музичних традицій [10].

Історію джазу через аналіз основних стилів та музичних форм, що характеризують жанр, представив Марк Грідлі [7]. Книга охоплює різні етапи розвитку, починаючи від традиційного джазу і до сучасних варіацій, із детальним розглядом стилістичних та технічних аспектів. Видання включає ілюстрації та аналіз творів, що особливо цінне для дослідників джазової музики.

Усебічний огляд розвитку джазу від його коренів до сучасності надав Джеймс Лінкольн Коллієр у збірці «The Making of Jazz: A Comprehensive History» (1981). Дослідження охоплює основні стилістичні етапи та впливи, що сформували джазову музику, і включає розгляд творчості провідних музикантів та їхнього внеску в жанр. Праця Дж. Лінкольна Коллієра є детальним оглядом джазової історії з глибинним аналізом цього музичного жанру [6].

Характерною рисою джазового мистецтва є варіативність. Теорія джазової імпровізації знайшла розгляд у дослідженні Б.О. Стецюка [3]. На техніках імпровізації, особливо з погляду джазового виконання, фокусує своє дослідження «Jazz Improvisation: Creativity and Technique» (2003) Джеррі Кокер. Наукові публікації охоплюють як технічні, так і творчі аспекти імпровізації та пропонують конкретні методи і вправи для розвитку навичок джазової імпровізації [5].

Комплексний аналіз розвитку джазу – від зародження у США до сучасності здійснили В. Серджант [10], М. Грідлі [7], Д. Лінкольн Коллієр [6]. Вплив культурних, соціальних і політичних чинників на становлення жанру виявив Дж. Сміт у праці «The History of Jazz Music» (2010)[12].

**Результати.** У дослідженні ролі джазу в мистецькій культурі ХХ ст. фахівці дійшли висновку, що традиційні форми більше не відповідають вимогам нової епохи,

позначеної соціальними та культурними змінами. На тлі глобальних перетворень нові естетичні підходи вимагали більшої свободи, експериментальності й індивідуальності художньої інтерпретації. Джаз із його імпровізаційною основою став символом переходу: він запропонував альтернативу класичній музиці. Суворі канони класики вже не відповідали динамізму нової епохи, а джаз надав музикантам простір для спонтанності та емоційності. Його естетика відповідала потребам суспільства, яке прагнуло особистого вираження та гнучкості [5].

Саме імпровізація як ключова риса джазу дала змогу музикантам реагувати на зміни контексту та настрою слухачів у реальному часі, виражаючи емоції та ідеї миттєво. Творча свобода вплинула й на класичну музику, де регламентовані форми почали поступатися місцем більш експресивним і варіативним підходам до виконання [3].

Джазові ритми, гармонії та імпровізаційні елементи поступово інтегрувалися у творчість класичних композиторів ХХ ст. Наприклад, Дж. Гершвін у «Rhapsody in Blue» об'єднав джазові ритми з класичними структурами, а М. Равель у «Концерті для фортепіано соль мажор» застосував джазові синкопи та блюзові інтонації. У «Ебеновій сюїті» І. Стравінського, написаній для джазового оркестру, вміщено складні гармонійні ходи, навіяні джазом.

Клод Боллінг у творі «Suite for Flute and Jazz Piano Trio» теж представив гібриди джазу та класики [10]. Він створив нову стилістичну мову, яка резонує з постмодерністськими підходами до синтезу жанрів: його музика з'єднує технічні прийоми академічної музики з імпровізаційною природою джазу. Наведені приклади підтверджують думку про те, що джаз стає важливою частиною культурного контексту ХХ ст. Він посів нове місце у світовому мистецтві. Джаз вийшов за межі розважального жанру і вплинув на формування сучасної музичної культури.

Імпровізація, яка стала ключовою частиною джазової традиції, відродилася в класичній фортепіанній музиці та надала можливість виконавцям зробити свій творчий внесок в інтерпретацію [5]. У казахській музиці прикладом твору, який поєднує елементи класики та джазової імпровізації, є «Кюй-імпровізація» Тлесінжана Беккужина. Цей твір інтерпретує традиційний казахський жанр кюю, для якого є новаторством використання джазових гармоній та імпровізації. Твір відображає синтез казахської класичної традиції з сучасними джазовими елементами, і представляє собою нову музичну мову, що зберігає автентичність і водночас вписується в сучасний контекст [2, с. 47–52].

Значний і багатогранний вплив джазу на класичну фортепіанну музику спостерігаємо у ритміці, гармонійних структурах і техніці виконання. Із початку ХХ ст. композитори почали інтегрувати джазові елементи у свої твори, додаючи синкопи, нестандартні акордові прогресії та свободу ритму. Це розширило можливості фортепіано як інструмента у відтворенні мелодійних, ритмічних і гармонійних функцій [1, с. 114–119].

Багато сучасних композиторів у своїх творах звертаються до джазових елементів, створюючи унікальні гібридні стилі [10]. Твір Клода Боллінга «Suite for Flute and Jazz Piano Trio» демонструє вдале поєднання джазових рис із класичною фортепіанною традицією. Сюїта, яку Боллінг виконував із флейтистом Жаном-П'єром Рамбалем, стала одним із прикладів гармонійного синтезу джазу і класики. У підсумку джаз не лише вплинув на виконавську манеру, а й змінив саму естетику класичної фортепіанної музики: він створив багатопланове мистецтво, яке поєднало джазові та класичні традиції [9]. Джаз надихав багатьох композиторів, які активно використовували його елементи задля відтворення нових музичних форм та складних художніх ідей [11]. Одним із

найскравіших джазових впливів є використання синкопованого ритму та свінгування: класична фортепіанна музика набула динамічності та рухливості. Прикладом є «Концерт для фортепіано з оркестром соль мажор» Моріса Равеля: джазова ритміка і свінгові інтонації стали центральними елементами музичного вислову. Відомі виконання твору Равеля у цьому ключі належать Марте Аргеріх та Юджі Ван, які підкреслили джазову природу цього твору.

Джаз привніс у класичну фортепіанну музику нові гармонійні рішення – використання блюзових ладів, альтерованих акордів і прогресій зі збільшеними та зменшеними інтервалами. Завдяки таким гармонійним інноваціям класичні твори збагатилися новими тембровими й колористичними можливостями. Джазові техніки гри на фортепіано, зокрема «stride piano», у виконанні таких музикантів, як Джеймс П. Джонсон та Арт Тейтум, вплинули на технічний арсенал класичних піаністів. Страйд – джазовий фортепіанний стиль, що розвинувся переважно з регтайму, має елементи класичної фортепіанної музики, зокрема арпеджіо, гами та інші технічні прийоми [7].

Страйд виник у Гарлемі та Манхеттені під час Першої світової війни і став одним із найвпливовіших стилів раннього джазу. Основною рисою стилю є техніка лівої руки, яка почергово виконує басові ноти та акорди, створюючи динамічне «гойдання» і виразний ритм, що нагадує звучання оркестру. У страйді піаністи активно використовують різкі переходи між низькими басами та високими акордними пасажами, що вимагає високого рівня технічної майстерності [11].

Джеймс П. Джонсон, відомий як батько страйду, представив авторську композицію «Carolina Shout», яка стала класичним прикладом цього стилю. У творі Джонсон демонструє майстерну техніку страйду, поєднуючи джазові ритми з елементами регтайму та прийомами класичної фортепіанної техніки: арпеджіо і складні акордові послідовності.

Класичні виконавці надихалися джазовою технікою. Вони розширювали свої інтерпретаційні можливості, активно використовували динамічні контрасти, ритмічну гнучкість і тембральні барви. Наприклад, канадський піаніст і композитор Марк-Андре Амлен часто включає джазові технічні елементи у класичний стиль гри, експериментує з ритмами та тембрами. Прикладом слугують його авторські композиції «Etude No. 6» і «Variations on a Theme by Paganini», де Амлен використовує джазові інтерпретації та контрастні динамічні рішення в межах класичного репертуару.

Джазові елементи у синтезі національних традицій і класичної музики знайшли широке використання у композиторів та виконавців Казахстану [9]. Композитора Рахат-Бі Абдисагіна (1999 р. н.) називають «казахським Моцартом» за його винятковий талант і здатність у ранньому віці (13 років) створювати складні музичні твори. Абдисагін став відомим завдяки своїм новаторським і сміливим ідеям у класичній музиці: він синтезує казахські музичні традиції із сучасними композиторськими техніками (полістилістика, алеаторика, неоекспресіонізм). Абдисагін навчався у престижних музичних закладах Казахстану та Італії. Незважаючи на свій молодий вік, він зарекомендував себе як композитор із глибоким розумінням складних музичних структур та гармонії, і його музичний стиль характеризується поєднанням різноманітних жанрів та напрямів.

Рахат-Бі Абдисагін у творчості прагне розширювати межі традиційної казахської музики. Свої новаторські ідеї композитор утілює у «Kazakh Rhapsody» для фортепіано та оркестру. Композиційна форма рапсодії надає композиторові простір для експресивного вираження традиційних казахських мелодій і ритмів у синтезі з елементами джазу: синкопований ритм, імпровізаційність, нестандартні гармонії. Фортепіанна партія в

«Kazakh Rhapsody» звучить і як соло, і як ритмо-образуючий та акомпануючий складник до лейтмотиву скрипичної групи. Композитор використовує яскраві оркестрові барви, альтеровані акорди для створення напруженого звучання, швидкий темп, поліритмію, віртуозні хвилеподібні пасажі струнних та фортепіано для створення образу Великого Казахського степу, в якому – ідентичність і душа казахів, оспівана у народних легендах. Музика «Kazakh Rhapsody» сповнена енергії, динаміки, оркестрове звучання доносить героїку і патетику, що притаманні казахській національній культурі.

Рахат-Бі Абдिसагін уже здобув популярність на світовій сцені: його твори виконують оркестри у різних країнах світу. У березні 2024 р. відбулася світова прем'єра опери Рахат-Бі Абдисагіна «Брюс», яка одночасно пролунала в чотирьох містах Шотландії: Глазго, Данфермліні, Единбурзі та Сент-Ендрюсі. В основі лібрето – поема Джона Барбурома, написана у 1375 р. Твір присвячений героїчному королю Роберту Брюсу. Абдисагін символізує нову генерацію казахських музикантів, які впевнено представляють національну культуру та розвивають її у новому глобальному контексті [2, с. 47–52].

Активно працюють на межі класичної та джазової музики українські композитори та виконавці – заслужені діячі мистецтв України В'ячеслав і Тимур Полянські. Творчий підхід музикантів включає поєднання традицій світової та української академічної музики із сучасними джазовими елементами.

В'ячеслав Полянський – композитор і піаніст, представник львівської джазової школи. Він є автором музики понад 150 театральних вистав, численних фортепіанних та пісенних творів, автор книги «Королі джазу». Полянський сміливо експериментує з джазовими стилями і класичними формами. Його твори відзначаються віртуозністю та інтелектуальністю: технічна складність та емоційна виразність підкреслена поліритмією та стилістичним різноманіттям.

Тимур Полянський, своєю чергою, відомий унікальними інтерпретаціями та аранжуваннями, у яких джазові та класичні елементи об'єднані в інноваційний спосіб. У концертному репертуарі піаніста є не лише твори відомих композиторів, а й власні композиції та аранжування, які демонструють глибоке розуміння ритмічної та гармонійної мови джазу, а також знання виконавської специфіки класичних творів.

Разом як представники сучасної української музичної сцени В'ячеслав і Тимур Полянські популяризують синтез джазу та класики, пропагують українську музику, демонструють сучасний підхід, що відповідає світовим тенденціям полістилістики жанрів.

Синтез джазу та класичної музики відкрив нові технічні й виразні можливості для музикантів і збагатив обидва жанри. Активно впроваджує джазові елементи у свої класичні твори британський композитор Марк-Ентоні Тернедж. Опера «Анна Ніколь» (2011) є яскравим прикладом поєднання сучасної академічної музики з елементами джазу. У цій опері, присвяченій життю відомої американської моделі та акторки Анни Ніколь Сміт, Тернедж використовує характерну поліритмію джазу, імпровізаційні техніки у партіях головних героїв та оркестровому супроводі. Вибрана стилістика та засоби художньої виразності тільки підкреслили драматичну глибину академічної музики і емоційно віддзеркалили контрастне життя головної героїні.

Американський піаніст і композитор Бред Мелдау має глибокий досвід виконання класичного репертуару, а також він відомий як майстер джазової імпровізації. Альбом «Highway Rider» (2010) для фортепіано, джазового ансамблю та симфонічного оркестру став яскравим прикладом синтезу джазу і класичної музики. Мелдау інтегрував складні джазові мелодії в оркестрове аранжування і створив оркестрову текстуру, яка



забезпечила багатогранність і широту звучання. Вибрана структура композицій альбому «Highway Rider» дала можливість Мелдау використати полістилістику: вільно переходити між жанрами та вживати джазові соло з класичними елементами [8, с. 12–17].

Проведений дискурс підтвердив результати дослідження: інтеграція джазу в класичну музику відкрила композиторам і виконавцям нові творчі та технічні можливості для експериментів.

**Висновки.** Сучасне музичне мистецтво набуває нових форм і художнього змісту: постмодерністські тенденції сьогодення створили унікальний музичний простір, у якому різні стилі взаємодіють і збагачуються. Синтез джазових ритмів, гармонійних елементів та імпровізаційної свободи з класичними формами й структурою не лише розширив технічні можливості музикантів, а й змінив підхід до виконавської та композиторської діяльності.

Вплив джазу на класичну музику можна простежити у творах композиторів ХХ ст., таких як Джордж Гершвін, Моріс Равель, та сучасних авторів: Валентин Сильвестров (Україна), Марк-Ентоні Тернедж (Великобританія), Майкл Торке (США), Єлена Кац-Чернін (Австралія), Ракхат-Бі Абдисагін (Казахстан) та ін., які філігранно розмивають межі між джазом і класикою.

Подальше вивчення процесів у музичному мистецтві, особливо в умовах використання цифрових технологій і глобалізації, має певну актуальність щодо дослідження змін музичного контексту. Виникнення нових стилістичних особливостей у традиційних формах, доповнення класичних стандартів національними і культурними елементами стають наслідками культурного обміну, завдяки чому створюються нові інтерпретації, змішуються жанри. У результаті музика зберігає свої витoki, набуває нових сенсів і адаптується до сучасних глобалізованих умов. Джаз і класика попри свою різноманітність формують універсальну музичну мову, зрозумілу як для професіоналів, так і для широкої аудиторії.

Інтеграція джазових стандартів у класичну музику сприяє збереженню музичних традицій, взаємозбагаченню жанрів, розширює художні можливості та відкриває нові перспективи для композиторів і виконавців сьогодення у культурному контексті.

### Література

1. Кдирова І.О., Мирошніченко О.М. Специфіка національного стилю та сучасні концепції у симфонічному жанрі казахської музики ХХ–ХХІ ст. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Мистецтвознавство*. 2023. Вип. 46. С. 114–119. DOI: 10.35619/ucpmk.v46i
2. Недліна В.С. Реінтерпретація культурної спадщини в Казахстані у 1980–2010-х роках. Алмати, 2015. С. 47–52.
3. Стецюк Б.О. Теорія джазової імпровізації. Київ : Інститут сучасних знань ім. А.М. Широкова, 2015. 180 с.
4. Blake, R. *Primacy of the Ear*. Cambridge: Third Stream Associates, 2010.
5. Coker J. *Jazz Improvisation: Creativity and Technique*. 2003.
6. Collier J.L. *The Making of Jazz: A Comprehensive History*. Papermac : New Edition. 1981.
7. Gridly M. *Jazz styles: history and analysis*. New Jersey : Prentice Hall. 1994.
8. Kharlamova T. Polistylistychni tendentsii u tvorchosti kompozytoriv Kazakhstanu. *Khudozhnia osvita ta nauka*. Astana, 2019. № 2. S. 12–17.
9. Орындаушылық шығармашылық: қазіргі кезеңдегі даму тарихы мен мәселелері. *Халықаралық ғылыми-тәжірибелік конференция материалдары*. Алматы, 2024. 300 б.
10. Sargeant W. *Jazz, hot and hybrid*. New York : Da Capo Press. 1975.
11. Schuller G. *Musings: The Musical Words of Gunther Schuller*. Oxford University Press. 1986.
12. Smith J. *The History of Jazz Music*. New York: Jazz Publishing, 2010.



УДК 78.452

DOI 10.32782/2224-0926-2024-3-4-50-51-5

*Коструба Лілія Олександрівна*  
заслужена артистка України,  
доцент кафедри академічного співу,  
Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка  
<https://orcid.org/0009-0000-5850-8753>

## ПРОДОВЖУВАЧ СЛАВНИХ МУЗИЧНИХ ТРАДИЦІЙ: ДО 100-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ СПІВАКА ОЛЕГА НИЖАНКІВСЬКОГО



Творча постать Олега Нижанківського (1924–2003) довгі роки була «закритою сторінкою» для шанувальників вокального мистецтва в Україні. Діяльність співака відбувалася за кордоном, тож інформація про нього стала доступною лише після відновлення незалежності України.

На початку 1990-х років Олег Нижанківський разом із родиною відвідав Україну, зокрема Львів, а в 1993 р. виконав останню волю свого батька – композитора і піаніста Нестора Нижанківського, – перепоховав його останки на батьківщині, у Стрию, біля могили діда – композитора о. Остапа Нижанківського.

Перші короткі згадки в Україні про Олега Нижанківського знаходимо у працях, присвячених його батькові Нестору Нижанківському (1893–1940), зокрема у монографії Юрія Булки «Нестор Нижанківський: життя і творчість»<sup>1</sup>. Коротка інформаційна довідка є також у генеалогічному дослідженні про рід

Нижанківських Роксоляни Мисько-Пасічник<sup>2</sup>. Поступово інтерес до постаті Олега Нижанківського зростає. З'являються біографічні дописи, енциклопедичні гасла у різних довідкових виданнях.

Велика роль у популяризації творчості Олега Нижанківського належить дружині співака Зої Лісовській-Нижанківській, яка часто приїжджала до Львова. Знаковим був 2013 р. Інтерес до різнобічної діяльності о. Остапа Нижанківського сприяв оголошенню 2013 р. роком Остапа Нижанківського. Зусиллями тодішнього депутата Львівської обласної Ради Богдана Сидорака та його однодумців у Львові та Стрию відбулася низка урочистих заходів, під час яких громадськість знайомилася з видатними нащадками Остапа Нижанківського та його родини, у тому числі з артистичною діяльністю Олега Нижанківського.

<sup>1</sup> Булка Ю. Нестор Нижанківський: життя і творчість. Львів ; Нью-Йорк : Вид-во М.П. Коць, 1997. 60 с.

<sup>2</sup> Мисько-Пасічник Р. Рід Нижанківських. *Матеріали Третьої міжобласної генеалогічної конференції «Український родовід»*, 24–25 листопада 2001 р. / упоряд. А. Огорчак. Львів, 2003. С. 168–178.

А сучасному поколінню Нижанківських пишатися є ким! Найдавніший представник роду Андреас Нізанковіус (Андрій Нижанківський) народився в Галичині в 1592 р., музичний фах здобув у Римі у композитора Джироламо Фрескобальді. Працював органістом у Римі, конкурував із самим Дітріхом Букстегуде!

Рідний дідусь Олега о. Остап Нижанківський (1863–1919) був гордістю всієї родини: композитор, диригент, організатор музичного життя, активний діяч кооперативного руху. Юнаком Остап мріяв стати професійним музикантом. Він захоплювався творами Миколи Лисенка, із 1885 р. листувався з ним. В одному з листів просив Лисенка допомогти йому у фахових заняттях музикою. Батько був категорично проти ризикованої, на його думку, кар'єри музиканта. На вимогу батька Остап став священником. Сам ставши батьком, Остап Нижанківський, пам'ятаючи свій гіркий досвід, не заперечував проти вибору найстаршого сина Нестора стати професійним музикантом.

Варто згадати й інших членів родини Нижанківських, які пов'язали своє життя з музикою. Племінник Остапа – Омелян (син о. Петра) Нижанківський (1895–1973) – піаніст, педагог і композитор, навчався у Музичній академії Відня, професор філії Лондонської консерваторії в Каїрі у Єгипті (1924–1928), із 1928 р. жив у Швейцарії (Берн), де викладав у консерваторії у Берні, від 1960 р. мав свою школу в м. Ляйзин, Швейцарія (Leysin); син Осипи Нижанківської (сестри о. Остапа) – Остап Бобикевич (1889–1970) – композитор, піаніст, автор близько 120 вокальних, камерно-інструментальних та хороших композицій; племінниця Остапа Бобикевича (донька сестри Неоніли) – Ірена Селезінка, у заміжжі Чума (1916–2012) – піаністка, композиторка, авторка естрадних пісень, що здобули велику популярність; донька Олени Нижанківської (у заміжжі Ярославич, сестра о. Остапа) – Ірина, у заміжжі Ірена Андерс (сценічний псевдонім Рената Богданська, 1917–2010) – українська і польська естрадна співачка та кіноакторка.

І, нарешті, батько Олега – Нестор Нижанківський (1893–1940). Здобувши фахову освіту в музичних закладах Відня і Праги, присвятив своє життя розбудові українського музичного мистецтва в Галичині. Його діяльність охоплювала різні ділянки: композицію, педагогіку, фортепіанне виконавство, музичну критику. Самобутній композиторський талант Нестора Нижанківського, його плідна й різнобічна музично-громадська діяльність дають підставу називати його ім'я поруч з іменами його старших сучасників, патріархів львівської композиторської школи, – Станіслава Людкевича і Василя Барвінського.

У 1919 р. Нестор знайомиться зі своєю майбутньою дружиною Меланією Семакою (1898–1973), донькою буковинського громадського діяча і посла до австрійського парламенту. Їхнє знайомство відбулося у Стрию в домі відомої громадської діячки Ольги Бачинської з Тишинських, яка доводилася родичкою Нестору (Ольга – племінниця Несторової мами).

Батько Меланії – Ілля Семака (1866–1929) був відомим українським юристом, судовим радником, громадським і політичним діячем на Буковині. Його політична кар'єра була досить успішною: 1911–1916 – посол до Державної Ради, 1911–1918 – до Буковинського сейму, член Головної Української Ради (1914), член Загальної Української Ради. Мати Меланії Семаки родом із Буковини, походила з українсько-румунської родини Кардаже.

Шкільні роки Меланії минули у Відні, вищу освіту вона здобувала у Празі у Вищій школі суспільної опіки. Вона вільно володіла українською, німецькою, чеською мовами, займалася літературною творчістю, писала вірші (українською та німецькою мовами).



Нестор Нижанківський із Меланією Семакою (1920)

Її публіцистичні дописи друкувалися у багатьох галицьких часописах: «Жінка», «Наша хата», «Життя і знання», «Рідна школа», «Діло», «Українські вісті», «Назустріч». Вона стала популярною журналісткою в українській пресі.

У 1920 р. Меланія Семака і Нестор Нижанківський одружилися у Відні, а в 1923 р. виїхали до Праги, де Нестор працював у Вищому педагогічному інституті ім. М. Драгоманова, одночасно навчаючись у Школі вищої майстерності Празької академії мистецтв у класі композиції В. Новака. 25 липня 1924 р. у молодого подружжя народився син Олег.

Тут зробимо невеличкий відступ щодо місця народження Олега Нижанківського. У різних джерелах називають різні міста і країни: Відень (так вважає Зоя Лісовська-Нижанківська<sup>3</sup>, так подано в усіх енциклопедичних гаслах) і Прага (так вважають Юрій Булка<sup>4</sup> і Тетяна Воробкевич<sup>5</sup>). Зупинимось на цьому питанні детальніше. Проаналізувавши біографію Нестора Нижанківського, можемо впевнено стверджувати, що місцем

<sup>3</sup> Зоя Лісовська розповіла про музику в родині Нижанківських (відео). *Фотографії старого Львова*. 2019. 8 жовтня. <https://photo-lviv.in.ua/zoia-lisovska-rozpozila-pro-muzyku-v-rodyni-nyzhankivskykh-video/> (дата перегляду: 05.10.2024).

<sup>4</sup> Булка Ю. Славний представник славної родини : некролог. *Дзвін*. 2004. № 1. С. 156.

<sup>5</sup> Воробкевич Т. Присвяти Н. Нижанківського у «Фортепіанних творах для молоді». *Нижанківський Нестор. Твори для фортепіано* / упоряд. Т. Воробкевич. Львів, 2019. С. 18.

народження Олега Нижанківського є Прага. В автобіографії Нестор Нижанківський докладно описує, коли саме він переїхав із Відня до Праги<sup>6</sup>. 1923 р. як рік прибуття до Праги також згадує Василь Барвінський<sup>7</sup>. Тож доходимо висновку, що вказання Відня як місця народження Олега Нижанківського було не помилковим, а абсолютно свідомим і продиктовано складними життєвими обставинами, у яких опинилася родина в буремні воєнні та післявоєнні роки.

У 1929 р. Нестор Нижанківський разом із дружиною і сином повертається в Галичину. Причиною, на думку Василя Барвінського, були серйозні проблеми зі здоров'ям Нестора і його палке бажання померти на рідній землі. Проте доля розпорядилася інакше. Ефективне лікування, активна діяльність Нестора Нижанківського повернули його до життя.

У Львові молода родина Нижанківських поселилися у двокімнатному помешканні на вулиці Ходоровського (тепер – Філарета Колесси). Помешкання знаходилося в будинку, який належав Митрополитові Андресві Шептицькому. У ньому мешкали родини відомих діячів культури: Філарета Колесси, Йосипа Стадника, художника Павла Ковжуна. У гості до Нижанківських часто приходили В. Барвінський, С. Людкевич, М. Колесса, З. Лисько, Г. Левицька, С. Туркевич та інші друзі-однодумці. Малий Олег був свідком розмов цих авторитетних особистостей, під час яких обговорювали проблеми розвитку українського професійного музичного мистецтва в Галичині і фахової музичної освіти. Атмосфера, у якій зростав Олег, родинні традиції від дідів і прадідів Нижанківських, Семак, Бобикевичів сприяли формуванню в нього почуття моральної відповідальності за долю України. У пам'яті хлопця закарбувався концерт пам'яті його діда о. Остапа Нижанківського 1939 р., що засвідчив глибоку пошану галицької громади до постаті талановитого композитора. На цьому концерті Олег не лише почув твори о. Остапа Нижанківського, а й побачив на сцені свого талановитого батька, який виступав як піаніст.

У 1930-х роках Олег учився у Вищому музичному інституті імені Миколи Лисенка на фортепіанному відділі у класі Василя Барвінського. Нестор Нижанківський присвятив своєму синові «Коломийку» зі збірки «Фортепіанні твори для молоді». Про непосидючого маленького піаніста писала його мама Меланія Нижанківська так: «Хлопчина живий, непосидючий. Може, музикальний, може, здібний. Але сидіти так довго на одному місці – ще й при фортеп'яні – це каторга для нього... Хвилями забувається – захоплюється музикою і тоді грає добре, очі стають дивно поважні – скупчені»<sup>8</sup>.

Проте завершити навчання в Інституті він не зміг...

Радянська окупація у вересні 1939 р. зруйнувала життя мільйонам українців. У Галичині почалися арешти української інтелігенції, пов'язаної з визвольними змаганнями 1918 р. Із приходом до Львова радянських військ Нестор Нижанківський, колишній воїн Української Галицької Армії, який не мислив себе поза Україною, змушений був емігрувати. Родина Нижанківських у 1940 р. виїхала в табір для переселенців у місті Лодзь (Польща). У Нестора Нижанківського відбулося загострення давньої

<sup>6</sup> Булка Ю. Нестор Нижанківський: життя і творчість. Львів ; Нью-Йорк : Вид-во М.П. Коць, 1997. С. 46.

<sup>7</sup> Барвінський В. У другі роковини смерті композитора Нестора Нижанківського. *Львівські вісті*. 1942. 12–13 квітня, № 78. С. 3.

<sup>8</sup> Невигадані історії про «Мистецьких» дітей 85 років тому. *Фотографії старого Львова*. 2020. 1 червня. <https://photo-lviv.in.ua/nevyhadani-istorii-pro-mystets-kykh-ditey-85-rokiv-tomu/> (дата перегляду: 05.10.2024).

хвороби – туберкульозу костей. Українська громада, дізнавшись про його хворобу, намагалася йому допомогти, по черзі відвідувала хворого. Під час одного з відвідувань учителька-українка Елеонора Костюк запитала лікаря, який опікувався хворим композитором, чим йому можна допомогти. Лікар відповів: «Пан Нижанківський умирає не від хвороби, а від ностальгії. А від цього медицина лікарства не має»<sup>9</sup> [4, с. 19].

Підкошений хворобою і душевним потрясінням, Нестор Нижанківський помер на чужині 10 квітня 1940 р. у віці 47 років. На його могилі в Лодзі був напис: «Україно, Україно, ось де твої діти».

Меланія Нижанківська залишилася одна з 15-річним сином. Тоді у Празі мешкала її мама, і вони переїхали до неї. Закінчивши українську гімназію в Жевніцах (Ževnice), що біля Праги, Олег продовжив заняття музикою. Тепер його учителькою з фортепіано була Софія Дністрянська, учениця Кароля Мікулі, відома в Галичині концертуюча піаністка і педагог. Окрім того, змушений був заробляти на хліб: працював у селянина-німця і одного разу під час бомбового нальоту був важко поранений.

Із приходом радянських військ у Прагу на Меланію чекало важке випробування. У 1945 р. її заарештували за наклепом сторожа, який ніби бачив, як вона стріляла з вікна у вояків. Насправді він хотів мати її помешкання і відразу після її арешту вселився туди зі своєю родиною, знищивши всі рукописи, які потрапили до рук. Меланія перебувала у в'язниці дев'ять місяців, і це дуже позначилося на її здоров'ї. Після арешту Меланія знайшла в собі сили повернутися до журналістської діяльності. Вона співпрацювала з різними часописами, зокрема «Наше життя», «Жіночий світ», «Америка» та ін. 1 червня 1973 р. журналістка і письменниця Меланія Нижанківська померла в м. Бльожі (Blaugies, Бельгія).

Повернімося до 1946 р... Олегу та його матері Меланії вдалося потрапити до Мюнхена, що тоді входив до американської окупаційної зони. Там були табори для українських емігрантів, вирувало життя, діяли освітні й інші інституції. Олег записався в Український технічно-господарський інститут. Як розповідала Зоя Лісовська-Нижанківська, «...студенти жили в дуже скромних умовах, у холоді і в голоді. Та, мимо всього, відтворили Пласт, у тому числі гурток «Бурлаки», із гаслом: «у здоровому тілі здорова душа». Управляли спорт і навіть здобули Мон Блан (Mont Blanc), 4810 метрів, без обладнання, в шкарпетках на руках»<sup>10</sup>.

Якось у табір приїхала з Бельгії комісія, яка шукала молодих міцних хлопців для роботи в копальнях вугілля. Олег побачив у цій пропозиції можливість продовжувати навчання і водночас заробити на життя. Упродовж чотирьох років він працював у шахті, щодня спускаючись на глибину понад 1 000 м до примітивних копалень. А вдень долав на велосипеді 20 км до Королівської академії музики в бельгійському місті Монс (Mons). Його наполегливість і працездатність принесли рясні плоди: він отримав диплом із відзнакою.

Несподівана зустріч в еміграції з рідним стрийком Омеляном Нижанківським стала подарунком долі для Олега. Омелян Нижанківський запропонував Олегові взяти участь у Женевському міжнародному музичному конкурсі. Він виграв конкурс і завдяки стипендії отримав можливість удосконалювати професійну майстерність у професора Фернандо Карпі, учня знаменитого італійського співака Енріко Карузо.

<sup>9</sup> Воробкевич Т. Присвяти Н. Нижанківського у «Фортепіанних творах для молоді». *Нижанківський Нестор. Твори для фортепіано / упоряд. Т. Воробкевич. Львів, 2019. С. 19.*

<sup>10</sup> Молчко У. Публіцистична спадщина Нестора Нижанківського : монографія. Дрогобич : Посвіт. 304 с.



Омелян Нижанківський

У 1950-х роках Олег Нижанківський привертає щораз пильнішу увагу музичних кіл Женеви. Афіші з його іменем свідчать про надзвичайну щільність концертного графіка і широту репертуару від музики бароко до композиторів-сучасників. Його запрошували до різних швейцарських музичних ансамблів: у Лугано (Lugano) (під керівництвом др. Лерера), у Женеві, у групу «Менестранді» в оперний ансамбль з оркестром Роберта Дунанда (Roberta Dunand) і в престижну трупу барокової опери, так званої «Пікола Опера». Як соліст концертував із симфонічним оркестром під орудою видатних диригентів Ернеста Ансерме, Ганса Гауга та ін. Дебютував на оперній сцені в опері Б. Бріттена «The rare of Lucretia» («Збезчещена Лукреція»).

Важливою подією в артистичному житті співака став виступ перед екс-королевою Італії Марі-Жозе, донькою короля Бельгії Альберта I, у замку Кранс поблизу Женеві.

1955 р. приніс у життя Олега Нижанківського важливі зміни. А сталося це так. Того року в Парижі відбулася Пропам'ятна академія на честь Євгена Коновальця, де співав Олег Нижанківський. Після академії вдова Євгена Коновальця – пані Ольга, приятелька Меланії Нижанківської, запросила Олега погостювати в Римі. Тут він зустрів товаришку своїх дитячих забав Зою Лісовську, яка мешкала в Римі по сусідству з Ольгою Коновалець і саме 1955 р. закінчувала студії в Римській академії мистецтв.

Зоя Лісовська – дочка художника Роберта Лісовського (1893–1982) та Стефанії Туркевич (1896–1977) – композиторки модерного напрямку, піаністки, музикознавиці. У Львові навчалася гри на фортепіано у Василя Барвінського у Вищому музичному інституті імені М. Лисенка. У Лондоні після війни студіювала малярство в Polytechnic School of Art, яку закінчила у 1951 р. альбомом ілюстрацій про Гуцульщину із власним текстом. Талановита мисткиня отримала стипендію на продовження студій в Італії від єпископа Івана Бучка, який підтримував українських студентів в еміграції.

Невдовзі Зоя переїхала в Женеву, і молода пара одружилася. Родини Нижанківських, Лісовських, Туркевичів, що приятелювали ще у львівські часи, об'єдналися у цьому



Зоя Лісовська та Олег Нижанківський (1955)



У ролі Королівського герольда  
(Дж. Верді. Опера  
«Дон Карлос»)

мистецькому подружжі і продовжилися у їхніх нащадках – дітях (Роман і Лада-Аріяна) і внуках (Олександр і Наталя). Швейцарія стала другою батьківщиною для Олега Нижанківського і була прихильною до нього.

У 1962 р. співак прийняв запрошення від Женевської опери, на сцені якої впродовж наступних двадцяти років виконав десятки оперних партій баритонового репертуару. Особливо критика високо оцінювала його виконання партій у докласичному та модерному стилях, відзначаючи бездоганне володіння кількома європейськими мовами, загальну музичну ерудицію, неперевершений драматичний талант, що яскраво виявлявся, передусім, в інтерпретації комічних і характерних образів. Деякі рецензенти навіть пророкували йому кар'єру кіноактора. Дійсно, розмаїття стилів та епох просто вражає. Проаналізувавши оперний та концертний репертуар Олега Нижанківського, можемо з подивом зауважити, що він виконував твори фламандських, французьких, італійських, німецьких, англійських, польських, чеських, австрійських, російських, бразильських, швейцарських та українських композиторів від XV ст. до XX ст. Його музична



ерудиція, відчуття стилю давали змогу виконувати на високому мистецькому рівні як середньовічні пісенспіви, музику бароко і класицизму, твори романтиків, імпресіоністів, так і найсміливіші творчі експерименти композиторів-сучасників.

Широкий діапазон голосу Олега Нижанківського давав йому можливість виконувати як баритонові партії, так і тенорові. Тож у публікаціях зустрічаємо різні визначення: ліричний баритон, героїчний тенор... Зиновій Лисько визначав його голос як ліричний баритон «зі звучними верхами, в добрій дикції і правильній інтерпретації виконуваних творів»<sup>11</sup>.

Увагу рецензентів привертав драматичний талант співака, що особливо яскраво виявлявся у комічних ролях. Зокрема, кореспондент газети «Шлях Перемоги» із захопленням пише про успіх Олега Нижанківського в опері В.А. Моцарта «Удавана простачка» (*La finta Semplice*), підкріплюючи свої слова цитатами з женевських часописів: «Олег Нижанківський представив постать старого кавалера з подиву гідним комізмом... Добірна публіка, між якою були і два представники української преси, довгими і рясними оплесками виявляла своє захоплення виконанням ролі»<sup>12</sup>.

Вершиною успіху Олега Нижанківського стало виконання партій у світових прем'єрах опер швейцарського композитора Франка Мартіна (*Frank Martin*, 1890–1974), відомого своїми сміливими творчими експериментами: «Месьє де Пурсоньяк» (за Мольєром), «Буря» (за Шекспіром).

Авторитет Олега Нижанківського як талановитого оперного і концертного співака, вдумливого інтерпретатора зростає. Його запрошують на головні партії до престижної женевської «Піколя-опери», до ансамблів академічного колегіуму античної музики «Менестранді», а також як члена журі вокальних конкурсів та фестивалів.

Блискучий виконавець світового репертуару, Олег Нижанківський завжди пам'ятав про Україну і свою місію популяризатора української музики. Українські народні пісні та солоспіви українських композиторів звучали під час концертних турне Європою, а також у численних виступах на швейцарському радіо Бі-Бі-Сі. Його акомпаніатором часто був Омелян Нижанківський. Разом з Олегом Нижанківським на концертах виступали відомі в західному світі українські співаки, зокрема Євгенія Зарицька та Іра Маланюк.

Широкого резонансу набули його концертні виступи 1957 р. в Англії разом зі скрипалем Аристидом Вирстою, де звучала виключно українська музика XIX–XX ст. На цих концертах з Олегом Нижанківським виступала видатна українська композиторка Стефанія Туркевич (теща співака), яка виконувала партію фортепіано. На концертах української музики Олег Нижанківський часто виконував солоспіви Стефанії Туркевич.



Б. Бріттен. Опера «Збезчещена Лукреція» (1960)

<sup>11</sup> Лисько З. Концерт української музики у виконанні молодих мистців. *Шлях Перемоги*. 1956. № 37.

<sup>12</sup> М. Б. Успіх українського співака в Женеві. *Шлях Перемоги*. 1956. 20 травня.



Шевченківський концерт у Мюнхені.  
Олег Нижанківський (справа), Іра Маланюк (у білій сукні) (10.03.1961)

Під час цього турне за участю Олега Нижанківського й Аристиди Вирсти відбулося інтерв'ю, у якому обговорювали проблеми популяризації української музики у світі<sup>13</sup>.

Олег Нижанківський мав великий досвід спілкування з музикантами, критиками, співпрацював із багатьма радіостанціями, тож міг дати об'єктивну оцінку запропонованій темі. Підкреслював, що у Швейцарії відчував щирий інтерес і захоплення українською народною піснюю. Але також часто стикався з проблемою національної приналежності: його не раз намагалися зарахувати до російських співаків. Проте зусиллями українських діячів це питання у Швейцарії успішно вирішувалося: «Швейцарія – мала країна, і в ній віддавна працювала група українських політиків і науковців, яким вдалося досить добре роз'яснити українську справу. Наприклад, д-р Омелян Нижанківський, який має великі зв'язки в науковому музичному світі, без сумніву спричинився багато до такого позитивного стану справи»<sup>14</sup>. Актуальною є думка Олега Нижанківського про важливість належного мистецького рівня творів і виконання української музики: «...ми мусимо звертати надзвичайну увагу на рівень виконання нашої музики. Тут не ходить тільки про технічну сторону виконання творів, але головно про артистичну зрілість з кожної точки погляду»<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> Стан української музики в Україні і на чужині: Інтерв'ю з д-ром А. Вирстою і п. О. Нижанковським. *Українська думка*. 1957. 10 жовтня. С. 1, 3.

<sup>14</sup> *Ibidem*. С. 3.

<sup>15</sup> *Ibidem*.



Аристид Вирста, Стефанія Туркевич та Олег Нижанківський  
(турне Англією, 1957)

Зоя, дружина Олега, згадує: «Наша родина, як і наші діти Роман і Лада, виховувалися в музичній атмосфері. Діти грали на інструментах: Ромчик на скрипці, а Лада на фортеп'яні. Вони виступали під час опер, де були діточі партії (наприклад, у «Кармен», «Богемі»). Я виграла конкурс на мецо-сопрано у професійній оперовім хорі. Так що ціла фамілія комплектно жила половину нашого життя, можна сказати, на дошках оперової сцени».

Після завершення оперної кар'єри Олег Нижанківський перейшов на педагогічну працю. Він викладав у державній гімназії в Женеві, заохочуючи учнів до співу, а не лише до пасивного сприйняття музики. Вроджена інтелігентність, гострий розум, почуття гумору сприяли налагодженню доброго контакту з молоддю.

Олег Нижанківський також займався і громадською роботою. Декілька років очолював Українсько-швейцарське товариство.



Зоя та Олег із дітьми Ладую й Романом  
(Дж. Пуччіні «Тоска»)

Він любив усі форми мистецтва, був автором низки скульптур, шанувальником малярства дружини Зої Лісовської і доні Лади. Він був добрим батьком для своїх дітей та дідусем для внучат Олександра і Наталі, яких залишив у невимовній жалобі. Сильна особистість Олега, енергійна і привітна, у якій завжди домінували оптимізм та гумор, приваблювала до нього багато друзів, які бачили в ньому людину лояльну, прив'язану до своєї батьківщини України і до країни свого осідку, Швейцарії, яку щиро поважав.

Останні роки Олега Нижанківського минули в родинному колі, в оточенні найрідніших людей: дружини, дітей, онуків.

Олег Нижанківський прожив гідне життя, сповнене труднощів і випробувань, які долав із честю. Його яскрава мистецька індивідуальність, патріотизм, духовне багатство заслуговують на глибоке вивчення й осмислення. Пропоновані матеріали – це лише загальний портрет видатного представника славної родини Нижанківських, сценічна й громадська діяльність якого становить важливу сторінку в історії української музичної культури.

### **Репертуар Олега Нижанківського:**

#### **Опери**

1. Г. Берліоз. Опера «Бенвенуто Челліні» (Benvenuto Cellini)
2. Л.В. Бетховен. Опера «Фіделіо» (Fidelio)
3. Б. Бріттен. Опера «Збезчещена Лукреція» (The Rape of Lucretia)
4. Дж. Верді. Опера «Бал-маскарад» (Un ballo in maschera)
5. Дж. Верді. Опера «Травіата» (La Traviata)
6. Дж. Верді. Опера «Дон Карлос» (Don Carlos)
7. Дж. Верді. Опера «Ріголетто» (Rigoletto)
8. Б. Галуппі. Опера «Сільський філософ» (Il Filosofo di Campagna)
9. К.В. Глюк. Опера «Іфігенія у Тавриді» (Iphigénie en Tauride)
10. К. Дебюссі. Опера «Пеллеас та Мелізанда» (Pelléas et Mélisande)
11. Г. Доре. Опера «Армайліс» (Les Armaillis)
12. П. Дюка. Опера «Аріана і Барба-Блеус» (Ariane et Barba-Bleus)
13. Р. Кельтерборн. Опера «Визволення Фів» (La liberation de thebes)
14. Р. Леонкавалло. Опера «Паяци» (Pagliacci)
15. Ж.-Б. Люлі. Опера «Арміда» (Armide)
16. Ф. Мартін. Опера «Буря» (La Tempête)
17. Ж. Массне. Опера «Вертер» (Werther)
18. Д. Мійо. Опера «Бідний моряк» (Le pauvre matelot)
19. Д. Мійо. Опера «Нещастя Орфея» (Les malheurs d'Orphee)
20. К. Монтеверді. Оперна сцена для трьох голосів «Боротьба Танкреді та Клоринди» (Il combattimento di Tancredi e Clorinda)
21. В.А. Моцарт. Опера «Удавана простачка» (La Finta Semplice) Кассандро
22. Дж. Пуччіні. Опера «Богема» (La bohème)
23. Дж. Пуччіні. Опера «Манон Леско» (Manon Lescaut)
24. Дж. Пуччіні. Опера «Тоска» (Tosca)
25. Е. Саті. Опера «Женев'єва де Брабант» (Genièvre de Brabant)
26. Г. Сутермайстер. Опера «Червоний чобіт» (Der Rote Stiefel)
27. Г. і П. Сутермайстер. Опера «Раскольников» (Raskolnikoff)

28. М. де Фалья. Одноактна опера «Лялькове шоу майстра П'єра» (El retable de Maese Pedro)

29. А. Шиблер. Камерна опера «Пізня Спокута» (Die Füße im Feuer)

30. Ф. Шуберт. Опера «Білосніжка» (Schneewittchen)

#### **Ораторії та духовні твори**

31. Г. Берліоз. Ораторія «Дитинство Христа» (L'enfance du Christ)

32. Ж. Біншуа. Меса «На виході Ізраїлю» (In exitu Israel)

33. Ж. Біншуа. Антифон «Серед народжених жінками» (Inter Natos Mulierum)

34. Й. Ванненмахер. Мотет «Дякую Господи» (Grates Domine), «Моє задоволення і кров» (Mein Genut und Blut)

35. Г.Ф. Гендель. Ораторія «Ізраїль в Єгипті» (Israel in Egypt)

36. М.-Р. Делаланд. «Ангельський хліб» (Panis Angelicus) з мотету «Sacris solemnis»

37. Б. Джолас «Слова» (Mots) для вокального квінтету та ансамблю

38. Дж. Каріссімі. Ораторія «Історія Єфте» (Histoire de Jonas)

39. Ф. Мартін. Ораторія «Трав'яне вино» (Vin Herbé)

40. В.А. Моцарт. Оферторія «Прийди Духу Святий» (Veni Sancte Spiritus)

41. Я.П. Свелінк. Кондак на честь весілля «Canticum in honorem»

42. Я.П. Свелінк. Канон «Венера завмирає без молитви» (Sine cerere et Baccho friget Venus)

43. Я.П. Свелінк. Канон «Марнота марнот» (Vānitas Vanitatum)

44. Я.П. Свелінк. «Блаженні ті, хто одному Богу поклоняються» (Bēatus qui soli deo)

45. А. Скарлатті. «Гімн віри» (Hymne de foi), «Вечірній гімн» (Hymne du soir), «Гімн Благодаті» (Hymne de grace)

46. М.-А. Шарпантьє. Ораторія «На Різдво» (In Nativitatem Domini)

47. Р. Шуман. Ораторія «Рай і Пері» (Le paradis et la Peri)

#### **Музичні комедії та оперети**

48. Л. Бейдтс. Оперета «Горобець» (Moineau)

49. Ф. Легар. Оперета «Паганіні» (Paganini)

50. Ф. Лоу. Мюзикл «Моя прекрасна леді» (My fair lady)

51. Ф. Мартін. Музична комедія «Месьє де Пурсоньяк» (Monsieur de Pourceaugnac)

52. Й. Штраус. Оперета «Летюча миша» (Die Fledermaus)

#### **Українські камерно-вокальні твори**

53. М. Лисенко, слова Т. Шевченка «Гетьмани»

54. М. Лисенко, слова Т. Шевченка «Ой Дніпре мій, Дніпре»

55. М. Лисенко, слова Т. Шевченка «Мені однаково»

56. Н. Нижанківський, слова Р. Купчинського «Засумуй, трембіто»

57. Н. Нижанківський, слова О. Олеся «Жита»

58. Н. Нижанківський, слова У. Кравченко «Ти, любчику, за горою»

59. Ом. Нижанківський, слова О. Ольжича «Розкрийте зиниці»

60. Ом. Нижанківський, слова М. Шашкевича «Бандурист»

61. Л. Ревуцький. Цикл «Галицькі пісні»

62. А. Рудницький, слова М. Рильського «Мати»

63. А. Рудницький, слова П. Тичини «Київ»

64. Ст. Туркевич, слова В. Вовк «Гуцулка»

65. Ст. Туркевич, слова М. Шашкевича «Злетів орел буйнокрилий»

**Зарубіжні камерно-вокальні твори**

66. Е. Вілла-Лобос «Nharoré»
67. А. Дворжак. Цикл «Циганські пісні» Op. 55
68. А. Дворжак. Цикл «Біблійні пісні» op. 99 ( Biblické písně)
69. Ф. Дуранте «Діва, все кохання» (Vergine, tutto amor)
70. Г. Костелі «Мила, давай подивимось, чи троянда» (Mignonne allons voir)
71. М. Маццоні «Per megarini», «Amor m`ha disfidato»
72. К. Монтеверді. Концерт для тенора і струнних «Тирсі і Хлор» (Tirsi e Clori)
73. К. Монтеверді «Привіт, королево» (Salve Regina)
74. К. Монтеверді. Мадригал «Якщо твоє серце, Мадонна» (Se`l Vostro cor Madonna)
75. К. Монтеверді «На жаль, я падаю» (Ohime chio cado)
76. Й. Окегем «Плач над смертю Жилия Біншуа» (Déploration sur la mort de Gilles Binchois)
77. Ф. Пуленк. Цикл «Вісім польських пісень» (Huit Chansons Polonaises)
78. С. де Роре «О сон» (O sonno)
79. С. Росса «Я часто міняюся місцями» (Vado ben spesso cangiando loco)
80. Д. Скарлатті «Страдальна Мати» (Stabat Mater)
81. А. Фальконеєрі «О гарне волосся» (O bellissimi capelli)
82. М.-А. Шарпантьє. «Серенада» (Serenata)
83. М.-А. Шарпантьє «О любов, о прекрасна» (O amor, o bonitas)
84. Ш. Ше «Похоронна поема» (Poème funèbre)
85. К. Шимановський: Курп'янські пісні» op. 58 (Chants du kurpie)
86. Ф. Шопен, слова С. Вітвіцького «Перстень» (Pierścień) op. 74 № 14
87. Р. Шуман «Меса до мінор» op. 147 (Mass in C minor)
88. Р. Шуман «Новорічна пісня» op. 144 (Neujahrslied)

**Література**

1. Барвінський В. У другі роковини смерті композитора Нестора Нижанківського. *Львівські вісті*. 1942. 12–13 квітня. № 78. С. 3.
2. Булка Ю. Нестор Нижанківський: життя і творчість. Львів ; Нью-Йорк : Вид-во М.П. Коць, 1997. 60 с.
3. Булка Ю. Славний представник славної родини : некролог. *Дзвін*. 2004. № 1. С. 156–158.
4. Воробкевич Т. Присвяти Н. Нижанківського у «Фортепіанних творах для молоді». *Нижанківський Нестор. Твори для фортепіано / упоряд. Т. Воробкевич*. Львів, 2019. С. 23–30.
5. Зоя Лісовська розповіла про музику в родині Нижанківських (відео). *Фотографії старо-го Львова*. 2019. 8 жовтня. URL: <https://photo-lviv.in.ua/zoia-lisovska-rozpozila-pro-muzyku-v-godyni-nuzhankivskykh-video/> (дата перегляду: 05.10.2024).
6. Колодій Я. Остап Нижанківський. Львів : Логос, 1994. 39 с.
7. Лисько З. Концерт української музики у виконанні молодих мистців. *Шлях Перемоги*. 1956. № 37.
8. Мисько-Пасічник Р. Рід Нижанківських. *Матеріали Третьої міжобласної генеалогічної конференції «Український родовід», 24–25 листопада 2001 р. / упоряд. А. Огорчак*. Львів, 2003. С. 168–178.
9. М. Б. Успіх українського співака в Женеві. *Шлях Перемоги*. 1956. 20 травня.
10. Молчко У. Публіцистична спадщина Нестора Нижанківського : монографія. Дрогобич : Північ. 304 с.

11. Н. Н. Олег Нижанківський – син України і світу. *Свобода*. 2003. 21 березня.
12. Невигадані історії про «Мистецьких» дітей 85 років тому. *Фотографії старого Львова*. 2020. 1 червня. URL: <https://photo-lviv.in.ua/nevyhadani-istorii-pro-mystets-kykh-ditey-85-rokiv-tomu/> (дата перегляду: 05.10.2024).
13. Павлишин С. Львівські музиканти і «празька школа». *Союз українських професійних музик у Львові: матеріали і документи* / ред.-упоряд.: В. Сивохіп, Р. Стельмиашук. Львів, 1997. С. 15–18.
14. Соневицький І. Композиторська спадщина Нестора Нижанківського. Рим, 1973. 35 с. (Видання «Богословії», № 45).
15. Стан української музики в Україні і на чужині: Інтерв'ю з д-ром А. Вирстою і п. О. Нижанковським. *Українська думка*. 1957. 10 жовтня. С. 1, 3.



УДК 781.971

DOI 10.32782/2224-0926-2024-3-4-50-51-6

*Крепак Костянтин Валерійович*  
заслужений діяч мистецтв України,  
доцент, доцент кафедри музичного мистецтва та хореографії,  
Навчально-науковий інститут мистецтв,  
Луганський національний університет імені Тараса Шевченка  
<https://orcid.org/0000-0003-0192-2915>

## **БОРОТЬБА НА МИСТЕЦЬКОМУ ФРОНТІ. УКРАЇНЬСЬКА ПІСЕННА ТРАДИЦІЯ ВІЙСЬКОВИХ ЧАСІВ**

*У статті розглядаються тенденції розвитку української пісенності в часи Першої світової війни, Другої світової війни та в період сучасного вторгнення Росії в Україну. Музика протягом століть мала значний вплив на людей, здатність мелодій пробуджувати різноманітні емоції відома з давніх-давен. Україна давно відома своєю багатою музичною спадщиною. У контексті російсько-українського конфлікту пісні стали важливим джерелом натхнення та підтримки як для військових, так і для української громади загалом. Вони перетворилися на значний інструмент у боротьбі за національну свободу та незалежність, збереження культурної ідентичності та підтримання духовної єдності.*

*Українська пісенна традиція військових часів розглянута в розрізі трьох періодів: Першої світової війни, Другої світової війни та сучасного вторгнення Росії в Україну. Зрозуміло, такі тексти з'явилися спочатку як індивідуальні твори, але незабаром вони були прийняті та адаптовані широкою аудиторією, перетворившись на фольклорні варіації, що стали частиною народної культури.*

*Аналізуються особливості пісенності в часи попередніх війн, визначено тенденції розвитку української пісенності в часи Першої світової війни, Другої світової війни та в період сучасного вторгнення Росії в Україну.*

*Оскільки з часів Першої світової війни, українська пісенність військового часу зазнала значних змін, які пов'язані з трансформацією суспільства та особливостей його комунікації, були визначені такі характерні інноваційні риси української пісенності сучасного періоду боротьби, як звернення в творах до ворога, висвітлюючи його немічність, безсилля, очікування відплати; танцювальний оптимістичний настрій пісень, їх зарядженість позитивом, саркастичністю; міжнародне визнання української пісенності та її використання з метою популяризації нашої держави.*

**Ключові слова:** *пісня, українська пісенність, війна, пісні військових часів, Перша світова війна, Друга світова війна, вторгнення Росії в Україну.*

### ***Krepak Kostiantyn. Struggle on the artistic front. Ukrainian wartime song tradition***

*The article examines the trends in the development of Ukrainian songwriting during the First World War, the Second World War and the period of the modern Russian invasion of Ukraine. Music has had a significant impact on people for centuries, the ability of melodies to awaken various emotions has been known since ancient times. Ukraine has long been known for its rich musical heritage. In the context of the Russian-Ukrainian conflict, songs became an important source of inspiration and support for both the military and the Ukrainian community in general. They have become a significant tool in the struggle for national freedom and independence, preservation of cultural identity and maintenance of spiritual unity.*

*The Ukrainian song tradition of military times is considered in the context of three periods: the First World War, the Second World War and the modern Russian invasion of Ukraine. Of course,*



*such texts appeared at first as individual works, but soon they were accepted and adapted by a wide audience, turning into folklore variations that became part of popular culture.*

*The peculiarities of songwriting during the previous wars are analyzed, the trends of the development of Ukrainian songwriting during the First World War, the Second World War and the period of the modern Russian invasion of Ukraine are determined.*

*Since the times of the First World War, Ukrainian wartime songwriting has undergone significant changes, which are connected with the transformation of society and the peculiarities of its communication, such characteristic innovative features of Ukrainian songwriting of the modern period of struggle were identified, such as addressing the enemy in the works, highlighting his weakness, powerlessness, expectation of retribution; dance and optimistic mood of the songs, their charge of positivity, sarcasm; international recognition of Ukrainian songwriting and its use for the purpose of popularizing our country.*

**Key words:** *song, Ukrainian songwriting, war, songs of military times, World War I, World War II, Russian invasion of Ukraine.*

**Вступ.** Музика посідає важливе місце у культурній спадщині України. Вона передає почуття та переживання народу у ключові історичні моменти, надихаючи на збереження національної ідентичності та продовження боротьби за свободу.

Актуальність теми української пісенної традиції у воєнні часи особливо відчутна з огляду на те, що з 24 лютого 2022 р. українці увійшли до нової реальності. Існує необхідність детального вивчення українських військових пісень, щоб виявити їхні характерні риси, оскільки вони мають значний вплив на погляди українського народу, його патріотизм та культурну ідентичність.

**Матеріали та методи.** Матеріалом для пропонованого дослідження стали пісні часів Першої світової війни, Другої світової війни та періоду сучасного вторгнення Росії в Україну. У нагоді стали розвідки таких авторів, як О. Дедуш, О. Залеський, Р. Комаров, С. Липовецький, Л. Немцова, Т. Нікольченко та ін., що висвітлюють особливості військових пісень. Методологічна база дослідження ґрунтується на комплексі методів, до якого входять: аналітичний, музикознавчий, системно-узагальнюючий, аналіз та синтез тощо.

**Результати.** Військові пісні, що пронизують душу, набули особливої популярності у важкі часи випробувань. Пісні військового періоду завжди відображали почуття патріотизму, воєнні дії та національне відродження. Їхні витoki зазвичай пов'язані з народною творчістю, хоча спочатку ці твори мали своїх творців. Різні варіанти текстів, а іноді й мелодій, збереглися в записках солдатів та збірках, складених у період Першої та Другої світових війн. Нині сучасні артисти знову виконують ці твори. Саме ці пісні найяскравіше передають національну ідею боротьби за свободу, за яку варто бути готовим віддати навіть своє життя.

На думку О. Дедуш, військові пісні України відігравали значну роль у формуванні національної самосвідомості, відбиваючи найважливіші моменти історичного процесу, повсякденне життя українців та їхню психологію. Ці пісні служили не лише художнім виразом, а й способом створення колективної ідентичності, оскільки вони зберігали спогади про минуле та сприяли поширенню уніфікованого сприйняття ключових подій серед різних регіонів країни<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Дедуш О.В. Українські військові пісні як елемент національної самосвідомості. *Молодий вчений*. 2014. № 7. С. 32–35.

Перша світова війна стала глобальним конфліктом двох військових альянсів – Антанти та Потрійного (надалі – Четверного) союзу. Українці були залучені до конфліктів, захищаючи інтереси інших націй з обох боків фронту, оскільки українські землі були поділені між Російською та Австро-Угорською імперіями, які представляють відповідно Антанту та Четверний союз.

Із 1914 до 1917 р. єдиним українським військовим підрозділом був легіон Українських січових стрільців у складі австро-угорської армії. Легіон був створений у Львові у 1914 р. та став першим українським військовим формуванням після винищення козацьких загонів Катериною II. Основу формування становили активісти січово-сокольського, пластунського рухів, а також студенти, викладачі та представники інтелігенції.

У російській армії українізовані частини та з'єднання почали виникати лише з початком революції у 1917 р. Руйнування імперій та Перша світова війна стали каталізаторами для початку Української національної революції 1917–1921 рр., у ході якої виникли Українська Народна Республіка та інші державні утворення. Хоча вони не змогли довго протриматися, українці набули важливого досвіду державного будівництва.

Першими з'явилися українські полки імені Б. Хмельницького та П. Полуботка. Улітку 1917-го на Поділлі було сформовано Перший український корпус під командуванням генерала П. Скоропадського. Українізовані частини та з'єднання незабаром стали основою для створення армії Української Народної Республіки<sup>2</sup>.

Під час Першої світової війни великого поширення набули пісні Українських січових стрільців. Серед найбільш відомих постатей в історії стрілецької пісні можна відзначити Р. Купчинського, Л. Лепкого, С. Чарнецького, М. Гайворонського. Р. Купчинським, братами Богданом і Левком Лепкими, С. Чарнецьким, М. Гайворонським була створена культурно-просвітницька формація «Пресова квартира УСС». Його метою значилося «... піднести українську свідомість і честь».

Р. Купчинський став автором багатьох стрілецьких пісень: «Боже великий, Творче всесвіту» (стрілецька та пластова молитва), «За твої, дівчино, личенька пишні», «Готуй мені зброю», «Зажирились галичанки тай на тую зміну» («Хто ж нас поцілує в уста малинові»), «Накрила нічка», «Не сміє бути в нас страху», «Маршують вже повстанці», «Зажирились стрільці січовії», «Стрільцем бим бути рад», «Підганяйте, хлопці, коней», «Чи знаєш ти», «Човен хитається серед води» («Чом в тебе, дівчино, уста солоденькі»), «Як стрільці йшли з України» та ін.

Великої популярності набули пісні, до яких Л. Лепкий написав і слова, і музику: «Ой видно село, широке село під горою, ой там ідуть Стрільці, Січовії Стрільці до бою...», «І снилося з ночі дівчині, що маки в гаю процвітали...», «Колись дівчино мила, А був це чудний час, Як ще любов носила, Десь попід небо нас...», «Ішов відважний гайовий До лісу темного...»<sup>3</sup>.

Серед стрілецьких пісень найбільш відомими стали «Ой у лузі червона калина» і «Видиш, брате мій».

Образ калини в українській пісенності займає важливе місце та є багатозначним символом. Він уособлює не лише віддану любов і цнотливість, а й красу молодих дівчат. Залежно від контексту значення калини змінюється. Коли кохання щасливе, калина пишно цвіте. У разі нещасного кохання її гілки похилиються, і сама калина починає сохнути.

<sup>2</sup>Юрченко О.О. Історія України : курс лекцій. Ч. 2: XX – початок XXI ст. Київ : МАУП, 2007. 71 с.

<sup>3</sup>Пісенний вінок: Українські народні пісні / упоряд. А. Михалко. Київ : Криниця, 2007. 400 с.

Сопілка, вирізана із цього дерева, сумно звучить. На могилі дівчини, щоб ушанувати її пам'ять, садять калину, яка, в'янувши, втрачає свої листя та ягоди.

Пісня «Ой у лузі червона калина» стала гімном Січових стрільців, автором перших її рядків є С. Чарнецький, а А. Трух написав продовження пісні та популяризував її серед військового формування<sup>4</sup>.

Пісня «Ой у лузі червона калина» стала символом національного опору та боротьби за незалежність України, прославляючи красу рідної землі та закликаючи до її захисту.

Настрій безвиході, що опанував неготових до війни молодих хлопців, влучно передавала пісня «Видиш, брате мій». Авторами пісні були брати Лепкі. У ній солдат звертається до брата, висловлюючи тугу за домом та надію на повернення.

Ця пісня завжди була на вустах українців у хвилини жалоби і туги. Співали її над могилами полеглих Січових стрільців як останнє прощання. «Ся пісня передісталася до нас звідкись, ніхто не знав, звідки. Мали її принести солдати-українці зі степів в Карпати, пісню тих, що йдуть на неминучу погибель. Прийшов час, коли стрільці співали її без упину, бо сніг, мороз і ворог чигали на кожній горі. Потім довідалися ми, що мелодія походить не з Кубанщини, а з Дрогобиччини – від Льва Лепкого, що перейшов недавно до стрільців із 55-го полку і працює в «Артистичній горстці»<sup>5</sup>.

Також однією з найпопулярніших пісень часів Першої світової війни стала пісня «За Україну». Її слова написав М. Вороний, музику – Я. Ярославенко (Вінцковський) Цей твір насичений вірою у здійснення давніх бажань народу щодо соціального та національного звільнення, а також побудови незалежної нації. Поширившись серед стрільців, пісня міцно увійшла в репертуар багатьох тогочасних військових з'єднань українців: і галичан, і наддніпрянців<sup>6</sup>.

Наступний етап еволюції музичного мистецтва України відзначений трагічними подіями 30–40-х років ХХ ст. У цей період сталінські репресії призвели до втрати багатьох музикантів і композиторів, які не погоджувалися з політичною лінією режиму. Безліч обдарованих діячів музики змушені були адаптуватися та створювати свої твори у суворої рамках ідеології сталінського соціалізму.

22 червня 1941 р. розпочалося вторгнення німецьких армій в Україну. Аналіз пісень Другої світової війни свідчить про розквіт у цей час військових пісень, які відрізнялися своєю ліричністю.

Це пісні дівчат, вивезених на примусові роботи до Німеччини, пісні матерів, які горювали й оплакували своїх утрачених дітей та висловлювали надію на їх повернення, пісні про тяжку долю рекрута на чужині (наприклад, «Коли б мамцю, знала, яка мені біда», «Вчора була суботонька, сьогодні неділя», «Ой кряче, кряче та чорненький ворон Та на глибокій долині», «Ой прилетів чорний ворон Та й сів на стодолу», «Вийшла я із хати, стала на порозі», «Росла, росла трава Та й стала всихати», «Білим цвітом сад укрився», «Ой вишеньки, черешеньки», «Та впав камінь та й лежить», «Сини мої, сини мої», «Посію я жито»)<sup>7</sup>.

<sup>4</sup> Залеський О.С. До історії пісень українських січових Стрільців. *Свобода*. 1954. Ч. 197. 13 жовтня. С. 2.

<sup>5</sup> Липовецький С. Не натхнення, а потреба. Пісні Українських січових стрільців. URL: <https://localhistory.org.ua/texts/statti/ne-natkhnennia-a-potreba/> (дата звернення: 14.10.2024).

<sup>6</sup> Стрілецькі пісні / упоряд. О. Кузьменко. Львів : Інститут народознавства НАН України, 2005. 640 с.

<sup>7</sup> Наймитські та заробітчанські пісні. Київ, 1975. 576 с.

Також у роки Другої світової війни знову став популярним образ-символ калини: «Калино-малино, не сладка не гірка», «Калина-малина над яром стояла»<sup>8</sup>.

Під час Другої світової війни, у 1942 р., почало діяти військово-політичне формування «Українська повстанська армія» (УПА), одним із головних завдань якого було відновлення незалежної Української держави.

Про значущість національно-визвольної боротьби та героїзму цієї армії можна судити з рядків тогочасних пісень: «він боровся з червоними в славних лавах УПА», «І шов він до рідної, до своєї УПА» та ін.<sup>9</sup>.

На думку Г. Сокіл, їм притаманна «тяглість героїчного з попередніх часів, сила духу всіх тих, хто захищав свою рідну землю»<sup>10</sup>. Цей зв'язок можна спостерігати в таких піснях, як «Бо нас у бій благословить», «Машерують вже повстанці», «Наливайко і Павлюк, і Тарас Трясило».

У подальшому воєнний пафос пішов на спад і замінився буденною тематикою мирного будівництва країни<sup>11</sup>.

Через сто років від початку Першої світової війни, у 2014 р., Україна зіткнулася з російською агресією, анексією окремих територій, яка в 2022 р. переросла в повномасштабну війну проти нашої держави. Це стало стимулом для появи нових музичних композицій, присвячених героїзму українських солдатів, важливості боротьби із противником, захисту свобод і суверенітету своєї нації, національній самоідентифікації, розумінню важливості любові до Батьківщини.

Відомі українські артисти Ю. Саніна, Т. Кароль, С. Вакарчук, Х. Соловій, О. Муха, Н. Могилевська, Т. Тополя, А. Хливнюк та ін. створюють нові пісні, які спрямовані на підняття духу українців, віру в перемогу добра над злом.

Серед сучасних пісень воєнної тематики Р. Комаров виділяє такі групи:

1) Твори, що присвячені наслідкам війни в Україні.

Образи понівечених українських міст, випалених лісів і полів, знищених осель, постраждалих від війни людей постають у піснях гурту «Без обмежень» «24/02», «Як ти?» гурту «The Hardkiss», «2step» Еда Ширана та гурту «Антитіла», «Не твоя війна» А. Пивоварова та ін.

У текстах пісень «Не забудем і не пробачим» Skofky та «Я – Україна!» Н. Каменських продемонстровано втрати цієї війни та показано внутрішній стан кожного українця.

2) Пісні, у яких оспівуються фронтові будні українських воїнів, їхній героїзм.

Сюди можна віднести такі пісні, як «Дорога воїна» М. Яремчука, «Не відступати і не здаватись» гурту «СКАЙ», «Героям слава!» О. Скрипки, «Азов-Сталь» гурту «Kozak System», «Місто Марії» гурту «Океан Ельзи» та ін.

Символізм і достовірність у зображенні побуту українських вояків яскраво вловлені у пісні «Фортеця Бахмут» гурту «Антитіла». За словами самих артистів, ця композиція є даниною «всім, хто стоїть зі щитом чи на щиті», маючи на увазі наших воїнів-захисників.

<sup>8</sup> Нікольченко Т.М. Поезія горя і сліз (невольничча пісенність українського народу періоду Великої Вітчизняної війни). *Вісник Маріупольського державного гуманітарного університету*. 2012. № 7. С. 59–67.

<sup>9</sup> Літопис Української Повстанської Армії. Т. 25 : Пісні УПА / за ред. З. Лавришина. Львів : Літопис УПА, 1996. 585 с.

<sup>10</sup> Сокіл Г. Героїка повстанських пісень. *Народознавчі зошити*. 2023. № 1(169). С. 250–256.

<sup>11</sup> Немцова Л.О. Історія окремих напрямів музичного мистецтва в Україні у ХХ столітті. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2021. № 4. С. 150–155.

3) Пісні, адресатом яких є окупанти.

Наприклад, композиція з метафоричним змістом гурту «Гайдамаки» під назвою «Аркана!». Аркана як бойовий танець опришків є своєрідним сигналом для тих, хто приніс війну в Україну.

Пісня Skofku «Чути гімн» висловлює ненависть до ворога за його дії на українській землі, одночасно вселяючи віру у справедливу відплату та перемогу. Ця композиція збрала найбільшу кількість переглядів серед воєнних пісень (46 млн переглядів)<sup>12</sup>.

4) Оптимістичні пісні.

Такі пісні представляють війну з іншого ракурсу. Вони наповнені оптимізмом, показують слабкість противника, мають танцювальний ритм. Тематика війни в них, як правило, подається в грайливому, часом навіть саркастичному ключі. Ці музичні твори заряджають позитивом і стають справжніми хітами, завойовуючи статус народних

Сюди можна віднести такі пісні, як «Доброго вечора! Ми з України!» гурту «Probass & Hardi», «Окупанту» гурту «MBreeze» і «Геть з України, москаль некрасивий!» В. Сердючки, які з іронією адресуються російським солдатам, демонструючи, що на них чекає в Україні. Міць української зброї вихваляється у композиціях «Допоможе ЗСУ» гурту «Chico&Qatoshi» та «Байрактар» Т. Борівка<sup>13</sup>.

Другу хвилю популярності отримала пісня «Ой у лузі червона калина», яку переспівували як знамениті виконавці, так і любителі.

Особливістю стало поширення української пісні на міжнародному рівні. Наприклад, культовий гурт «Pink Floyd» створив кавер на пісню «Ой у лузі червона калина» під назвою «Hey, Hey, Rise Up!». Вона посідала перші місця у чартах iTunes 25-ти країн світу, серед яких США, Італія, Велика Британія, Греція, Польща, Чехія, Фінляндія та ін.

Пісня «Стефанія» гурту Kalush Orchestra, що прозвучала на міжнародному пісенному конкурсі «Євробачення-2022», стала асоціюватись з Україною-мамою і була найпрослухованішим треком у Spotify у країнах Східної Європи та Центральної Азії у червні 2022 р.<sup>14</sup>

**Висновки.** Нині українська музика продовжує займати важливе місце, однак у контексті, що змінився. Вона виступає як інструмент культурного самовираження, поєднуючись із сучасними музичними напрямками та символізуючи національну гордість та єдність народу.

Яскраві та художньо значущі приклади українських пісень з'явилися в епоху січових стрільців. Ці пісні стали важливим елементом трагічної культурної спадщини України початку ХХ ст. та уособлюють стійкість та відвагу українського народу в період Першої світової війни, ставши символами боротьби з несправедливістю та зберігши спогади про героїчне минуле.

Під час Другої світової війни пісні січових стрільців стали значним елементом української культурної спадщини, надихаючи солдатів на опір проти двох ворогів: німецьких фашистів та радянського більшовизму.

<sup>12</sup> Пісня як технологія в інформаційній війні. URL: <https://idpo.org.ua/articles/5444-pisnya-yak-technologiya-v-informacijnij-vijni.html> (дата звернення: 13.10.2024).

<sup>13</sup> Комаров Р.А. Війна як лейтмотив сучасної української пісні. *Актуальні проблеми сучасної науки в дослідженнях молодих учених, курсантів та студентів*. 2023. № 1. С. 293–295.

<sup>14</sup> Крижня М. Музичний спротив: 12 пісень, що стали символом незламності українського народу в 2022 році. URL: <https://suspilne.media/culture/343394-muzicnij-sprotiv-12-pisen-so-stali-simvolom-nezlamnosti-ukrainskogo-narodu-v-2022-roci/> (дата звернення: 14.10.2024).

Ці твори пов'язують минуле із сьогоденням, зберігаючи історичну пам'ять та формуючи патріотичні почуття у молоді. Сьогодні безліч цих мелодій знову ожили, підтримуючи українців, які переживають обстріли, й надихаючи воїнів на героїчні подвиги.

Проведене дослідження дало змогу визначити тенденції розвитку української пісенності в часи Першої світової війни, Другої світової війни та в період сучасного вторгнення Росії в Україну:

- під час Першої світової війни українські пісні надихали на боротьбу за незалежність, національний опір, віру у здійснення давніх бажань народу щодо соціального та національного звільнення;

- у часи Другої світової війни композиції стали більш ліричними, більшість із них присвячено висвітленню долі рекрута на чужині, тузі дівчат, вивезених на примусові роботи до Німеччини, матерів, які горювали й оплакували своїх утрачених дітей та висловлювали надію на їх повернення;

- у період сучасного російського вторгнення в Україну були відроджені деякі пісні Першої світової війни, з'явилися нові музичні композиції, присвячені наслідкам війни та знищенню українських міст; пісні, в яких оспівуються фронтові будні українських воїнів, їхній героїзм; пісні, адресатом яких є окупанти, а також оптимістичні пісні.

Характерними інноваційними рисами української пісенності сучасного періоду боротьби стали:

- твори, що адресовані ворогу, висвітлюють його немічність, безсилля, очікування відплати;

- танцювальні оптимістичні пісні, які заряджені позитивом, подаються в грайливому, часом навіть саркастичному ключі;

- міжнародне визнання української пісенності та її використання з метою популяризації нашої держави.

Отже, упродовж останнього століття, з часів Першої світової війни, українська пісенність військового часу зазнала значних змін, які пов'язані з трансформацією суспільства та особливостей його комунікації.

### Література

1. Дедуш О.В. Українські військові пісні як елемент національної самосвідомості. *Молодий вчений*. 2014. № 7. С. 32–35.
2. Залеський О.С. До історії пісень українських січових Стрільців. *Свобода*. 1954. Ч. 197. 13 жовтня. С. 2.
3. Комаров Р.А. Війна як лейтмотив сучасної української пісні. *Актуальні проблеми сучасної науки в дослідженнях молодих учених, курсантів та студентів*. 2023. № 1. С. 293–295.
4. Крижня М. Музичний спротив: 12 пісень, що стали символом незламності українського народу в 2022 році. URL: <https://suspilne.media/culture/343394-muzicnij-sprotiv-12-pisen-so-stali-simvolom-nezlamnosti-ukrainskogo-narodu-v-2022-roci/> (дата звернення: 14.10.2024).
5. Літопис Української Повстанської Армії. Т. 25 : Пісні УПА / за ред. З. Лавришина. Львів : Літопис УПА, 1996. 585 с.
6. Липовецький С. Не натхнення, а потреба. Пісні Українських січових стрільців. URL: <https://localhistory.org.ua/texts/statti/ne-natkhennia-a-potreba/> (дата звернення: 14.10.2024).
7. Наймитські та заробітчанські пісні. Київ, 1975. 576 с.
8. Немцова Л.О. Історія окремих напрямів музичного мистецтва в Україні у ХХ столітті. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2021. № 4. С. 150–155.
9. Нікольченко Т.М. Поезія горя і сліз (невольничча пісенність українського народу періоду Великої Вітчизняної війни). *Вісник Маріупольського державного гуманітарного університету*. 2012. № 7. С. 59–67.

10. Пісенний вінок: Українські народні пісні / уряд. А. Михалко. Київ : Криниця, 2007. 400 с.
11. Пісня як технологія в інформаційній війні. URL: <https://idpo.org.ua/articles/5444-pisnya-yak-technologie-v-informacijnij-vijni.html> (дата звернення: 13.10.2024).
12. Сокіл Г. Героїка повстанських пісень. *Народознавчі зошити*. 2023. № 1(169). С. 250–256.
13. Стрілецькі пісні / уряд. О. Кузьменко. Львів : Інститут народознавства НАН України, 2005. 640 с.
14. Юрченко О.О. Історія України : курс лекцій. Ч. 2: ХХ – початок ХХІ ст. Київ : МАУП, 2007. 71 с.



УДК 781.2

DOI 10.32782/2224-0926-2024-3-4-50-51-7

Курач Юрій Ярославович  
аспірант кафедри історії музики,  
старший викладач кафедри народних інструментів,  
Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка  
<https://orcid.org/0009-0000-3570-3046>

## ФЕНОМЕН ГІТАРНОГО ПРОФЕСІОНАЛІЗМУ: ПОГЛЯД КРИЗЬ ПРИЗМУ ОНТОЛОГІЇ І ПСИХОЛОГІЇ ТВОРЧОСТІ

У статті розглядається феномен гітарного професіоналізму, що активно розвивається упродовж XVII–XXI ст. Здійснюється спроба виявлення його сутності і принципів буття крізь призму онтології та психології творчості, спільної для різних видів діяльності й творення. Такими ідеями виявилися: задекларований Е. Гуссерлем замкнений на собі «життєвий світ», який пояснює онтологію індивідуального стилю творчості на рівні творення як життя, як наріжної засади професіоналізму; «незмінні етичні цінності» та «свобода волі», що незмінно вступають у боротьбу між собою та формують сутність індивідуального творення – із концепції Н. Гартмана; ідея М. Гайдеггера про відображення сутності автора в його творах, що виводить поняття стилю з явища суто музичної природи на рівень життєтворення; трактування Вчинку як акту моральної дії, пов'язаного із цінностями, у контексті психології творчості В. Роменця; бачення В. Сіверсом ціннісної енергії як джерела суб'єктивного погляду на світ, що, відповідно, формує індивідуальний стиль творчості; твердження про головні онтологічні властивості феномену творчості – діяльнісну та продуктивну та змалювання портрету «агента творчої дії» (у гітарному професіоналізмі трактуватимемо його як мистця) у концепції творчості О. Ребрія та ін.; ідеї життєтворення – Н. Савицької, діалогізму – О. Самойленко, універсалізму – В. Ткаченко, про гітарну музику як результат колективних зусиль композиторів і виконавців – у концепції Т. Іваннікова та ін.

Осмилення вказаних ідей та їх експлікації у сфері гітарознавства дало змогу вирізнити головні сутнісні ознаки гітарного професіоналізму, а саме: універсалізм більшості представників гітарного професіоналізму з перевагою тих чи інших видів творчості – виконавської, композиторської, педагогічної, організаційної; діалогізм діяльності гітариста-професіонала на зовнішньому («культурно зумовленому») та внутрішньому («авторсько-індивідуалізованому») рівнях; діяльність як результат свободи вибору та волі до здійснення певних учинків у процесі життєтворчості мистця.

Опрацьовані поняття мають велике значення для формування категоріального апарату дослідження музичного (гітарного) професіоналізму, при цьому аналіз життєтворчості конкретних персоналій гітарного професіоналізму крізь призму запропонованих його характеристик є серед головних перспектив подальших досліджень даної теми.

**Ключові слова:** музична творчість, онтологія, психологія, типи музичної творчості, композиторська творчість, виконавська творчість, індивідуальний стиль творчості, виконавський стиль, гітарне мистецтво, гітарна творчість.

**Kurach Yurii. The phenomenon of guitar professionalism: a view through the prism by ontology and psychology of creativity**

The article deals with the phenomenon of guitar professionalism, which has been actively developing during the seventeenth and twenty-first centuries. An attempt is made to identify its



*essence and principles of existence through the prism of ontology and psychology of creativity common to various types of activity and creation. Such ideas are: the «life world» declared by E. Husserl, which is closed on itself and explains the ontology of the creative individual style at the creation as a life level, as the cornerstone of professionalism; «unchanging ethical values» and «freedom of will», which invariably come into conflict with each other and, therefore, form the essence of individual creation – from the concept by N. Hartmann; M. Heidegger's idea of reflecting the essence of the author in his works, which takes the concept of style from a purely musical phenomenon to the life creation level; interpretation of the Act as a moral action act related to values in the of the creativity psychology context by V. Romets; V. Siviers' vision of value energy as a source of subjective view of the world, which, accordingly, forms an individual style of creativity; statements about the main ontological properties of the phenomenon of creativity – activity and productive and a portrait of the «agent of creative action» (in guitar professionalism we will treat him as an artist) in the creativity concept by O. Rebriy and others; ideas of life creation – by N. Savytska, dialogism – by O. Samoilenko, universalism – by V. Tkachenko, about guitar music as a result of collective efforts of composers and performers – in the concept by T. Ivannikov and others.*

*The comprehension of these ideas and their explication in the field of guitar studies allowed us to identify the main essential features of guitar professionalism, namely universalism of most representatives of guitar professionalism with a preference for certain creativity types – performing, composing, pedagogical, organisational; dialogism of the guitarist-professional's activity at the external («culturally conditioned») and internal («authorially individualised») levels; activity as a result of choice freedom and the will to perform certain actions in the process of the artist's life-creativity.*

*The developed concepts are important for the formation of the categorical apparatus for the study of musical (guitar) professionalism, while the analysis of the life-creativity of specific personalities of guitar professionalism through the prism of its proposed characteristics is among the main prospects for further research on this topic.*

**Key words:** *musical creativity, ontology, psychology, types of musical creativity, compositional creativity, performing creativity, individual style of creativity, performance style, guitar art, guitar creativity.*

**Вступ.** Ціннісні установки постмодерного суспільства визначають його спрямованість на creative як на центральний орієнтир та основу продуктивності у будь-якій сучасній сфері людської діяльності – від мистецької до політичної, економічної, соціальної тощо. Тож особливу увагу привертає до себе феномен творчості, розглянутий крізь призму різноманітних його сенсів та фахових напрямів досліджень: філософського, психологічного, мистецтвознавчого та ін.

Звернення до гітарного професіоналізму, що активно розвивається упродовж XVII–XXI ст., потребувало виявлення його сутності і принципів буття крізь призму онтології і психології творчості, спільних для різних видів діяльності та творення. Такий підхід вимагає обґрунтування загальних засад здійснення творчої активності й продуктивності, які, власне, й визначають множинність і цікавість результатів тієї чи іншої креативності. Таким чином, специфіка осмислення сутності гітарного професіоналізму потребує застосування онтологічно-психологічного апарату, застосувати який для названого предмета дослідження робиться спроба у даній статті.

**Матеріали та методи.** Із метою обґрунтування сутнісних рис феномену гітарного професіоналізму крізь призму онтології та психології творчості у дослідженні було

проведено аналіз чисельних філософських (Е. Гуссерль<sup>1</sup>, Н. Гартман<sup>2</sup>, М. Гайдеггер<sup>3</sup>, В. Сіверс<sup>4</sup> та ін.), психологічних (В. Роменець<sup>5</sup> та ін.) і музикознавчих (Н. Савицька<sup>6</sup>, О. Самойленко<sup>7</sup> та ін.), у тому числі із царини гітарознавства (Т. Іванніков<sup>8</sup>), – як *матеріалів* для формування концепції для опрацювання вказаної проблеми. При цьому застосовано різноманітні наукові *методи* – аналізу і синтезу, абстрагування, узагальнення та ін.

**Результати.** Сучасний науковий континуум містить чисельні концепції феномену творчості, до яких звернемося з позицій онтології та психології. Оскільки сенс буття в онтології західноєвропейської традиції осягається інтуїтивно, то саме таку надчуттєвість уважатимемо першоначалом творчості. Е. Гуссерль у теорії трансцендентальної феноменології поряд з ідеями про суб'єктивність сприйняття світу та незалежність від цього самої істини, поряд із принципом епохе, що виходить з ідеї про трансцендентність людської особистості та її право на вияв своєї суб'єктивності, без загрози критики та інших нівелюючих цінностей цього досвіду суджень (праця «Ідеї до чистої феноменології і феноменологічної філософії»<sup>9</sup> та ін.) обґрунтовує концепції «життєвого світу» або «життєсвіту». Це поняття позначає, на думку Е. Гуссерля, сукупність усіх цілей, зацікавлень та прагнень особистості, що виникає внаслідок суб'єктивної установки. Такий світ є «справді споглядальний, досвідний і в досвіді осяжний ... у якому практично розгортається все наше життя»<sup>10</sup>. Почасти життєсвіт, унаслідок тривалого формування на основі суб'єктивних бачень людини, набуває ознак «замкненості». Як один із варіантів таких світів Е. Гуссерль бачить особистісний професійний світ, малозрозумілий або недосяжний для інших<sup>11</sup>. Задекларований Е. Гуссерлем «життєвий світ», на думку автора статті, пояснює й онтологію поняття «індивідуальний стиль творчості» на рівні творення як життя, і його специфіку – відмінні риси, що корелюються з позицією філософа щодо суб'єктивності у поглядах кожної особистості, що формує замкнений на собі світ, який, продовжимо думку, і визначає індивідуальний стиль.

Важливим концептом, котрий впливає на сутність індивідуального творення, є постійна боротьба двох сил – «незмінних етичних цінностей» та «свободи волі», уважав Н. Гартман. У праці «Етика» (1925) філософ наголосив, що свобода не може

<sup>1</sup> Гуссерль Е. Криза європейського людства і філософія. *Сучасна зарубіжна філософія. Течії і напрями* : хрестоматія / упоряд. В.В. Лях, В.С. Пазенок. Київ : Ваклер, 1996. 220 с.

<sup>2</sup> Hartmann N. *Ethik*. Berlin : De Gruyter, 1926. 746 S.

<sup>3</sup> Гайдеггер М. Буття в околі речей. *Возняк Т. Тексти та переклади*. Харків : Фоліо, 1998. С. 332–345.

<sup>4</sup> Сіверс В. Цінність як предмет етикофілософського аналізу : дис. ... д-ра філос. наук : 09.00.07. Київ, 1997. 424 с.

<sup>5</sup> Роменець В. Психологія творчості. Київ : Либідь, 2004. 288 с.

<sup>6</sup> Савицька Н. Вікові аспекти композиторської життєтворчості : автореф. дис. ... д-ра мистецтвозн. : 17.00.03. Київ, 2010. 36 с.

<sup>7</sup> Самойленко О. Діалог як музично-культурологічний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства : автореф. дис. ... докт. мистецтвозн. : 17.00.03. Київ, 2003. 34 с.

<sup>8</sup> Іванніков Т.П. Європейська гітарна музика ХХ століття: феноменологія творчості : автореф. дис. ... д-ра мистецтвозн. : 17.00.03. Київ, 2018. 39 с.

<sup>9</sup> Гуссерль Е. Ідеї чистої феноменології і феноменологічної філософії: Книга перша. Загальний вступ до чистої феноменології / пер. з нім. і комент. В. Кебуладзе. Харків : Фоліо, 2020. 348 с.

<sup>10</sup> Гуссерль Е. Криза європейського людства і філософія... С. 88.

<sup>11</sup> Husserl E. *Cartesianische Meditationen* / Herausgegeben von Elisabeth Ströker. F. Meiner, 2012. 169 S.

обмежуватися тією чи іншою формою повинності, навіть цінностями, свобода в принципі не може бути повинністю – вона є домінуванням рішучості перед вищими моральними та природними законами<sup>12</sup>. Принагідно зауважимо, що із цієї ідеєю тісно перегукується теорія Вчинку в контексті психології творчості В. Роменця<sup>13</sup>. Отож, продовжуючи ідеї Н. Гартмана, згадаємо також поняття «особистої автономії» як здатності особистості виробляти власні цінності і дотримуватися саме їх, бути саме їм відданою<sup>14</sup>. Усе це, на нашу думку, є обґрунтуванням природи індивідуального стилю особистості з погляду онтології життєтворчості.

Наступним філософським джерелом, до якого апелюємо у контексті даної статті, є екзистенціалізм М. Гайдеггера, який уважав, що «лише у своїй творчості він [мистець. – Ю. К.] може постати перед нами по-справжньому»<sup>15</sup>. Наприклад, із нагоди відзначення пам'яті К. Крейцера філософ виголосив: «Якщо ми задамось метою вшанувати одного з тих, хто покликаний до створення великих творів, то передусім ми повинні віддати належне його доробку. У випадку композитора ми здійснюємо це, відтворюючи його твори. У цих звуках нам являється митець, лише у своїй творчості він може постати перед нами по-справжньому. Чим вища майстерність митця, тим автономнішим, самостійнішим стає щодо свого творця його доробок»<sup>16</sup>. Таким чином, філософ маркує важливу ідею прояву сутності автора у його творах, що виводить поняття стилю з явища суто музичної природи на рівень життєвий, тобто згаданого вище життєтворення.

Ідеї вказаних мислителів знайшли продовження у концептуальному осмисленні онтології творчості багатьох послідовників, що в сукупності сформувало бачення феномену творчості сьогодні. Один із таких поглядів відображено у концепції цінностей<sup>17</sup> та загальній філософії творчості В. Сіверса<sup>18</sup>, що цікаво розглянути у зв'язку з вище наведеними думками Н. Гартмана про віру у «незмінні етичні цінності»<sup>19</sup>.

Отже, В. Сіверс виходить із припущення про множинність індивідуальних варіантів суб'єктивної дійсності та єдиний варіант об'єктивної реальності, причому «зміна картини реальності в мінливих образах дійсності і є відбитком або способом дії екзистенціалу... Це переживання і вірування»<sup>20</sup>. Автор визнає їхній домінуючий вплив у свідомості людини (а отже, і на стиль творення) та водночас задається питанням про причини їх появи, які знаходить у запропонованому явищі ціннісної енергії як силу, котра «максимально наближена до головної віталістичної характеристики людини і тому максимально віддалена від її об'єктивізації в способах зовнішнього, відокремленого від людини спостереження»<sup>21</sup>. Саме ця енергія, на думку автора, і є джерелом суб'єктивного погляду на світ, що формує індивідуальний стиль творчості.

---

<sup>12</sup> Hartmann N. *Ethik...*

<sup>13</sup> Роменець В. Психологія творчості...

<sup>14</sup> Hartmann N. *Ethik...*

<sup>15</sup> Гайдеггер М. Буття в околі речей... С. 332.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> Сіверс В. Філософія творчості. Київ : НАКККіМ, 2023. 292 с.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> Hartmann N. *Ethik...*

<sup>20</sup> Сіверс В. Філософія творчості... С. 25.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

Твердження про ціннісну енергію нагадує нам про Вчинок як одну із головних за-сид психології творчості В. Роменця, у полі якої вказаний феномен обґрунтовано. Він бачиться вченому як акт моральної дії, пов'язаний із цінностями (знову пригадаємо «незмінні етичні цінності» Г. Гартмана<sup>22</sup>). Лише здійснюючи Вчинок, що потребує над-зусиль та енергії, людина здатна творчо освоювати світ, він є вищою, високоморальною формою душевної та духовної активності, спонтанійним творчим діянням, у процесі якого творяться моральні цінності. Спроба експлікувати вказану теорію у царину музи-кознавства робиться у дослідженнях В. Кашаюк та ін.<sup>23</sup> У цілому теза В. Роменця про те, що творчістю є здатність «творити світ зі своєї власної глибини»<sup>24</sup>, пояснює і природу індивідуального стилю такого творення, і те, що онтологія творчості є невід'ємною й залежною від онтології людини.

Нарешті, ще декілька важливих аспектів теорії творчості маркується у концепції твор-чості О. Ребрія, обґрунтованій у царині перекладу. По-перше, аналізуючи сам феномен творчості, автор доходить висновку, що головними онтологічними властивостями вказано-го феномену є діяльнісна та продуктивна<sup>25</sup>. Експлікуючи вказані ідеї у царину мистецтва, в онтології музичної творчості на прикладі гітарної бачимо такі аспекти: діяльнісний – композиторська, перекладацька, виконавська види творчості; продуктивний – результати вказаних видів творчості, їхні продукти у вигляді оригінальних або перекладених творів, інтерпретаційних варіантів виконань. Такий підхід створює поняттєвий базис для дифе-ренційованого підходу до усвідомлення сенсу різних видів гітарної творчості.

По-друге, цінним для нашого дослідження є створення О. Ребрієм портрету «аген-та творчої дії»,<sup>26</sup> відштовхуючись від положень когнітивної психології, у якій зміщено акценти з поняття інтелекту, яке, як правило, домінує у вивченні креативності, на «ін-дивідуалізоване поняття когнітивного стилю»<sup>27</sup>. Таке трактування особистості творця безпосередньо виводить на горизонти нашого дослідження, у межах якого пропонують-ся різні типи гітарного професіоналізму, до чого звернемося нижче.

На думку автора статті, сформовану в контексті дослідження гітарного професіона-лізму, вказаний феномен має *три основні сутнісні ознаки*. Пропонуємо їх розглянути нижче.

Перша ознака – *універсалізм*. Специфіка побутування інструмента у культурному про-сторі зумовила потребу діяння у різних сферах мистецтва. Цю проблему крізь призму відображення музичного мислення у гітарній творчості проаналізувала В. Ткаченко, яка виявила критерії, що відрізняють універсальні та специфічні стилі виконавців-гітарис-тів, які є одночасно композиторами, творцями репертуару для свого інструмента<sup>28</sup>. На думку автора статті, яка є суголосною до тверджень дослідниці, більшість представників

<sup>22</sup> Hartmann N. *Ethik...*

<sup>23</sup> Кашаюк В., Мойсіюк В. Теорія вчинку В. Роменця та українська хорова школа: психологія, політика, виховне значення. *The 40th International scientific and practical conference «Priority Areas of Science Innovations During Martial Law»* (November 7–8, 2022). Washington. 2022. С. 67–70.

<sup>24</sup> Роменець В. Психологія творчості... С. 3.

<sup>25</sup> Ребрій О. Сучасні концепції творчості у перекладі : монографія. Харків, 2012. 376 с.

<sup>26</sup> *Ibidem*. С. 55.

<sup>27</sup> *Ibidem*. С. 55.

<sup>28</sup> Ткаченко В. Універсалізм і специфіка музичного мислення у стилях гітарної творчості 1880–1990-х років : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Харків, 2013. 16 с.

гітарного професіоналізму є митцями універсального плану, проте, з перевагою тих чи інших видів творчості – виконавської, композиторської, педагогічної, організаційної.

Друга ознака гітарного професіоналізму – *діалогізм*, який трактуємо крізь призму музикознавчої теорії діалогу О. Самойленко<sup>29</sup>. Аналізуючи крізь призму ноетичного бачення та категорій Пам'яті, Гри і Любові специфіку та природу універсальї культури та мистецькі системи художньої образності, дослідниця диференціює чотири типи діалогу. Перший тип реалізується у діалогізуванні з Пам'яттю – жанром як з «ідеальним Над-адресатом», другий – із Грою – композицією, третій – із Любов'ю – стилем при «свободі» Гри – композиції від авторитарної визначеності Пам'яті – жанру, четвертий – до Любові – стилю у новій спрямованості до Пам'яті – жанру і «досягає того, що сучасна музикознавча думка визначає як «кінець часу композиторів»<sup>30</sup>. Ця концепція може бути спроектована і на сферу гітарного професіоналізму, а саме – у царину композиторської/перекладацької творчості, де мають шанси проявитися усі названі типи.

Натомість інша ідея О. Самойленко, названа як система типології музики від «вершинного» до «глибинного» рівнів, у якій основним інструментом є саме феномен діалогу і яка виявляє сім рівнів діалогізування, показує музичну творчість як таку, котра «веде від зовнішньої культурологічної зумовленості, від пам'яті жанру до внутрішньомузичної стилістичної детермінованості, до індивідуалізації авторського стилю»<sup>31</sup>. На нашу думку, вказаний підхід має сенс застосувати не тільки щодо продукту музичної творчості – власне музики, а й до самого діяння професіонала-творця. Іншими словами, займаючись різними видами музичної діяльності: виконавською, композиторською, педагогічною, гітарист-професіонал постійно діалогізує на зовнішньому («культурно зумовленому») та внутрішньому («авторсько-індивідуалізованому») рівнях. Ступінь прояву того чи іншого рівня діалогізування і визначає індивідуальний стиль життєтворчості мистця.

Останнє твердження безпосередньо «виводить» нас на третю ознаку гітарного професіоналізму – *діяльнісність*, що є результатом свободи вибору та волі до здійснення певних учинків, що трактуємо в контексті ідеї життєтворчості як сутності мистця, що обґрунтована у концепції Н. Савицької. З-поміж іншого, дослідниця уводить поняття «біографічний сценарій» мистця, який бачить у таких різновидах: крещендууючий, згаючий та перерваний<sup>32</sup>.

У цьому контексті варто повернутися до концепції психології мистецтва О. Самойленко, де авторка дає дефініції декільком дуже важливим для нашого дослідження поняттям. Це «особистісна», або «життєва», позиція – «координація зовнішнього й внутрішнього зусиль, зовнішньої предметної сторони зусилля і його психологічної зумовленості, але це завжди динамічний прояв особистісної свідомості, тобто напруга»<sup>33</sup>, котра «визначається співвіднесеністю зовнішніх і внутрішніх умов формування оцінних підходів до світу»<sup>34</sup>; у процесі формування вказаних підходів виникають «особистісні зусилля», які авторка також називає «психологічною напругою»<sup>35</sup>, що трактується

<sup>29</sup> Самойленко О. Діалог як музичний феномен... С. 15.

<sup>30</sup> Ibidem. С. 15.

<sup>31</sup> Ibidem. С. 15.

<sup>32</sup> Савицька Н. Вікові аспекти композиторської життєтворчості...

<sup>33</sup> Самойленко О. Діалог як музичний феномен... С. 21.

<sup>34</sup> Ibidem. С. 20.

<sup>35</sup> Ibidem. С. 20.

як «напрямок активності особистості, вектор активності свідомості, психологічна модальність»<sup>36</sup>.

Перегуки із цією концепцією, насамперед, щодо явища «особистісних/життєвих зусиль» у сфері гітарознавства вбачаємо у трактуванні Т. Іванніковим європейської гітарної музики ХХ ст. як великого історико-культурного зрізу, представленого «у вигляді глобальної і динамічної платформи, яка об'єднує надзвичайно неоднорідні процеси і явища. Її емпіричною основою є величезний масив феноменів творчості, створених колективними зусиллями генерації композиторів і виконавців»<sup>37</sup>. Отже, згадані поняття особистісної/життєвої позиції, особистісних зусиль, психологічної напруги маркують і головні аспекти діяльності гітариста.

**Висновки.** Дослідження сутнісних рис феномену гітарного професіоналізму, що здійснив вагомий еволюційний поступ протягом XVII–XXI ст., насамперед, потребувало виокремлення основних дотичних ідей у сферах онтології та психології творчості. Такими ідеями виявилися:

– задекларований Е. Гуссерлем<sup>38</sup> замкнений на собі «життєвий світ», який пояснює онтологію індивідуального стилю творчості на рівні творення як життя, як наріжної засади професіоналізму;

– «незмінні етичні цінності» та «свобода волі», що незмінно вступають у боротьбу між собою та, отже, формують сутність індивідуального творення – з концепції Н. Гартмана<sup>39</sup>;

– ідея М. Гайдегера<sup>40</sup> про відображення сутності автора в його творах, що виводить поняття стилю з явища суто музичної природи на рівень життєтворення;

– трактування Вчинку як акту моральної дії, пов'язаного із цінностями, у контексті психології творчості В. Роменця<sup>41</sup>;

– бачення В. Сіверсом<sup>42</sup> ціннісної енергії як джерела суб'єктивного погляду на світ, що, відповідно, формує індивідуальний стиль творчості;

– твердження про головні онтологічні властивості феномену творчості – діяльну та продуктивну та змалювання портрету «агента творчої дії» (у гітарному професіоналізмі трактуватимемо його як мистця) у концепції творчості О. Ребрія<sup>43</sup> та ін.;

– ідеї життєтворення Н. Савицької<sup>44</sup>, діалогізму О. Самойленко<sup>45</sup>, універсалізму В. Ткаченко<sup>46</sup>, про гітарну музику як результат колективних зусиль композиторів і виконавців – у концепції Т. Іваннікова<sup>47</sup> та ін.

Осмислення вказаних ідей та їх експлікації у сфері гітарознавства дало змогу вирізнити головні сутнісні ознаки гітарного професіоналізму, а саме:

<sup>36</sup> Ibidem. С. 20.

<sup>37</sup> Іванніков Т. Європейська гітарна музика ХХ століття...

<sup>38</sup> Husserl E. Cartesianische Meditationen...

<sup>39</sup> Hartmann N. *Ethik*...

<sup>40</sup> Гайдегер М. Буття в околі речей...

<sup>41</sup> Роменець В. Психологія творчості...

<sup>42</sup> Сіверс В. Філософія творчості...

<sup>43</sup> Ребрій О. Сучасні концепції творчості у перекладі...

<sup>44</sup> Савицька Н. Вікові аспекти композиторської життєтворчості...

<sup>45</sup> Самойленко О. Діалог як музично-культурологічний феномен...

<sup>46</sup> Ткаченко В. Універсалізм і специфіка музичного мислення у стилях гітарної творчості...

<sup>47</sup> Іванніков Т. Європейська гітарна музика ХХ століття: феноменологія творчості...

– *універсалізм* більшості представників гітарного професіоналізму з перевагою тих чи інших видів творчості: виконавської, композиторської, педагогічної, організаційної;  
 – *діалогізм* діяльності гітариста-професіонала на зовнішньому («культурно зумовленому») та внутрішньому («авторсько-індивідуалізованому») рівнях;  
 – *діяльнісність* як результат свободи вибору та волі до здійснення певних учинків у процесі життєтворчості мистця.

Таким чином, опрацьовані у контексті даної статті поняття, вирізнені з фундаментальних філософських та психологічних теорій і концепцій, мають велике значення для формування категоріального апарату дослідження музичного (гітарного) професіоналізму. При цьому аналіз життєтворчості конкретних персоналій гітарного професіоналізму крізь призму запропонованих його характеристик уважасмо головними перспективами подальших досліджень даної теми.

### Література

1. Гайдеггер М. Буття в околі речей. *Возняк Т. Тексти та переклади*. Харків : Фоліо, 1998. С. 332–345. URL: <https://www.ji.lviv.ua/ji-library/Vozniak/text-i-perekl/kn3-heid2.htm> (дата звернення 18.09.2024).
2. Гусерль Е. Ідеї чистої феноменології і феноменологічної філософії: Книга перша. Загальний вступ до чистої феноменології / пер. з нім. і коментарі В. Кебуладзе. Харків : Фоліо, 2020. 348 с.
3. Гусерль Е. Криза європейського людства і філософія. *Сучасна зарубіжна філософія. Течії і напрями* : хрестоматія / упоряд. В.В. Лях, В.С. Пазенок. Київ : Ваклер, 1996. 220 с.
4. Іванніков Т.П. Європейська гітарна музика ХХ століття: феноменологія творчості : автореф. дис. ... д-ра мистецтвозн. : 17.00.03. Київ, 2018. 39 с.
5. Кашаюк В., Мойсіюк В. Теорія вчинку В. Роменця та українська хорова школа: психологія, політика, виховне значення. *The 40th International scientific and practical conference «Priority Areas of Science Innovations During Martial Law» (November 7–8, 2022)*. Washington. 2022. С. 67–70. URL: <https://evnuir.vnu.edu.ua/handle/123456789/21459> (дата звернення 15.10.2024).
6. Ребрій О. Сучасні концепції творчості у перекладі : монографія. Харків : 2012. 376 с. URL: <https://foreign-languages.karazin.ua/resources/a28dc3bfe2522ad80245ccdf2ad02789.pdf> (дата звернення 17.10.2024).
7. Роменець В. Психологія творчості. Київ : Либідь, 2004. 288 с.
8. Сіверс В. Філософія творчості. Київ : НАКККиМ, 2023. 292 с. URL: <http://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/4755> (дата звернення 19.10.2024).
9. Сіверс В. Цінність як предмет етико-філософського аналізу : дис. ... д-ра філос. наук : 09.00.07. Київ, 1997. 424 с.
10. Савицька Н. Вікові аспекти композиторської життєтворчості : автореф. ... д-ра мистецтвозн. : 17.00.03. Київ, 2010. 36 с.
11. Самойленко О. Діалог як музично-культурологічний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства : автореф. дис. ... докт. мистецтвозн. : 17.00.03. Київ, 2003. 34 с.
12. Ткаченко В. Універсалізм і специфіка музичного мислення у стилях гітарної творчості 1880–1990 років : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Харків, 2013. 16 с.
13. Hartmann N. Ethik. Berlin : De Gruyter, 1926. 746 S.
14. Husserl E. Cartesianische Meditationen / Herausgegeben von Elisabeth Ströker. F. Meiner, 2012. 169 S.



УДК 784:316.7

DOI 10.32782/2224-0926-2024-3-4-50-51-8

*Левко Вероніка Іванівна*  
кандидат мистецтвознавства, доцент,  
доцент кафедри музичного мистецтва естради,  
Комунальний заклад вищої освіти Київської обласної ради  
«Академія мистецтв імені Павла Чубинського»  
<https://orcid.org/0000-0002-6946-0115>

*Антипенко Юлія Юріївна*  
викладач кафедри музичного мистецтва естради,  
Комунальний заклад вищої освіти Київської обласної ради  
«Академія мистецтв імені Павла Чубинського»  
<https://orcid.org/0009-0003-5834-3954>

## ПІСЕННА ТВОРЧИСТЬ ТАРАСА ПЕТРИНЕНКА У СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ КОНТЕКСТІ УКРАЇНИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ 1980-Х РОКІВ

*Статтю присвячено дослідженню пісенної творчості видатного українського артиста сучасності Тараса Петриненка у соціокультурному контексті України другої половини 1980-х років. Його авторські пісенні твори розглядаються як важливий інструмент політичного протесту, національної мобілізації та засобу вираження культурної ідентичності українського народу в умовах системного послаблення радянського тоталітарного режиму. Основна мета дослідження полягає у всебічному аналізі взаємодії творчості Тараса Петриненка із суспільними тенденціями того періоду, зокрема з процесом національної самоідентифікації українців. Особлива увага приділяється дослідженню ролі його пісень як емоційного засобу політичного коментування і формування патріотичних настроїв, що сприяли процесам пробудження національної самосвідомості та створення умов для подальших суспільно-політичних трансформацій. Цілі дослідження охоплюють аналіз пісенної спадщини Тараса Петриненка зазначеного періоду в контексті соціокультурного опору радянській системі, яка на той час уже зазнавала значних змін. У центрі уваги також перебувають патріотичний зміст його пісень і їхній вплив на формування національного самоусвідомлення українців. Наукова новизна роботи полягає у тому, що вперше комплексно оцінюється вплив пісенної творчості Тараса Петриненка на суспільні настрої та політичну мобілізацію в Україні в умовах трансформаційних процесів другої половини 1980-х років. Виявлено, що його авторські пісні суттєво вплинули на суспільні трансформації та мобілізацію громадянської позиції. Констатовано, що творчість Тараса Петриненка стала не лише частиною музичної культури України, а й важливим інструментом політичної та соціокультурної мобілізації. Виявлено, що його пісні в умовах радянської цензури та репресій створили простір для вираження національних прагнень і відіграли визначну роль у формуванні патріотичних настроїв, що стало одним із чинників у здобутті Україною державної незалежності.*

**Ключові слова:** Тарас Петриненко, українська рок-музика, музична культура, українська естрада, патріотична пісня, національно-культурна ідентичність.



***Levko Veronika, Antypenko Yuliia. Taras Petrynenko's song creativity in the socio-cultural context of Ukraine in the second half of the 1980s***

*The article is dedicated to the study of the songwriting of the prominent contemporary Ukrainian artist Taras Petrynenko in the socio-cultural and political context of Ukraine in the second half of the 1980s. His songs are considered an important tool for political protest, national mobilization, and a means of expressing the cultural identity of the Ukrainian people during the gradual decline of the Soviet totalitarian regime. The main goal of the research is to provide a comprehensive analysis of the interaction between Taras Petrynenko's works and the societal trends of that period, particularly focusing on the process of national self-identification among Ukrainians. Special attention is given to examining the role of his songs as an emotional vehicle for political commentary and the development of patriotic sentiments, which contributed to the rise of national consciousness and laid the groundwork for further socio-political transformations. The study aims to analyze Petrynenko's musical legacy from this period within the context of socio-cultural resistance to the Soviet system, which was already undergoing significant changes at that time. Emphasis is also placed on the patriotic content of his songs and their impact on shaping Ukrainian national awareness. The scientific novelty of this work lies in the first comprehensive evaluation of Taras Petrynenko's music, particularly its influence on public sentiment and political mobilization in Ukraine during the transformative processes of the second half of the 1980s. It was found that his songs significantly contributed to social transformations and civic engagement. Petrynenko's creativity became not only a vital part of Ukrainian musical culture but also an important instrument for political and socio-cultural mobilization. Despite Soviet censorship and repression, his songs created a space for the expression of national aspirations and played a crucial role in fostering patriotic sentiments, which ultimately contributed to Ukraine's attainment of state independence.*

**Key words:** *Taras Petrynenko, Ukrainian rock music, musical culture, Ukrainian pop music, patriotic song, national-cultural identity.*

**Вступ.** Видатний український співак, музикант, автор пісень та громадський діяч Т. Петриненко своєю творчістю створив своєрідну пісенну історію України, відображаючи у своїх творах найважливіші події та етапи розвитку держави, які він застав протягом творчого шляху. Пісні музиканта перетворилися на символи національного пробудження, функціонували як інструмент політичного протесту, відображаючи соціальні виклики того часу. Його творчість не лише збагатила музичну спадщину України, а й стала потужним інструментом суспільно-політичної мобілізації в період боротьби за незалежність у другій половині 1980-х років. У цьому плані актуальним є наукове дослідження внеску Т. Петриненка у формування та розвиток також і українського рок-руху, який став важливим складником національної масової музичної культури. Особлива увага має приділятися аналізу того, як його музика через поєднання рокових елементів та глибокого патріотичного змісту, сприяла формуванню національної свідомості, стимулювала суспільні процеси, а також підтримувала прагнення українців до суверенітету в умовах радянського тиску.

**Матеріали та методи.** Дослідження здійснено із застосуванням різних методів і матеріалів, спрямованих на аналіз ролі пісенної творчості Тараса Петриненка у соціокультурному контексті України другої половини 1980-х років. У статті застосовано культурно-історичний метод для дослідження впливу радянської ідеології на музичну творчість цього часу з акцентом на аспекти опору та протидії цій ідеології в колі патріотично налаштованих музикантів, до якого входив і Т. Петриненко. Використано

метод контент-аналізу для детального вивчення пісенних текстів артиста у контексті їх антирадянської та проукраїнської спрямованості. Окрім того, застосовано метод музикологічного аналізу для виявлення музичних засобів виразності, що впливають на емоційний стан слухача, досліджуючи їхню функцію у формуванні суспільних настроїв і колективної національної ідентичності.

Пісенна творчість Т. Петриненка, на жаль, ще досі не отримала широкого висвітлення у наукових працях як цілісне явище. Проте існують поодинокі вдалі спроби осмислення творчості артиста у наукових публікаціях, що торкаються питань розвитку та функціонування сучасного українського пісенного мистецтва, історії українського шоу-бізнесу та інших проблем вітчизняного естрадознавства. Особливості тематики творчості Т. Петриненка розглядає у своїй роботі І. Полякова. Зокрема, авторка наголошує на активній громадянській позиції музиканта: «Тарас Петриненко відомий своєю активною проукраїнською позицією, яку проявляв під час найбільших протестних акцій у 1989–1991 роках, під час Помаранчевої революції та Революції Гідності»<sup>1</sup>.

Пісенні твори артиста також аналізуються у контексті сучасного українського пісенного дискурсу в статті О. Клещової. Важливим для нашого дослідження висновком автора статті є те, що музикант «уводить у пісенний текст просторовий образ історичного шляху українського народу як останнього рубежу, сполучений із хронотопним образом доброго (тобто сприятливого) часу та образом Всевишнього, що допоможе народові піднятися з колін»<sup>2</sup>. Водночас творчість Т. Петриненка досить широко представлена у монографічних та публіцистичних виданнях, присвячених розвитку української естради та масової музичної культури, зокрема у книгах М. Маслія та О. Євтушенка. Останній підкреслює два боки творчої постаті артиста – «ліричної і бунтарської»<sup>3</sup>, що стало передумовою активної мистецької позиції музиканта у вирішальний період становлення незалежності України.

У зв'язку з тим, що в останні роки постала низка ґрунтовних досліджень взаємозв'язку суспільно-політичних подій та музично-поетичного вираження емоційних реакцій на них у сучасній пісенній творчості українських артистів під час російсько-української війни, постає питання ретроспективного аналізу того, як цей взаємозв'язок відбувався у ключових моментах історії України у минулому, зокрема у другій половині 1980-х років, коли відбувалося формування нової української політичної нації на шляху до незалежності.

**Результати.** Знакова фігура української музичної сцени, народний артист України Т. Петриненко набув особливого значення у вітчизняному мистецько-культурному та соціополітичному просторі. Його творчість виходить за межі простої естрадної чи рокової музики, втілюючи в собі національні ідеї та прагнення. Т. Петриненко став символом української пісні, який принципово не піддається впливу комерційних законів шоу-бізнесу та не йде на компроміси зі своєю совістю заради особистої вигоди.

<sup>1</sup> Полякова І.О. Лірична тематика як провідний напрям у естрадно-вокальній творчості композитора-виконавця Тараса Петриненка. *Концептуальні проблеми розвитку сучасної гуманітарної та прикладної науки* : матеріали VI Міжнародного науково-практичного симпозиуму, м. Івано-Франківськ, 20 травня 2022 р. Івано-Франківськ : Редакційно-видавничий відділ Університету Короля Данила, 2022. С. 294.

<sup>2</sup> Клещова О. Український пісенний дискурс: сучасні символи. *Лінгвістика*. 2023. № 2(48). С. 88.

<sup>3</sup> Євтушенко О. Україна in Rock: статті та есеї. Київ : Грані-Т, 2011. С. 21.

За понад 40 років творчої діяльності Т. Петриненко досяг значних висот і здобув широку популярність як в Україні, так і за її межами. Його тексти піднімають важливі соціополітичні питання, звертаючи увагу слухачів як на долю окремої людини, так і на історичний шлях України. Його найвідоміша пісня «Україна» стала своєрідним неофіційним гімном держави, за яку його можна вшановувати численними нагородами. Утім, сам митець найбільше прагне того, щоб українська культура, зокрема музика і пісня, посіла належне місце, передусім, у своїй власній країні.

Т. Петриненко створював і продовжує створювати яскраві та високопрофесійні музичні твори. На всіх етапах свого творчого шляху співак докладав неймовірних зусиль, щоб відстоювати українську мову, українську пісню й українську культуру в боротьбі спочатку з утисками радянської влади, а пізніше – із законами шоу-бізнесу, орієнтованими на російський ринок. Як справедливо зазначає І. Полякова, «Т. Петриненко – складна людина – людина-борець, передусім проти обставин, за свій Дар Божий. Мільйони людей поважають співака не лише за творчі здібності, а й за принципову громадянську позицію»<sup>4</sup>.

Популярність Т. Петриненка як артиста пояснюється не лише потужними вокальними даними, а й глибоким зв'язком із національними традиціями, культурним спадком та мовою. Композиторський стиль Т. Петриненка відзначається виразним мелодизмом, емоційно насиченими гармоніями та структурною чіткістю, а також стояв у витоків української рок-музики. Митець заклав жанрово-стилістичний національний код українського року. Він зробив революцію у вітчизняній рок-культурі насамперед тому, що поєднав український народнопісенний мелос зі стилістикою року.

Ранній етап творчого шляху Т. Петриненка (кінець 1960-х – 1970-ті роки) був тісно пов'язаний із його участю в таких музичних гуртах, як «Еней», «Дзвони», «Візерунки шляхів», «Гроно», «Мрія» та «Чарівні гітари». Ці колективи стали не лише важливими віхами його музичної кар'єри, а й майданчиком для соціополітичного висловлювання. В умовах радянської цензури, коли художні ради могли одним своїм рішенням знищити творчість артиста, що не відповідала соцреалістичним нормам, Т. Петриненко боровся за право бути собою – україномовним музикантом, який зберігає вірність своїй країні, її історії та культурі.

Його творчість у цих колективах стала актом політичного опору, оскільки поєднувала елементи українського народного мелосу із західною рок-стилістикою, зокрема біг-бітом. Один із музикантів гурту «Еней», скрипаль К. Стеценко, пізніше так скаже про стилістику та репертуар його колективу: «У репертуарі «Енея» були акапельні чотириголосні хори-колядки та власні хард-поп-арт-фолькові композиції. У середині 70-х прийшло захоплення музикою соул, фанк і джаз-роком»<sup>5</sup>. Дослідник української рок-музики О. Євтушенко, говорячи про стилістику гурту «Еней», зазначає: «Це був дійсно моторний біг-біт, щедро уквітчаний народним мелосом та бітловськими інтонаціями»<sup>6</sup>. Таким чином, Т. Петриненко не просто створював нову музично-пісенну

<sup>4</sup> Полякова І.О. Лірична тематика як провідний напрямок у естрадно-вокальній творчості композитора-виконавця Тараса Петриненка. *Концептуальні проблеми розвитку сучасної гуманітарної та прикладної науки* : матеріали VI Міжнародного науково-практичного симпозиуму, м. Івано-Франківськ, 20 травня 2022 р. Івано-Франківськ : Редакційно-видавничий відділ Університету Короля Данила, 2022. С. 294.

<sup>5</sup> Євтушенко О. Легенди химерного краю: Українська рок-антологія. Київ : Автограф, 2004. С. 48.

<sup>6</sup> Євтушенко О. Україна in Rock: статті та есеї. Київ : Грані-Т, 2011. С. 67.

форму, він формував нову культурну ідентичність для української молоді. Його українськомовні біг-бітові композиції, що насичувалися національним фольклором, стали не просто популярними – вони стали частиною ширшого руху за національне самовизначення, що проходив через культуру. Це було подвійним викликом радянській ідеологічній доктрині, адже і будь-які прояви національної самоідентифікації через просування українського фольклору, і залучення бунтарської естетики рок-музики для радянської культурної ідеології становили загрозу. Це призвело до того, що його перший колектив «Еней» було заборонено в Києві, а всі записи ефірів було знищено.

У 1970-х роках він заявив себе як артист, що свідомо протистоїть радянській системі, виступаючи за українізацію та популяризацію національної музики. Попри численні заборони співати українською мовою, цензуру і знищення записів Т. Петриненко залишався вірним своїм ідеалам і продовжував утверджувати українську національну ідентичність через пісенну творчість, що була не лише культурним, а й політичним маніфестом. Його творчість була тісно пов'язана з поезією дисидентських авторів, що також відображало його патріотичні погляди та небажання йти на компроміси із владою. Поруч із ним формувалося крило україноцентричних музикантів, яким уже тоді не було байдуже до того, який звуковий образ має мати національна масова музична культура. Знаковою постаттю серед музикантів, з якими співпрацював Т. Петриненко на початку свого творчого шляху, був піаніст Тарас Мельник, який пізніше у 1989 р. став засновником і першим директором першого українського справді національного фестивалю «Червона Рута».

Творчий шлях Т. Петриненка в останнє десятиліття існування радянського союзу був глибоко вплетений у соціополітичний контекст того часу. Зростаюча увага радянської мистецької номенклатури до його творчості свідчила не лише про його популярність, а й про політичний підтекст його пісень, що викликали занепокоєння влади. Т. Петриненко продовжував відчувати на собі посилення ідеологічного тиску, коли йому було заборонено виконувати власні пісні, зокрема відому «Пісню про пісню», та виступати українською мовою. Такий тиск із боку влади був віддзеркаленням її страху перед зростаючими національними та демократичними настроями. Через це Т. Петриненко був змушений з іншими українськими артистами на сім років залишити Київ та переїхати до Тули, де уваги до нього було значно менше.

Окрім цього, у 1984 р. почалася так звана «антирокова кампанія», яка ще більше загострила ідеологічну боротьбу проти стилістики, що не вписувалася в рамки радянської культури. Цей крок був спрямований не тільки на боротьбу із західними впливами, а й на придушення внутрішнього опору, що з'являвся серед українських митців, таких як Т. Петриненко. Його українськомовні рок-пісні в якийсь момент остаточно стали загрозою для радянської культурної системи, яка прагнула заглушити будь-які прояви національної свідомості та свободи вираження в мистецтві.

Усі ці чинники призвели до того, що в першій половині 1980-х років Т. Петриненко писав нові пісні українською мовою «в шухляду», не виконуючи їх на концертах, що стало вимушеним кроком на тлі жорсткого ідеологічного тиску. Ця ситуація відображала стан постійної цензури й придушення української національної ідентичності в культурному просторі СРСР. Хоча українськомовна творчість артиста залишалася невидимою для української молоді, вона продовжувала формувати основи для майбутнього національного відродження в Україні, яке розгорнеться повною силою в кінці десятиріччя.

Саме у цей період, у 1982 р., була створена пісня «Україна», одна зі знакових для Т. Петриненка музичних композицій, сповнена глибокою патріотичною ідеєю. Музикант пізніше пригадає в одному з інтерв'ю свою роботу над піснею так: «Я не поспішав з «Україною», бо знав: у ті часи ніде я її співати не зможу. Це було нереально. Її народження тривало не один рік. Я часто повертався до пісні, щось згадував, змінював, перебирав». Він мав достатньо часу для процесу вдосконалення пісні, оскільки працював над твором «без найменшої надії, що колись пісня буде кимось почута»<sup>7</sup>.

Повернення Т. Петриненка до України у 1986 р. збіглося з початком «перебудови», яку розпочав перший і останній президент СРСР М. Горбачов. Хоча ідеологічний тиск у той час загалом дещо послабився, консервативність самої УРСР на чолі з В. Щербичем продовжувала стримувати зміни. Ситуація кардинально змінилася після аварії на Чорнобильській АЕС, яка активізувала громадські та інтелігентну. Унаслідок цього почали формуватися проукраїнські патріотичні рухи, кульмінацією яких стало створення «Народного руху України». Поряд із цим поступово почала відкриватися правда про замовчувані сторінки української історії, а в історичний контекст знову вписуються раніше замовчувані факти й події (у тому числі про УНР, ОУН–УПА, сталінські репресії та Голодомор).

У цей період соціальних трансформацій Т. Петриненко повертається до Києва, уже маючи статус відомого на всесоюзному рівні композитора та виконавця. Разом із ним повернувся і його колега, талановитий музикант та менеджер В. Смаглій. Удвох артисти збирають заново своїх колишніх колег музикантів та реорганізують гурт «Гроно» на базі організації «Київконцерт». Проте їхня ініціатива створення україномовного колективу викликала стриману реакцію з боку радянської мистецької номенклатури, яка вбачала загрозу у його незалежній позиції та національно свідомій творчості. Повернення музиканта стало важливим моментом у тогочасному українському музичному просторі, особливо з огляду на його непримиренну позицію щодо цензурних обмежень. Він не хотів знову опинитися в такій ситуації, коли йому вказували, які пісні можна співати та якою мовою.

В умовах послаблення ідеологічного тиску Т. Петриненко, який завжди функціонував у режимі культурного спротиву, поступово розширює україномовний репертуар гурту. Він разом із гуртом «Гроно» відновлює концертну діяльність, виконує нові та старі, у тому числі й раніше заборонені пісні, зокрема «Пісні про пісню». Нові його твори, такі як «Чорнобильська зона» та «Народний рух», стали культурними маркерами, що відображали суспільні настрої українців. Творчість Т. Петриненка цього часу набула виразного соціополітичного значення, закріпивши його роль як лідера української естради та голосу національного відродження.

У 1980-х роках стиль музичної творчості артиста еволюціонував під впливом виходу на провідний план у західній музиці стилю «прогресивний рок». Т. Петриненку вдалося поєднати цей стиль із народнопісенним мелосом так само професійно, як і раніше з біг-бітом. Природній ґрунтовний зв'язок музичної пісенної творчості Т. Петриненка з українським фольклором значно збагатив українську музику свіжим звучанням і створив ту стилістичну модель, на основі якої український рок розвивається й досі.

<sup>7</sup> Рудяченко О. Тарас Петриненко, музикант: «Дякую тобі, Господи, що співати «ні про що» я так і не навчився!». *Укрінформ*. 2019. 3 грудня. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/2829887-taras-petrinenko-muzikant.html>

Ключовим моментом у соціополітичному контексті творчості Т. Петриненка стала прем'єра його пісні «Україна» на радіо «Промінь». В умовах ідеологічного контролю радянської влади, коли любов до України розцінювалася як прояв націоналізму, випуск цієї пісні в ефір став сміливим кроком. Завдяки рішучості редактора Вероніки Маковій попри ризик репресій пісня пролунала на радіо. Це було вкрай ризиковано, адже навіть у 1987 р. тема української ідентичності викликала підозри з боку радянської влади, а редактор та інші працівники радіостанції могли залишитися без роботи. Пізніше Т. Петриненко згадуватиме її слова так: «Вона мені перед тим сказала: «Нас усіх завтра, може, посадять, але я цю пісню поставлю»<sup>8</sup> [6]. Другим кроком до популярності пісні стало її виконання у фіналі програми «Ранкова пошта» на центральному телебаченні. Незважаючи на парадоксальність ситуації, московські телевізійники вибрали «Україну» як центральний елемент національної програми, що дало змогу пісні здобути величезну аудиторію і в Україні в тому числі. Після цього пісня стала символом українського національного відродження і почала лунати на кожному концерті гурту «Гроно», отримавши статус неофіційного духовного гімну України.

В умовах ідеологічного контролю радянської влади пісня «Україна» стала актом культурного і політичного спротиву, вона набула символічного значення для української ідентичності та стала одним із каталізаторів національного самоусвідомлення та культурного пробудження українського народу в умовах пізньої радянської епохи. Це підтверджує ширший феномен впливу мистецтва на суспільні процеси, адже музика завжди була потужним інструментом соціальних змін.

Мистецтво, особливо музичне, у всі культурні епохи вважалося рупором прогресивних думок суспільства. Музичне мистецтво – той особливий вид творчості, який безпосередньо впливає на емоційний стан людини та навіть за потреби може моделювати його. Жанр пісні, де поєднуються вербальний та музичний складники, може стати потужним інструментом емоційного впливу. Це пояснюється тим, що літературний компонент (поетичний текст) і музичний компонент (мелодія) діють синергетично на слухача. Літературний складник апелює до свідомості, оскільки текстову інформацію ми сприймаємо насамперед інтелектуально. Музичний же складник впливає на підсвідомість, транслюючи емоційний контент через музичні виражальні засоби (мелодіку, метроритм, гармонію тощо). Таким чином, змістовне навантаження тексту підкріплюється емоційним впливом мелодії.

У цьому аспекті пісні Т. Петриненка мають здатність пробуджувати патріотичні почуття у слухачів завдяки глибокому зв'язку з народнопісенними традиціями, які співак увібрав ще в дитинстві. Через свої авторські пісні музикант передає щирю любов до рідного краю, а слухачі резонують із цими емоціями. Тексти й музика його пісень створюються невідривно одне від одного, що підсилює їхній емоційний вплив. Стилiстично Т. Петриненко залишається вірним рок-музиці, яку він вибрав на початку своєї кар'єри. Як музика протесту його україномовний рок у 1980-х роках став формою спротиву радянській системі, досягнувши значного суспільного резонансу.

Саме тому, на нашу думку, пісня «Україна» одразу почала функціонувати як своєрідна емоційна зброя, яка сприяла українському народу в боротьбі з радянською системою. Пізніше ця пісня увійшла до альбому «Я професійний раб» 1989 р. гурту «Гроно», де кожна з десяти україномовних композицій, на нашу думку, стала вагомим внеском у

<sup>8</sup> Маслій М.Г. Музика мене вибрала сама. *День*. 2017. 17–18 листопада. URL: <https://m.day.kyiv.ua/article/kultura/muzyka-mene-vybrala-sama>

руйнацію радянської репресивної системи, що вже наближалася до свого завершення. Пісні альбому, як-от «Народний Рух», «Я професійний раб», «Колискова 33-го року», «Чорнобильська зона» та символічна «Україна», резонували в суспільстві завдяки національно орієнтованому музичному матеріалу, підсиленому естетикою рок-музики, яку не вдалося приборкати навіть через політичні постанови радянської влади. Т. Петриненко використовував свою творчість як інструмент комунікації з аудиторією, спрямований на пробудження національної самосвідомості та мобілізацію співвітчизників до боротьби за культурну та політичну самостійність.

В альбомі «Я професійний раб» порушуються важливі національно-історичні та політичні питання: тема Голодомору, Чорнобильської аварії, рабського статусу людини в радянській системі, а також – апелювання до нових політичних сил, що народжувалися в тогочасній Україні. Розглянемо окремі композиції з альбому.

Пісня «Колискова 33-го року», присвячена подіям Голодомору, стала першою в історії масової музичної культури авторською композицією, що безпосередньо торкнулася цієї трагічної теми. У роки радянської влади Голодомор 1932–1933 рр. був під суворою забороною у суспільній дискусії. Т. Петриненко публічно висловився про ці події музично-поетичною мовою пісні, наголошуючи на масштабах злочину сталінського геноциду проти українського народу. Це ми відчуваємо, передусім, у рядках пісні: «Хмари йшли за обрій, йшли часи недобрі й недобрії вісті: не стало що їсти. Мов ворожа сила, півсела скосила. Сусідська родина в одній домовині. Кругом людське горе розлилось, як море». Артист продемонстрував велику громадянську сміливість, звертаючись до теми Голодомору у своїй творчості, що сприяло її активному висвітленню у суспільстві у майбутньому.

Не випадковим тут є вибір жанру колискової та вибір жіночого вокалу (пісню виконує Тетяна Горобець). Колискова у звичайних обставинах асоціюється з материнською любов'ю та спокоєм, але тут вона набуває похмурих відтінків, оскільки стає символом безнадії та прощання з життям. Пісня наповнена болем за невинно загублені життя, що передається через образи дитячої беззахисності та відчаю. Ця композиція пронизана глибокою емоційною експресією, яка сприяє створенню відчуття скорботи та історичної трагічності. Мелодична лінія підтримує ці емоційні настрої через використання плавної, але водночас тягучої мелоінтонації, що посилює драматичну напругу. Заколисуння на словах «ой, люлі-люлі» трансформуються у інтонації пронизливого плачу матері дітей, яких «нема чим годувати». М'яка динаміка разом із мінорним ладом формує відчуття безвиході, тоді як повільний темп і похмурі гармонічні переходи створюють атмосферу глибокого трагізму. Таке поєднання музичних елементів ефективно акцентує увагу на важкій історичній темі пісні та сприяє її емоційному впливу на слухача.

Композиція «Чорнобильська зона» присвячена наслідкам катастрофи на Чорнобильській АЕС, яка не лише зруйнувала екологічну рівновагу, а й стала символом людської безвідповідальності та сліпого підкорення системі. У тексті пісні відображена критика радянської політики, яка ігнорувала ризики, а також біль і страждання людей, що опинилися під її впливом. Музична стилістика пісні – це суміш рок-музики з фольклорними елементами (тут використана мелодико-гармонічна модель із народної пісні «Вийди, вийди, Іванку»). Т. Петриненко використовує емоційно гострі поетичні метафори, такі як «білокровий страх» і «чорнокровий сміх», щоб передати жахливі наслідки катастрофи для психіки очевидців. Центральною темою є також моральна відповідальність, яка

стосується не лише тих, хто допустив аварію, а й усіх, хто сплюндрував українську землю та знизив національні цінності заради провладних ідеалів «гонки озброєнь».

Філософський дискурс пісні «Я професійний раб» спрямований на осмислення функції держави та місця кожного громадянина в її структурі. Текст пісні, виконаний у манері мелодекламаційного речитативу, акцентує увагу слухача на змістовному складнику, даючи змогу заглибитися у символічний підтекст пісні. Такий формат сприяє більш інтенсивному сприйняттю основних ідей твору, запрошуючи до критичної рефлексії над взаємодією людини та державної радянської системи. Пісня відображає глибокі соціальні й політичні настрої періоду другої половини 1980-х років. Тут Т. Петриненко використовує метафору «раба» як символ людини, яка потрапила в залежність від тоталітарної держави та системи. Однак професійність цього «раба» натякає на звичність, навіть майже автоматизм підкорення системі, що є ключовою характеристикою радянської епохи. Автор висвітлює внутрішню боротьбу людей того часу – розуміння власної залежності та пригнічення одночасно з прагненням звільнення та самоідентифікації. Пісня виступає формою соціального протесту, висловлюючи біль від несвободи і водночас підштовхуючи до роздумів над тим, як звільнитися від цього «рабства».

У тексті пісні є слова про «12 колін спадкового кріпацтва», які мають переважно відношення до історичного контексту російської імперії, оскільки кріпацтво в Україні було запроваджене значно пізніше. Автор натякає, що в росії «інститут рабства» мав більш глибоке коріння та триваліший вплив на суспільні відносини, зумовивши появу «рабської свідомості», що змушує шукати собі ідола «кому поклони бити» та перекриває на генетичному рівні прагнення людини жити вільно та думати незалежно, без «тавра чужих ілюзій». Як зазначив Т. Петриненко в одному з інтерв'ю більше ніж через 30 років після створення цього твору, «одне покоління професійних рабів виховало інше»<sup>9</sup>. Ця ментальність заважає багатьом усвідомити важливість незалежності думок та здатність до опору авторитаризму, що особливо стало очевидним у сучасній геополітичній ситуації.

Передостання композиція альбому, пісня «Народний Рух», виступає потужним закликом до боротьби за національну незалежність, відображаючи соціополітичні настрої того часу. Назва та зміст пісні безпосередньо співвідносяться з діяльністю першої української опозиційної до комуністичної партії – «Народного Руху України», що з'явився у 1989 р. Ця організація об'єднала різні демократичні та патріотичні групи задля досягнення єдиної мети – незалежності України. Твір Т. Петриненка не лише відображає цю боротьбу, а й служить музичним символом політичної мобілізації. Символіку підкреслює музичний образ пісні – світлий, стверджувальний та сповнений надії, що створюють мажорний лад, чіткий маршевий ритм і використання закличних інтонацій у мелодиці.

Своєрідна масова презентація альбому «Я професійний раб» широкій українській аудиторії відбулася на Першому фестивалі «Червона Рута», який відбувся 17–24 вересня 1989 р. на стадіоні «Буковина» у м. Чернівці. Цей фестиваль спричинив значні зміни в українській культурі, що вплинули на суспільство загалом. Він дав поштовх формуванню нової україномовної молодіжної естради, що зазнавала репресій з боку радянської влади протягом десятиліть. «Червона Рута-89» сприяла масовій популяризації

<sup>9</sup> Рудяченко О. Україна або з'явиться в апгрейдній версії, або ... зовсім зникне: Тарас Петриненко – про політику, естраду і майбутнє : інтерв'ю. *День*. 2020. 10–11 січня (№ 2/3). URL: <https://day.kyiv.ua/article/kultura/ukrayina-abo-zyavytysya-v-apgreydnyy-versiyi-abo-zovsim-znykne>



україномовної пісні як в Україні, так і в українській діаспорі, а численні композиції, уперше виконані на фестивалі, швидко набули популярності. Цей захід також став поворотним моментом в історії сучасної української музики, піднявши на новий рівень виконавців та гурти, які раніше перебували в андеграунді. Уперше за багато років на фестивалі публічно прозвучав Гімн України, незважаючи на те що фестиваль відбувався під пильним контролем КДБ. Музикант К. Стеценко пізніше зазначатиме так: «Червона рута» була потужною культурною революцією, яка в очах і вухах тих, хто там був, знищила комплекс національної неповноцінності»<sup>10</sup>.

На першому фестивалі «Червона Рута» Т. Петриненко виступив не лише як почесний гість та член журі, а й як символ соціополітичного спротиву в культурному просторі України кінця 1980-х років. Виконаний ним репертуар різко контрастував з ідеологічними вимогами радянської влади, викликаючи у неї негативну реакцію. Зокрема, пісня «Народний Рух», що прозвучала на фестивалі всупереч затвердженій програмі заходу, стала викликом радянській кон'юнктурі, яка намагалася стримати національне відродження. Попри попередні погрози та тиск адміністрації співак не відступив від своїх громадянських ідеалів і відкрито виконав усі композиції з альбому «Я професійний раб» на чернівецькому стадіоні. Його виступ супроводжувався масовою підтримкою слухачів та кульмінаційно завершився спільним виконанням Гімну України та розгортанням національного прапора України.

Соціополітичний контекст звучання музики Т. Петриненка на фестивалі «Червона Рута» став очевидним у тому, що його творчість тут вийшла за межі звичайного музичного виступу, перетворюючись на політичний акт спротиву. Незважаючи на спроби репресій та ізоляції з боку влади, музикант залишався вірним своїй позиції, захищаючи національну ідентичність. Після скандального виступу на «Червоній Руті» влада знову намагалася посилити тиск, виключивши його зі списків на отримання почесних звань та організувавши кампанії переслідування. Однак цей етап репресій був короткотривалим, оскільки невдовзі розпочався процес розпаду СРСР. Пісні Т. Петриненка у цей період стали символом національного пробудження та опору тоталітарній системі, а його активна участь у культурних процесах сприяла формуванню нової соціополітичної свідомості в Україні. А його пісня «Україна» відобразила домінуючі суспільні настрої та сподівання українців того часу.

**Висновки.** Творчість Тараса Петриненка другої половини 1980-х років виконувала роль культурно-політичного кристалізатора, що формував та транслював суспільні настрої й очікування національно свідомої частини суспільства. У його пісенних творах, які поєднували патріотичні тексти з елементами національної культури та стилістикою рок-музики, утілювався дух бунтарства й опору. В умовах тоталітарного контролю з боку радянської влади, його музика стала своєрідним засобом артикуляції національних цінностей, що сприяло формуванню та зміцненню національної ідентичності. Творчість Т. Петриненка цього періоду можна розглядати як явище, що відіграло важливу роль у процесі соціокультурної мобілізації українського суспільства. Його композиції, зокрема такі, як «Україна» та «Народний Рух», резонували з настроями національно-визвольного руху та стали символами політичного і культурного відродження. У контексті масової мистецької комунікації його музика виконувала функцію транслятора національної ідеї, стимулюючи розвиток культурної самосвідомості та залучаючи молодь до української

<sup>10</sup> Мамченкова О. Фестивальна історія: як прогрімліла і чому стихла «Червона Рута». *Українська правда*. 2017. 18 травня. URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/2017/05/18/224232/>

культури. Окрім того, Т. Петриненко, як і інші представники національно орієнтованої масової культури, сприяв зміні медіапростору, заповнюючи його високоякісним україномовним контентом, що був важливим чинником культурної деколонізації. Його творчість можна розглядати як частину ширшого культурного процесу, який супроводжував політичні зміни та національне відродження України, що стало каталізатором пробудження національної свідомості серед українських слухачів, що стало важливим елементом у формуванні передумов до здобуття незалежності України.

### Література

1. Євтушенко О. Легенди химерного краю: Українська рок-антологія. Київ : Автограф, 2004. 221 с.
2. Євтушенко О. Україна in Rock: статті та есеї. Київ : Грані-Т, 2011. 240 с.
3. Клещова О. Український пісенний дискурс: сучасні символи. *Лінгвістика*. 2023. № 2(48). С. 83–97. DOI: 10.12958/2227-2631-2023-2-48-83-97.
4. Мамченкова О. Фестивальна історія: як прогриміла і чому стихла «Червона Рута». *Українська правда*. 2017. 18 травня. URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/2017/05/18/224232/> (дата звернення: 17.09.2024).
5. Маслій М.Г. Музика мене вибрала сама. *День*. 2017. 17–18 листопада. URL: <https://m.day.kyiv.ua/article/kultura/muzyka-mene-vybrala-sama> (дата звернення: 09.09.2024).
6. Маслій М.Г. Улюблені пісні XX сторіччя. Харків : Фоліо, 2019. 399 с.
7. Петриненко Тарас Гаринальдович. *Енциклопедія сучасної України* / ред. рада: І.М. Дзюба та ін. ; НАН України, НТШ. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2023. URL: <https://esu.com.ua/article-879908> (дата звернення: 09.09.2024).
8. Полякова І.О. Лірична тематика як провідний напрям в естрадно-вокальній творчості композитора-виконавця Тараса Петриненка. *Концептуальні проблеми розвитку сучасної гуманітарної та прикладної науки* : матеріали VI Міжнародного науково-практичного симпозиуму, м. Івано-Франківськ, 20 травня 2022 р. Івано-Франківськ: Редакційно-видавничий відділ Університету Короля Данила, 2022. С. 291–297.
9. Рудяченко О. Тарас Петриненко, музикант: «Дякую тобі, Господи, що співати «ні про що» я так і не навчився!» : інтерв'ю. *Укрінформ*. 2019. 3 грудня. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/2829887-taras-petrinenko-muzikant.html> (дата звернення: 14.09.2024).
10. Рудяченко О. Україна або з'явиться в апгрейдній версії, або ... зовсім зникне: Тарас Петриненко – про політику, естраду і майбутнє : інтерв'ю. *День*. 2020. 10–11 січня (№ 2/3). URL: <https://day.kyiv.ua/article/kultura/ukrayina-abo-zyavytsya-v-apgryeydniy-versiyi-abo-zovsim-znykne> (дата звернення: 09.09.2024).
11. Терещук Г. Пісенний вибух 1989 року. Фестиваль «Червона Рута» наблизив Незалежність України. *Радіо Свобода*. 2019. 17 вересня. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/30167325.html> (дата звернення: 18.09.2024).



УДК 782У

DOI 10.32782/2224-0926-2024-3-4-50-51-9

Новакович Мирослава Олександрівна  
доктор мистецтвознавства, професор,  
професор кафедри музичної медієвістики та україністики,  
Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка  
<https://orcid.org/0000-0002-5750-7940>

## СПОСТЕРЕЖЕННЯ НАД ПРИРОДОЮ НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ ІНТОНАЦІЇ В АСПЕКТІ СИСТЕМНОГО ОСМИСЛЕННЯ

Музичну інтонацію розглянуто як національно осмислене мовлення і невід’ємну складову частину української музичної ідентичності. Простежено, що український інтонаційний складник присутній у західноєвропейській композиторській творчості вже починаючи з доби Ренесансу. Зауважено, що національна музична інтонація легше відчитується у танцювальній музиці, прикладом чого є численні інструментальні табулятури XVI ст. Проаналізовано деякі спостереження над специфічними рисами національного інтонування та зв’язок між природним мовленням і музичною інтонацією. Ставиться питання стосовно того, якою не повинна бути справжня українська музична інтонація. Констатовано, що ця проблема цікавила Р. Глієра, який у своїй творчості часто звертався до української тематики. Відзначено, що українська народна музична творчість завжди перебувала в залежності від чужих культурних впливів. Це стосується й української духовної пісні XVII–XVIII ст., а також ірмологічного співу, у якому досить помітними були західноєвропейські впливи. Зазначено, що проблема української інтонації, українського характеру стає ключовою у творчості українських композиторів першої половини XIX ст., зокрема М. Вербицького. Наголошено, що у XX ст. музична інтонація часто використовується як знак національного в авторській системі композитора. Розглянуто одну музичну інтонацію як особливий знак «національного» у творчості Б. Лятошинського. Зазначено, що у пошуках найбільш суголосної для свого композиторського єства інтонації, яка стала б знаком «національного», Б. Лятошинський звертається до творчості М. Лисенка, музична мова якого функціонує як «ідеальний тип національної музичної мови».

**Ключові слова:** європейська музика, національна музична інтонація, риторичні фігури, творчість Б. Лятошинського.

### *Novakovich Myroslava. Observations on the nature of national musical intonation from the aspect of systemic understanding*

Musical intonation is considered as a nationally conceptualized form of expression and an integral component of Ukrainian musical identity. It is traced that the Ukrainian intonational element has been present in Western European compositional creativity since the Renaissance period. It is noted that national musical intonation is more easily discerned in dance music, as evidenced by numerous instrumental tablatures of the 16th century. Some observations on the specific features of national intonation and the connection between natural speech and musical intonation are analyzed. The question is raised regarding what true Ukrainian musical intonation should not be. It is noted that this issue intrigued R. Glière, who often drew upon Ukrainian themes in his work. It is highlighted that Ukrainian folk musical creativity has always been influenced by foreign cultural forces. This applies to Ukrainian sacred songs of the 17th–18th centuries, as well as to irmological chant, in which Western European influences were quite evident. It is emphasized that the problem of Ukrainian intonation and national character became key in the works of Ukrainian composers of the first half of the 19th century, particularly M. Verbytsky. It is stressed that in the 20th century,

*musical intonation was often used as a symbol of national identity within the composer's individual system. One specific musical intonation is examined as a distinctive marker of «national» in the works of B. Lyatoshynsky. It is noted that in search of an intonation most harmonious with his compositional essence, which would serve as a marker of «national,» B. Lyatoshynsky turned to the works of M. Lysenko, whose musical language functions as the «ideal type of national musical language.»*

**Key words:** *European music, national musical intonation, rhetorical figures, work of B. Lyatoshynskyi.*

**Вступ.** Відомо, що для слова «інтонація» є притаманною багатозначність, хоча його обґрунтуванню як наукового терміна ми завдячуємо, насамперед, мовознавству. Останнє розглядає інтонацію (від лат. *Intono* – голосно вимовляю) як окремий рівень в ієрархічній мовній системі, що виражає структурну цілісність висловлювання, його різноманітність, інформативну вагомість у тексті, експресивність мовлення тощо.

У сукупності звукових мовленнєвих засобів, серед яких, головню, виокремлюються мелодика, ритм, темп і наголос, інтонація виявляє свою винятково музичну сутність, однак відмінність між природним мовленням і музичним інтонуванням полягає у тому, що в мовленні інтонації відведена допоміжна роль, натомість у музиці вона є носієм музичного змісту.

Треба зазначити, що музична інтонація є також поняттям багатозначним, але у пропонованій статті вона розглядатиметься під певним кутом зору, а саме у контексті категорії національного. Отже, йтиметься про музичну інтонацію як національно осмислене мовлення, яке є невід'ємним складником нашої музичної ідентичності, одним із основних її маркерів.

**Аналіз публікацій.** Теоретичною базою для пропонованої розвідки стали праці відомих українських музикознавців. Одним із перших проблему національного в українському музикознавстві порушив Станіслав Людкевич у статті «Націоналізм у музиці», опублікованій ще в 1905 р. Над особливостями української інтонації у хоровому звучанні розмірковували у своєму листуванні Мирослав Антонович та Павло Маценко. У другій половині ХХ ст. категорія «національне» стала пріоритетною в працях Івана Ляшенка, Ніни Герасимової-Персидської, Лідії Корній. Серед монографій, виданих за останні два десятиліття, варто виділити дослідження Любові Кияновської, Олександра Козаренка та Яреми Якубяка, у яких аналізувалися проблеми національної музичної мови та національної ідентичності музики. Цікавими, на нашу думку, є міркування письменників Івана Франка та Ярослава Івашкевича, дотичні до теми дослідження, а також власні наукові напрацювання автора, оприлюдненні у розвідках, присвячених питанням конструювання національної ідентичності в музиці.

*Актуальність* порушеної проблеми зумовлена дещо однобоким підходом сучасного українського музикознавства до питань формування національної музичної мови і ролі у цьому процесі етнічного складника. Тому **мета статті** полягає у перегляді міркувань стосовно панівної функції фольклору в процесі становлення національної музичної інтонації, оскільки остання навіть у фольклорних зразках позначена відчутним впливом західноєвропейської професійної музичної культури.

**Методологічне підґрунтя** статті базується на комплексному системному підході, що зумовило використання історико-генетичного, музично-аналітичного та семіологічного методів, які виявляють генезу явищ та розкривають семантику досліджуваних текстів.

*Наукова новизна* визначається спробою комплексного системного осмислення явища національної музичної інтонації, поглиблення розуміння ідеї українськості в творчості видатного українського композитора ХХ ст. Б. Лятошинського.

**Результати.** Згідно з поняттям *національної ідентичності музики*, запропонованим авторкою цієї розвідки, останнє конструюється у часі й набувається у результаті пошуку і поступового відбору національною спільнотою найхарактерніших самобутніх форм музичної презентації, прийнятих для себе і впізнаваних для інших [9, с. 27]. Тому через особливу національну інтонацію ми впізнаємо і можемо визначити національну приналежність музики. Не випадково І. Ляшенко національну свідомість композиторів пов'язує з певним типом інтонаційно-образних уявлень, «зумовлених ідеологією, психологією і культурними традиціями певного етнічного оточення» [8, с. 49].

Національна музична інтонація легше «відчитується» у танцювальній музиці, позаяк остання, починаючи ще з доби Ренесансу, стала складовою частиною європейської професійної композиторської творчості, прикладом чого є численні інструментальні (лютовні та органні) табулятури ХVІ ст. Своєю популярністю танцювальна музика різних європейських народів завдячує також балетному та оперному театральному мистецтву, а в ХІХ ст. її розповсюдженню на теренах Центральної Європи посприяла діяльність військових оркестрів, зокрема в Австро-Угорській імперії. Композитор і письменник Даніель Шпеєр (Daniel Speer), один із найяскравіших представників німецького бароко, в опублікованому ще в 1688 р. «Музичному турецькому Уленшпігелі» («Musicalisch-Türkischer Eulenspiegel») – розважальному збірнику інструментальних п'єс та пісень – розповідає історію спритного турецького придворного й польового блазня, який був свідком великої війни між Османською та Габсбургською імперіями. Збірник складається із сорока однієї п'єси для струнно-смичкових і духових інструментів за участю тенора, де більшість, окрім сонат, становлять танці тих народів, які були учасниками згаданої війни (козацькі, русинські, польські, угорські, московські, грецькі, волоські). Примітно, що збірник починається невеликою інструментальною інтрадою, після якої першим іде козацький танець (усіх козацьких і русинських танців налічується чотири). Хоча, як стверджує Бела Барток, у музичному фольклорі цього регіону було відсутнє явище національної гомогенності, оскільки всі культури запозичували чимало рис від культур своїх сусідів. Такий, на думку дослідника, «процес безперервного обміну мелодіями призвів до схрещення народних культур, їх асиміляції та взаємопроникнення» [9, с. 171]. Прикладом може слугувати згаданий вище збірник Д. Шпеєра, у якому більшість інструментальних п'єс за винятком козачка і полонезу репрезентує узагальнений тип танцювальної барокової інтонації, позбавленої характерного національного колориту.

Коли йдеться про національну інтонацію поза сферою танцювальної музики, то відчувати національне стає набагато важче. Це значною мірою стосується також і української інтонації, хоч остання у своєму танцювальному вигляді вже «прочитується» у багатьох інструментальних зразках європейської музики ХVІ ст. Про це, зокрема, пише Л. Корній, зазначивши, що український фольклор був популярний у Польщі, Чехії та інших європейських країнах уже з кінця ХV ст. Українські виконавці-інструменталісти та вокалісти служили в європейських придворних капелах, українські танці «гайдук» та «козачок» включено до багатьох тогочасних інструментальних збірників, зокрема табулятури італійського лютняра Сантіно Гарсі да Парма. Не менш відомим у тогочасній європейській культурі стає жанр думи, свідомством чого є її інструментальний зразок, написаний у 1589 р. і знайдений видатним польським музикознавцем Адольфом Хибінським [4, с. 116].

Водночас треба зазначити, що не існує якогось стандарту чи еталонного зразка української інтонації хоча б навіть тому, що для кожної епохи характерною є своя інтонаційна сфера. Ба більше, у кожному історико-стильовому періоді, на думку О. Козаренка, чи то у фольклорі, чи монодичному, чи партесному співі вдала музична артикуляція сутнісних ментальних рис теж має здатність накопичуватися від версії до версії [3, с. 21]. В українській музичній культурі ХІХ ст. такою інтонаційною ідеєю стала пісня-романс. Про «думки» як зразки любовної ліричної пісні або ж так звану «салонну українщину», популярну в мистецьких колах Варшави у першій половині ХІХ ст., пише у своїй книзі про Ф. Шопена польський письменник та музикант Ярослав Івашкевич. Автор зазначає, що настрої справжньої української пісні, як і впливи «салонної українщини», можна знайти і в творах Шопена, про що неодноразово зазначали польські й німецькі дослідники його творчості. Але шляхи ці йдуть не через К.М. Вебера чи Й.Н. Гуммеля, а через природний «контакт поляків з українською піснею, українською думкою і українським танцем – безпосередньо через окраїнне земляцтво, що з'їжджалося до Варшави зі своєю українською службою» [2, с. 72]. У кореспонденції самого Шопена, як пише Я. Івашкевич, є свідчення про популярність українських співанок у Польщі. Так, в одному з листів композитор повідомив, що оркестрував «Варіації на тему української думи» Антоні Радзивіла, в іншому листі Шопен писав, що в молодості «навіть козачка чудово танцював» [2, с. 73]. Яскравим прикладом звернення до пісні-романсу є дві українські думки Ф. Ліста з його фортепіанного циклу «Колоски Воронинець».

У кожного талановитого композитора національна інтонація також є яскраво індивідуальною, але відповідь на питання, якою не повинна бути справжня українська інтонація, знаходимо у листуванні двох видатних композиторів – Бориса Лятошинського та Рейнгольда Глієра. На початку 1950-х років Р. Глієр, який жив і працював у Москві, розпочав роботу над балетом «Тарас Бульба». У пошуках характерного українського інтонаційного матеріалу він звернувся до Б. Лятошинського, зазначивши, що йому потрібна низка пісень і танців, які допомогли би «знову зануритися у стихію української музики загалом». У листі до Р. Глієра, датованому 22 лютого 1951 р., Лятошинський пише: «Наполегливо і категорично раджу Вам у жодному разі не беріть навіть окремих зворотів із заспіваних пісень, наприклад, усілякі там «Гречаники», «Дівка в сінях стояла», «Віють вітри», «Ой за гаєм гаєм» і до них подібні» [1, с. 396]. Перелічені композитором фольклорні зразки не лише є «заспіваними», деякі з них – це типові пісні-романси з ХІХ ст. Саме цього й остерігався Р. Глієр, намагаючись знайти відповідь на порушене ним самим питання стосовно того, якою мірою український стиль «Тараса Бульби» Миколи Лисенка є «близьким чи далеким від того, що ми звикли чути в українській пісні, що побутує у наш час чи в українській музиці взагалі?» [1, с. 388].

Спостереження над специфічними рисами національного інтонування – тема, яка вже досить тривалий час розглядається в європейському музикознавстві. Дослідники зазвичай наводять паралелі з природним мовленням та мовленнєвою інтонацією. Так, видатний український письменник Іван Франко у статті «Музика польська і руська», опублікованій у 1892 р., спростовує думку польського музикознавця Франтішека Биліцького про те, що польським танцювальним пісням притаманні «короткі стислі фрази з чоловічими цезурами». Автор зазначає, що мелодія народної пісні з'являється одночасно з текстом і пристосовується до його ритміки, а чоловічі цезури нехарактерні для польської мови, натомість переважають у чеській і часто зустрічаються в українській

мові. На підставі цього Франко робить висновок, що короткі танцювальні пісні, ймовірно, є запозиченням від чехів, а не оригінальною польською рисою [11, с. 42].

Коли йдеться про порівняльні дослідження української мовленнєвої та музичної інтонацій, то О. Козаренко розмірковує над окремими спостереженнями М. Лисенка щодо специфічно-національних рис інтонування, звертаючи увагу на низхідний рух як семантичний субелемент української інтонації. Дослідник стверджує, що низхідний рух як системотворчий принцип знайшов втілення у народній пісні та мелодиці опер Лисенка. Останній «вбачав причину цього явища у специфіці національної психології, меланхолійності «типу українця, миролюбного й глибокого характером, палкого і пристрасного від природи, з естетичним почуттям і розумом споглядальним» [3, с. 30].

Але є речі, які не вкладаються у ці схеми і системи. Це так звані, за висловом І. Франка, «мандрівні мелодії» подібно до «мандрівних тем» у літературі і текстах пісень. Письменник цважає, що такі «мандрівні пташки», певний відсоток яких є у скарбниці українського народу, не є для нього приниженням, позаяк «скільки власного почуття, власної душі здатний передати народ у ті позичені контури. І скільки залишиться на рахунку його власної творчості після вилучення позиченого» [11 с. 42]. Станіслав Людкевич у статті «Д. Бортнянський і сучасна українська музика» стверджував, що народна творчість у всі часи перебувала в залежності від чужих культурних впливів, а «розцвіт української національної пісні у XVII–XVIII ст. завдячується, головню, культурному плеканню музики і співу під проводом італійців» [7, с. 316]. Про це у своєму виступі, присвяченому ювілею Д. Бортнянського, говорив і Дмитро Антонович. Адже «італійщина», якою дорікали Бортнянському, в Україні була «здавна засвоєна і зукраїнізована ще від XVII ст.» [7, с. 316].

У цьому контексті варто згадати українську духовну пісню XVII–XVIII ст. як різновид церковнонародної, що, з одного боку, мала виразні риси народних пісень, а з іншого – була позначена великим впливом західноєвропейського бароко. На цю її особливість звертає увагу композитор та музикознавець Борис Кудрик, зазначивши, що вплив бароко відчутний передусім у ритміці. Адже «ритміка західних сюїтних танців у вигляді павани, гальярди, сарабанди, навіть менуета не належить тут до рідкостей. Подекуди не брак навіть каденційних мелізмів і зворотів, яких вітчиною є італійська мелодія доби Монтеверді, Каваллі, Честі чи Страделлі [...] Головними носіями цієї творчості були спудеї Києво-Могилянської академії та ставропігійських шкіл» [5, с. 22]. Дослідник констатує, що ці псалми та канти були записувані київською нотацією у 2–3 голоси в збірники, а для хатнього вжитку – у 2 голоси з інструментальним супроводом «basso continuo» для клавесина чи клавикорда [5, с. 22]. До нашого часу дійшло багато українських пісень і церковних колядок, що сприймаються дуже автентично, але мелодика і ритміка яких указують на певні запозичення із західноєвропейської музики. Так, одна з мистецьких перлин *Богогласника*, у якій яскраво проступає українське начало – пісня про «Покров Богородиці» – відзначається, як зауважив Б. Кудрик, не лише інструментальним типом мелодики в стилі італійських оперних увертюр чи мангеймських симфоній, а є написаною в ритмі менуету [5, с. 76]. У характері менуету є також колядки «У Вифліємі новина» чи «Нова радість стала» тощо. Деякі з духовних пісень, зокрема відома псалма «Скорбна мати під хрестом стояла», ймовірно, є переробкою французької духовної пісні XV ст. «Noel nouvelet».

Це стосується й української церковної музики, зокрема ірмологічного співу. У добу розвитку партесної музики в рукописних ірмологіонах XVII ст., писаних сільськими дяками, західні впливи, як стверджують дослідники, були досить помітними [5, с. 21].

Щодо дяківського співу поза ірмолойно-октоїховими гласами, то тут, на думку Б. Кудрика, у залишках партесівщини у вигляді локальних літургійних наспівів, зокрема Херувимської, можна знайти «не одну світську, західну мелодію (наприклад у молодшій верстві: оперну арію або й шматок якої інструментальної сонати), тільки приакомодовану (приспосовану. – М. Н.) до стилю нашого церковного співу, наче переодягнену в східну рясу» [5, с. 26].

Під час дослідження особливостей національної музичної інтонації логічно постає питання: чи змогли її «влловити» ті європейські композитори, які зверталися до української тематики або використовували український матеріал у своїх творах? Найперше згадаємо Л. ван Бетговена і його 7-й та 8-й кuartети, відомі ще як «кuartети Розумовського», у яких він, на думку дослідників, використав мелодії українських пісень «Ой, на дворі метелиця» й «Від Києва до Лубен». У польського композитора Юліуша Зарембського, який народився і більшу частину свого життя прожив в Україні, є «Галицькі танці» для фортепіано, перекладені для симфонічного оркестру Ф. Лістом. Українська інтонація у цих творах практично не відчитується. Те саме можна спостерегти і в «українських операх» П. Чайковського, М. Мусоргського та Н. Римського-Корсакова. Так, в одному з листів М. Лисенка до М. Драгоманова, датованого 1876 р. (у радянський час лист з ідеологічних причин не був надрукований) композитор пише: «У Києві сего сезону... Сетов обіцяє поставити «Вакулу Кузнеца» Чайковського. Мені страшенно цікаво як публіка віднесеться до тій музики, котра не має іскри народної української музики, де навіть він і з троха не натякає на українську пісню, а лиш московську» [6, с. 110].

Із наведеного вище можна лише зробити висновок, що навіть видатним європейським композиторам у зверненні до музичного матеріалу інших народів не завжди вдавалося відчутти і передати своєрідність їхньої національної інтонації, адже тут було потрібне глибоке, а не поверхове відчуття чужої культури. Ці проблеми хвилювали й Р. Глієра, про що свідчить його переписка з Б. Лятошинським. В одному з листів композитор зазначає, що коли він писав у 1920–21 рр. картину-балет «Запорожці», то ще знаходився «під свіжим враженням від української музики. За цей час такі стилі, як азербайджанський, узбецький, бурят-монгольський, напевно, затуманили український колорит. Мені захотілось знову подихати українськими піснями і танцями, і з цього приводу звертаюсь до Вас за порадою» [1, с. 388]. У цьому разі йдеться про український музичний матеріал періоду польсько-українських війн XVII ст., на що Б. Лятошинський у відповідь пише, що переглянув 50 збірників, але знайти його досить не просто [1, с. 401]. Водночас він застерігає Глієра від використання кадансів, які зустрічаються у «Наталці Полтавці» та «Запорожці за Дунаєм», називаючи зворот *домінанта – ввідний тон – тоніка* банальним.

Проблема української інтонації, українського характеру стає ключовою у творчості українських композиторів першої половини XIX ст., прикладом чого є талановитий М. Вербицький. «Ще не вмерла Україна» – це вже третій за рахунком гімн композитора, перед цим ним були написані ще два – «Мир русинам» і «Кто за нами». Перший гімн – це полонез, у другому М. Вербицький ніби і намагався подолати польські впливи, але йому це вдалося лише частково. Ба більше, виникає враження, що «композитор не ставив перед собою завдання знайти адекватні (з сучасного погляду) музичні засоби для втілення національного. Імовірно, йому подобалися танцювальні ритмоформули полонезу та мазурки, тому він їх відтворював у своїх попередніх двох гімнах, не побачивши у цьому жодних протиріч, тим паче знаків польської музичної ідентичності» [9, с. 221]. Натомість у гімні «Ще не вмерла Україна» М. Вербицький звертається до моделі того



урочистого церемоніального маршу, який, символізуючи поклоніння Богові, часто зустрічається у його власних церковних творах. Це те, що він перейняв від Д. Бортнянського. Не знайшовши інших відповідників національного, крім коломийки та козачка, композитор знову вертається до церковного стилю, оскільки перші вісім тактів гімну – це типовий алілуйний розспів. Пояснення цьому треба шукати у тогочасному життєвому середовищі Галичини, яке було плавильним резервуаром для багатьох культур і строкатим у плані музичного вислову. Тому М. Вербицький поза сферою танцювальності ще не був спроможний належним чином передати національну інтонацію.

У ХХ ст. музична інтонація часто використовується як знак національного в авторській системі композитора. Підтвердження цієї думки можна знайти у творах Б. Лятошинського, оскільки йтиметься про одну інтонацію, яку він упродовж усього свого життя використовував саме як знак «українського». Уперше вона з'являється у композитора ще в 1920-х роках. Водночас треба зазначити, що стиль митця відзначається органічною і стилістичною цілісністю і внутрішньою єдністю, що не дуже піддається поділу і розчленуванню на окремі автономні фрагменти та не підлягає лінійній періодизації. Він (стиль), як і знакова мовна система композитора, остаточно сформувалися вже у 1920-ті роки. І саме в той час у його творчість входить не просто українська інтонація, а така, що свідомо позиціонується і акцентується ним як знак національного. Глибоко символічно, що вона пов'язана з Шевченковим словом і творчістю М. Лисенка, музична мова якого «стала моделлю національної (у сенсі загальноукраїнської, а не лишень народної) музичної мови – інструменту культури новітньої української нації, що постала вже в ХІХ ст. (і становлення якої не завершилося і донині)» [3, с. 36–37]. Надалі ця інтонація стане невід'ємним складником авторського мово-стилю Б. Лятошинського та одним із найголовніших знаків у його авторській семіологічній системі. Йдеться про початковий двотакт хору «Тече вода в синє море», який датується 1949 р. (оп. 48), але насправді у своїй першій редакції з фортепіанним супроводом був написаний ще в середині 1920-х років. Інформацію про нього ми знаходимо у статті С. Людкевича «Вокальна музика на тексти Кобзаря», опублікованій автором у Львові в 1934 р.

Але повернемося до початкового двотакту хору з двома послідовно узятими квартами, з яких перша чиста, а друга зменшена, так звана українська, з низхідним малосекундовим зміщенням. Можна говорити про епічність зачину, оскільки дослідники творчості композитора зазначають, що цей початок хору нагадує думову рецитацію. Але як слушно зауважила Лю Пархоменко, «ця тема – глибинна, філософська, лише експонована в пісенній манері, але веде в іншу образну систему [10, с. 78]. Сам початок сприймається як декларування трагічного, оскільки згадана інтонація є «знаком хреста», бароковою риторичною фігурою, семантичне значення якої невіддільне від образу страждання та скорботи. Відчуття трагічного посилює тональність *мі-бемоль мінор* – ще один зі знаків трагічного в авторській системі композитора. Зауважимо, що в Т. Шевченка так само початок вірша є ніби відсиланням до фольклору, але така алюзія позірна, бо насправді море – це образ смерті, рух в один кінець, звідки вже нема вороття. І тому в останньому розділі хору ця початкова інтонація як остинато повторюється впродовж 28 тактів. Мабуть, це досі небачене гіперболізоване використання національного знаку й одночасно символу трагічного в європейській музичній культурі. У 1929 р. Б.Лятошинський використовує цю тему знову, але у дещо зміненому вигляді в опері «Золотий обруч». У своєму оркестровому варіанті тема стане лейтмотивом Дажбога – символом нескореності українського народу і його перемоги. Тому в ній відсутнє трагічне начало, а з двох кварт

залишитися друга, зменшена. У Третій симфонії, написаній у 1951 р., епічна й архаїчна побічна партія першої частини, відома ще як тема «сили народу», побудована на інтонації хору «Тече вода в синє море» і початкової лексеми теми Дажбога. Спостерігаючи за логікою розгортання музичної думки в першій частині симфонії зауважуємо, що у своєму останньому експозиційному проведенні перед розробленням побічна партія звучить як «знак хреста» й точна цитата початкового двотакту хору «Тече вода», те ж саме повториться і наприкінці розроблення, позаяк згадана цитата з'явиться ніби в дзеркальному відображенні перед самою репризою ц. 220. У 1951 р. тема хору «Тече вода в синє море» стане тематичною основою хорової мініатюри «Із-за гаю сонце сходить». Ба більше, її дещо видозмінена початкова лексема з'явиться на тлі передзвону у другій частині Четвертої симфонії Б. Лятошинського, підкреслюючи єдність особистого та національного буття, їх взаємозалежність, трагізм та екзистенційну сутність.

**Висновки.** Символічно, що у пошуках найбільш суголосної для свого композиторського ества інтонації, яка стала б знаком «національного», Б. Лятошинський звертається до творчості М. Лисенка, музична мова якого, за визначенням О. Козаренка, функціонує як «ідеальний тип національної музичної мови». Адже початкову інтонаційну лексему знакової хорової мініатюри «Тече вода в синє море» композитор свідомо запозичив з опери «Тарас Бульба». Вона дуже коротко з'являється у вступі перед речитативом і аріозо Насті «Тремтить душа» у тому самому значенні, а саме як «знак хреста» і страждання. Не менш символічним є той факт, що ця інтонація одночасно «відсилає» і до українського фольклору, і до багатотрадиційної європейської професійної барокової музики, оскільки бароко – це та епоха, що залишила, на думку Д. Чижевського, великий слід в історії становлення модерної української культури та української людини. У поєднанні фольклорного та європейського музичних складників і полягає сутність національної інтонації, яка, будучи важливим засобом національної культури, одним з основних маркерів її ідентичності, вимагає системного всебічного дослідження, а не лише окремо взятих складників, пов'язаних із виявленням їх ексклюзивності стосовно загальноновизначених норм європейської музики.

### Література

1. Борис Лятошинський. Епістолярна спадщина : у 2-х т. Т. 1. Київ, 2002. 768 с.
2. Івашкевич Я. Шопен / пер. з пол. Й. Брояка. Київ : Муз. Україна, 1989. 208 с.
3. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів : НТШ, 2011. 285 с.
4. Корній Л. Історія української музики. Ч. 1. (від найдавніших часів до середини XVIII ст.). Київ ; Харків ; Нью-Йорк, 1996. 314 с.
5. Кудрик Б.П. Огляд історії української церковної музики. Львів : Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1995. 128 с.
6. Лисенко М. Листи / упоряд. Р.М. Скорульська ; гол. ред. А.П. Лашенко. Київ : Музична Україна, 2004. 680 с.
7. Людкевич С.П. Д. Бортнянський і сучасна українська музика. *Людкевич С.П. Дослідження, статті, рецензії, виступи* / упоряд., ред., вступ. ст. пер. і прим. З. Штундер. Львів : Дивосвіт, 1999. Т. 1. С. 313–320.
8. Ляшенко І.Ф. Національне та інтернаціональне в музиці. Київ : Наукова думка, 1991. 268 с.
9. Новакович М. Галицька музика габсбурзької доби: у пошуках української ідентичності. Львів : Т. Тетюк, 2019. 376 с.
10. Пархоменко Л. Українська хорова п'єса (типологія, тематизм, композиція). Київ : Наукова думка, 1979. 219 с.
11. Франко І. Музика польська і руська. *Іван Франко про музику* / упоряд. Т. Коноварт. Львів : Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича, 2006. С. 38–58.



УДК 786

DOI 10.32782/2224-0926-2024-3-4-50-51-10

*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

*Гордійчук Дарія Іванівна*  
магістр, музикознавець,  
Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка  
<https://orcid.org/0009-0004-0301-7649>

### **«ДЕСЯТЬ ПРЕЛЮДІЙ» ОР. 46 ФЕДОРА ЯКИМЕНКА: ЯСКРАВІЙ ВРАЗОК ІМПРЕСІОНІЗМУ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ**

Стаття спрямована на виявлення особливостей музичної мови у фортепіанній творчості українського композитора Федора Якименка у ранній період його творчості 1900–1915 рр. Відзначено, що серед різножанрової спадщини митця одне з чільних місць займають фортепіанні твори: прелюдії, ескізи, ноктюрн, кілька зошитів програмних п'єс. Фортепіанні цикли цього періоду відрізняються контрастним співставленням широкого кола образів, картин та настроїв, новою музичною мовою.

Аналіз домінуючих засобів виражальності у вибраному циклі «Десять прелюдій» ор. 46 продемонстрував використання митцем низки новаторських засобів в імпресіоністичному ключі, насамперед у ладовому, гармонічному та фактурному планах. Гармонічна мова у п'єсах циклу яскрава та колоритна: незвичні гармонічні співставлення, еліптичні звороти, альтеровані септакорди та нонакорди побічних щаблів, їх обернення, співзвуччя з доданими та заміненними тонами. У композиціях переважають лади народної музики, цілотнова гама та пентатоніка. У плані мелодії на перший план композитор висуває виразні вузькообсягові мотиви чи фрази, які виступають основою для розгортання кожного з пластів, оскільки поліпластовість є одним із проявів поліфонічного викладу.

Форма та композиційні закономірності, організація музичного матеріалу прелюдій виявляють раціонально-інтелектуальні ознаки мислення митця, зокрема це періодична повторюваність, іноді дроблення, як у межах цілої прелюдії, так і в межах частин твору. Переважають дво- тричастинні форми. Щодо фактури, то гомофонно-гармонічний виклад заміняється або чергується з поліфонічним, причому останній створюється поєднанням кількох пластів, зазвичай різнохарактерних.

Коротко окреслено засоби єдності циклу. Аналіз 10 прелюдій ор. 46 виявляє, що фортепіанний цикл побудований за принципом контрасту за такими параметрами: настроєвою палітрою, темповими співставленнями, фактурним викладом.

Відзначено, що у фортепіанному циклі «Десять прелюдій» ор. 46 композитор продемонстрував високу композиторську техніку.

**Ключові слова:** український композитор, стиль, жанр, фортепіанні цикли, імпресіонізм, музична мова, гомофонно-гармонічний виклад, поліфонія, танець.

***Pysmenna Oksana, Hordiichuk Dariia. «Ten Preludes» o. 46 by Fedir Yakymenko: an outstanding example of impressionism in Ukrainian music***

*The purpose of the article is to identify the peculiarities of musical language in the piano works of the Ukrainian composer Fedir Yakymenko of the early period of his work (1900–1915). It is noted that among the multi-genre heritage of the artist, one of the most prominent places is occupied by piano works: preludes, etudes, nocturnes, as well as several notebooks of program pieces. The piano cycles of this period are characterized by a contrasting juxtaposition of a wide range of images, paintings and moods, and a new musical language.*

*The analysis of the dominant means of expression in the chosen cycle – «Ten Preludes», Op. 46 - demonstrated the use of a number of innovative means in the impressionistic key, primarily in the harmonic, harmonic and textural plans. The harmonic language in the pieces of the cycle is bright and colorful: unusual harmonic juxtapositions, elliptical turns, altered septacords and nonaccords of side steps, their reversals, chords with the addition and replacement of sounds. The compositions are dominated by folk music modes, the whole-sound scale, and pentatonic. In melodic terms, the composer distinguishes expressive narrow-volume motifs or phrases that serve as the basis for the development of each of the layers, since polyphony is one of the manifestations of polyphonic presentation.*

*The form and compositional patterns, the organization of the musical material of the preludes reveal rational and intellectual signs of the composer's thinking, in particular, periodic repetition, sometimes fragmentation, both within the whole prelude and within parts of the work. Two- or three-part forms prevail. As for the texture, the homophonic-harmonic presentation is replaced or alternates with polyphonic, the latter being created by combining several layers, usually of different character.*

*The means of unity of the cycle are briefly outlined. The analysis of the «10 Preludes» Op. 46 shows that the piano cycle is built on the principle of contrast in the following parameters: mood palette, tempo comparisons, texture.*

*It is noted that in the piano cycle «Ten Preludes» Op. 46 the composer demonstrated a high compositional technique.*

**Key words:** *Ukrainian composer, style, genre, piano cycles, impressionism, musical language, homophonic and harmonic presentation, polyphony, dance.*

**Вступ.** Одним із надзвичайно талановитих українських композиторів, творчість якого була несправедливо заборонена, тож невиконувана та невідома у музичних колах, є Федір Якименко. Окрім композиції, митець володів талантом піаніста, диригента, музикознавця.

Невідомі на батьківщині композиції Федора Якименка здобули популярність у Європі та США. Так, «Картини України», «Шість п'єс на українські теми», «Українська сюїта» доволі часто звучали там на концертах та по радіо.

В Україні лише на початку ХХІ ст. музикознавці та виконавці звернулися до вивчення постаті Федора Якименка. На концертах почали виконувати його твори. Активними популяризаторами творчості Ф. Якименка, виконавцями його складних талановитих композицій є відомі українські піаністи Оксана Рапіта, Мирослав Драган, Павло Лисий<sup>1</sup>, диригент Кирило Карабиць.

Розвідки про життєдіяльність та музично-теоретичне осмислення його творчої спадщини постало в колі зацікавлень науковців.

<sup>1</sup> Павло Лисий у квітні 2018 р. на конкурсі-фестивалі «Concours-festival repertoire pianistique moderne» у Парижі отримав спеціальний диплом за популяризацію музики Федора Якименка.

Серед різножанрової та багатогранної спадщини митця одне з чільних місць займають фортепіанні твори: прелюдії, ескізи, ноктюрн, кілька зошитів програмних п'єс: Дві фантастичні замальовки, «Розповідь мрійливої душі», фортепіанна поема «Уранія», «Ідилічні танці», «Картини України», Шість українських п'єс для фортепіано в чотири руки.

Сам прекрасно володіючи фортепіано, композитор упродовж життя творив для улюбленого інструмента. У фортепіанних композиціях митець передав найчутливіші порухи своєї поетичної натури, створював живописні полотна краси природи Землі чи позаземних цивілізацій, далеких планет.

*Огляд літератури.* Життєвий та творчий шлях композитора, риси його стильових спрямувань окремих творів стали об'єктом вивчення музикознавців П. Маценка<sup>2</sup>, О. Підківки<sup>3</sup>, Л. Ніколаєвої<sup>4</sup>, І. Новосядлої<sup>5</sup>, Ю. Закорчемої, А. Васильєвої<sup>6</sup>. У перелічених працях відсутній ґрунтовний комплексний аналіз одного з репрезентативних фортепіанних циклів Ф. Якименка «Десять прелюдій» ор. 46, у більшості розвідок не розглядаються виражальні особливості його музичної мови, архітекτονіки, дослідження яких стає основою для визначення стильових рис твору, загалом фортепіанної творчості раннього періоду, чим зумовлена **актуальність** вибраної теми.

**Методологічну базу** роботи становить взаємодія таких методів:

- *жанрово-стильового* – для визначення особливостей стильової специфіки пропонуваного твору;
- *структурно-функційного* – для музично-теоретичного аналізу їх виражальних особливостей, архітекτονіки, драматургії.

**Метою** розвідки є спроба виявлення стильових тенденцій та засобів єдності циклу у фортепіанному опусі 46, у який входить 10 композицій Федора Якименка, написаного у ранній період творчості – 1900–1915 рр.

**Результати.** «Десять прелюдій» ор. 46 були створені Федором Якименком у 1910 р. у харківський період життя і творчості. Відомо, що Харків на початку ХХ ст. був найбільшим центром імпресіоністичних тенденцій в Україні, що значною мірою позначилося на творчості митця, зокрема й на фортепіанному циклі з 10 прелюдій.

Під час аналізу прелюдій ор. 46 акцентовано образно-настрєві, структурні, гармонічні, тонально-ладові виражальні засоби кожної п'єси, фактурні виклади, також окреслені параметри їх об'єднання у цикл.

Образно-настрєве навантаження Прелюдії № 1 досягається шляхом поєднання двох взаємодоповнюючих станів – від лірико-споглядального до напружено-драматичного. Цьому слугує перемінність типу викладу фактури та колористичних гармонічних послідовностей. Чергування поліфонічного, створеного як наслідок напластування трьох горизонталей, та гомофонного хорального викладу.

<sup>2</sup> Маценко П. Якименко Федір Степанович. Вінніпег : Друкарня «Нового Шляху», 1954. 20 с.

<sup>3</sup> Підківка О. Якименко Ф.С. (1876–1945 рр.). Після довгих років забуття (Про життя і творчість українських композиторів). Дрогобич, 2008. С. 168–192.

<sup>4</sup> Ніколаєва Л. Фортепіанні твори Ф. Якименка: образність і стилістика. *Українська фортепіанна музика та виконавство* : матеріали III конференції. Львів, 1994. С. 48–51.

<sup>5</sup> Новосядла І., Закорчемо Ю. Стильові виміри фортепіанної творчості Федора Якименка. *Українська музична культура на сучасному етапі: трансформація традиційних і академічних форм* : збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції. Івано-Франківськ, 2013. С. 98–102.

<sup>6</sup> Васильєва А. Фортепіанний цикл Ф. Якименка «Уранія» / ред. В.П. Шерстюк. *Дослідження. Досвід. Спогади*. 2003. Вип. 4. С. 176–182.

Різні відтинки станів та настроїв укладені митцем у просту тричастинну форму з контрастною серединою та доповненнями після середньої та репризної частин. Архітектоніку твору можна окреслити формулою *Moderato a* + *Allegretto b* + *Moderato. Poco agitato c*-*доповн.* + *Moderato. Tempo 1. a1* + *Poco agitato c1*-*доповн.*), відповідно, у структурному плані: **6т.+12т.+6т.**<sub>доповн.</sub> + **6т.+8т.**<sub>доповн.</sub> Незначний контраст настроєвої сфери досягається завдяки гармонії, фактурі, динаміці. У загальний настрій прелюдії вводить двотактова тема споглядального характеру *Moderato*. У ній виділяємо три пласти: висхідна мелодія з елементами пентатоніки, доповнюючий підголосок із пунктирною метро-ритмічною фігурою у середньому та тріольний супровід у нижньому голосі (який рухається секвентно у висхідному напрямі). Гармонічна вертикаль на сильних долях утворює м'яко-дисонуючі поліакорди – квартквінтакорди, які чергуються зі співзвуччями з ясно окресленими функціями. Наступні 4 такти (3–6 т.т.) є варіантним розвитком основної теми, задекларованої в початковому трихорді (Приклад 1).

Приклад 1. Ф. Якименко. Десять прелюдій ор. 46. Прелюдія 1 (1–6 т.т.)

Традиційним для даної постромантичної доби (кінець XIX – початок XX ст.) є звучання еліптичних зворотів (у даній прелюдії D–S). Тональність першого розділу важко визначити однозначно, адже в ньому вчувається перемінність *cis-moll* та *E-dur*. Завершується перший розділ завуальованою доміантою до *E-dur*.

Другу частину розпочинає колористична гармонічна послідовність щпродовж 2-х тактів у *cis-moll*:  ${}^1|VII_6 - II_7^{5-} - II_{6/5} - VI_6 - t_6^2| VI_6 - t_7^{5-} - t_6 - VI_6 - t_6$ , яка далі секвенційно переноситься в тональність *fis-moll*. Наступні 8 (4+4) тактів точно повторюють початковий виклад – 4 такти другої частини (Приклад 2).

Приклад 2. Ф. Якименко. Десять прелюдій ор. 46. Прелюдія 1 (7–10 т. т.)

Повторність, перенесення на іншу висоту різного масштабу побудов – характерна риса музики імпресіоністів, проявляється й у творчості Федора Якименка. Матеріалом чотирьох заключних тактів (19–24 т. т.) – доповненням «с» послужило кадансування на інтонаційно-гармонічних зворотах із другого розділу, щоправда, у другому та четвертому тактах замість мажорних консонантних милозвучних тризвуків та секстакордів звучать збільшені, які вносять певне образне і тематичне напруження, динамічний розвиток.

Загалом другу частину можна назвати ліричним центром прелюдії, вона має схвильований (завдяки зміні темпу від *Moderato* до *Allegretto*), але разом із тим дещо застиглий характер завдяки рівномірному рухові четвертними тривалостями, хоральному складу фактури.

«Будівельним матеріалом» доповнення «с» є неодноразово повторюваний дихорд (м. 2) у пунктирному ритмі, запозиченого з першої частини, створюючи безперервність руху, токатність. Напруженість звучання досягається октавними стрибками у нижньому голосі та хроматизованим низхідним у середньому. Цей мотив повторюється тричі, створюючи ефект кадансування, завершення; звучить драматично та загрозливо. Завершується третій розділ застиглим звучанням на  $t_6$  по *cis-moll*.

Третя частина прелюдії «a1» – це точне повторення першої «a» та доповнення «c1». Завершується прелюдія акордом неповної доміанти в *cis-moll*. Кварто-квінтове співзвуччя «Gis<sup>1</sup>-dis-gis» і обернення початкового «dis-gis-dis<sup>2</sup>», створюючи своєрідну арку, – обрамлення композиції поліакордами нетерцієвої будови.

Характер **Прелюдії № 2** стрімкий та невпинний завдяки безперервному рухові шістнадцятими тривалостями. Форму її визначаємо як просту тричастинну.

У першій частині, першому її такті, закладено основне зерно, з якого виростає весь твір. Це короткий мотив у межах гексахорду, який заснований на чергуванні T–D гармонічних функцій. Повторність як формотворчий елемент у творчості Якименка спостерігаємо і в цій прелюдії. Так, кожен такт першої частини повторюється двічі. Третій такт фактично проростає з першого, сприймається як його варіант, але набуває іншого гармонічного вирішення у послідовності T–III–S. У наступних чотирьох тактах композитор застосовує поліфонічний прийом перестановки голосів, тобто основний мотив переходить у нижній голос. Цю побудову – першу частину окреслюємо як восьмитактовий період повторної будови (Приклад 3).



Приклад 3. Ф. Якименко. Десять прелюдій ор. 46. Прелюдія 2 (1–6 т. т.)

Цезура між першою та другою частинами неясково виражена, оскільки між ними немає ні тематичного, ні образного контрасту. Попарна повторюваність мотивів зберігається. Безперервність руху досягається комплементарністю ритмічної та мелодичної ліній нижнього та верхнього голосів. Метро-ритмічна організація, а саме накладання пентахордів 3-го та 4-го тактів (другої частини; 11–12 т. т.) створюють відчуття перемінності ладу (cis-moll – E-dur), мінливості настрою, що проявиться у подальшому розвитку матеріалу. Зміна розміру в другому реченні з 3/4 на 4/4, гамоподібний рух на основі діатонічних ладів (cis фригійського, D лідійського, A лідійського та fis дорійського) слугує динамізації розвитку другої частини, а також надає твору рис етюдності. У цьому гамоподібному фрагменті відбувається зміна принципу повторюваності: перший та другий такти другого речення не повторюються, проте четвертий такт повторює третій (відбувається процес дроблення музичного матеріалу).

Третя частина служить закінченням Прелюдії. Тут завершальний тип викладу на повторюваних тремолюючих фігураціях у середніх голосах та витриманих звуках у крайніх, відображає застиглість пейзажу, ніби завмирання емоції у його спогляданні. Такі моменти звукообразальності свідчать про імпресіоністичні тенденції в творчості композитора. І знову ж, як і в першій частині, спостерігаємо попарну повторюваність фраз. Завершується прелюдія на тонічній гармонії cis-moll-ю, яка на *ritenuto*, *p*, на педалі та ферматі, – ніби розчиняється у просторі.

**Прелюдія № 3** із перших тактів занурює слухачів у меланхолійний, споглядальний настрій (*Moderato sostenuto*). Її розмірений рух акордовими послідовностями у верхньому регістрі та гамоподібним рухом (три-, тетракорди) у нижньому (незмінно повторюваною ритмічною фігурою якого є восьма та дві шістнадцяті) створюють спокійний, врівноважений та зосереджений стан. Цьому сприяє також приглушена динаміка, тому *f ma espressivo* (13-й т.) на короткий термін привносить контраст до загального настрою, ймовірно, для динаміки розвитку, оскільки це є повторений період. Характерною інтонацією є секунда, яка виникає в акордах D групи (а саме обернень VII), що надає звучанню витонченості та граціозності (Приклад 4).

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system is marked "Moderato sostenuto. ♩ = 94." and "espressivo". It features a treble staff with chords and a bass staff with a rhythmic pattern of eighth notes. The second system is marked "dim." and "p". It continues the musical ideas from the first system, with a treble staff showing chords and a bass staff with a similar rhythmic pattern. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and dynamic markings.

Приклад 4. Ф. Якименко. Десять прелюдій ор. 46. Прелюдія 3 (1–7 т. т.)



Гармонічна мова твору незвична, вишукана. Композитор широко використовує для досягнення пасторально-споглядального образу у дусі неоромантизму тризвуки та септакорди побічних щаблів, різного виду перервані звороти: F-dur  $^1 | T - VII_{4/3} VI_6^2 | T - VII_{4/3} - VI_6^3 | T_{6/4} - S_{6/4} - III_6^4 | VII_{5/3} - VI_{6/4} - VII_2^5 | VI_2 - T_7 - VII_{4/3}^6 | VI_2 - T_7 - VII_{4/3}^7 | III - VII_{6/5} - VII_2^8 | VI_{6/5} - S_7 - T |$ . Отже, загалом музична тканина насичена еліптичними зворотами ( $VII_2^5 | VI_2 - T_7 - VII_{4/3}^6 | VI_2 \dots$ ), перерваними зворотами ( $^1 | T - VII_{4/3} - VI_6, D_2 - VI$ ) та співзвуччями побічних щаблів тощо.

Незначний контраст і водночас продовження настрою першої частини створює друга частина простої тричастинної форми прелюдії. Зміна фактури з акордової на арпеджовану з низхідними секундовими інтонаціями додає образу певної схвильованості.

Третя частина (*Moderato. Tempo I*) – точна реприза першої частини і повертає у світ споглядальності та спокою.

**Прелюдія № 4** серед усього циклу виділяється вишуканістю та тендітністю музичного образу. Характерними рисами п'єси є швидкоплинність та калейдоскопічність музичного матеріалу за збереження основного характеру, що особливо помітно проступає у середній частині складної тричастинної форми.

У першій частині переважає споглядальний, дещо меланхолійний настрій, який композитор виражає за допомогою високого регістру, прозорої легкої фактури, манери виконання *dolcissimo*. Гармонічна палітра заснована на ланцюжку вишуканих співзвуч з оберненнями впродовж цілого такту: cis-moll  $^1 | t_{6/4} - -^2 | D_9^{-3} - -^3 | D_9^{-5} - -^4 | t_{\text{+долт.}} - -^5 | t_{6/4} - -^6 | D_9^{-3} - -^7 | D_9^{-5} - -^8 | t_{\text{+долт.}} - -$ , які збагачуються та розсвічуються одинарними та подвійними доданими, заміненними та пропущеними тонами, створюючи подекуди поліфункційні поєднання (Приклад 5).

Часто композитор уводить тонічні та субдомінантові септакорди та їх обернення, які збагачують колористику гармонічної мови, що є характерною рисою імпресіонізму. Переходом від першої до середньої частини слугує коротка зв'язка, у якій повторність музичного матеріалу, заснованого на відхиленні до тональності далекої до основної (cis-moll) – dis-moll, створює враження застигlosti, навіть заціпеніння. Важливість цього переходу не можна недооцінювати, адже її інтонаційність та ритмічні формули (половинна-четвертна, або четвертна-половинна) в подальшому будуть широко використовуватися в епізодах другої частини та в заключенні.

Перша побудова середньої частини створює відчуття легкості, прозорості музичного образу. Цей стан досягається гамоподібними пасажами у правій руці та акомпанементом близьким до фактурного викладу основної теми першої частини (розкладені акордові послідовності в поступальному русі четвертних), знову ж таки у

Allegro.  $\text{♩} = 100.$

*p dolcissimo*

Da. \* Da. \* Da. simili

Приклад 5. Ф. Якименко. Десять прелюдій ор. 46. Прелюдія 4 (1–6 т. т.)

високому регістрі, серед гармонічних засобів виділяються короткі еліптичні звороти ( $D_{6/5} \rightarrow (fis) - VII_6 - D_7 \rightarrow (fis)$ ).

Дещо змінений матеріал основної теми першої частини служить компонуванню другої побудови, яка звучить у тональності *s-i* – *fis-moll*. Колористично-барвистою сприймається гармонічна послідовність з еліптичними зворотами  $t_6 - II_7 \rightarrow (D) - D_7 \rightarrow (VII) - t_6$ .

Третя побудова середньої частини заснована на гамоподібному русі та на ритміці акомпанементу, запозиченого зі зв'язки. Тут композитор вводить яскраві гармонічні співставлення у таких послідовностях:  $t_6 - II_7^{#5} - VII_{5/3} - d_{7nat} - D_2 \rightarrow (VII_6) - D_{6/5} \rightarrow (VII) - t; II - VII_{min} - d_7 - II_2 \rightarrow (VII)$ .

Четверта побудова поєднує метро-ритмічну організацію зі зв'язки та короткі інтонації розкладених акордів у ритмі шістнадцята + дві четвертні, які почергово переносяться із середнього регістру у верхній (друга-третья октави), що створює ефект відлуння дзвонів. У завершенні побудови композитор використовує звукообразальний прийом, що імітує могутні дзвони: співставлення двох акордів *D* групи ( $D_7^6 D_7^{b5}$ ), перший у верхньому регістрі, другий – у середньому. Завдяки цьому прийому ще більше підкреслюється ефектність основної теми першої частини у репрізі.

Реприза у *p'есі* динамізується завдяки розширенню матеріалу зв'язки, де композитор застосовує еліптичні звороти ( $II_7 \rightarrow (VII) - D_2 \rightarrow (III_{min})$ ), які поступово підводять до завершення прелюдії в паралельній тональності – *E-dur*.

**Прелюдія № 5** побудована на співставленні кількох контрастних мінливих образів: стрімкий політний, зосереджено-задумливий, поетично-мрійливий. Композитор уже на початку зіставляє два протилежні настрої. Спершу – стрімкий неспокійний, який досягається хвилеподібним швидкоплинним рухом мелодичної лінії вісімками: злети по звуках  $t_{6/4}$  або  $t_6$  *a-moll* і спуски на функціях *s-i* та *D-i* із вкрапленням барви VI щабля, тлом для яких служить послідовність тризвуків головних щаблів: *f-moll* |  $t - s - D(d)$  |  $t_6 - VI_6$  | із зупинкою на секстакорді VI щабля (Приклад 6, 1–2 т. т.).

**Allegro molto.**  $\text{♩} = 66$ .

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two systems of music. The first system is marked 'p' (piano) and 'con ssa.' (con sordina). The second system is marked 'cresc.' (crescendo) and 'f' (forte). The music is in 3/4 time and features a complex melodic line with triplets and chromatic movement. The key signature is one flat (F major/C minor).

Приклад 6. Ф. Якименко. Десять прелюдій ор. 46. Прелюдія 5 (1–6 т. т.)

Після нього відразу змальовано умиротворений, поетичний образ, заснований на плавному низхідному русі довгими тривалостями (згодом з октавними дублюваннями), на тлі яких звучить тріольний супровід четвертними по звуках таких функцій, як:  $^3|N - ^4| \Pi_2 - VII_{65} \rightarrow (VI, F\text{-dur})$   $^5| D_{65} \rightarrow (VI, F\text{-dur})$   $^6| D^6 - - ^7| \rightarrow t (a\text{-moll}) - s - D$   $^8| t_6 - VI_6$   $^9| N - ^{10}| \Pi_2 - VII_{65} \rightarrow (VI, F\text{-dur})$   $^{11}| D_{65} \rightarrow (VI, F\text{-dur})$   $^{12}| D^6 - - ||$  (Приклад 6, 3–8 т. т.). Продемонстрована послідовність із використанням неаполітанського та відхиленням до шостого шабля створює особливий колористичний гармонічний ефект порівняно з першою темою, у якій виявлені лише основні гармонічні функції t-s-D-VI. Як певний вибух різко звучить  $D^6$  на гучній динаміці  $f$  після плавного і спокійного настрою з вишуканими еліптичними зворотами. Уся побудова (1–6-й такти) повторюється двічі (7–12-й такти).

У центральній частині тричастинної форми (*Puì mosso. F-dur*) також виділяються два контрастні образи. Перша тема побудована на застиглих акордових гармонічних послідовностях хорального складу, розвивається секвенційно:  $F\text{-dur} \ ^{13}| T_6 - T_6 - - \Pi_6 - T_{64} \ ^{14}| S_6 - S_6 - - D_{64} - S_{64} |$ . Кварто-квінтові інтонації-співставлення надають враження порожнечі, просторості і вводять в атмосферу імпресіоністичних образів.

Друга тема динамічна та експресивна завдяки стрімкому хвилеподібному руху тріольми на тлі розміреного поступального «кроку» четвертних створює відчуття неспокою. Кульмінація твору припадає на завершення другої теми перед репризою: на  $ff$  звучать швидкі фігурації у правій руці та низхідний рух у лівій по акордових звуках дисонуючих гармоній –  $\Pi_7$  (з оберненнями),  $VII_7$  (з оберненнями),  $D$ ,  $T$ .

Скорочена реприза прелюдії (лише перша побудова) завершується доповненням, яке виражає неспокій, незавершеність, ніби зависле запитання. Такий стан створюють поєднання періодичного чергування домінантової нестійкої гармонії – низки еліптичних співзвуч до неаполітанського ( $D_{65}, D_{43}, DVII_7, DVII_{65} \rightarrow B\text{-dur-a}$ ), які служать тлом для кварто-квінтових витриманих співзвуч з органічним пунктом на «с». Але завершується уся прелюдія на розкладеному тонічному акорді ( $t_{53}$ ) початкової основної тональності  $a\text{-moll}$ .

**Прелюдія № 6**, укладена у просту тричастинну форму, зображає граційний, елегантний образ, на що вказує сам композитор, даючи твору програмну назву «Танець ангелів» («Danse des anges»), визначаючи темп твору *Allegretto* та характер виконання позначкою *grazioso*. Образ п'єси – невагомий граційний танець можна охарактеризувати також як мінливий і навіть кокетливий завдяки постійній зміні фактури (висхідним «злетам» мелодичної лінії та поступовим спаданням розкладених акордових послідовностей); у динаміці композитор використовує помірну гучність – відтінки  $p$  та  $mf$  та різноманітні позначки манери виконання, такі як *dolce*, *animando*. Перемінність настрою композитор досягає також невизначеною чітко тональністю початкової побудови: тут із



Приклад 6. Ф. Якименко. Десять прелюдій ор. 46. Прелюдія 5 (41–44 т. т.)

чотирма знаками при ключі звучать переважно співзвуччя по A-dur - T та D (за відсутності звука «dis»). Лише у третьому такті співзвуччя «h-e<sup>1</sup>-gis<sup>1</sup>» можна трактувати як тонику уже E-dur-у, але міксолідійського. Ясно виражений E-dur звучить у 7–8-му тактах. Акорди з доданими тонами нівелюють ясну функційність, тож твір насичений барвистими звучаннями акордів, які служать тлом для тетрахордних повторюваних поспівок із субквартами (Приклад 7).



Приклад 7. Ф. Якименко. Десять прелюдій оп. 46. Прелюдія 6 (1–3 т. т.)

Щодо гармонічної мови, то особливого колористичного, а також драматургічного значення вона набуває у другій частині п'єси, де збагачується еліптичними зворотами:  $^{14}| D_2^{b5} \rightarrow (A) - D_7^{b5} \rightarrow (h) ^{15}| T \rightarrow (G) - ^{16}| D_7^{b3} \rightarrow (cis) | D_7 \rightarrow (A)$ , відхиленнями у S сферу ( $D_2 \rightarrow (S_6)$ ,  $D_2 \rightarrow S_6$ ).

Тональною та тематичною аркою виступає повернення у третій частині матеріалу першої, який повторюється повністю за винятком останніх п'яти тактів, у яких відбувається модуляція в тональність S (основна тональність E-dur). Завершується п'єса тонічним акордом A-dur з доданою секстою, що надає йому особливої вишуканості. Ладово-тональна невизначеність пронизує весь твір, ніби підтверджує перемінність настрою, невагомість прозорість граціозність повітряного танцю ангелів.

**Прелюдія № 7** (*Allegro ma nono troppo*) занурює слухача у світлий споглядальний стан та умиротворені роздуми. Такий настрій композитор створює використанням ладової перемінності – F-dur – d-moll як по горизонталі, так і вертикальним поєднанням трьох мелодичних ліній. Нашаровуються терцієві та секундові «хвилі» половинних та цілих у верхньому голосі з повторюваними арпеджованими акордами середнього голосу (ніби у *diminutio* – четвертні та вісімки), тлом для яких слугує арпеджований «погойдувальний» акомпанемент (вісімками) з періодично перемінним органним пунктом. Колоритне співставлення утворених горизонталіями гармонічних співзвуч із доданими та заміненними тонами – F-dur –  $^1| T_6 S_7$ ,  $^2| T_6 S_7$  тощо, із витриманим фігуративним органним пунктом на «f» та «с» свідчить про імпресіоністичні риси у творі.

У другій частині образ драматизується, набуває схвильованих, напружених інтонацій. Тут виділяються короткі зітхання в середньому голосі на складній домінантовій гармонії з альтераціями та доданими тонами, напружені гармонічні співставлення з ладовою перемінністю та поліфункційні поєднання: d-moll –  $^9| D_9^{4(-3)} - ^{10}| D_9^{4(-3)} - ^{11}| t^{+3-3+7}$   $^{12}| t^{+3-3+7}$  | У п'єсі, укладеній у подвійну двочастинну форму, у другій частині частково змінюється колористичне забарвлення співзвуч: ладова перемінність у невеликому заключенні – f-moll та F-dur.



Приклад 8. Ф. Якименко. Десять прелюдій ор. 46. Прелюдія 7 (1–4 т. т.)

**Прелюдія № 8** – граціозна лаконічна побудов: період із дзеркальним варіантним проведенням його серединних фраз (по горизонталі) – cis-moll (вступ+ab+b<sub>1</sub>c; 2+4+4 || 4+2+2+2+1). Прелюдія побудована на двох елементах: лаконічних дихордних і пентахордних наспівних мелодичних відтинків на тлі витриманих октавно-септимових ламаних барвистих співзвуч, у яких прослуховується функційна приналежність. Колористична різнотональна та ладовоперемінна палітра доповнюється зміною тональної опори у кожному реченні: t7 →(cis) || D65→(A) || II7<sup>3</sup>-D→(h) || VII7- D65 →D || нест. →E|| із структурним чергуванням, окресленим вище (Приклад 9).

У четвертій побудові – кульмінації переважає ладово-тональна нестійкість: кварто-квінтові співзвуччя, причому побдовані на зб. 4 та зм. 5 у напластунанні у лівій руці зб. 4 та м. 7 на *ff* (15–16 т. т.). Завершується мініатюра у просвітленому паралельному E-dur-і на арпеджіато T<sub>53</sub>, *p-pp*, *ritenuto* – як віддалення ніжного ліричного образу, його завмирання.

**Прелюдія № 9** має найбільш стрімкий, рухливий характер серед п'єс циклу. Протягом усієї прелюдії зберігається гамоподібний рух, що значною мірою наближає її до етюдного жанру. Лише на декількох ділянках тричастинної форми можна виділити зміну фактури на акордову (у тріольних переключках 16–17, 62–63 т. т.) або ж на пасажі секстолями (18, 37–38 т. т.) замість чотирьох шістнадцятих (Приклад 10).



Приклад 9. Ф. Якименко. Десять прелюдій ор. 46. Прелюдія 8 (13–16 т. т.)



Приклад 10. Ф. Якименко. Десять прелюдій ор. 46. Прелюдія 9 (15–18 т. т.)

Гармонічна мова насичена численними еліптичними зворотами, відхиленнями, співставленнями далеких тональностей. Найбільшого напруження образ набуває у середній частині, яка не є контрастною до крайніх, а лише розвиває їх матеріал. У гамоподібних пасажах яскраво виділяються лади народної музики (f-дорійський, a-дорійський). Цікавими є також поліфункційні поєднання (16–17 т. т.), де у верхньому голосі звучить  $D_2 \rightarrow (c)$ , а в нижньому –  $VI_{64}$ .

У завершальній **Прелюдії** циклу **№ 10** створений застиглий, зосереджений образ зі зміною відтінків настрою. У композиції відзначаємо нерівноцінність частин у структурному плані, де середня побудова в декілька разів масштабно перевищує крайні. Перша частина займає лише чотири такти, але у ній міститься основне ритмічне зерно (а саме вісімка з крапкою-шістнадцята), яка набуває великого значення у середній частині. Барвиста гармонічна мова вже на цьому короткому модулюючому відтинку форми є вишуканою і яскравою зі співзвуччями побічних шаблів, порушенням послідовності функційної тріади тощо:  $^1 | VI_{43} - VII \rightarrow (F) \quad ^2 | VI_{43} - T(F) D_6 - II_9 \quad ^3 | VI_{43} - T(F) II_2 - D_2 - ^4 | VI_{43} - VI_{65} - II_7 - VII_{65} \rightarrow (B) ||$  (Приклад 11).

Середня частина характеризується поліпластовим поєднанням трьох горизонталей: трихордних з октавними дублюваннями варіантно проведених низхідних поспівок ( $es-c-b$ ,  $es-c-b | d-b-a$ ,  $d-b-a | e-d$ ,  $e-d$ ), ритмізованою (вісімка з крапкою – шістнадцята) низхідною мелодією, яка з кожною парою наступних проведень поступово хроматизується ( $b-a-g-fis-es-d$ ,  $b-a-g-fis-es-d$ ,  $c-h-b-fis-f-e$ ,  $c-h-b-fis-f-e$ ,  $d-des-c-h-b-a-as-f$ ,  $d-des-c-h-b-a-as-f$ ) та третьою лінією басу зі звуками відповідних функцій. Гармонічна мова цього розділу насичується еліптичними зворотами  $IV_7 - II_7 - VII_{43} \rightarrow (g)$ . Три хвили розвитку шеститактової побудови уз постійним зростанням напруження кожних два такти (насичення горизонталі, відтак співзвуч альтераціями, зростання динаміки від *p do f*, та перетікання відтінків стану від *poco più mosso*, *com dolore* до *animando*) обрамляються матеріалом статичного застиглому вступу та завершуються невеликою кодою – повторюване кадансування, у якому утверджується паралельна тональність g-moll до основної – B-dur.

Аналіз 10 прелюдій ор. 46 демонструє засоби поєднання циклу та вказує, що фортепіанний цикл побудований за принципом контрасту: настроєвою палітрою, темповими співставленнями, фактурним викладом.

Зважаючи на відповідні музично-виражальні засоби, а також настроєво-образну різноманітність, прелюдії можна згрупувати так:

1) За образно-емоційним наповненням – можна виділити прелюдії, які мають декілька контрастних образів (№№ 1, 5); мінливий, неспокійний образний стан (№№ 7, 10), прелюдії етюдного типу (№№ 2, 9), а також вишукані, споглядально-мрійливі прелюдії (№№ 3, 4, 6, 8).



Приклад 11. Ф. Якименко. Десять прелюдій ор. 46. Прелюдія 10 (1–3 т. т.)

2) За темповою характеристикою – у циклі переважають два темпові позначення – це Allegro та Moderato, до того ж їхня значимість нерівноцінна, виділяється все ж темп Allegro. Чергування таке: № 1 – Moderato, № 2 – Allegro, № 3 – знову Moderato, після третьої ж прелюдії панує темп Allegro, який має декілька відтінків (№ 4 – Allegro, № 5 – Allegro molto, № 6 – Allegretto grazioso, № 7 – Allegro ma non troppo), у прелюдії № 9 темп Vivace, який композитор уживає для більшого контрасту з десятою прелюдією, у якій знову повертається темп Moderato.

3) За ладово-тональним навантаженням відзначаємо чергування дієзних та бемольних: – для прелюдій №№ 1, 2, 4 та 6 спільними є тональності cis-moll та E-dur (прелюдія № 2 – E-dur→cis-moll, № 4 cis-moll→E-dur, № 6 E-dur→A-dur); прелюдії № 3 та № 7 написані в тональності F-dur, прелюдії №№ 9 та 10 у B-dur, а центральна прелюдія циклу, прелюдія № 5 – у тональності a-moll.

4) За фактурною подібністю виділяємо прелюдії № 1 та № 5, у яких у другій частині форми з'являється хоральний акордовий склад із гармонічних послідовностей, які розвиваються секвенційно; також яскравою схожістю фактури виділяються прелюдії № 1 та № 10 (створюється так звана арка між першою та останньою прелюдіями циклу), у яких об'єднуючим елементом виступає гострий пунктирний ритм у середньому голосі в низхідному русі.

**Висновки.** Усі прелюдії циклу демонструють яскраво виражені імпресіоністичні риси. Так, характерними особливостями циклу є співставлення широкої палітри образів, різноманітних настроїв та емоційних станів (мрійливих, споглядальних, насичено-стрімких, граційних, примхливих, меланхолійних). Також визначальною рисою прелюдій є раціонально-інтелектуальні ознаки мислення митця у структуруванні та організації музичного матеріалу, а саме його періодична повторюваність як у межах цілої прелюдії (перевага дво-, тричастинних репризних форм), так і в межах частин твору (повторюваність коротких фраз, ритмічних, фактурних та мелодичних елементів).

Гармонічна мова у п'єсах циклу яскрава та колоритна, композитор часто використовує сміливі гармонічні співставлення, еліптичні звороти, альтеровані септ- та нонакорди побічних щаблів та їх обернення співзвуччя з доданими та заміненними тонами. Часто митець використовує лади народної музики, цілотонову гаму, пентатоніку.

У плані мелодії на перший план композитор висуває виразні вузькообсягкові мотиви чи фрази, які виступають основою для розгортання кожного з пластів, оскільки поліпластовість є одними з проявів поліфонічного викладу.

Щодо фактури, то гомофонно-гармонічний виклад чергується з поліфонічним, причому останній створюється поєднанням кількох пластів, зазвичай різнохарактерних.

У циклі «Десять прелюдій» ор. 46 сповна проявились основні риси його стилю, характерного для періоду 1900–1915 рр.

Незважаючи на те що у хронологічному вимірі цей період вважають раннім, детальний аналіз цього циклу продемонстрував високу композиторську техніку «Десяти прелюдій» ор. 46, широке коло образів, картин та настроїв, що свідчить про зрілість та впевнену руку майстра.

Цикл із 10 прелюдій ор. 46 є яскравим виявом композиторського генію Федора Якименка, у якому представлено основні особливості його стильових тенденцій зрілого періоду творчості, також цикл займає особливе місце серед здобутків фортепіанної музики початку ХХ ст. як прояв імпресіонізму на українських теренах.

**Література**

1. Васильєва А. Фортепіанний цикл Ф. Якименка «Уранія» / ред. В.П. Шерстюк. *Дослідження. Досвід. Спогади*. 2003. Вип. 4. С. 176–182.
2. Гордійчук Д. Музична мова Федора Якименка: ранній період творчості : дипломна робота / наук. кер. О. Письменна. Львів, 2020. 131 с.
3. Маценко П. Якименко Федір Степанович. Вінніпег : Друкарня «Нового Шляху», 1954. 20 с.
4. Ніколаєва Л. Фортепіанні твори Ф. Якименка: образність і стилістика. *Українська фортепіанна музика та виконавство* : матеріали III конференції. Львів, 1994. С. 48–51.
5. Новосядла І., Закорчевна Ю. Сильові виміри фортепіанної творчості Федора Якименка. *Українська музична культура на сучасному етапі: трансформація традиційних і академічних форм* : збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції. Івано-Франківськ, 2013. С. 98–102.
6. Підківка О. Якименко Ф.С. (1876–1945 рр.). *Після довгих років забуття (Про життя і творчість українських композиторів)*. Дрогобич, 2008. С. 168–192.
7. Шульгіна В. Федір Якименко. Празький період життя і творчості (за архівними матеріалами). *Повернення культурного надбання України: проблеми, завдання, перспективи*. 1999. Вип. 13. С. 50–56.





УДК 78.27

DOI 10.32782/2224-0926-2024-3-4-50-51-11

*Сиротинська Наталія Ігорівна**доктор мистецтвознавства,**професор кафедри музикознавства та хорового мистецтва,**Львівський національний університет імені Івана Франка**<https://orcid.org/0000-0001-9524-4574>*

## ЮВІЛЕЙ ЮРІЯ ЯСІНОВСЬКОГО: В ЕПІЦЕНТРІ ІРМОЛОЙНИХ СЕНСІВ

У статті досліджується науковий доробок українського музикознавця-медієвіста Юрія Ясіновського, чий 80-літній ювілей відзначаємо 10 вересня 2024 р. Наукові зацікавлення вченого зосереджені довкола вивчення давнього періоду української музики, зокрема Середньовіччя і бароко. Багатолітня праця вченого присвячена дослідженню літургійних книг Княжої доби, а також новаторського типу українських літургійних збірників – Ірмологіонів XVI–XVIII ст. Ці збірники виникли завдяки створенню в Україні п'ятилінійної нотації наприкінці XVI ст. і стали репрезентантами поєднання греко-візантійського та західноєвропейського впливів. Значимість ірмологіонів підкреслена в публікації Юрієм Ясіновським Каталогу «Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої 16–18 століть» із фіксацією 1 III зазначених музичних пам'яток. Увиразнюється визначальна мета наукового пошуку Ю. Ясіновського, сфокусована довкола функціонування ірмологіонів у соціокультурному просторі барокової України, а також у контексті спадкоємності середньовічної півчої практики. Дослідження ірмолоїв, їх жанрового репертуару і функціонування у соціокультурному середовищі України завжди залишалися в епіцентрі безперервної дослідницької праці Юрія Ясіновського. Підкреслюються тривалі процеси пошуку ірмологіонів, їх кодикологічно-палеографічні дослідження, вивчення структури, умов створення і наповнення, що дало змогу Ю. Ясіновському глибше зануритися в контекст функціонування ірмолойного співу. У такому ракурсі стають вповні зрозумілими послідовні напрямні його наукових і організаційних проєктів, а також публікація концептуальної монографії «Візантійська гимнографія і церковна монодія в українській рецепції ранньомодерного часу».

Відзначається активна діяльність Ю. Ясіновського, спрямована на розвиток медієвістичних досліджень, зокрема заснування кафедри музичної україністики ЛДМА ім. М. Лисенка, Інституту літургійних наук при Українському католицькому університеті, регулярне проведення конференцій з історії і теорії сакральної монодії та гимнографії, літніх регентських шкіл, тематичних семінарів і видавничих серій.

Підкреслюється візантійська рецепція української монодії, у руслі якої українська культура набуває глибоких внутрішніх традицій і спадкоємності надбань Стародавнього світу. Це підкреслює значимість духовної музики як основи збагачення національної культури, а також актуального шляху до вибудування цілісного бачення еволюції української музики впродовж тисячоліття.

**Ключові слова:** Ю. Ясіновський, українські ірмологіони, п'ятилінійна нотація, сакральна монодія, греко-візантійська гимнографія, Київська Русь.

### **Syrotynska Natalia. Yurii Yasinovskiy anniversary: at the epicenter of irmoloy senses**

The article examines the scientific achievements of the Ukrainian musicologist-medievalist Yury Yasinovskiy, whose 80th anniversary is celebrated on September 10, 2024. The scientist's scientific interests are focused on the study of the ancient period of Ukrainian music, in particular, the Middle Ages and Baroque. The scientist's long-term work is devoted to the study of liturgical books of the

*Princely era, as well as an innovative type of Ukrainian liturgical collections – Irmologions of the 16th-18th centuries. These collections arose due to the creation of five-line notation in Ukraine at the end of the 16th century and became representatives of a combination of Greek-Byzantine and Western European influences. The importance of Irmologions is emphasized in the publication by Yury Yasinovskiy of the Catalog «Ukrainian and Belarusian notolinear Irmoloi 16–18 centuries» with a record of 1,111 of the specified musical monuments. The defining goal of Yu. Yasinovskiy's scientific search is highlighted, focused around the functioning of irmologions in the socio-cultural space of baroque Ukraine, as well as in the context of the continuity of medieval half-century practice. The study of irmoloy, their genre repertoire and functioning in the socio-cultural environment of Ukraine has always remained at the epicenter of Yuri Yasinovskiy's continuous research work. The long processes of searching for irmologions, their codicological-paleographic studies, the study of the structure, conditions of creation and filling are emphasized, which allowed Yu. Yasinovskiy to delve deeper into the context of the functioning of irmoloy singing. In this perspective, the successive directions of his scientific and organizational projects, as well as the publication of the conceptual monograph «Byzantine hymnography and church monody in the Ukrainian reception of the early modern period» become fully understandable.*

*The active activity of Yu. Yasinovsky, aimed at the development of medieval studies, in particular, the establishment of the Department of Ukrainian Music Studies of the LDMA named after M. Lysenko, Institute of Liturgical Sciences at the Ukrainian Catholic University, regularly holding conferences on the history and theory of sacred monody and hymnography, summer regency schools, thematic seminars and publishing series.*

*The Byzantine reception of the Ukrainian monody is emphasized, in the course of which the Ukrainian culture acquires deep internal traditions and the continuity of the heritage of the Ancient World. This emphasizes the importance of sacred music as the basis of the enrichment of national culture, as well as an actual way to build a holistic vision of the evolution of Ukrainian music over the millennium.*

**Key words:** *Yu. Yasinovskiy, Ukrainian irmologions, five-line notation, sacred monody, Greek-Byzantine hymnography, Kievan Rus.*

**Вступ.** У вересні цього року відомому українському музикознавцю-медієвісту і джерелознавцю Юрію Ясіновському виповнилося 80 років. Вшановуючи багатолітню працю і здобутки ювіляра, можна було б зосередитися на докладному описі його життєвого шляху, на чисельних працях, активному формуванні наукових і навчальних підрозділів, а також багатьох успішних проєктах. Усе це було б правильно і достойно, але в часи російсько-української війни варто увиразнити специфіку медієвістичної науки, її значення у цій площині і саме під таким кутом зору заглибитися не лише у фактаж, а **сенси** багатолітньої праці ювіляра.

**Матеріали та методи.** Наукові здобутки Ю. Ясіновського мають пряме відношення до процесу відновлення історичної пам'яті України, зокрема до культурного складника Середньовічної доби. Саме цей період так запекло анексується російськими імперціями на всіх рівнях. У цьому відношенні пророчим стало визначення стосунків України і Росії знаменитим філологом-мовознавцем Юрієм Шерехом. У знаменитій праці «Москва-Маросейка», написаній у 1954 р. в період грандіозного святкування 300-ліття підписання Переяславської угоди, учений максимально влучно зазначив:

«Москва підкреслює *руско-украинские* культурные связи. Не будемо їх заперечувати. Вони були і є. Хіба солдати по два боки лінії фронту не зв'язані між собою? Вони зв'язані на життя і смерть. Історія культурних зв'язків між Україною і Росією – це



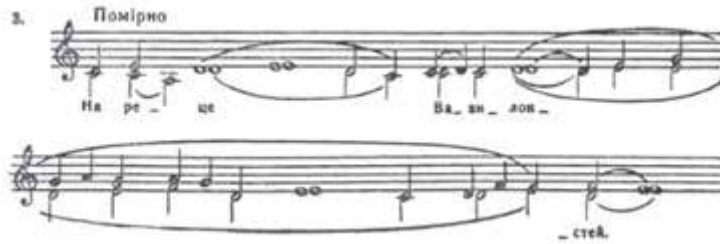
Юрій Ясіновський

історія великої і ще не закінченої війни. Як усяка війна, вона знає наступи і відступи, знає перекинчиків і полонених. Історію цієї війни треба вивчати. Чому б не видати солідну збірку праць про українсько-російські культурні зв'язки як вони були, а не як їх препарує Москва чи наш власний провінціалізм?» [16].

Властиво, цей зв'язок «на життя і смерть» саме тепер увиразнився у всій своїй жорсткій правді, а тяглість цієї війни в різних формах триває століттями, оскільки причини криються в екзистенційній площині. У цьому контексті показовим є привласнення московитами вже самої назви «Русь», а отже, і історії середньовічної Київської держави. Фальшування цього факту докладно досліджував львівський історик Ярослав Дашкевич у праці з відповідною назвою «Як Московія привласнила історію Київської Русі» [3]. Тож не випадково заперечення спадкоємності України на спадщину Київської Русі тривало у постійному знищенні культурних пам'яток, історичних свідчень, а також упровадженні жорсткої цензури. Показово, що заміна експансії Російської імперії на комуністичний режим ні на мить не припинила цього протистояння, що лише набувало нових форм. Замовчування, знецінення, а часом і відверта крадіжка – так проявлявся імперський інтерес до української культури, зокрема до її давнього періоду. Показовим у цьому відношенні є підручник «Історія української дожовтневої музики» за редакцією О. Шреєр-Ткаченко (1969) [5], в якому лише декілька сторінок відведено побіжній згадці про існування церковного співу Княжої доби, натомість акцент зводився до помпезного, ідеологічно вивіреного завершення:

«Найважливішу історичну роль у державно-політичному й громадсько-культурному житті народів всіх руських земель вже з XIV ст. починає відігравати велике місто північно-східного князівства – Москва. Поступово вона стає головним центром, навколо якого формується й розвивається нова російська держава, возз'єднання з якою прагнуть усі слов'янські народи давньої Київської Русі» [5, с. 20].

Така прослава східної імперії, безумовно, була політичним замовленням, проте ілюстрування її цитатою 136-го псалма «На риках Вавилонських» виявило прихований підтекст [10]:



Зміст цього псалма відображає глибокий трагізм поневоленого народу:

«На ріках Вавилонських,  
там ми сиділи й ридали, як згадували Сіона.  
На вербах повісили ми наші гусли,  
бо пісень у нас просили ті, що в неволю нас забрали»

У такий спосіб упорядники метафорично висловили свою думку про справжній сенс возз'єднання з Москвою. Подібний «камуфляж» використав і Юрій Ясіновський, приховавши справжній зміст своєї кандидатської праці. Так, у назві «Становлення музичного професіоналізму на Україні в XVI–XVII ст.» приховалося дослідження українських нотолінійних ірмологіонів (ірмолоїв) XVI–XVIII ст., значення яких для розвитку національної культури важко переоцінити. Ці збірники стали, насамперед, свідченням реформування нотопису, що проявилось у заміні середньовічної невменної нотації на лінійно-мензуральне письмо. Отже, фіксація вибраного монодійного репертуару добре прочитуваним п'ятилінійним записом призвела до створення новачієних літургійних збірників ірмологіонів.



Золочівський ірмологіон 1695 р.

Знайомство Ю. Ясіновського з ірмологіями відбулося завдяки музикознавиці Олександрі Цалай-Якименко, яка студіювала давню українську музику і докладно опрацювала особливості п'ятилінійного українського письма [13]. Подальший вступ у 1971 р. до аспірантури при Київській консерваторії став символічним початком «ірмологічної Одісеї» вченого-початківця. Завдяки підтримці наукового керівника ректора консерваторії Івана Ляшенка Ю. Ясіновський отримав можливість досліджувати маловідомі на той час в Україні ірмологіони, які тільки почали опрацьовуватися у львівських зібраннях. Від цього часу й на тривалі роки зав'язалася його тісна співпраця з такими відомими львівськими істориками, архівістами і мистецтвознавцями, як Віра Свенціцька, Ярослав Дашкевич, Уляна Єдлінська, Лідія Григорчук, Орест Мацюк, Олег Купчинський, Володимир Овсійчук, Ярослав Ісаєвич [6].

Активна пошукова і джерелознавча праця привела Ю. Ясіновського також до бібліотек Ленінграду і Москви, де й дотепер знаходиться більшість середньовічних рукописів, вивезених з України. Показово, що поза офіційним відлученням радянського суспільства від християнства і підміною Нагірної проповіді «моральним кодексом будівника комунізму» середньовічна література активно вивчалася не лише в Російській, а й у радянській імперії.

Так, на початку 1930-х років, коли в Україні забороняли публікувати словники, підготовані Київським інститутом мовознавства, під приводом звинувачення в націоналістичному шкідництві і буржуазному націоналізмі [17], у Росії поглиблювали вивчення російської мови з опорою на середньовічну літературу. Із цієї метою в Ленінграді при Інституті російської літератури (Пушкінський дім) у 1934 р. було започатковано періодичне видання «Труды Отдела древнерусской литературы» (Праці Відділу давньоруської літератури), що забезпечило регулярну публікацію матеріалів, пов'язаних, передовсім, з літературою та писемністю Середньовічної Русі XI–XVII ст. При цьому атрибуція держави як Київська Русь практично уникалася, підмінюючись терміном «древнерусский», що було співзвучним визначенню «русский», а отже, заклало основу маніпуляції історичними фактами.



Періодичне видання «Праці Відділу давньоруської літератури»

Варто відзначити, що у цей же час, у 1935 р. при Копенгагенському університеті Карстенем Хьюгом (Carsten Høeg) була започаткована серія академічних видань, присвячених публікації нотованих джерел музичної культури Візантії – Monumenta musicae Byzantinae (Пам'ятки візантійської музики, ММВ). Тож уже з 1930-х років Росія була представлена на світовій арені як достойний партнер і спадкоємиця середньовічної культури, що підтверджувалося регулярним публікуванням історико-літературних рукописів доби. Натомість український складник надовго зник зі світового наукового простору, проте «віднайдення» українських нотолінійних ірмологіонів стало початком повернення до витоків.

Так, публікація Юрієм Ясіновським у 1996 р. Каталогу «Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої 16–18 століть» із фіксацією 1 111 зазначених музичних пам'яток підтвердила вагомість цього збірника для розвитку української культури [18]. І не випадково довголітня праця над описом унікальних українських літургійних пам'яток ранньомодерної доби була так високо оцінена відомим дослідником візантійського церковного співу Мілошем Веліміровичем [24].

Тривалі процеси пошуку ірмологіонів, їх кодикологічно-палеографічні дослідження, вивчення структури, умов створення і наповнення – усе це дало змогу Ю. Ясіновському глибше зануритися в контекст функціонування ірмолоїного співу. На цій основі постала концептуальна праця «Візантійська гимнографія і церковна монодія в українській рецепції ранньомодерного часу» [21].

Отже, ірмологіони, які в певний спосіб успадкували вибраний півчий репертуар Середньовіччя, а водночас високий поетичний стиль та ілюстративний матеріал, утвердилися як ключовий пазл цілісної картини еволюції української культури. Завдяки цим збірникам увиразнилося панорамне бачення тисячолітнього обряду християнської півчої культури, сфокусованої на піснеспівах українських ірмолоїв. І особливо важливим є той факт, що візантійський складник в українській монодійній традиції визначає



Візантійська гимнографія і церковна монодія в українській рецепції ранньомодерного часу, 2011

глибинні **сенси** успадкування Україною-Руссю тисячолітнього спадку греко-візантійського, а отже, сирійського, юдейського, єгипетського духовних надбань.

Як відзначав Ю. Ясіновський, виокремлення концепції значимості греко-візантійського впливу на формування українського літургійного співу Київської доби певною мірою пов'язане з науковими дослідженнями його довголітнього колеги проф. Крістіяна Ганніка. У передмові до вищезазначеної книги Ю. Ясіновський відзначив: «Хочу висловити слова щирої вдячності професорові Крістіянові Ганніку за навернення до візантійської спадщини й формування ширшого розуміння слов'яно-руського церковного співу» [21, с. 11].

Показово, що саме К. Ганнік виступив опонентом на захисті докторського дослідження Ю. Ясіновського в Національній музичній академії України ім. П. Чайковського в 1998 р. У подальшому їх обидвох поєднало особливе зацікавлення старослов'янськими ірмологіонами середньовічної доби, зокрема жанром ірмосів, до яких вони так часто зверталися у своїх дослідженнях [11]. І не випадково саме у цьому тандемі вийшла у світ публікація факсиміле найстаршого українського нотолінійного ірмологіона – Львівського ірмологіона кінця XVI ст. [23].

**Результати.** Отже, дослідження ірмоолоїв, їх жанрового репертуару і функціонування в соціокультурному середовищі України завжди залишалися в епіцентрі безперервної дослідницької праці Юрія Ясіновського. У такому ракурсі стають вповні зрозумілими послідовні напрями його наукових і організаційних проєктів. Так, у 2000 р. Ю. Ясіновський засновує кафедру музичної україністики ЛДМА ім. М. Лисенка, а при ній у 2001 р. вперше в Україні відкривається регентський відділ. Водночас у 1999 р. в Українському католицькому університеті (УКУ) науковець закладає Інститут літургійних наук (тепер Інститут церковної музики), на основі якого розробляється проєкт «База Даних «Ірмос» – універсальний каталог ірмоолоїчного інципітарію за рукописами і стародруками з різних архівів [1; 2; 9]. Водночас започатковується регулярне (кожні два роки)



Крістіян Ганнік і Юрій Ясіновський



проведення конференцій з історії і теорії сакральної монодії та гимнографії, літніх регентських шкіл, тематичних семінарів і видавничих серій: «Калофонії» – збірника статей за матеріалами наукових конференцій інституту та «Антології візантійсько-слов'янської та української сакральної монодії».

Участь Ю. Ясіновського простежується також у науково-дослідній програмі УКУ та видавничій серії «Київське християнство», що проявилось у публікації нотованих пам'яток давньої української музики. Науковець підготував до друку Ірмоси Київської Церкви за Супрасльським нотолінійним ірмологіоном 1598–1601 рр. [22], Лаврівський невменний Ірмологіон кінця XVI ст. [7], а також як редактор курував видання Супрасльських кантиків кінця XVII ст. [12] та посмертну працю свого учня, доктора музикознавства, проф. Юрія Медведика «Духовна пісня в Україні: витоки, розвиток, жанри» [8].

Зазначені публікації засвідчують активний розвиток в Україні також і багатоголосого літургійного співу, що активно розвивався поруч із духовною піснею на основі усталеної монодійної практики. І в цьому також проглядається заслуга ірмологіонів, які використовувалися не лише для богослужбових потреб, але також слугували підручниками для навчання всіх без винятку дітей літургійного співу по нотах. На цій основі в Україні сформувалося унікальне суспільство, виховане не лише на інтонаційному літургійному мелосі, але й на високій поетиці та естетиці ілюстративної мініатюри.

У цьому контексті варто пригадати відомого українського культуролога, славіста і філософа Дмитра Чижевського, який наполягав на необхідності визначення «центру тяжіння» епохи, де збігаються всі лінії розвитку, схрещуються і перетинаються різні шляхи історичного руху [14]. Таким центром в історії України Д. Чижевський уважав «хвилю» барокової культури, яка була чи не остання, що залила собою цілий всесвіт культури.

**Висновки.** У цьому контексті варто ще раз відзначити універсальне значення ірмологіонів, у яких переплелися давня візантійська спадщина та її південнослов'янська і давньоруська рецепції, а також ренесансні європейські впливи. Звідси й впливовість цього збірника, чия лінійна форма запису прокладає шлях до прочитання київських кулізманих (невменних) текстів, а літургійна поезія до розуміння метафорики широкого спектру барокової літератури. Такий кут зору надає особливої ваги всій українській медієвістиці, глибинні **сенси** якої закладали підвалини формування української нації. Як писав відомий візантиніст Ігор Шевченко, «між другою чвертю та кінцем XVII ст. не тільки освічені мешканці України, але й їхні сучасники-чужинці відчували, що на українських землях живуть люди виразно відмінні від поляків, литовців чи москвитів. Ці різниці помічали й описували заїжджі гості» [15, с. 199]. І в цьому була також заслуга ірмологіонів як базових навчальних підручників повсюдних освітніх осередків, що активно функціонували на різних рівнях – від початкових дяківських до братських шкіл із чисельними філіалами академій. У цьому контексті українська культура у своїй внутрішній гармонії виразно виділялася в широкому форматі європейського простору. Дослідження Юрія Ясіновського це переконливо доводять і спонукають до подальших міждисциплінарних студій. У цьому є глибокий сенс і потреба, оскільки тільки в такий спосіб маємо шанс виграти екзистенційну війну з москoviтами за найважливіше – за тисячолітню історію, культуру і правду, якої так довго потребуємо для себе і світу.



## Література

1. Бондаренко В. Цифровий архів: переваги, можливості, планування, створення, використання (на прикладі проєкту «Ірмос»). *Вісник Львівського університету*. 2006. Вип. 1. С. 231–248.
2. Бондаренко В., Ганнік К., Ясіновський Ю. Комп'ютерна база даних Ірмос. *Калофонія. Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії*. 2004. Ч. 2. С. 145–156.
3. Дашкевич Я. Як Московія привласнила історію Київської Русі. *Учи неложними устами сказати правду* : збірник статей. Київ, 2011. 828 с.
4. Ісаєвич Я. Юрій Ясіновський – музикознавець, культуролог, джерелознавець. *Калофонія*. 2004. Ч. 2. С. xiv.
5. Історія української доживотної музики / редакція та впорядкування О. Шреєр-Ткаченко. Київ, 1969. 586 с.
6. Козаренко О. Юрій Ясіновський – музикознавець, культуролог, джерелознавець. *Калофонія*. 2006. Ч. 3. С. xx–xxiii.
7. Лаврівський невмений Ірмологіон кінця XVI століття: Факсимільна публікація, коментар, дослідження / підготував Юрій Ясіновський, за участі Марії Качмар; редактор Крістіан Ганнік. Львів: Вид-во, 2019. xxxii+604 с.
8. Медведик Ю. Духовна пісня в Україні: витоки, розвиток, жанри. Львів: УКУ, 2023. 324 с.
9. Рябінець Х. Комп'ютерні технології у музикознавчих дослідженнях: український досвід. *Українська музика*. 2024. Ч. 2. С. 131–318.
10. Сиротинська Н. Білі плями української культури, або Гімнографія і сакральна монодія як виклик імперській політиці. *Слово і Січ*. 2017. № 10. С. 68–76.
11. Сиротинська Н. Медієвістичні паралелі у європейському просторі: Крістіан Ганнік та Юрій Ясіновський. *Українська музика*. 2021. Ч. 1. С. 30–39.
12. Супрасльські кантики кінця XVII століття – пам'ятка василіяньської церковної музики : у 3-х т., 2-х кн. / реконструкція, набір нотних текстів і дослідження О. Шуміліної; наук. ред. Ю. Ясіновський; т. 2: Шестиголосі партитури: реконструкція; т. 3: Дослідження; кн. 2. Львів: Український католицький університет, 2022. 984 с.
13. Цалай-Якименко О. Київська нотація як релятивна система. *Українське музикознавство*. 1974. Вип. 9. С. 197–225.
14. Чижевський Д. Початки і кінці нових ідеологічних епох. *Філософські твори* : у 4-х т. / за ред. В. Лісового. Т. 2. Київ, 2005.
15. Шевченко І. Україна між Сходом і Заходом. *Нариси з історії культури до початку XVIII століття*. Львів, 2001. 234 с.
16. Шерех Ю. Москва-Маросейка. *Наша парафія* URL: <https://parafia.org.ua/biblioteka/statti/moskva-marosejka/>
17. Шерех Ю. Так нас навчали правильних проізношеній. *Поза книжками і з книжок*. Київ, 1998. 456 с.
18. Ясіновський Ю. Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої 16–18 століть: Каталог і кодикологічно-палеографічне дослідження. Львів: Місіонер, 1996. 623 с.
19. Ясіновський Ю. Виправлення, уточнення і доповнення до Каталогу нотолінійних Ірмолоїв. *Калофонія*. 2004. Ч. 2. С. 157–193.
20. Ясіновський Ю. Виправлення, уточнення і доповнення до Каталогу нотолінійних Ірмолоїв. *Калофонія*. 2008. Ч. 4. С. 197–209.
21. Ясіновський Ю. Візантійська гимнографія і церковна монодія в українській рецепції ранньомодерного часу. [=Історія української музики: Дослідження, 18 / Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України]. Львів, 2011. 468 с.
22. Ясіновський Ю. Ірмоси Київської Церкви: Критичне видання за Супрасльським нотолінійним ірмологіоном 1598–1601 років : у 2-х кн. / ред. Крістіан Ганнік. Львів: УКУ, 2018. xl + 376, 432 с.
23. Das Lemberger Irmologion. Die älteste liturgische Musikhandschrift mit Fünfinnennotation aus dem Ende des 16. Jahrhunderts / Herausgegeben und eingeleitet von Jurij Jasinov'skyj, Übertragen und kommentiert Carolina Lutzka (Bausteine zur Slavischen Philologie und Kulturgeschichte. Reiche B: Editionen, Band 24). Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2008. 509 S.
24. Velimirović M. Ukraïns'ki ta Bilorus'ki Notoliniini Irmoloï 16–18 stolit': Kataloh i kodikologichno-paleohrafichne doslidzhennia, by Yurii Yasynov'skyi. Seria: Istorija Ukraïns'koi muzyky, 2: Dzherela. Instytut Ukraïnoznavstva im. Kryp'iakovycha NAN. Lviv: Misioner, 1996. 624 pp. + 47 plates, indices, bibliography. *Harvard Ukrainian Studies*, 21 (1997/1–2) P. 244–245.



УДК 78.481;78.2У;78.482;78.27

DOI 10.32782/2224-0926-2024-3-4-50-51-12

*Sopiga Anton Pavlovich*  
аспірант кафедри історії музики  
Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка  
<https://orcid.org/0009-0002-9474-6892>

## СТАНОВЛЕННЯ ПРОФЕСІЙНОГО ГІТАРНОГО МИСТЕЦТВА У ЛЬВОВІ

У статті розглянуто гітарне мистецтво Львова на етапі його становлення як професійного виду музичної творчості. Відзначено близькість конструкції та звучання європейської гітари до українських народних інструментів (торбан і кобза), що сприяло її органічному входженню в український виконавський компендіум. Виділено перших визначних українських гітаристів: Івана Хандошко з Полтавщини, Гаврила Рачинського з Чернігівщини і Марка Соколовського з Житомирщини, що писали твори для гітари, здійснювали концертну діяльність в Україні та низці країн Західної Європи і були відзначені як неперевершені віртуози. Метою статті постає аналіз витоків гітарного мистецтва у Львові та їхнього впливу на становлення професійної гітарної освіти міста. Наукова новизна полягає у першому опрацьованні проблематики професійного гітарного мистецтва у Львові на етапі його становлення та в зібранні перших у Львові музичних творів і навчальних посібників. Спираючись на матеріали львівських періодичних джерел – німецькомовного журналу «Мнемосуне» і польської газети «Dziennik literacki», виокремлено перші концерти у Львові високопрофесійних західних гітаристів, мистецтво яких посприяло приверненню уваги до гітари і змінило ставлення львів'ян до навчання гри і виконання гітарного репертуару. Спираючись на праці В. Сидоренко, А. Коваленка, І. Шрамка, Й. Поврозняка, з'ясовано витоки гітарного мистецтва та перші заходи на шляху становлення гітарної освіти у Львові. Методом аналізу існуючої в нотних архівах джерельної бази встановлено перші найпопулярніші збірки творів і навчальні посібники, що становили фундамент під час організації гітарної освіти міста. За залучення музикознавчого та історіографічного методів доведено ефективність вжитих заходів у розбудові професійного гітарного мистецтва.

**Ключові слова:** музичний інструментарій, гітарне мистецтво, гітарна освіта, педагогіка, виконавці, композитори.

### **Sopiga Anton. Formation of professional guitar art in Lviv**

The article deals with the guitar art of Lviv at the stage of its formation as a professional form of musical creativity. The closeness of the design and sound of the European guitar to Ukrainian folk instruments (torban and kobza) was noted, which contributed to its organic inclusion in the Ukrainian performance compendium.

The first prominent Ukrainian guitarists, Ivan Khandoshko from Poltava region, Havrylo Rachynsky from Chernihiv region and Marko Sokolovsky from Zhytomyr region, who wrote works for the guitar, carried out concert activities in Ukraine and number of Western European countries and were recognized as unsurpassed virtuoso, were singled out. The purpose of the article is to analyze the origins of guitar art in Lviv and their influence on the formation of professional guitar education in the city.

The scientific novelty lies in the first study of the problems of professional guitar art in Lviv at the stage of its formation and in the collection of the first musical works and teaching aids in Lviv. Based on the materials of Lviv periodical sources the German-language magazine «Mnemosyne» and the Polish newspaper «Dziennik literacki», the first concerts in Lviv by highly professional

*Western guitarists, whose art contributed to drawing attention to the guitar and changed the attitude of Lviv residents to learning to play and performing the guitar repertoire, were singled out. Based on the works of V. Sydorenko, A. Kovalenko, I. Shramko, Y. Povrozniak, the origins of guitar art and the first steps towards the formation of guitar education in Lviv were clarified. Using the method of analysis of the source base existing in sheetmusic archives, the first most popular collections of works and teaching aids which laid the foundation for the organization of guitar education in the city, were established. Using musicological and historiographical methods, the effectiveness of the measures taken in the development of professional guitar art has been proven.*

**Key words:** *musical instruments, guitar art, guitar education, pedagogy, performers, composers.*

**Аналіз попередніх досліджень.** Витоки гітарного мистецтва в Україні та Львові і перші заходи на шляху становлення гітарної освіти у Львові досліджено з опорою на праці В. Сидоренко [2], А. Коваленка [1], І. Шрамка [3], Й. Поврозняка [6]; про концертну діяльність перших польських гітаристів з'ясовано під час аналізу матеріалів Польського музичного словника [7] та періодичних джерел ХІХ ст.: німецькомовного журналу «Мнемозина» [5] і польської газети «Літературний щоденник» [4].

**Матеріали та методи.** Матеріалами дослідження стали видання творів і перші навчальні посібники для гітари, виявлені під час аналізу архівного фонду бібліотеки ЛНМА імені М. Лисенка та відділу рукописів ЛННБУ імені В. Стефаника. Методологічна база дослідження ґрунтується на поєднанні комплексу методів, до якого входять історіографічний, музикознавчий, біографічний та джерелознавчо-пошуковий за залучення сфрагістичного аналізу.

У музичному інструментарії України гітара належить до числа народних інструментів. Уважається, що вона стала популярною лише від початку ХХ ст., проте низка незаперечних фактів стверджує про вельми широкий ужиток гітари як достатньо близької до деяких українських народних інструментів від значно давніших часів. Окремі дослідники вказують на часткову близькість її конструкції та звучання до таких народних інструментів, як торбан (був поширений на українських землях від ХVІІІ ст.). Відомо, що на ньому музикували гетьман Війська Запорізького, голова козацької держави Іван Мазепа (1639–1709) та найвеличніший український поет Тарас Шевченко (1814–1861). Польський дослідник В. Поврозняк серед інструментів ХVІІІ ст. теж указує на близьку схожість гітари до кобзи: «подібний до гітари інструмент, що нагадує кобзу» [6, с. 48], а також український дослідник Ігор Шрамко відзначає, що вже в середині ХVІІІ ст. подвійні струни кобзи заміняли одинарними і їх кількість подібно до італійської п'ятиструнної гітари збільшили до шести» [3, с. 40].

Звуки на гітарі видобуваються щипком подушечок пальців, нігтів або за допомогою спеціальної пластини. Хоча звук цього інструменту не наділений великою силою, його колористичні властивості та багатство прийомів звуковидобування створюють можливість для виведення гітари в розряд концертних, здебільшого камерно-концертних інструментів. Цьому сприяє й чудове поєднання гітари з людським голосом або іншими струнними, деякими духовими, баяном, що зумовило її рівноправне застосування як акомпануючого та ансамблевого інструменту.

У ХVІІІ ст. в Україні з'явилися також і перші визначні гітаристи: Іван Хандошко з Полтавщини (1747–1804) та Гаврило Рачинський із Чернігівщини (1777–1804), що здобули славу не лише як віртуози-скрипалі і композитори, а й як виконавці творів на

гітарі. Вікторія Сидоренко вказує на важливий для львів'ян факт: Гаврило був сином Андрія Рачинського, вихідця з м. Великі Мости Львівської області, що здійснював активну концертну діяльність, зокрема «в Києві, Полтаві і Харкові виконував варіаційні цикли та оригінальні твори (у т. ч. фантазія «На березі Десни») для семиструнної гітари» [2, с. 34]. У XIX ст. виділяється український гітарист польського походження з Житомирщини Марек Соколовський (1818–1884), який у 1860–1870-х роках давав багато сольних концертів, а також у дуєті з фортепіано або голосом у Відні, Берліні, Парижі, Лондоні, Мілані. Його мистецтво виконавця-гітариста оцінювалось особливо високо: «У Німеччині його називали «великим артистом», у Франції «Паганіні гітари», в Англії «королем гітари» [2, с. 35].

У XIX ст. спостерігається особливе піднесення гітарного мистецтва. Для гітари як сольного або ансамблевого інструменту найвидатнішими європейськими композиторами створюється значний репертуар. Зокрема, Ф. Сор (1778–1839) створив десятки дивертисментів, варіаційних циклів, сонати, багателі, вальси, фантазії, переклади творів В.А. Моцарта; М. Джуліані (1781–1829) – 4 концерти для гітари з оркестром і понад 200 сольних та ансамблевих творів; виступав особисто в концертах як гітарист і для розвитку віртуозної техніки створив першу «Школу етюдів для гітари»; Н. Паганіні (1782–1840) – Шість сонат ор. 2 і Шість сонат ор. 3, *Cantabile* для скрипки і гітари, Концертне тріо для альту, віолончелі і гітари, багато квіртетів для скрипки, альту, віолончелі і гітари; видатний німецький композитор, творець першої національної романтичної опери К.М. Вебер (1786–1826) – Дивертисмент, 4 сонати, великий ряд варіаційних циклів, рондо, полонези, капричіо та ін.

У контексті розвитку гітарного мистецтва в Україні важливим центром поступово ставав і Львів. На початку XIX ст. супровід гітари здебільшого використовували в аматорському музикуванні в середовищі львівських аристократів та знатних містян. Щоправда, тут це відбувалося значно рідше, ніж на Заході, оскільки у Львові гітару замінювала скрипка, а в народному музикуванні – торбан і кобза. Ставлення до гітарного мистецтва в місті почало істотно змінюватися після того, як до Львова з гастрольними концертами завітали німецький гітарист Юліус Плессер (у 1824 р.) [5, с. 4] і французький Поль Андріє (1827) [5, с. 5], а дещо пізніше (1864 р.) й польський гітарист Станіслав Щепановський, що був одним із найвидатніших учнів неперевершеного гітариста-віртуоза всього XIX ст., іспанця Фердинанда Сора [8. Т. 2, с. 222]. Після Щепановського до Львова приїздили й інші видатні польські гітаристи: віртуоз Ян Бобрович (1805–1881), якого Ліст називав «Шопеном гітари» і який саме у Львові 1826 р. видав свої перші 14 п'єс для гітари; Марек Соколовський (1818–1884), що дорогою до Бердичева (1883) зупинявся у Львові з концертним виступом. Про нього писали, що він віртуозно виконував твори не лише на гітарі, а й на цитрі – улюбленому інструменті австрійського цесаря, що незабаром постане серед найпопулярніших інструментів у музичному навчанні львівської молоді.

Поряд із цими видатними музикантами Щепановського вважають у Польщі зачинателем професійного гітарного виконавства, мистецтво якого продовжилось у його наступниках – творчості Войцеха Бальчуна, Кшиштофа Кравчика, Яна Пенячака, Марєка Яцковського. Як виконавець Щепановський завжди підкреслював свою належність до учнів Сора. Його яскрава індивідуальність виконавця мала особливо важливий вплив на подальший розвиток у Львові педагогіки і музичного навчання за окремими спеціальностями гри на музичних інструментах. Якщо на початках навчання гри на гітарі

і виконавство мали виключно «домашній» характер, то лише згодом, аж у 30-х роках ХХ ст., здобуття професії гітариста поступово почало засновуватися на науково-методичному ґрунті і праці професійних педагогів та виконавців, більшість з яких походила з польського середовища.

Від другої половини ХІХ ст. австро-польська політична верхівка Львова не надавала свободи розвитку національного мистецтва її української частини та нехтувала наданням українцям таких самих прав і можливостей, як німцям і особливо полякам. Важливою подією стало створення 1893 р. «Союзу музичних товариств польських і руських», що, зокрема, взяв на себе обов'язок об'єднання зусиль поляків та українців, проведення концертів, музичних конкурсів та друкування нотної продукції. Хоча ця спілка проіснувала всього лише два роки, взаємодія польських та українських педагогів сприяла взаємному інтегруванню їхніх здобутків та вдосконаленню виконавства і методики навчання. 1919 р. була створена «Спілка музикантів-педагогів», у якій серед 127 музикантів не було жодного педагога-українця.

Певний вплив на розвиток гітарного виконавства мала й особливо популярна у Львові цитра – струнний щипковий інструмент із виконанням мелодії за допомогою плектора. Більшість із кращих гітаристів, з виконавством яких мали можливість знайомитися львів'яни, однаково віртуозно володіли й цитрою. У низці музичних шкіл Львова, що в переважаючій більшості були однопрофільними, виділяється ціла мережа шкіл для цитристів: це школи гри на цитрі Іди Гуні, що діяла в 1895–1926 рр., Яна Виґнанського (у 1895–1916 рр.), Едварда Каліновського (у 1896–1899 рр.), Ігнація Шахта (у 1898–1901 рр.), в яких навчалося в середньому по 30 учнів і, нерідко об'єднуючи зусилля кращих учнів, проводилися концерти оркестру цитристів.

У цій ситуації важливою стає поява у Львові Михайла Вербицького (1815–1870) – видатного українського композитора, хорового диригента, актора та автора музики Гімну України «Ще не вмерла Україна», якого вважають одним із перших професійних композиторів Галичини. Саме йому належить найбільший внесок у становлення в місті гітарної освіти. Вербицький викладав гру на гітарі, аналізував і записував правила гри і намагався створити український репертуар для неї. Так виникла його збірка «*Guitarre № 16*» із 32-х п'єс (14 для гітари, серед яких переважно танцювальні номери – козачки, польки, вальси, галопа, ін. та один віртуозний твір і 18 для співу із супроводом), до якої робив гітарні транскрипції творів західних композиторів, писав пісні в супроводі гітари на теми галицьких народних пісень і власних мелодій. В. Сидоренко відзначає, що їх загальна складність «...чітко підкреслює високий рівень М. Вербицького у володінні інструментом та композиторською технікою» [2, с. 35]. Спеціально для гітари Вербицький створив посібник «Поученіє хітари», в якому зафіксував короткі правила навчання гри для початківців. Ця праця вважається першою створеною в Україні для гітари. Її ескіз, а також збірка «*Guitarre № 16*» зберігаються у Львові в Відділі рукописів Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника.

Пам'яток про творчість українських композиторів ХІХ ст. у Львові залишилося небагато, проте кожна з них є неоціненної педагогічної і виконавської вартості. Окрім примірників М. Вербицького, у фондах ЛННБУ імені В. Стефаника зберігається кілька артефактів українського композитора з Буковини Сидіра Воробкевича (1836–1903). Для гітари це збірка «15 пісень для голосу з гітарою», «Вальс» і п'єса «Моя вечірня зірка». Разом зі спадком М. Вербицького твори Воробкевича є неоцінними свідченнями львівського гітарного мистецтва тієї епохи.

Відомостей про наявність класу гри на гітарі в консерваторії Галицького музичного товариства віднайти не вдалося. Проте під час аналізу нотного фонду архіву бібліотеки Львівської національної музичної академії імені М. Лисенка було віднайдено декілька вельми важливих у сенсі дослідження становлення гітарного мистецтва Львова примірників. У ході роботи було виявлено декілька екземплярів музичних творів для гітари і навіть один примірник навчального посібника. У результаті проведення сфрагістичного аналізу можна зробити припущення, що ці екземпляри належали Галицькому музичному товариству ще до 1919 р., адже саме тоді товариство змінило штамп «*Galicischer Music Ferein*» (який зустрічаємо на цих виданнях) на «*Polskie Towarzystwo muzyczne*».

Це такі видання:

Окремі ліричні композиції для голосу в супроводі гітари (партію якої нерідко писав відомий гітарист Маттео Каркассі) або фортепіано дуже популярної у Львові в 1850–1860-х роках<sup>1</sup> молоді французької композиторки Луїзи П'юже (*m-lle Loisa Puget*, 1810–1889). Відомостей про неї існує обмаль. Відомо лише, що вона навчалась у тій самій школі, що й Жорж Санд, де її вчителем композиції був Адольф Адам, а автором слів до пісень – її чоловік Гюстав Лемуан. Усього П'юже створила понад 300 пісень [7], кілька десятків з яких зберігаються в архіві бібліотеки ЛНМА і тепер залишаються невідомими і невиконуваними. Усі її твори у Львові розповсюджував знаний книгар Карл Вільд (працював у Львові від 1832 до кінця 1860-х років). Видані в Парижі та Брюсселі одним із кращих європейських видавців Б. Шоттом, ці видання вражають видавничою якістю, зручністю прочитання музичного тексту і мистецьким оформленням обкладинок, на яких розміщено літографовані гравюри із сюжетами її ліричних пісень.

Блискучі варіації К. Виговського (*Variations brillantes sur un thème original pour les Guitare scul's. Composés par Charles de Wyhowski*), видані у Львові друкарем П. Піллером.

Попурри для гітари оп. 17 Теодозії Папари (*Potpourri pour la Guitare mademoiselle Theidosie de Papara. Polonaise née en 1797 en Galicie autrichienner. Auteur des Ourrages et Compositions musicales*).

Великий Полонез М. Джуліані (*Grande Concerte pour la Guitare avec Accompagnement de 1 et 2 Violon, Alto et Basse composi par Mauro Guiliani op. 30*) з автографом Яна Кохановського 1853 р.

Твори для шестиструнної гітари А. Немеровського (*Original Compositionen 6 saittige Guitarre von A. Nemerowski*) у шістьох зошитах: 1-й зошит: Перша концертна сюїта, Експромт у формі мазурки, Елегія, «Замріяність», Серенада і Ноктюрн. 2-й зошит: Друга концертна сюїта, Прелюдія, Капричіо, Думка, Гавот і Молитва. 3-й: Бурлеска, Етюд, Балада, Казка, Іспанська серенада і Канцонета. 4-й: Балетна сцена, Скерцо, Марш, Маленька фантазія, Легенда і Вальс. 5-й: Український гопак, Маленька пісня, Сільське скерцо, Танок гномів, Ескіз, Пастораль і Героїчна мазурка. 6-й: Експромт, Меланхолійна мазурка, Новелетта, Менует і Вальс.

Школа гри А. Немеровського (*Schule der Tonleitern Arpeggien und Accorde allen Dur und Moll – Tonarten. 6 saittige Guitarre A. Nemerowski*) з автографом Е. Бобрецького.

Хоча у львівських середніх та вищих музичних школах постійно збільшувалася кількість спеціальностей, усе ж провідними завжди залишалися фортепіано, скрипка і спів.

<sup>1</sup> Саме у цих роках її твори розповсюджував у Львові книгар К. Вільд. На це вказують штампи на нотах його книгарні «*Librarie et Magasin de Musique de Charles Wild a Leopold*» і помітки в одній із двох збережених інвентарних книг бібліотеки ГМТ.

Навіть у консерваторії Польського музичного товариства, де значно більша увага приділялася розбудові факультету струнних інструментів і були розроблені навчальні плани гри на альті, віолончелі, контрабасі та окремо виділеного камерного класу, гітара все ще навіть не згадувалася. Клас гітари було включено до навчальної програми музичної школи лише після закінчення Другої світової війни, а від 1958 р. – до Львівської державної консерваторії.

**Висновки.** Запропонований аналіз поступової, упродовж усього XIX ст. розбудови гітарного мистецтва Львова та виявлення існуючих тоді нотних і навчальних матеріалів дають підстави стверджувати створення бази для подальшого утворення відділу гри на гітарі та масиву творів і навчальної літератури наступних українських авторів.

### Література

1. Коваленко А. Витоки гітарного мистецтва на території України та їх вплив на становлення вітчизняної гітарної освіти. *Збірник наукових праць Уманського державного педагогічного університету*. 2019. Вип. 3 С. 85–90.
2. Сидоренко В.Л. Гітарна традиція Львова як складова академічного народно-інструментального мистецтва України : дис. ... канд. мист. : 17.00.03. Львів, 2009. 231 с.
3. Шрамко І. Козацька гітара. *Соціалістична культура*. 1977. Вип. 4(652). С. 40–41.
4. *Dziennik literacki*. Lwów, 1864. Nr. 51. S. 4.
5. *Mnemosyne: Galicische Abendblatt für gebildete Leser*. Lemberg, 1824. Nr. 4. S. 3–7 ; 1827. Nr 9. S. 4–7.
6. Powroźniak J. *Gitara od A do Z*. Kraków, 1966. 464 s.
7. Puget Loïsa. URL: <https://archive.org/search?query; subject: Puget Loïsa creator>.
8. *Słownik muzyków polskich*. Tom pierwszy: A–Ł. PWM, 1964. 348 s. Tom II: M–Z. PWM, 1965. 320 s.



УДК 78+881/886:37.032

DOI 10.32782/2224-0926-2024-3-4-50-51-13

Степанська Олександра Станіславівна  
кандидат мистецтвознавства,  
доцент музично-теоретичних дисциплін,  
Музична консерваторія м. Барселуш, Португалія  
<https://orcid.org/0009-0009-6605-6684>

## АНДРОНИК СТЕПОВИЧ ТА ЙОГО МУЗИЧНО-КРИТИЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ

Статтю присвячено життєдіяльності та музично-критичній спадщині українського вченого-славіста Андроника Степовича. Із різних причин ім'я науковця багато років залишалося в тіні. Проте він заслуговує на прискіпливу увагу не лише істориків та філологів, а й музикознавців. Талановитий вихованець Колегії Павла Галагана з чорногорським корінням, Андроник Степович з юних років відчув покликання у двох напрямках – слов'янознавстві та музиці. Він успішно закінчив університет, займався викладацькою та науковою працею, вивчав слов'янські документи за кордоном, сприяв розвитку міжслов'янських відносин. Понад десять років А. Степович займав посаду директора Колегії, де продовжував традиції її фундатора – культурного діяча та мецената Григорія Галагана. Близькі взаємини з його сім'єю, а потім – із членами київської «Старої Громади», зумовили світоглядне і культурно-наукове становлення вченого. Ще в юності в Колегії А. Степович також отримав ґрунтовну музичну освіту і практичний музичний досвід (серед іншого, співав у хорі М. Лисенка), що дало йому змогу згодом включити у свій науковий ареал і музичні розвідки. Окрім Спогадів про Миколу Лисенка, перу вченого належить нарис про пісенну збірку хорватського фольклориста та музикознавця Ф. Кухача, у яких він виступає як знавець слов'янської етнографії, користується інструментами музичного аналізу, висловлює свої погляди на складну ситуацію у сфері музичної освіти та суспільства в Києві та місцевому відділенні РМТ.

**Ключові слова:** Андроник Степович, Франьо Кухач, Микола Лисенко, Колегія Галагана, «Стара Громада».

### ***Stepanska Oleksandra. Andronyk Stepovych and his musical and critical activity***

The article is devoted to the life and music-critical heritage of the Ukrainian Slavist scientist Andronyk Stepovych. For various reasons, the scientist's name remained in the shadows for many years. However, it deserves close attention not only of historians and philologists, but also of musicologists. A talented pupil of the Pavel Galagan Collegium with Montenegrin genesis, Andronyk Stepovych felt a vocation in two directions from a young age – Slavic studies and music. He successfully graduated from the university, engaged in teaching and scientific work, studied Slavic documents abroad, and contributed to the development of inter-Slavic relations. For more than ten years, A. Stepovych held the position of director of the Collegium, where he continued the traditions of its founder – the cultural figure and philanthropist Hryhori Galagan. Close relations with his family, and then with the members of the Kyiv «Stara Hromada», determined the outlook and cultural and scientific development of the scientist. Even in his youth, at the Collegium, A. Stepovych also received a thorough musical education and practical musical experience (among other things, he sang in M. Lysenko's choir), which allowed him to later include musical explorations in his scientific area. In addition to Memories of Mykola Lysenko, the scientist wrote an essay on the song collection of the Croatian folklorist and musicologist F. Kuhach, in which he acts as an expert on Slavic ethnography, uses the tools of musical analysis, and expresses his



*views on the complex situation in the field of music education and society in Kyiv and the local RMT branch.*

**Key words:** *Andronyk Stepovych, Franyo Kukhach, Mykola Lysenko, Galagan Collegium, «Stara Hromada».*

**Вступ.** Ім'я Андроника Степовича (1856–1935) – українського вченого-славіста з чорногорським корінням – до останніх часів залишалося невідомим українському музикознавству. Мало свідчень можна знайти про нього і в загальних енциклопедичних джерелах. У науковій літературі доволі часто лише цитується прізвище вченого, згадуються його твори чи ареал досліджень (сербістика та богемістика). Однак коло інтересів Андроника Степовича було набагато ширше: він вивчав архіви різних європейських країн, написав низку досліджень, у тому числі й педагогічних. Для музикознавців цікаво буде дізнатися, що він не пройшов осторонь української музичної культури.

**Темою** статті є життя і творчість Андроника Степовича (1856–1935) крізь призму його контактів, спогади про Миколу Лисенка і маловідомий нарис, присвячений аналізу пісенної збірки хорватського фольклориста та науковця Франьо Кухача, виданої у Києві 1884 р.

**Аналіз попередніх досліджень.** Дослідницька зацікавленість науковою та педагогічною діяльністю А. Степовича спостерігається з початку 2000-х років, коли почали друкуватися поодинокі розвідки про діяльність українського вченого. Вони стосуються, передусім, його стосунків із сім'єю видатного культурного діяча Григорія Галагана, студій у його Колегії (яку називали «Школою академіків»), активної наукової і практичної слов'янознавчої діяльності (Г. Саган, А. Кухто, А. Литвин, М. Смольницька). Проте, по-перше, існуючі публікації наразі неповні, по-друге, у них, на жаль, трапляються помилки та розбіжності в датах та прізвищах, що, на нашу думку, зумовлено ще недостатнім вивченням першоджерел. Більш об'ємна і науково обґрунтована публікація матеріалів А. Степовича стане важливим доповненням різних напрямів української гуманітарної науки.

У цьому контексті видаються пізнавальними спогади вченого про Миколу Лисенка, уперше опубліковані у 1968 р. та передруковані у 2004 р. Нині не існує досліджень про місце Андроника Степовича у розвитку музичної культури<sup>1</sup>. Проте він отримав фундаментальну музичну освіту, не тільки співав у хорі Миколи Лисенка і мав відношення до різних музичних подій, а й залишив музично-критичну спадщину. До неї належить, зокрема, музично-аналітичний нарис «Ф. Кухач та його збірка південнослов'янських пісень».

**Мета та наукова новизна** статті полягає, по-перше, у розкритті різновекторної діяльності постаті Андроника Степовича – вченого-славіста, педагога та культурного діяча; по-друге, у висвітленні відносин вченого з науковцями-славістами та київським культурно-просвітницьким осередком «Старої Громади» (особисто з Миколою Лисенком); по-третє, у розгляді важливої на той час музично-слов'янознавчої праці, яка ще не ставала об'єктом музикознавчого аналізу.

<sup>1</sup> Серед окремих статей, які торкаються музичної діяльності або музичних спогадів А. Степовича, можна вважати «Формування світогляду Андроника Степовича протягом навчання в освітніх закладах другої половини XIX століття» А. Литвина ( 83678-Текст статті-176192-1-10-20161118.pdf. С. 58–65) та «Один з Шевченкових читачів: Коментарі Андроника Степовича до повісті «Музикант» М.Будзар та Є.Ковальова (M\_Budzar\_TShTYT\_IFF\_UG.pdf (kubg.edu.ua). С. 100–125).

**Виклад основного матеріалу.****Етапи життєвого шляху: Колегія Галагана – «Стара Громада» – Університет Св. Володимира.**

Предки Андроника Степовича походили з Чорногорії, але оселилися на Полтавщині. Сам А. Степович «виховувався у Сокиринцях в будинку заможного прилуцького поміщика Григорія Павловича Галагана разом з єдиним його сином Павлом Григоровичем»<sup>2</sup>. Ця обставина сприяла формуванню його особистості. У сім'ї Галаганів відповідально ставилися до освіти дітей, плекали народні традиції, збирали і досліджували фольклор. Зв'язок із високоосвіченою українською родиною зумовив подальший шлях юнака та коло його інтересів. Він успішно навчався в чернігівській, а потім у київській гімназіях, а після смерті свого друга і відкриття нового учебного закладу його пам'яті – Колегії Павла Галагана – «був переведений з 5 класу гімназії до 1 класу колегії, яку закінчив із золотою медаллю у 1875 р.»<sup>3</sup>. Юнацька зацікавленість слов'янською історією та філологією підтримувалася викладачами Колегії, зокрема Василем Сиповським та відомим українським дослідником і філологом Павлом Житецьким.

Колегія була таємним дітищем київської «Старої Громади» – просвітницького осередку, який на тлі жорсткої імперської політики докладав багато зусиль для розвитку української науки та культури. До громадівців належали і деякі викладачі Колегії, зокрема Павло Житецький. Вельми важливою у «Старій Громаді» була роль композитора Миколи Лисенка, який не викладав у Колегії, але опікувався її музичним життям. Як згадував його син Остап Лисенко, композитор, «зацікавлений розвитком і вдосконаленням хору учнів у Колегії П. Галагана у Києві, дає керівництву хору потрібні поради, дарує до бібліотеки Колегії свої хорові обробки укр. нар. пісень»<sup>4</sup>.

Музичні та танцювальні заняття входили до навчальних програм Колегії. Як зазначалося у звіті за редакцією А. Степовича до її 25-річчя, «танцям навчаються вихованці I–III класів. Бажаючи вихованці навчаються також і музиці: стипендіати, що мають музичні здібності, за рахунок колегії, а своєкошті за особливу платню»<sup>5</sup>. Музичний розвиток А. Степовича не залишався поза увагою Катерини Галаган – дружини засновника Колегії. «Помітивши в мене найбільший інтерес, – писав він, – одно, до славістики, а друге – до музики, вона вжила заходів, щоб допомогти мені розвинутися цими сторонами»<sup>6</sup>. Сама добра піаністка, вона запросила до хлопця вчителя фортепіано та слідкувала за його успіхами.

Розвитку філологічних інтересів свого вихованця сприяв П. Житецький: саме він вмовив Степовича продовжувати навчання у київському університеті, відмовившись від петербурзького. На думку філолога, у північній столиці талановитий молодик міг утратити українські світоглядні позиції, сформовані в юнацькі роки. Щоб допомогти А. Степовичу у скрутних життєвих умовах, Житецький запропонував йому мешкати на своїй дачі у Китаєві під Києвом і працювати в дитячій школі активного громадівця

<sup>2</sup> Саган Г., Кухто А. Діяльність Андроника Степовича з розвитку сербістики в Україні. С. 75. 46-13-78-1-10-20210218.pdf

<sup>3</sup> Ibidem. С. 76.

<sup>4</sup> Цит. за: Скорульська Р., Чуєва М. Микола Лисенко. Дні і роки. Київ : Муз. Україна, 2015. С. 145.

<sup>5</sup> 25-летие Коллегии Павла Галагана в Киеве (1 октября 1871 – 1 октября 1996) с портретами, рисунками, планами / под редакцією директора Коллегии П.Г. А. И. Степовича. Киев : Типография П.П. Чоколова, Фундуклеевская улица, дом № 22-й, 1896. 25-летие Коллегии Павла Галагана в Киеве (1 октября 1871 – 1 октября 1891г.) (1896) (irbis-nbuv.gov.ua)

<sup>6</sup> Степович А. Зі споминів про М.В. Лисенка. *Микола Лисенко у спогадах сучасників*. У двох томах. Т. 1. Київ : Музична Україна, 2003. С. 200.

Ю. Цвітківського. «Тут, у Ю. Цвітківського та П. Житецького, А. Степович познайомився з багатьма членами Київської громади (В. Беренштам, К. Михальчук, М. Лисенко, П. Чубинський, Е. Трегубов, А. Андрієвський, М. Старицький, В. Науменко, В. Антонович, М. Драгоманов, І. Луцицький, М. Зібер та ін.), які збиралися на свої засідання, зокрема для складання українського словника, до чого був залучений і молодий студент»<sup>7</sup>. Коли ж він потрапив під вплив соціалістичних ідей, Юрій Цвітківський «сміливо зривав кольоровий покрив утопічних проповідей, які виголошувалися в соціалістичних кружках»<sup>8</sup>. Відношення громадівців до Степовича була настільки довірливим, що він за потреби заміняв їх у навчальних закладах: у гімназії на час перебування Павла Житецького у Петербурзі, а також у військовій гімназії, де вчителював Ю. Цвітківський<sup>9</sup>.

За статутом Колегія знаходилася під патронатом Університету Св. Володимира. Молодий студент вступив на історико-філологічний факультет у 1875 р. Гарна підготовка у Колегії дала йому змогу спочатку не відвідувати деякі дисципліни; маючи багато вільного часу він слухав лекції видатного історика та громадівця Володимира Антоновича. Водночас А. Степович вів активну суспільну діяльність, більше соціалістичного напрямку.

Плідною виявилася і співпраця з українським славістом Олександром Котляревським. Як зазначають дослідники, «на другий семестр до університету влаштувався Олександр Котляревський, під науковим керівництвом якого А. Степович написав дисертацію на тему, запропоновану професором, «Вацлав Болемир Небеский и значение его литературных трудов» (ІР НБУВ, Х-6428-6429-1). Восени 1879 р. О. Котляревський зі згоди факультету запропонував А. Степовичу місце на кафедрі для підготовки до професорства, проте цим намірам не судилося збутися через одруження А. Степовича та смерть О. Котляревського»<sup>10</sup>.

Подальша кар'єра Андроника Степовича пов'язана з науковою і практичною славістикою, викладанням у різних київських закладах, зокрема в університеті, участю в Київському слов'янському товаристві. Він відвідував європейські країни, де вивчав слов'янську культуру (особливо південну, зважаючи на походження), сприяв налагодженню міжслов'янських зв'язків, публікував наукові праці і переклади, керував чеськими училищами у Волинській губернії.

У 1893 р., уже після смерті Г. Галагана, Андроник Степович прийняв пропозицію очолити Колегію. «Обов'язок любові і відданості до дорогого закладу, що виховав мене, – говорив він, – змусили мене нарешті не тільки прийняти принадні для будь якого сина нашої «alma mater» пропозиції /.../, але і присвятити всього себе, всі сили і здібності найвищому розквіту цього закладу»<sup>11</sup>. У роки директорства А. Степович плідно опрацьовує документальний спадок засновника закладу. «У цей час, – пишуть дослідники, – він спільно з О. Лазаревським розпочав публікацію документів із родинного архіву Галаганів, частина якого зберігалася у Колегії – листування Г. Галагана, його мемуарних нотаток тощо»<sup>12</sup>.

<sup>7</sup> Литвин А. Формування світогляду Андроника Степовича протягом навчання в освітніх закладах другої половини XIX століття. С. 63. 83678-Текст статті-176192-1-10-20161118.pdf

<sup>8</sup> Ibid. Цит. за: Степович А. Из воспоминаний о «Старой громаде». ІР.Ф. 179, № 148, 11 арк.

<sup>9</sup> Див.: Саган Г., Кухто А. Діяльність Андроника Степовича з розвитку сербістики в Україні. С. 78.

<sup>10</sup> Ibidem.

<sup>11</sup> Ibidem. С. 79. Цит. за: (ЦДІАК України, 1475-1-20-22).

<sup>12</sup> Будзар М., Ковальов Є. «Один з Шевченкових читачів: Коментарі Андроника Степовича до повісті «Музикант» // М\_Budzar\_TShTYT\_IFF\_UG.pdf (kubg.edu.ua). С. 102.

Однією з важливих ініціатив А. Степовича як директора став «Ежегодник Коллегии Павла Галагана», який друкувався протягом десяти років. Він був не лише активним дописувачем і редактором, а й трактував його як орган, що віддзеркалює внутрішнє життя колегії, її проблеми та успіхи. «Всякий середній навчальний заклад, який себе поважає, – писав він, – зобов'язаний не тільки ознайомлювати суспільство через публікації з усіма обставинами свого внутрішнього життя, а за можливості розповідати і про нудне, і про літературно-педагогічну діяльність, аби показати, що особливий склад його не нидіє у бездіяльності застою, а, навпаки, сповнений прагнення вдосконалюватися як у справі чистої науки, так і в розробці навчально виховних питань»<sup>13</sup>. Отримавши свого часу в Колегії належні музичні знання, Андроник – уже як директор – сприяв музичній освіті своїх вихованців. Під його керівництвом навчальний заклад відзначив своє 25-річчя, про що він залишив розгорнутий звіт.

Уже у зрілому віці видатний слов'янознавець брав участь у роботі «Київської старовини» – журналу, створеного за ініціативою українських учених-громадівців. Існує відома світлина, зроблена у 1898 р. до 15-річчя видання, де вчений знаходиться поруч з інтелектуальною українською елітою – своїми вчителями та колегами, серед яких – відомі громадівці П. Житецький, В. Антонович та ін.

Після жовтневого перевороту вчений продовжував працювати в університеті, але в 1924 р. нова влада ліквідувала його кафедру. До смерті у 1935 р. він займався науковою працею. Аналізуючи спадщину випускників Колегії Галагана, М. Смольницька пише: «Багато уваги науковим дослідженням приділяв славіст А. Степович, член-співробітник музичної секції мистецького відділу Інституту української мови (1926 р.). Численні результати своїх досліджень він друкував в УРСР (переважно у виданнях ВУАН: «Записки історично філологічного відділу», «Україна», «Бібліологічні вісті», «Первісне громадянство»), СРСР, а також за кордоном. У тематиці його публікацій у цей час поряд із дослідженням історії літератури слов'янських країн вагоме місце займала україністика, з'явилися статті мемуарного характеру, зокрема низка публікацій про фундатора Колегії Григорія Павловича Галагана»<sup>14</sup>. Навіть після смерті українського діяча Андроник Степович підтримував тісні зв'язки з його дружиною Катериною, а потім із нащадками, які успадкували Колегію.

Похований вчений на Лук'янівському кладовищі у Києві.

#### **Слов'янознавство та музика.**

Наукове, педагогічне і творче життя Андроника Степовича тією чи іншою мірою завжди поєднувало славістику та музику. Ці дві складові частини гуманітарного напрямку стали важливими чинниками у формуванні його світоглядної позиції як ученого, дослідника і педагога; вони ж зумовили його наукові і практичні нахили та вподобання (у тому числі музичні).

Проте, вивчаючи роль науковця у процесі становлення слов'янознавства, яке багато в чому було пов'язано з російськими імперськими наративами, неможливо обійти увагою складне питання *панславізму*, активний розвиток якого спостерігався у XIX ст. Стислі висновки щодо згаданого напрямку можна узагальнити так: у негативному варіанті ідеї об'єднання всіх слов'ян під «московським дахом» проявилися в політичному вимірі,

<sup>13</sup> Ibidem. Цит. за: (ЦДІАК України, 1475-1-20-22).

<sup>14</sup> Смольницька М.К. Випускники Колегії Павла Галагана: внесок у розвиток вітчизняної і світової науки, С. 139. WaybackMachine (archive.org) /web/20211231180911//https://library.vspu.net/bitstream/handle/123456789/3331/28.pdf?sequence=1&isAllowed=y.

а саме: від розповсюдження шовіністичних ідей про «величність» росіян і меншовартість слов'янських сусідів до братовбивчої війни, яку Росія розпочала проти України 24.02.2024. Позитивні наслідки, які охоплювали великий спектр братерських відносин, спостерігалися як у розвитку міжслов'янських контактів (наприклад, гуманітарна допомога південним слов'янам під час війни 1877–1878 рр. або творчі дослідницькі відрядження), так і в опрацюванні великої кількості фольклорного матеріалу (як літературного, так і музичного), що активно стимулювало розвиток слов'янознавчої науки. Загальне вивчення слов'янських культур давало змогу прискіпливіше придивлятися до кожного етносу окремо, аналізувати та оцінювати їхні індивідуальні особливості, що діяло на користь науки взагалі. Так, наприклад, Ян Шафарик у 1842 р. виокремив «маIORуську» мову в окрему групу тощо<sup>15</sup>.

Слов'янознавчий шлях Андроника Степовича отримав наукове підґрунтя у співпраці з Олександром Котляревським, учнем представника міфологічної школи Федора Буслаєва і українського фольклориста-слависта Йосипа Бодяньського, який із 1875 р. зайняв посаду професора в Університеті Св. Володимира. Він був відомою постаттю серед дослідників слов'янської міфології та філології, вивчав питання історії та побуту балтійських слов'ян, не обходив стороною й українську фольклорну спадщину. В одній зі своїх статей, яка з'явилася в журналі «Основа» за 1862 р., молодий учений захищає ідею українських дослідників про те, що українці завжди проживали на своїх землях, а не прийшли з-за Карпат у XIV ст. Саме ця стаття окреслила тверду позицію науковця, яка залишалася незмінною до кінця його недовгого, але напруженого життя. Критикуючи погляди «радикальних» слов'янофілів та західників, О. Котляревський водночас підтримував стосунки з М. Максимовичем, М. Костомаровим, О. Потебнею.

У Києві вчений вів плідну науково-суспільну діяльність, у 1877–1881 рр. головував в Історичному товаристві ім. Нестора-Літописця, деякий час керував Слов'янським комітетом, діяльність якого поєднала його з композитором Миколою Лисенком<sup>16</sup>. О. Котляревський не був членом «Старої Громади», але спілкувався з її представниками на науковій ниві, зокрема з О. Кістяківським та П. Житецьким. Останній пізніше писав: «Пам'ятаю, що я тягнув його до активної участі в житті, а він тягнув мене до активної участі в науці»<sup>17</sup>.

Усі згадані діячі української гуманітарної науки, які оточували Андроника Степовича, впливали на його світогляд: філолог і славист П. Житецький – у Колегії Галагана і у виборі київського вишу, О. Котляревський – в університеті, де відбулося його справжнє наукове становлення, Микола Лисенко – у формуванні його музичних смаків й інтересів<sup>18</sup>. Це було єдине коло спілкування: зазвичай усіх поєднував Університет Св. Володимира або такі науково-суспільні організації, як «Стара Громада» або Слов'янський комітет. Повертаючись до теми відношення до панславізму, потрібно зазначити, що, незважаючи на спорідненість із російським науковим суспільством, зумовлену історичними обставинами, у слов'янському питанні зазначені українські вчені не підтримували радикальних ідей, розвивали україністику і тяжіли до гуманітарного розвитку

<sup>15</sup> Див.: Паріс О.А. Творча постать Євгена Цегельського в контексті розвитку української музичної думки першої половини ХХ століття : дис. ... канд. мист. Львів, 2018. С. 152.

<sup>16</sup> Див. про це: О. Степанська. Творчі контакти М. Лисенка 70-х років в контексті розвитку міфологічної науки. *Історія музики в минулому і сучасності*. 2000. Вип. 12. С. 5–6.

<sup>17</sup> О.М. Пипін та київські українці (Листування Пипіна і Житецького). *Україна*. 1927. № 6. С. 37.

<sup>18</sup> Про контакти з М. Лисенком ітиметься нижче.

відносин зі слов'янськими сусідами. Вони неодноразово вступали в полеміку з деякими прихильниками і захисниками російського «верховенства права», який, насправді, був вираженням шовінізму. Це стосувалося і позиції А. Степовича, який у праці про збірку Франьо Кухача піддає жорсткій критиці бездіяльність, інертність та байдужість російського музичного суспільства та київського відділення РМТ у відношенні до поширення слов'янських музично-етнографічних контактів.

### **Спогади Андроника Степовича про Лисенка.**

Музичні вподобання українського науковця-славіста сформувалися у тісному контакті з родиною Галаганів: спочатку у їхньому родовому маєтку – Сокиринцях, потім у Колегії. Згодом музичні контакти розширювалися завдяки постійному спілкуванню з членами «Старої Громади», до яких належав і Микола Лисенко. Зрозуміло, що музично обдарований Степович не зміг обійти впливу українського композитора, який у 1870-х роках не лише проходив особистий шлях професійного музичного становлення, а й був одним з активістів національного суспільного руху.

Хронологію свого музичного розвитку та спілкування з українським митцем Андроник Степович занотував у спогадах про Миколу Лисенка, написаних у 1927 р. Юнак познайомився з композитором відразу після відкриття Колегії – у 1871 р. Її перші вихованці були здібними до музики, у вільний час збиралися на природі та співали різних пісень як з оперного репертуару, так і народних українських. Один із вихователів, Гр. Янчевський, відразу зорганізував студентський хор. Він сам володів гарним басом і «мав великий хист до регентування, що розвинув у Лисенковому музичному гуртку»<sup>19</sup>. Завдяки Гр. Янчевському колективом зацікавився і М. Лисенко. За порадою композитора до хору приєдналися студент університету Орест Левицький (майбутній віцепрезидент Всеукраїнської академії наук) та інші виконавці. А. Степович згадує, що «М.В. Лисенко дуже цікавився, мовляв, наш регент Янчевський, розвитком і вдосконаленням нашого хору, давав йому (регентові) всякі потрібні поради та вказівки, проте активно до цієї справи не втручався з своєї тактовності, як людина, що офіційно не належала до складу колегії»<sup>20</sup>.

Колегіальною традицією стали суботні вечори, на яких були присутні як подружжя Галаганів, так і батьки студентів. Для них хор вивчав різноманітний репертуар, який складався з українських творів зі збірки Григорія Галагана, хорових обробок Лисенка, а також сербських, чеських та російських народних пісень. Степович зазначає, що дехто з вихованців не тільки співав, а й гарно грав на фортепіано чи скрипці. Іноді на цих вечірках бував і сам Лисенко. Українофільська позиція Галагана критикувалася консервативною владою: вона «ставила за провину прищеплювання в колегії української народної пісні»<sup>21</sup>, хоча багато представників української інтелігенції підтримували цю ініціативу.

Саме в перші роки існування Колегії в учбову програму були введені такі дисципліни, як історія та теорія музики. У цьому нововведенні також не обійшлося без впливу Лисенка, який знайшов «дуже доладного вчителя в особі студента університету Анто́на Хомича Данилевського, справді великого знавця своєї справи»<sup>22</sup>. Під його орудою студенти вивчали гармонію, переробили всі задачі з підручника Чайковського, вчилися

<sup>19</sup> Степович А. З споминів про М.В. Лисенка. С. 196.

<sup>20</sup> Ibidem. С. 197.

<sup>21</sup> Ibidem. С. 198.

<sup>22</sup> Ibidem.

читати з листа, записувати диктанти, транспонувати. Це ж стосувалося і викладання історії музики: «до її подробиць» Данилевський «любив заводити і нас, а ми визначалися цим на іспиті, здивувавши навіть екзаменаторів»<sup>23</sup>.

Як зазначає Степович, декому з учнів «така музична наука стала згодом у великій пригоді, а мені самому дуже помагала, коли я, будши студентом, кілька років брав участь у Лисенковому хорі, а пізніше і сам записував українські пісні»<sup>24</sup>. Натомість Лисенко іноді бував присутній на виступах хору, слухав виконання вокальних ансамблів студентів. Вони ж переписували у нотні зшитки його твори.

Саме у цей час композитор створював свою оперу «Різдвяна ніч», а студентська громада за цим ретельно спостерігала. Завдяки особистій приязні Катерини Галаган А. Степович навіть потрапив на першу виставу, яка відбулася у помешканні родини Ліндсфорсів на вул. Фундукліївській у 1872 р. Це була перша редакція опери, без речитативів і ще не оркестрована. «Про цю видатну в історії українського мистецтва подію, – зазначає автор, – був у мене докладенький запис, де одзначено всіх дійових осіб і всякі подробиці обставини та самого виконання опери, що так всіх цікавила»<sup>25</sup>. Але щоденник із нотатками загубився. Враження ж Катерини Галаган були стриманими. На тодішню думку молоді людини, яка ставила вище за все чисту мелодійність, розмовні діалоги немов би принижували оперу, «обертаючи її на оперетку». Проте загальні відгуки були позитивними, і публіка очікувала на другу редакцію твору.

Наступний етап спілкування А. Степовича і Лисенка розпочався у 1876 р. після повернення композитора із Санкт-Петербурга і навчання у Римського-Корсакова. У цей час молодий славіст уже закінчив Колегію і вступив до університету, а Лисенко набирав співаків до свого хору. Вокальні здібності та рівень музичної освіти сприяли тому, що Степович був прийнятий. Співанки відбувалися в різних місцях, у тому числі і в будинку М. Старицького. А серед репертуару виконувалися хори з різних опер композитора, зокрема з «Утопленої».

Після закінчення А. Степовичем університету їхні контакти припинилися. Проте захоплення Лисенком залишилося у науковця на все життя. «Хай довіку благословенна буде пам'ять незабутнього нашого Миколи Віталійовича!»<sup>26</sup> – написав він.

#### **«Франьо Кухач та його збірка південнослов'янських пісень»**

У слов'янознавчих працях А. Степовича привертає увагу праця «Франьо Кухач и его сборник югославянских песен», опублікована у Києві 1884 р.<sup>27</sup>. Вона присвячена пісенному доробку Франьо Кухача (1834–1911) – хорватського музикознавця, фольклориста, композитора та педагога, учня Ф. Ліста та К. Черні. На тлі культурно-історичного слов'янського контексту нарис пропонує розгорнутий аналіз не тільки поетичних, а й музичних характеристик хорватських пісень. У своєму дослідженні А. Степович виступає як людина глибоких знань та широкої музичної ерудиції. Він проводить паралелі між хорватськими, українськими та іншими піснями, серед іншого, апелює до діяльності Миколи Лисенка та його київського хору, нарікає на пасивність і байдужість російського суспільства до інших слов'янських музичних культур.

<sup>23</sup> Ibidem.

<sup>24</sup> Ibidem. С. 199.

<sup>25</sup> Ibidem. С. 200.

<sup>26</sup> Ibidem. С. 201

<sup>27</sup> Ідеться про «Южнославянске народне попевке. Сакупіо те изворни им текст преподао Фр. Ш. Кухач. Загреб, 1878–1881».

Автор зазначає, що Ф. Кухач є автором багатьох монографій і статей, написаних хорватською та німецькою мовами, та композицій, створених на основі народних слов'янських мелодій. Серед теоретичних праць А. Степович особливо підкреслює дослідження про народні інструменти із зображенням, історичними довідками та описом, фольклорні згадки про них, дані про народних виконавців тощо, завдяки чому праця «виходить за межі чисто слов'янської області й отримує загальноєвропейський науковий інтерес»<sup>28</sup>. Праця була надрукована в трьох книгах журналу «Рад югословенской академии знаности и уметности» за 1977–1978 роки (№№ 38–40).

Репрезентуючи Кухача як ентузіаста, який охопив великий спектр музичних тем – від публікацій хорватського фольклору до роздумів над світовим значенням національної музики взагалі, – А. Степович виокремлює його «Оцену збірника українських пісень», надруковану в 1875 р. в чеському журналі «Гудебні листи» («Музична газета») №№ 7, 8, 9»<sup>29</sup>. Він наголошує на тому, що діяльність митця заслуговує на більшу увагу музичної спільноти, на поширення і виконання його музичних творів та переклади його праць.

«Збірка» Ф. Кухача, за словами А. Степовича, отримала високу оцінку в європейській пресі. Розглядаючи національну творчість як важливий елемент будь-якої культури, український славіст не лише підтримує справу свого хорватського колеги, а й захоплює до її продовження, урахувуючи жанрову різноманітність та мелодичну щедрість південнослов'янського фольклору. Водночас А. Степович нарікає, що за малої кількості підписників фундаментальну працю не вдалося надрукувати в повному обсязі двома мовами – латиницею та кирилицею, як це було задумано спочатку.

Дослідник перераховує жанрову палітру хорватських пісень, записаних Ф. Кухачем. Серед них – любовні (найбільша кількість), хороводні, танцювальні, прославні, героїчні, історичні, юнацькі тощо.

Привертає увагу одне із зауважень, яке, на нашу думку, є результатом практичного досвіду музичного аранжування. «Акомпанемент до пісень, – пише він, – /.../ підібрано так, що в правій руці проводиться мелодія пісні, що дає можливість, на думку композитора, співати навіть особі, якщо не знайомій із нотами, то хоча б із більш-менш тонким музичним слухом. Окрім того, мелодія подається окремою стрічкою, що дає можливість виконувати її на скрипці або флейті, або співати особі, яка знається на нотах; цим полегшується справа для скрипаля або флейтиста, яким в іншому випадку доводилося б від'єднувати мелодію від акомпанементу»<sup>30</sup>.

На думку А. Степовича, жанрове різноманіття хорватських пісень Ф. Кухача вказує на охоплення величезної сфери народнопісенної творчості, висвітлюючи різні боки народного життя – від любовної лірики до героїчних мотивів та старовинних обрядових дійств («кола» та «хора»). Особливу увагу він звертає на характер мелодики. «Різноманітність та краса мелодій, що відповідають висловлюваному змісту, чудові, деякі наспіви бойових пісень навіть вражають своєю силою та оригінальною суворою красою; косівські пісні часто також відрізняються у вищому ступені чудовими за своєю простотою і також своєрідною давньою привабливістю мелодіями»<sup>31</sup>. А. Степович подає музичні приклади: *білину про Косівську дівчину* (№ 1496), *Македонець* (№ 1506) тощо. Але найбільш мелодійні – любовні пісні. Уже початкова пісня першої збірки приваблює

<sup>28</sup> Публікація ННР Ф. Кухач и его сборник южнославянских песен (e-heritage.ru). С. 2.

<sup>29</sup> Ibidem. С. 3.

<sup>30</sup> Ibidem. С. 8.

<sup>31</sup> Ibidem. С. 9.



«музичною та поетичною елегантністю (Мируй, мируй (тобто, будь спокійним, моє серце!)»<sup>32</sup>. Порівнюючи музично-поетичні характеристики сербсько-хорватських пісень із південно-руськими, А. Степович наводить як приклад пісню «Гей, месечино, доведи ми драгог, ой!»), яка схожа з українською ««Ой місяцю, місяченьку, не світи нікому, тільки ж мойму миленькому, як іде додому» та ін., див. збірку пісень п. Лисенка, 2-й вип.»<sup>33</sup>. Потім учений зупиняється на пісні № 10 «Дика плава». «Ця пісня, – пише він, – одна з тих сербських і взагалі слов'янських пісень, з якими була деякий час на початку сімдесятих років знайома і київська публіка, з концертних виступів студентів – аматорів зі студентського хору Лисенка. Цю пісню за змістом можна порівняти хоча б із загальновідомою малоросійською «Ой ходила дівчина бережком»<sup>34</sup>.

Далі дослідник наводить ще один приклад-порівняння. «Пісня під № 100 (2-й випуск називається «Скупац», тобто Скупець), – пише він, – надзвичайно схожа за змістом та способом співочого виконання з малоросійською піснею «Да куди йдеш, Явтуше?» (№ 37 третього випуску «Збірника українських пісень» М. Лисенка). Навіть у наспівах обох пісень (обидві співаються *andante*) зворушливих та водночас трошки грайливих, є щось спільне. Малоруська особисто мені здається більш витонченою у наспіві; за змістом же вона відрізняється кінцівкою: в ній дівчина /.../ вгамовує суворого та скупого Явтуха»<sup>35</sup> на відміну від південнослов'янського варіанта.

Із витонченою музичною чутливістю А. Степович характеризує мелодійне багатство пісень: «пісня з вельми елегантним наспівом», «наспів дуже своєрідний та красний», «дуже красива за наспівом пісня «Пун любови», тобто повен кохання» тощо.

Після переліку найцікавіших зразків (їх у об'ємній збірці назбиралося чимало) дослідник рекомендує звернутися до збірки Ф. Кухача і самостійно з нею знайомитися. «Я доволі впевнений, – пише він, – що це знайомство буде нагороджено тим задоволенням, яке отримається від чудових та елегантних мелодій багатьох пісень збірки»<sup>36</sup>. Проте в кінці автор наголошує на тому, що її отримання може бути ускладнене браком прямих контактів у книготоргівлі, хоча замовлення можна зробити через місцевий університет: «потрібно сподіватися, – узагальнює він, – що незабаром візьмуться за цю справу наші місцеві слов'янські товариства і прикладуть усі зусилля, щоб облегшити слов'янам взаємні книжні відносини»<sup>37</sup>.

Для тих же, хто грає на фортепіано, А. Степович рекомендує перекладену для інструменту колекцію «100 хорватських наспівів» видавництва Літольфа, в яку увійшли найцікавіші зразки зі збірок Ф. Кухача та Івана Зайца. «У цьому альбомі, – зазначає автор, – виконавець знайде доцільну вказівку пальців, що значно полегшує користування альбомом для не дуже сильних піаністів»<sup>38</sup>. Закінчуючи свій нарис, Андронік Степович висловлює думку щодо двох аранжувань: № 34 «Я сам Хрват» та № 52 «Напрей» («Вперед»). Останній – хорватський марш, уже відомий вітчизняній публіці «у виконанні

<sup>32</sup> Ibidem. С. 10.

<sup>33</sup> Ibidem. С. 11.

<sup>34</sup> Ibidem. С. 11–12. У посиланні А. Степович наводить ще декілька чеських та хорватських пісень, які виконувалися хором Лисенка і полюбилися публікою, та жаліється з того, що нині цього нема.

<sup>35</sup> Ibidem. С. 14.

<sup>36</sup> Ibidem. С. 17.

<sup>37</sup> Ibidem. С. 18.

<sup>38</sup> Ibidem.

хору п. Слов'янського<sup>39</sup>, з надзвичайно своєрідною та красивою мелодією. Звертаємо, наприклад, увагу читачів на прекрасне «*dolce e legato*» в пісні «Напрей» і на чудовий перехід до цієї частини п'єси від попереднього вогняного «*allegro*»<sup>40</sup>.

Особливої уваги, на нашу думку, потребує розгляд приміток, зміст яких відокремлений від основного тексту і винесений «за дужки». Вони доволі численні і виходять за межі аналізу збірки Ф. Кухача. У ньому автор розкриває ту проблематику, яка існувала в російському суспільстві, у київській музичній громаді й особливо – у київському відділенні РМТ.

Звертаючись до проблеми малої зацікавленості слов'янською творчістю, А. Степович пише: «Не можемо стриматися тут від наступної справедливої, на наш погляд, докори, зверненої на адресу російського суспільства. Важко уявити собі найбільшу ступінь байдужості, яку висловлює наше суспільство по відношенню до явищ слов'янського життя, особливо якщо це явища не політичні, а побутові, що відносяться цілком до мирного суспільного розвитку!»<sup>41</sup>. Суспільство знати не хоче про етнографічні новинки слов'янської культури, а спеціалістів поки дуже мало. Проте вчасно проведена підписка допомогла б видавцю використати два шрифти в повному обсязі. Але не склалося, і в результаті останні екземпляри вийшли тільки латиницею, чим обмежився доступ широкої публіки до пісень.

Наступне посилання піднімає іншу проблему – відсутність публічної популяризації слов'янської музичної творчості. Для порівняння А. Степович наводить «виконання в концертах добре організованими хорами, яким був, напр., нещодавно в Києві хор п. Лисенка»<sup>42</sup>. Проте публічна презентація слов'янської музики відсутня.

На думку дослідника, популяризацією повинні займатися музичні товариства та їхні учбові заклади – консерваторії та музичні училища. Але відсутність «живої слов'янської свідомості», «мертвості їх існування» ще довго будуть гальмувати цю важливу справу. Він пропонує подивитися на ситуацію в Києві, «де існує музичне училище Російського музичного товариства і при ньому, зрозуміло, цілий штат викладачів. Навряд чи ми помилимося, якщо скажемо, що це училище з часу свого існування нічого не зробило не тільки для ознайомлення російської публіки з музикою, особливо народної, південних та західних слов'ян, а й для розумного та фундаментального опанування своєї ж рідної музики, як народної, так і мистецької»<sup>43</sup>. Дослідник наводить приклади суспільної байдужості до музичних акцій. І емоційно підсумовує: «Ось результат існування в Києві музичного товариства та його училища! Вони не уникнули того бюрократизму та мертвенного, формального відношення до справи, яким до сих пір відрізняється багато установ на Русі»<sup>44</sup>. Називаючи Київ «центром співучої південної Русі», науковець натякає, що там немає жодного співочого гуртка на кшталт Петербурзького, і внаслідок

<sup>39</sup> Постать Д. Агрєєва-Слов'янського досі викликає багато суперечливих думок. Російський співак і фольклорист, у концертах якого брав участь М. Лисенко, з одного боку, намагався розвивати міжслов'янські зв'язки. З іншого – слугував ідеї слов'янського братерства під російською владою і водночас був жорстко критикований Чайковським за низьку якість музичного виконання.

<sup>40</sup> Ibidem.

<sup>41</sup> Ibidem. С. 7.

<sup>42</sup> Ibidem. С. 12.

<sup>43</sup> Ibidem.

<sup>44</sup> Ibidem.

недорозвинених музичних смаків киян (в чому вони не винні!) «оперетка цілком панує» у цьому спасенному Богом місті!

У посиланнях до нарису А. Степович цитує декілька імен сучасних композиторів: це представники російської музичної школи Глінка, Даргомижський, Серов, Балакірев, Римський-Корсаков, які згадуються у загальному контексті. Водночас звернення до українця Миколи Лисенка має більш особистий та відкритий характер, зважаючи, звісно, на їх знайомство і добрі відносини. Дослідник порівнює деякі сербсько-хорватські пісні Ф. Кухача з українськими обробками Лисенка (не російськими!), що характеризує його музичні пріоритети і обізнаність у музичній сфері. Він визначає позитивною діяльність Лисенка у справі популяризації народних пісень, описуючи приязно його хорову діяльність та «Слов'янські концерти».

Невеличкий нарис Андроника Степовича дає змогу зробити декілька важливих висновків. По-перше, ґрунтовна музична освіта вченого-слов'янознавця допомогла належним чином оцінити музичний доробок хорватського митця. По-друге, як компетентний гуманітарій він достатньо володів інструментами порівняльного аналізу, не тільки поетичного, а й музичного, емоційною силою слова, необхідною для створення цікавого опису музичних явищ. По-третє, дослідник добре розумівся в проблемах сучасної музики і музичної освіти, про що свідчить його вільна орієнтація в музичних питаннях, у тому числі практично-виконавських.

#### **А. Степович – М. Лисенко – Ф. Кухач**

Постають питання: чи виходили контакти Лисенка та Степовича за рамки тільки музичної сфери? чи існували зв'язки між трьома слов'янськими діячами – Степовичем, Лисенком, Кухачем? Вивчення епістолярної спадщини, архівних документів та інших джерел дає позитивну відповідь, яку можна обґрунтувати у трьох напрямках.

По-перше, Миколу Лисенка та Андроника Степовича поєднала слов'янська тематика. Ім'я українського славіста згадується в листі чеського музикознавця та етнографа Людвіга Куби до Миколи Лисенка. Лист був написаний у тому ж 1884 р., коли вийшов друком проаналізований нарис А. Степовича. У виданні «Микола Лисенко. Дні і роки» зазначається: «Жовтня 16 (29 н. ст.). Лист (1-й) від Людвіга Куби. У листі йдеться про проблеми пересилки видань українських і польських пісень, про можливий приїзд до Чехії професора А. Степовича та приїзд самого Л. Куби в Україну. Насамкінець дописувач просить дозволу на включення мелодій і текстів українських пісень із Лисенкових збірників у видання «Слов'янство у своїх співах» («Slovanstvo ve svých zpěvech»)»<sup>45</sup>.

По-друге, між М. Лисенком та Ф. Кухачем теж установилися контакти. У кінці грудня 1873 р. хорватський фольклорист написав листа композитору, який уже був відомий слов'янознавчою музичною активністю. Називаючи Лисенка одним із «ретельних апостолів» слов'янської музики, Кухач переказує йому зміст рецензії на два зошити малоруських пісень, яку він надіслав до празького часопису<sup>46</sup>. 8 червня 1885 р. в листі до Івана Франка Лисенко пересилає рекомендацію «до славного хорватського музики-етнографа Кухача задля передачі її панові Спиру Гулабчеву. То ж з ласки віддайте йому мою картку», – пише Лисенко<sup>47</sup>. Ще один контакт слов'янських митців мав місце

<sup>45</sup> Скорульська Р., Чуєва М. Микола Лисенко. Дні і роки. Київ : Муз. Україна, 2015. С. 279.

<sup>46</sup> Ibidem. С. 168.

<sup>47</sup> Лисенко М.В. Листи. Київ, 1964. С. 151. Lysty.pdf (chtyvo.org.ua)

у 1894 р.: «Січня 3. Лист від Віце-директора проф. Нар. муз. ін-ту в Аграмі, в Кроації (Хорватії) Ф. Кугача з оцінкою Лисенкових Збірників пісень (німецькою мовою)»<sup>48</sup>.

Ці приклади підтверджують думку про спілкування між М. Лисенком, А. Степовичем та Ф. Кухачем, якому сприяли спільні інтереси, спрямовані на становлення національної етнографії, на розвиток міжслов'янських контактів та на поширення творчого доробку кожного з них.

**Висновки.** Андроник Степович по праву належить до української культурної та наукової еліти кінця XIX – початку XX ст. Зв'язки із сім'єю Григорія Галагана, а потім із членами «Старої Громади» зумовили особливості його наукового, педагогічного та творчого шляху як ученого-слов'янознавця, викладача багатьох київських гімназій та Університету Св. Володимира, директора Колегії П. Галагана, автора наукових статей та інших публікацій, які виходили друком у різних часописах (зокрема, у «Київській старовині») протягом десятиліть його плідної праці. Вивчення та аналіз музикознавчої спадщини вченого доводить, що його розвідки мають певну цінність для сучасного історичного музикознавства і етномузикології. Природні музичні здібності, поєднані з ґрунтовною освітою, яку А. Степович отримав у «Школі академіків» (у тому числі й участь у хорі Лисенка), дали йому змогу вивчати не тільки пам'ятки сербської або чеської словесної етнографії, а й їхні музичні особливості, що, без сумніву, збагатили його науково-критичну спадщину. Проаналізовані спогади вченого про Миколу Лисенка і нарис про збірку Ф. Кухача залишаються важливими документами як літопису епохи, так і становлення відношень між українською та південнослов'янською культурами – у фольклорно-етнографічному і в музичному аспектах. У кожному з досліджень є своя ключова постать: у спогадах – це фундатор української музики Микола Лисенко, у нарисі – хорватський науковець та етнограф Франьо Кухач. В останній розвідці, створеній хронологічно раніше, спостерігається постійна україноцентричність: спрямованість на діяльність Лисенка або порівняння хорватських пісень з українськими, що ще раз свідчить про глибоку ерудицію вченого у сфері музичної культури. Обізнаність проявляється і в практичному підході до музичних текстів: А. Степович уміло аналізує зручність фортепіанного перекладу або інструментовки, темпові характеристики або нюанси музичної експресії. У його розвідках помітні цілком сформовані музичні смаки: він цінує мелодійне багатство (типовий культ романтичного стилю), знаходить для її опису багато епітетів, але не дуже поважає оперету як «легкий» жанр.

З іншого боку, аналітичні роздуми вченого викривають цілий шар існуючих на той час проблем музичної культури та освіти, зокрема байдужість проросійського суспільства, київського відділу Російського музичного товариства і його продукту – музичного училища – не тільки до української, але взагалі до будь-якої слов'янської культури.

Тож плідна і багатогранна діяльність ставить Андроника Степовича поруч із шанованими представниками української інтелігенції. У своїй діяльності він збагатив не лише наукове слов'янознавство, педагогіку, історію, культуру, а й музичну науку.

<sup>48</sup> Микола Лисенко. Дні і роки. С. 422. Хоча, як зазначають дослідники, «місце знаходження листа не встановлено» (С. 438).

## Література

1. Будзар М., Ковальов Є. Один із Шевченкових читачів: Коментарі Андроника Степовича до повісті «Музикант». С. 100–125. М. Budzar\_TShTYT\_IFF\_UG.pdf (kubg.edu.ua)
2. Лисенко М.В. Листи. Київ, 1964, 535 с. Lysty.pdf (chtyvo.org.ua)
3. Литвин А. Формування світогляду Андроника Степовича протягом навчання в освітніх закладах другої половини XIX століття. С. 58–65. 83678-Текст статті-176192-1-10-20161118.pdf
4. Микола Лисенко. Дні і роки / ред.-упор. Р. Скорульська, М. Чуєва. Київ : Музична Україна, 2015, 744 с.
5. Паріс О.А. Творча постать Євгена Цегельського в контексті розвитку української музичної думки першої половини XX століття : дис. ... канд. мистецтвозн. Львів, 2018, 212 с.
6. О.М. Пипін та київські українці (Листування Пипіна і Житецького). *Україна*. 1927. № 6. С. 21–38.
7. Саган Г., Кухто А. Діяльність Андроника Степовича з розвитку сербистики в Україні. С. 75–84. 46-13-78-1-10-20210218.pdf
8. Смольницька М.К. Випускники колегії Павла Галагана: внесок у розвиток вітчизняної і світової науки. С. 137–142. WaybackMachine (archive.org) /web/20211231180911//https://library.vspu.net/bitstream/handle/123456789/3331/28.pdf?sequence=1&isAllowed=y
9. Степанська О. Творчі контакти М. Лисенка 70-х років у контексті розвитку міфологічної науки. *Історія музики в минулому і сучасності*. 2000. Вип. 12. С. 3–10.
10. Степович А. Зі споминів про М.В. Лисенка. *Микола Лисенко у спогадах сучасників*. У двох томах. Т. 1. Київ : Музична Україна, 2003. С. 196–203.



УДК 787+793

DOI 10.32782/2224-0926-2024-3-4-50-51-14

Чен Сяньчунь

аспірантка кафедри історії музики,

Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка

<https://orcid.org/0009-0001-0459-5190>

## ДВНАДЦЯТЬ ВАЛЬСІВ ДЛЯ КОНТРАБАСА СОЛО ДОМЕНІКО ДРАГОНЕТТІ: ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ

Досліджуються виконавські особливості першого циклу для контрабаса соло в історії європейського мистецтва – Дванадцяти вальсів Доменіко Драгонетті, створених мистцем у 1840 р. в Лондоні та вперше опублікованих у 2007 р. Це потребувало звернення до творчості мистця крізь призму історії сольного контрабасового виконавства, аналізу циклу та його окремих п'єс із композиційного, стилістичного, технічного та інших поглядів, що формують уявлення про виконавські вимоги до вказаних творів. Проаналізовано цикл як цілісність, стали характерні ознаки всіх п'єс (формотворення, метрика, темпи) та індивідуальні риси кожного вальсу, що втілюються в оригінальному тематизмі та способах його розвитку, особливих віртуозних прийомах тощо.

У висновках стверджується про високу художню цінність і вагомпе педагогічне значення Дванадцяти вальсів Доменіко Драгонетті. Особливим, з огляду на технічні труднощі, вбачаємо таке: постійне витримування швидких темпів при метричній пульсації восьмими тривалостями, що вимагає ще більшої стрімкості і легкості звучання; насиченість довгими і швидкими пасажами, які вимагають активного руху лівої руки по значній частині грифу; поліфонічне мислення – часті випадки застосування скритого двоголосся; наявність широких, переважно висхідних, стрибків, ефект від яких збільшується завдяки проставленим акцентам; багата синкопами та зворотними пунктирами ритміка. Цикл демонструє новаторство композиторського мислення Д. Драгонетті, потребу у високому рівні володіння інструментом і природню зручність для виконання. Водночас кожна п'єса являє собою яскравий взірєць поєднання «блискучої» віртуозності з витонченим світовідчуттям, яке втілено в одному з найбільш романтичних танцювальних жанрів, – вальсі.

**Ключові слова:** Доменіко Драгонетті, Дванадцять вальсів для контрабаса соло, контрабасове виконавство, виконавські труднощі.

### **Chen Sianchun. Twelve waltzes for double bass solo by Domenico Dragonetti: the performance aspect**

The article examines the performance features of the first double bass solo cycle in the history of European art. It is Twelve Waltzes by Domenico Dragonetti. It created in 1840 in London and published in 2007. This required an approach to the artist's work through the prism of solo contrabass performance history, an analysis of the cycle and its individual pieces from compositional, stylistic, technical and other points of view, which form an idea of the performance requirements for the specified works. The cycle as a whole, constant characteristic features of all plays (form formation, metric, tempos) and individual features of each waltz, which are embodied in the original theme and ways of its development, special virtuoso techniques, etc., are analyzed. The conclusions state the high artistic value and significant pedagogical value of Domenico Dragonetti's Twelve Waltzes. In view of the technical difficulties, we see the following as special: constant maintenance of fast tempos with metric pulsation in eighth durations, which requires even greater rapidity and lightness of sound; saturation with long and fast passages that require active movement of the left hand over a significant part of the neck; polyphonic thinking – frequent cases

*of hidden diphthongs; the presence of wide, mostly upward, jumps, the effect of which increases due to the accents; the rhythm is rich in syncopation and reverse dashes. The cycle demonstrates the innovation of D. Dragonetti's compositional thinking, the need for a high level of mastery of the instrument and a natural ease of performance. At the same time, each piece is a vivid example of a combination of «brilliant» virtuosity with a refined outlook, which is embodied in one of the most romantic dance genres – the waltz.*

**Key words:** *Domenico Dragonetti, Twelve waltzes for double bass solo, double bass performance, performance difficulties.*

**Вступ.** Сольне контрабасове виконавство – цікавий і перспективний напрям творчості, що ґрунтується на багатій традиції оркестрового, ансамблевого та сольного музикування. Одним зі світових метрів у вказаній сфері є Д. Драгонетті, чие трактування інструмента та художня манера стали взірцем для багатьох поколінь послідовників. У творчому доробку маестро – цикл Дванадцять вальсів, який відкрив практику написання творів для контрабаса соло та став популярним складником виконавського репертуару з огляду на художню вартісність і педагогічну цінність. Водночас контрабасове мистецтво в усіх проявах виконавської та композиторської творчості залишається однією з малоопрацьованих сфер сучасного музикознавства, отже, дана тема має високий ступінь актуальності.

**Аналіз досліджень і публікацій.** Сфера контрабасознавства, що ґрунтується на працях таких дослідників, як Ф. Варнеке [10], Р. Елгар [4], М. Гайдош [5], Т. Пельчар [8], А. Плянєвські [9] та ін., протягом останніх десятиліть поповнилася працями українського музикознавства. Серед них варто згадати дисертацію О. Лучанка [1], у якій обґрунтовано структурно-семантичний жанровий інваріант концерту для контрабаса з оркестром в історико-стилістичній еволюції від витоків до зламу ХХ–ХХІ ст. у контексті розвитку виконавства як базису для композиторської творчості. Однією із центральних фігур укаazanого дослідження є Д. Драгонетті – блискучий виконавець, автор творів для контрабаса. О. Лучанко стверджує вагому роль мистця у творенні контрабасового репертуару на прикладі жанру концерту, торуванні нових шляхів інструментальної виразовості, індивідуалізації семантики, віртуозної самопрезентації, оновленні тематизму тощо, у результаті проявляється «внутрішній рівень діалогу, що розвивається на рівні різних граней образу головного героя, безперечного лідера у рольовій взаємодії з оркестром – солюючого контрабаса, що домінує в комунікативній співдії з оркестром на рівні зовнішньому» [2, с. 113]. Серед вагомих праць – навчально-методичний посібник В. Сумарокової [3], у якому проаналізовано становлення інструменталізму. Дванадцяти вальсам присвячено працю Ю. Кобаяші [6], у якій аналізується вказаний цикл із позицій логіки композиції та ін. Отже, основні ідеї з укаzаних наукових розвідок урахуватимемо у даному дослідженні.

**Матеріали та методи.** *Мета статті* – виявити виконавські особливості Дванадцяти вальсів Д. Драгонетті як взірця сольного контрабасового мистецтва. Це потребувало аналізу циклу та його окремих п'єс із композиційного, стилістичного, технічного поглядів, що формують уявлення про виконавські вимоги до вказаних творів.

**Результати.** Сучасне музикознавство трактує діяльність Д. Драгонетті як вершину класичного мистецтва у контрабасовій сфері. Т. Пельчар стверджує, що роль мистця для розвитку свого інструмента та його репертуару є настільки ж вагомою, як і Н. Паганіні для скрипки чи А. К. Піатті для віолончелі; Ю. Кобаяші порівнює роль циклу

«у розбудові репертуару для найбільшого струнно-смичкового інструмента... з віолончельними сюїтами Й.С. Баха або каприсами Н. Паганіні, які є стандартами для відповідних інструментів» [6, с. 55]. Аналізуючи один із найкращих творів мистця – Концерт для контрабаса з оркестром A-dur, О. Лучанко пише про близький до моцартівського стиль, активне концертнування соліста й оркестру, віртуозність як домінуючий принцип, що проявляється у гамоподібних пасажах, флажолетах, стрибках на понад дві октави та інших технічно складних елементах [2, с. 112]. На нашу думку, такий підхід до віртуозності є основою й концепції циклу Дванадцяти вальсів.

Розглянувши основні віхи історії виконавського мистецтва, можемо ствердити, що саме Д. Драгонетті перетворив контрабас із виконавця басових ліній на соліста, «узаконив» квартовий стрій, власний метод тримання смичка, показав можливості використання високого регістру з флажолетами та подвійними нотами, і «його вплив, котрий залишився як усна традиція, триває до сьогодні» [8, с. 185], а отже, мистець став творцем манери гри і самого трактування інструмента, які функціонують протягом уже двох століть.

Дванадцять вальсів, написаних Майстром у пізній період творчості, у 1840 р. в Лондоні, вперше опубліковані у 2007 р. Як зазначає Ю. Кобаяші, даний цикл є безпрецедентним явищем в історії контрабасового мистецтва, оскільки більше ніж століття були єдиним прикладом сольного репертуару [6]. Звернемося до вказаного циклу, проаналізувавши композиційні та стилістичні особливості як цілого та окремих п'єс.

На час створення циклу жанр вальсу вважався новим модним танцем, що мав витоки в австрійських (лендлер) та прованських (вольт) традиціях і набув розповсюдження у творчості Й. Штрауса-батька, Ф. Шуберта. Ф. Шопена та ін. Ураховуючи темпові характеристики та деякі інші ознаки, вальси можемо віднести не до «англійських», а до «віденських». Цей жанр виявився надзвичайно вдячним для створення дванадцяти віртуозних композицій, кожна з яких привносить нові технічні вимоги, у результаті чого підіймається рівень складності усього циклу – від найпростішого до найвіртуознішого.

Опишемо деякі сталі характеристики, які притаманні усім п'єсам циклу. Автор дотримується єдиного підходу до формотворення – це традиційна для класичної доби складна тричастинність із репризою *da capo* та контрастною серединою типу *trio*, усі п'єси виконуються у швидких темпах від *Allegretto* (№ 4) та *Allegro* (№ 10) до *Vivace* (№№ 1, 3, 5–9, 11) і *Presto* (№№ 2, 12). Цікаво, що композитор викладає усі вальси у специфічному розмірі 3/8: сама метрична пульсація восьмими замість більш розповсюдженої четвертними сприяє відчуттю легкого, пожвавленого руху. Контраст між п'єсами твориться різноманітністю тематизму, тональними співставленнями мажору у крайніх частинах і паралельного (№ 1: G – e – G, № 3: G – g – G, № 4: As – f – As, № 5: Es – c – Es, № 7: D – h – D, № 8: G – e – G, № 9: F – d – F, № 10: B – g – B, № 12: F – d – F) або однойменного (№ 2: C – c – C, № 6: A – a – A) мінору у середніх за винятком одного випадку, де *trio* звучить у тональності субдомінанти (№ 11: D – G – D). Аналіз циклу виявив розмаїття способів розвитку матеріалу. При цьому кожен вальс потребує певного особливого технічного вміння, щоразу складнішого, що дає змогу трактувати цикл як школу виконавської майстерності. Окремої уваги заслуговує розмаїття тематизму та способів його розвитку – у цій сфері сконцентрований головний мелодичний ресурс, який є головним виразовим засобом і надає вальсам рис новаторства.

У *Першому вальсі Vivace G-dur*, на структурі якого зупинимося детальніше як на моделі для інших п'єс, роль головного тематичного елемента А відіграє «кружляюча»



мелодична фігура шістнадцятими тривалостями на *legato*. Вона розпочинається з-за такту з VI ступеня ладу та розвивається секвентно, акцентуючи підвищені IV, II і I ступені на сильних долях перших трьох тактів, їхні розальтеровані варіанти на слабких долях у першому реченні та підвищений V ступінь у п'ятому такті, тут розпочинається нова секвентна хвиля, вже другого речення, що завершується тонікою із затриманням («a–g»). Таким чином, мелодична лінія ніби змальовує звивисту траєкторію швидкого танцю, водночас уникаючи тонічного устою, звучання якого могло би зупинити цей невпинний рух. Яскраво контрастно до початкового періоду є друга частина простої форми – B, у якій використовуються складні фігурації, що містять стрибки на дуо-, терц-, кварт- і квінтдециму, в яких прослухаються два регістрові пласти з основою на органічному пункті «а». Це відбувається у ритмічно складних умовах – із чергуванням двох типів фігур: перша з вісімки і двох шістнадцятих та друга – з тріолі шістнадцятими. Так вибудовується кульмінація першої частини, після якої звучить завершення – видозмінена реприза A<sup>1</sup>. Середня частина вальсу – проста двочастинна структура C+R в тональності e-moll, яка відіграє роль *trio*. Її першу, розімкнену частину становить двічі повторений виклад граціозної теми C, що ніби злітає ходом «ais–h–g<sup>1</sup>» та спускається звуками гармонічного e-moll, «прикрашеного» пунктирними групами, міжтактовими синкопами й мелізмами, а також поєднанням акцентів і *staccato*. Друга частина R має, відповідно, розробковий характер, у ній секвентно розвивається елемент, що виростає із теми A, поданий на *staccato*. У цьому вальсі, як і в усіх інших, використана точна реприза *da capo*. Вище було зазначено, що послідовність вальсів вибудована за принципом підвищення рівня віртуозності, проте вже у першій п'єсі вбачаємо виконавські труднощі, пов'язані з різними типами тематизму, описаними вище, особливо з регістровими співставленнями у тріольних фігурах із широкими стрибками, що свідчить про необхідну базову майстерність для виконання вказаного циклу.

Тематизм *Другого вальсу Presto C-dur* розвивається на основі гамоподібних пасажів низхідного та висхідного спрямування (частина A) та арпеджіо у прямому русі за звуками основних функцій (частина B). Із виконавського погляду в даній частині варто звернути увагу на тембральну рівність звуків та «блискуче» технічне виконання пасажів. Яскравим контрастом звучить *trio* в тональності c-moll, у якому чергується поступеневий низхідний рух на *staccato* із зупинками на стійких ступенях, тріольні фігурації із застосуванням складних технічно, широких висхідних стрибків (C), рух зі скритим двоголоссям (D) тощо. Техніка вказаного двоголосся, «намічена» у цій п'єсі, буде широко застосована у наступній, складнішій у поліфонічному сенсі.

Специфіка *Третього вальсу Vivace G-dur* жваво-граціозного характеру полягає у показі діалогічної природи тематизму, що проявляється у постійному звучанні двох пластів-голосів. У першій частині складної тричастинної форми A вказаний ефект реалізується шляхом застосування скритого двоголосся та перегуків між регістрами, кожен з яких має свій тембральний колорит, а отже, сприймається як новий учасник діалогічного дійства. Яскраво контрастно за типом тематизму є середня частина вальсу в одноіменному g-moll, основана на секвентному та мотивному розвитку фрази скерцозного характеру, яка розпочинається з ходу тридцять другими тривалостями. Основна складність під час виконання *trio* полягає у чергуванні штрихів *staccato* і *legato* у постійному розвитку теми, що в завершенні доходить до найвищих звуків контрабасового діапазону – «d<sup>2</sup> – d<sup>2</sup> – cis<sup>2</sup> – d<sup>2</sup> – e<sup>2</sup> – fis<sup>2</sup> – g<sup>2</sup> – g<sup>1</sup>» у запису.

Меланхолійний настрій привносить *Четвертий вальс Allegro As-dur*. Тема з ремаркою *dolce*, основана на різноспрямованих секундових (переважно півтонових) ходах, «блюкає» навколо стійких ступенів, вишиваючи мереживо з акцентами на альтерованих і розальтерованих звуках («d», «des», «h» та інших), що грають барвами тонального колориту. Такий виклад контрастує з тріо у паралельній тональності, що будується на русі *regretuum mobile*. У цілому під час виконання цієї п'єси важливо почути вказані опорно-сміслові тони, які в сукупності творять «надлінію» мелодії як у крайніх частинах, так і в середній.

Послідовність квартово-секундових і терцієво-секундових ходів у різних модифікаціях (у діапазоні до «с<sup>2</sup>» за написанням) творить основну тему *П'ятого вальсу Vivace Es-dur*, під час виконання якої важливо утримувати єдину лінію розвитку, не розділену на вказані вище елементи. Співставлення вказаної теми з кадансуванням на *staccato* експонує дві контрастні тематичні сфери. У другому періоді першої частини вихідний терцієво-секундовий елемент модифікується у дзеркальний варіант та розвивається до вигляду фраз, які, ніби кружляючи у вальсі, спускаються у секвентному русі. Тут спостерігаємо і скрите голосоведення (лінія «g<sup>1</sup>-f<sup>1</sup>-e<sup>1</sup>-d<sup>1</sup>», створене зі звуків на сильних долях), і поєднання *legat*'ного та *staccat*'ного руху, що надає звучанню особливої граціозності. Елегійна лінія у характері вальсу продовжується у тріо в паралельному *c-moll* завдяки двом *legat*'ним ходам широкого діапазону, які, ніби із розкритої пружини, виникають після декількаразового повторення триступеневого ходу (викликає алюзія до музично-риторичної фігури *palillogia*) та аналогічного, дещо видозміненого руху. Кульмінацію тріо створюють декілька хвиль контрастних співставлень – коротких вигуків із застосуванням форшлагів на динаміці *f* та тривалого поступеневого руху на *p*, який змінюється на арпеджійований за переходу до репризи у високій звучності.

Поступеневі та арпеджійовані фігури переходять у *Шостий вальс Vivace A-dur*, сповнений тематичних контрастів за рахунок фактурного і ритмічного розмаїття, що надає ефектності даній п'єсі та посилює виконавські вимоги. Зокрема, у другому періоді крайніх частин (В) початковий рівномірний рух шістнадцятими тривалостями змінюється на безпосереднє поєднання пунктирного і тріольного ритмів на сусідніх долях. У другій частині тріо в тональності *a-moll* виникає двоголосний виклад: у першій частині вальсова тема, що виростає з висхідних секстових стрибків, розвивається на основі тонічного органного пункту, у середині тріо з'являється складний для виконання рух подвійними нотами (октава – нона – децима – послідовність терцій), що звучить на високій динаміці *ff*, створюючи кульмінацію усього вальсу.

Описані вище тематичні та технічні особливості, описані на прикладі перших шести п'єс, на значно складнішому рівні розвиваються у наступних вальсах, що вимагає все більшої виконавської майстерності. Так, наприклад, у Сьомому вальсі *Vivace D-dur* у яскравому зерні теми, що розпочинається з «пружинного» ямбічного висхідного стрибка від п'ятого до першого ступеня, використано тріольність, поєднання *staccato* та *legato*. Початкова фраза повторюється у модифікованому вигляді – стрибок розширюється до квінти і сексти, акцентуються опорно-сміслові тони з розв'язанням, до числа яких входять і альтеровані ступені, – «dis-e», «eis-fis», «fis-g», після чого тема спадає донизу. Подібні гострі півтонові ходи у різноманітних контекстах будуть представлені протягом усього твору, чергуючись з арпеджійованими епізодами. У тріо *h-moll* особливо вирізняється друга частина, у якій співставляються дві різнорегистрові лінії, кожна з яких виступає окремим голосом скритого двоголосся: *staccat*'ний

хід «fis–A–H–cis–d» на сильних долях у басу та спеціально акцентовані на другу і третю долі гострі півтонові висхідні і низхідні «відгуки», що, таким чином, справляють ефект синкопи.

Ритмічні ускладнення відбуваються й у *Восьмому вальсі Vivace G-dur*, який розпочинається яскравою фразою з гострої фігури зі зворотного пунктиру між підвищеним IV і V ступенями, у якій акцентується альтерований увідний до домінанти, наступного поступеневого низхідного ходу та децимового висхідного стрибка з акцентом на вершині (друга доля такту). Описана фраза є зерном секвенції, розвиток якої становить основу першого періоду та в модифікованому вигляді – інших частин п'єси. Зокрема, у другій частині e-moll надається до розвитку переінтована початкова фраза, яка звучить у першому реченні без початкового пунктиру, а з повтореними стрибками, а в другому – і її пунктирний елемент. У середній частині даного тріо з'являються нові труднощі – ефект поліфонічного розшарування одноголосся за допомогою динаміки (раптові співставлення *f* та *p*), штрихів (поєднання *staccato* та *legato*), зміщення метричних акцентів (підкреслення найслабшої третьої долі) та ін. У результаті вимальовується басова лінія на перших долях «gis–a–h–c» та акцентуються інші фактурні лінії, що створюють серединний прошарок із малосекундових ходів.

*Дев'ятий вальс Vivace F-dur* з ремаркою *dolce* знову повертає до граціозності, притаманної для багатьох п'єс циклу. Поєднання різних туше на протилежно спрямованих стрибках надає ефекту кружляння – однієї з головних ознак жанру. Емоційно-психологічну насиченість п'єси формують такі засоби, як співставлення широких стрибків і окремих звуків у різних регістрах у поєднанні з тривалим рухом на зразок музично-риторичної фігури *circulatio*, напружена кульмінація в *trio d-moll*, створена багаторазовим повторенням зворотніх пунктирів і висхідних малосекундових ходів у високому регістрі на основі D органного пункту у «відшарованому» басу скритої поліфонії та ін.

Тема *Десятого вальсу Allegretto B-dur* містить типові інтонації, притаманні для жанру урочистого полонезу, які привертають увагу шляхом використання фігури *palillogia*. У першій частині твору застосовується співставлення висхідних пасажів і низхідних послідовностей зворотніх пунктирів, що відображає основний характер п'єси. Натомість у *trio g-moll* витримується постійний рух зі згаданим вище скритим двоголоссям, що характеризується емоційною модуляцією від меланхолійності до рішучості. Особливістю даного вальсу є застосування терасовидної динаміки у кульмінації, що вимагає від виконавця уміння яскраво показати тембральні відмінності при звучанні *f* та *p*.

*Одинадцятий вальс Vivace D-dur* із ремаркою *dolce* на динаміці *p* розпочинається з висхідного секстового затактового ходу до III ступеня, посиленого попереднім підвищеним IV як увідним до основи сексти. Подальший низхідний поступеневий рух із зупинками на сильних долях та протилежні гамоподібні пасажі допомагають створити відчуття проникливої елегійності. Із настроєм, створеним звучанням основної теми, контрастує енергійно-рішучий характер середини першої частини та активний рух у тріо, яке має вельми особливий тональний розвиток: єдиний з усіх вальсів циклу застосовує тональність субдомінанти (G-dur) у цьому розділі форми.

Нарешті, *Дванадцятий вальс Presto D-dur* відіграє роль «блискучого» фіналу, де у швидкому темпі розвивається тема з арпеджійованих пасажів за головними функціями з додатковими тонами, послідовностей півтонових ходів, загострених зворотними пунктирами, та розшарування одноголосся на декілька ліній за рахунок акцентованих звуків.

Указані прийоми застосовуються і у крайніх частинах вальсу, і в *trio d-moll*, що надає фіналу особливої цілісності.

**Новизна дослідження.** Уведено до наукового обігу у сфері українського музикознавства осмислення композиційних і виконавських особливостей першого в історії світової музичної літератури взірця сольного контрабасового репертуару – циклу з Дванадцяти вальсів Д. Драгонетті, виданого у 2007 р., майже через два століття після створення. Осмислено особливості трактування виконавських можливостей інструмента та художню значимість циклу.

**Висновки.** Характерні риси аналізованого циклу, що формують вимоги до рівня виконавської майстерності, дають змогу стверджувати високу художню цінність і вагоме педагогічне значення Дванадцяти вальсів. Основні технічні труднощі циклу наступні: постійне витримування швидких темпів за метричної пульсації восьмими тривалостями, що вимагає більшої стрімкості і легкості звучання; насиченість довгими і швидкими пасажами, які вимагають активного руху лівої руки по значній частині грифу; поліфонічне мислення – часті випадки застосування скритого двоголосся; наявність широких, переважно висхідних, стрибків, ефект від яких збільшується завдяки проставленим акцентам; багата синкопами та зворотними пунктирами ритміка. Цикл демонструє новаторство композиторського мислення Д. Драгонетті, потребу у високому рівні володіння інструментом і природню зручність для виконання. Водночас кожна п'єса являє собою яскравий взірець поєднання «блискучої» віртуозності з витонченим світовідчуттям, яке втілено в одному з найбільш романтичних танцювальних жанрів – вальсі.

#### Література

1. Лучанко О. Жанр контрабасового концерту в музично-історичному процесі : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Львів, 2008. 240 с.
2. Лучанко О. Постать Д. Драгонетті в історії контрабасового мистецтва: виконавство та творчість. *Наукові записки ТНПУ ім. Володимира Гнатюка. Серія «Мистецтвознавство»*. 2012. № 2. С. 108–114. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm\\_2012\\_2\\_20](http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm_2012_2_20) (дата звернення 15.06.2024).
3. Сумарокова В. Історія українського віолончельного й контрабасового мистецтва в контексті європейського виконавства. Київ : НМАУ імені П.І. Чайковського, 2014. 199 с.
4. Elgar R. Introduction to the Double Bass. St. Leonards on Sea, Sussex, 1960. 119 p.
5. Gajdos M. Slovník kontrabasistů. Kroměříž : Rlaus Trumppf, 1994. 204 s.
6. Kobayashi J.T. Domenico Dragonetti: A case study of the 12 unaccompanied waltzes : A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the Master of Arts degree in Music. Ontario, 2020. 57 p.
7. Palmer F.M. Domenico Dragonetti in England (1794–1846). The career of a double bass virtuoso : A thesis ... for the degree of doctor of philosophy. Birmingham : University of Birmingham, 1993. 432 p.
8. Pelczar T. Kontrabas od A do Z. Warszawa: PWM, 1974. 235 s.
9. Planavsky A. Geschichte des Kontrabasses. Tutzing : Verlegt bei Hans Schneider, 1984. 917 s.
10. Warnecke F. Der Kontrabass. Seine Geschichte und seine Zukunft, Probleme und deren Lösung, zur Hebung des Kontrabassspiels. Gamburg : Reprint – edition intervalle, 1909. 125 S.



УДК 78.02;78.036;78.087.3

DOI 10.32782/2224-0926-2024-3-4-50-51-15

Черевко Катерина Петрівна  
кандидат мистецтвознавства, доцент,  
професор кафедри теорії музики,  
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка  
<https://orcid.org/0000-0001-5877-4429>

## КАМЕРНА ТВОРЧІСТЬ ІВАНА НЕБЕСНОГО: НА ПЕРЕТИНІ ТРАДИЦІЙ І НОВАТОРСТВА

Стаття присвячена розгляду камерної творчості видатного українського композитора, заслуженого діяча мистецтв України, музичного продюсера Івана Небесного. Творчий доробок композитора охоплює широкий спектр жанрів, серед яких камерні та хорові композиції, симфонічні твори, опери, балет, музика до театральних вистав і кіно, експериментальні мультимедійні проєкти. Метою роботи є дослідження жанрового та стилістичного розмаїття камерної музики Івана Небесного, що становить важливе явище сучасної української музичної культури. У статті аналізується камерна творчість композитора з точки зору її образного змісту, акцентуючи увагу на філософській глибині та концептуальних ідеях його творів. Особливий акцент зроблено на новаторських рисах творчого стилю композитора, зокрема у сфері тембрових рішень. Це проявляється у поєднанні акустичних та електронних звукових джерел у межах однієї композиції. Творчість Івана Небесного органічно поєднує глибоку змістовність із сучасним музичним баченням, демонструючи здатність митця чутливо реагувати на реалії сьогодення. Філософська глибина його творів свідчить про вміння композитора розкривати складні теми людського буття засобами звуку. Камерна музика Івана Небесного вирізняється широким діапазоном жанрових і стилістичних пошуків, синтезом традиційних і новітніх засобів музичної виразності, а також інтеграцією електронних засобів у класичні музичні форми. Твори композитора охоплюють як суто акустичні ансамблі, так і змішані формації з використанням електронних засобів, що відображає його прагнення до експерименту. Новаторські рішення композитора розширюють темброво-звукову палітру, створюють новий музичний простір камерних ансамблів, зокрема через використання сучасної музичної мови, музично-виразових засобів та введення електронних звукових елементів у камерні твори. Творчість Івана Небесного не лише збагачує українську музичну культуру, а й утверджує її у світовому музичному просторі, підкреслюючи унікальність і актуальність національного мистецтва.

**Ключові слова:** Іван Небесний, камерна музика, електроакустична музика, камерно-інструментальні, камерно-вокальні твори, електронна музика, ансамбль, жанр, стиль, сучасні композиторські техніки, аналіз музичних творів.

### ***Cherevko Kateryna. Chamber music of Ivan Nebesnyy: at the intersection of tradition and innovation***

*The article is devoted to the consideration of the chamber music of the outstanding Ukrainian composer, Honored Artist of Ukraine, and music producer Ivan Nebesnyy. The composer's creative output covers a wide range of genres, including chamber and choral compositions, symphonic works, operas, ballet, music for theatrical performances and films, and experimental multimedia projects. The aim of the work is to study the genre and stylistic diversity of Ivan Nebesnyy's chamber music, which is an important phenomenon of modern Ukrainian musical culture. The article analyzes the composer's chamber music from the point of view of its figurative content,*

*focusing on the philosophical depth and conceptual ideas of his works. Special emphasis is placed on the innovative features of the composer's creative style, in the field of timbre solutions. This is manifested in the use of a combination of acoustic and electronic sound sources within one composition. Ivan Nebesnyy's work organically combines deep spirituality with a modern musical vision, demonstrating the artist's ability to sensitively respond to the realities of the present. The philosophical depth of his works testifies to the composer's ability to reveal complex themes of human existence through the means of sound. Ivan Nebesnyy's chamber music is distinguished by a wide range of genre and style searches, a synthesis of traditional and modern means of musical expression, as well as the integration of electronic means into classical musical forms. The composer's works encompass both purely acoustic ensembles and mixed formations using electronic methods, which reflects his desire for experimentation. The composer's innovative solutions expand the timbre and sound palette, create a new musical space for chamber ensembles, using modern musical language, musical expressive means, and the introduction of electronic sound elements into chamber works. The works of Ivan Nebesnyy not only enriches Ukrainian musical culture, but also establishes it in the world musical space, emphasizing the uniqueness and relevance of national art.*

**Key words:** *Ivan Nebesnyy, chamber music, electroacoustic music, chamber instrumental, chamber vocal works, electronic music, ensemble, genre, style, modern compositional techniques, analysis of musical works.*

**Вступ.** Іван Небесний – одна з визначних постатей сучасної української музичної культури – композитор, заслужений діяч мистецтв України, член Національної спілки композиторів України (НСКУ), музичний продюсер. У сучасному мистецькому просторі він відомий своїми творчими ідеями, новаторськими підходами та оригінальних концепціями творів. Творчість композитора охоплює широкий спектр жанрів: від камерних творів та симфонічних полотен до музики для театру і кіно, експериментальних мультимедійних проєктів. Іван Небесний, як музичний продюсер, співпрацює з українськими поп- та рок-виконавцями, з драматичними театрами та компаніями України, що спеціалізуються на створенні телевізійного продукту та кіновиробництві. Його композиторська творчість є яскравим прикладом синтезу новаторських рішень із глибоким зв'язком із світовими та національними музичними традиціями. Іван Небесний є лауреатом численних престижних нагород, серед яких композиторський конкурс «Gradus ad Parnassum» (1996, 1997), премії імені Левка Ревуцького (2002), Миколи Вериківського (2011), Бориса Лятошинського (2020). Він також здобув визнання у театральній сфері, отримавши премії «Київська Пектораль» (2011) та «ГРА» (2021).

**Мета статті** полягає у дослідженні жанрового та стильового розмаїття камерної творчості Івана Небесного як важливого явища сучасної української музичної культури.

**Матеріали та методи.** Ім'я Івана Небесного все частіше з'являється у сучасному інформаційному просторі завдяки його багатогранній творчій діяльності. Він зарекомендував себе як талановитий композитор, автор музики до театральних постановок, активний учасник медіа-проєктів, а також організатор і учасник сучасних музичних фестивалів. Попри зростаючу популярність і визнання, композиторська спадщина Івана Небесного залишається недостатньо вивченою в музикознавчих колах. Наразі електронна музична творчість композитора досліджується в дисертації та наукових публікаціях К. Черевко. В інформаційному просторі зустрічаються лише окремі інтернет-статті А. Богуславської, Ю. Сущенко та А. Ковальнової, які містять невелику кількість інформації, що стосується творчої діяльності

композитора. Додатковими джерелами є відеоінтерв'ю композитора та рецензії на мистецькі проекти.

**Результати.** Формування Івана Небесного як музиканта починається з родинного кола та сімейних музичних традицій, що беруть свій початок від його дідуся, який мав церковний сан. Перші музичні враження хлопець отримав завдяки сестрі Ірині, яка навчалася грі на фортепіано. Знайомство з фортепіанними творами спонукали його до подальших занять фортепіано в одній з музичних шкіл міста Тернополя. Професійне зростання Івана Небесного розпочалося в Тернопільському музичному коледжі, де він навчався на теоретичному відділі. У коледжі він зробив свої перші кроки в композиції, працюючи під керівництвом Богдана Климчука – викладача, композитора та засновника класу композиції в цьому навчальному закладі. З того часу, Іван стає активним учасником різноманітних мистецьких проєктів.

Становлення Небесного як композитора відбулося у стінах Львівської державної музичної академії ім. М. В. Лисенка, де він навчався по класу композиції у видатного українського композитора Мирослава Скорика. Згодом – завершив аспірантуру у Національній музичній академії імені П. І. Чайковського під керівництвом відомих композиторів М. Скорика та Г. Ляшенка. Його академічна освіта стала міцним фундаментом для формування творчого стилю композитора, який від початку вирізнявся відкритістю до нових експериментальних форм та звукових рішень. Як зазначив сам І. Небесний: «Базовий «ремесничий» композиторській професії завдячую Мирославу Скорика. Під його керівництвом я писав сонати в стилі Моцарта, Бетховена, в романтичному стилі Шопена. Скорик допоміг мені набити руку, набути композиторського ремесла, аби вміти творити музику абсолютно різного плану»<sup>1</sup>.

Звукові експерименти цікавили композитора ще з часів навчання в музичній академії у Львові. Іван Небесний зазначає «... я досить довго навчався у Юрія Євгеновича Ланюка. Він перший познайомив мене з новітніми техніками, власне, з «повітряними» звуками і можливостями інструментів. Я дуже вдячний йому за цей досвід»<sup>2</sup>. Молодий композитор продовжив опановувати новітні техніки композиції з використанням електронних звучностей як учасник міжнародних програм стажування. У 1993 році Небесний стажувався в експериментальній студії електронної музики «Experimentalstudio des SWR» у Фрайбурзі, а в 1997 році завдяки стипендії «KulturKontakt Austria» взяв участь у П'ятій міжнародній академії нової музики в Австрії, де навчався у видатних композиторів Богуслава Шеффера та Марека Холоневського. Композитор згадує: «У 1990-х роках з'явилося багато грантових можливостей поїхати на навчання за кордон і мені дійсно поталанило вчитися у Богуслава Шеффера. Львів'янин від народження, він навчав мене сучасному композиторському ремеслу українською мовою, що значно полегшувало мою адаптацію за кордоном, оскільки на той час я ще не володів на достатньому рівні іноземними мовами. Також я пройшов курс електроакустичної музики у Марека Холоневського, відомого польського композитора»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Композитор Іван Небесний. URL: <http://www.m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/8FFDC04ECC037245C22589EE00276116?OpenDocument>

<sup>2</sup> Ковальова А. Іван Небесний: «Я дякую долі за те, що мені вдається займатися музикою». Музика. Український інтернет-журнал. URL: <https://mus.art.co.ua/ivan-nebesnyy-ya-diakuiu-doli-za-teshcho-meni-vdaiet-sia-zaumatysia-muzykoiu/>

<sup>3</sup> Ibidem.

Великий внесок Небесний зробив у сфері популяризації української музики як керівник львівського ансамблю сучасної музики «Кластер». Ансамбль репрезентував твори українських композиторів в Польщі, Нідерландах, Литві, Австрії та Словенії. Водночас колектив став першим виконавцем багатьох композицій зарубіжних авторів на концертних сценах в Україні. З 2002 року Іван Небесний переїхав до Києва, де впродовж 2006–2012 років був виконавчим директором музичних фестивалів «Київ Музик Фест» та «Форум музики молодих». Сьогодні він очолює Центр музичної інформатії НСКУ.

Творчий доробок Івана Небесного містить камерну музику, хорові твори, симфонічні полотна, твори великих форм: опери, балет, аудіовізуальні перформанси, музику до драматичних вистав, музику до кінофільмів, серіалів, мультфільмів<sup>4</sup>. Його композиції виконувалися в Австрії, Алжирі, Італії, Канаді, Китаї, США та багатьох інших країнах. Як музичний продюсер, Небесний співпрацював із провідними українськими поп- та рок-музикантами, а також з драматичними театрами та телевізійними студіями. Проте, саме камерна музика залишається важливою складовою його творчого пошуку, що поєднує традиції й інновації, акустичні і електронні інструменти, глибокий зміст та яскраву експериментальність.

Камерна музика Івана Небесного вирізняється широким діапазоном жанрових і стильових пошуків, синтезом традиційних і новітніх засобів музичної виразності, а також інтеграцією електронних засобів у класичні музичні форми. Його композиції охоплюють як суто акустичні ансамблі, так і змішані формації з використанням електронних методів, що відображає прагнення композитора до експерименту задля відтворення глибокої концептуальності твору.

Сучасний контекст і рефлексії воєнного часу відображені у композиції *«П'ять хвилин після виходу з бомбосховища»* (2024) для камерного ансамблю – це яскравий зразок реакції композитора на сучасні реалії життя в умовах війни. Твір передає емоційну напругу та стан людини, що пережила екстремальний досвід. Музика побудована на контрастах – хаотичні, тривожні мотиви чергуються зі спокійними, навіть застиглими моментами, що символізують осмислення пережитого. Інструменти створюють простір для вільної імпровізації, що додає композиції виразності.

Камерні твори композитора є новаторськими, адже він розширює звукову сферу камерного ансамблю за рахунок введення штучних електронних звучностей. У межах однієї композиції поєднуються звучання традиційних акустичних інструментів із модифікованими звуковими ефектами, записаними на електронних носіях. Ідеї «нових» звукових рішень втілені у творі *«Діалог з власним відображенням у дзеркалі»* для струнного квартету і магнітофонної стрічки (1993). У назві цієї музичної композиції втілена ідея діалогу, що розгортається між інструменталістами та саундтреком, що містить певним способом оброблені звучання акустичних інструментів. Таким чином, композитор ніби розмикає темброве поле струнних інструментів, створюючи своєрідні звукові «відображення». Матеріал магнітофонної стрічки створений у студії шляхом препарування звуків традиційних інструментів, що поєднуються із кардинально відмінним за своєю природою електронним звучанням синтезатора. Серед них – імітації оркестрового звучання або атмосферні звукові ефекти. Завдяки використанню звукового програмного забезпечення, акустичні звуки струнних розкладаються на окремі обертони. З отриманих

<sup>4</sup> Ivan Nebesnyy. Composer, music producer. URL: <https://nebesnyy.com>



обертонів обираються лише ті, які композитор вважає важливими для відтворення образного змісту твору. Така комбінація створює багатошаровий звуковий простір, що інтегрує акустичні й електронні звуки у нове музичне поле.

Іван Небесний активно використовує електроніку як невід'ємний елемент свого композиторського мислення у творі *«Повітряна музика-2»* (2006) для кларнета і саундтреку, в якому втілений новаторський підхід до створення музичних текстур. Варто зауважити, що звукова символіка камерного твору *«Повітряна музика-1»* вирішена в акустичній сфері, твір написаний для квартету флейт, групи вокалістів та ударних (2001–2004).

Одним із найяскравіших прикладів використання електроніки є твір *«Десять скульптур Часу»* (1996) для кларнета, MIDI-альта та електроніки. Інструменти й електроніка у творі переплітаються у звуковому просторі, створюючи ефект багатошаровості музичної тканини. Твір демонструє унікальне поєднання міді-інструменту та засобів live electronic music. Його назва викликає символістичні асоціації, адже поняття часу, як і електронні ефекти, позбавлене конкретності. Це дозволяє автору створити звучання, яке не має чітких меж, підкреслюючи ідею невловимості часу. Тонке переплетення електроніки, міді-альта та традиційного кларнета формує унікальну звукову палітру твору. Міді-альт є електричним інструментом, утвореним шляхом з'єднання традиційного альта з комп'ютером (звукорежисерським пультом). Під час виконання твору композитор сам виступає в ролі звукорежисера, активно впливаючи на процес виконання. Він трансформує та препарує звук інструменту, передаючи його через гучномовці у новій, обробленій формі, яку сприймають слухачі. Цей процес можна уявити як своєрідний ланцюг: виконавець – мікрофон – звукорежисер – гучномовець – слухач. Такий підхід дозволяє композитору бути співучасником створення звукового результату, формуючи неповторне аудіо-враження в реальному часі.

Камерна музика Небесного часто наповнена концептуальними ідеями. Композиція *«Ескіз до голосу Дитини»* (2000) написаний для дитячого голосу, сопрано, саундтреку та камерного ансамблю. У творі композитор формує символічну характеристику образу голосу дитини, де кожен звук складає «розповідь» про невинність дитячого світосприйняття.

Тема взаємодії людини і природи втілена у композиції *«Сім послань дикої природи»* (1999), в якому семантично-змістовні елементи реалізовані у звучанні камерного ансамблю, використовуючи природні звуки як метафору. Тлумачення ідеї твору знаходимо у словах самого композитора: «Поява «Семи послань...» припала на той період, коли я писав, скажімо так, «повітряну» музику. Спосіб гри у цьому творі не самоціль. Звичайно, мені хотілося написати щось таке, що було б модним і сучасним, але я намагався вибирати ті способи звуковидобування, які були б в контексті конкретної ідеї, були б органічними і доречними. «Сім послань дикої природи» – це музика про природу. Так, при виконанні твору музиканти дують у пляшки, тенісний м'ячик використовується як ударний інструмент. Але все це доповнює ідею твору»<sup>5</sup>.

*«Про що промовчав Заратустра»* (1997) – філософський твір для скрипки, фортепіано, ударних та саундтреку, натхненний ніцшеанськими ідеями. Назва твору апелює до філософського трактату Фрідріха Ніцше «Так говорив Заратустра». Однак, Небесний акцентує увагу не на словах філософа, а на його «мовчанні». Твір відображає ті глибини, які залишаються поза висловленням, зосереджуючись на темах внутрішнього конфлікту, інтуїтивного пізнання та загадковості людського буття.

<sup>5</sup> Ibidem.

Композиція *«Implicatio»* Івана Небесного (1994) втілює нові підходи до створення камерної музики, діалогічний підхід поєднання традицій та новаторства. Твір є прикладом раннього етапу творчості композитора, що демонструє його схильність до розширення меж камерної музики й пошуку нового музичного вислову. Концепція твору втілена у самій назві *«implicatio»*, що асоціюється з ідеєю тісного зв'язку чи взаємодії виконавців-інструменталістів у ансамблі.

Містично-ритуальні образи знаходимо у композиціях Небесного *«Тіні Чорної Гори»* (1998) та *«Останній обряд старого ворожбита»* (1997). Ці твори демонструють майстерність Небесного у створенні глибоко символістичних камерних творів. Доволі розгорнута композиція *«Тіні чорної гори»* була представлена на П'ятому Міжнародному фестивалі сучасної музики *«Контрасти»*, що традиційно проходить у Львові. Хоча твір написаний для альта, контрабаса, ударних та стрічки на фестивалі він був представлений в іншому варіанті. Магнітофонна стрічка була замінена семплером з клавіатурою, що дало можливість створювати звуковий матеріал у реальному часі. Звукова палітра твору насичена великою кількістю тембрів ударних інструментів, серед яких 2 маракаси, Woods blocks, кселофон, цимбали, литаври, там-там, вібрафон, Woods Chimes, трикутник, флексатон, гонги, бонго, тронка. Образи аромату землі, подиху вітру та величі гір, а також мотиви життя і кохання у *«Тінях...»* втілюються через майстерне поєднання електронних звуків із звучанням традиційних інструментів. Постійна взаємодія двох звукових сфер, які мають єдине образне навантаження, їх гармонійне співзвуччя або діалог, демонструють, що обидва звукові полюси слугують одній меті – передати глибокий образний зміст твору.

Твір *«Останній обряд старого ворожбита»* був створений у 1997 році в Австрії на замовлення П'ятої Міжнародної Академії композиції Нової Музики. Виконавський склад композиції є незвичайним і включає непрофесійний чоловічий голос, альт-саксофон, контрабас (або віолончель), фортепіано та live electronic music. Для інструменталістів композитор додає докладні пояснення у партитурі, враховуючи специфіку звучання кожного інструменту. Виконання вокальної партії творів відбувається з використанням засобів live electronic music. Вокаліст співає у мікрофон, його звуки обробляються за допомогою електроніки в реальному часі. Цікаве рішення знаходимо у нотному записі партії вокаліста, що виписана у скрипковому ключі, однак, за вказівкою композитора, виконавець може співати у зручній для нього октаві. Партитура твору містить детальні вказівки щодо способів дихання співака. У кожній частині композиції застосовуються різні ефекти задля відтворення особливого звукового колориту. Яскравість передачі образного змісту твору створюють ряд театральних елементів, таких як тертя дерева до дерева, запалення свічок чи навіть створення специфічних запахів у залі.

Варіабельність ансамблевого складу твору впливає на кінцевий звуковий результат. У випадку виконання з контрабасом, твір отримує унікальне глибоке темброве забарвлення, адже, партія контрабаса звучить на октаву нижче, аніж записано у партитурі. Натомість звучання повністю відповідає тексту у варіанті з віолончеллю. Особливої підготовки до виконання твору потребує фортепіано, яке певним чином препарують за допомогою книг або інших предметів, що розміщуються на струнах. Таким чином, змінюється тембр звучання інструменту, звуки набувають специфіки ударних. Композиція складається із семи частин, кожна з яких має програмну назву: *«Інтродукція»*, *«Символ мудрості»*, *«Ритуал тліючого дерева»*, *«Символ єдності з духами»*, *«Добування нового вогню»*, *«Ритуал спасіння душ»* та *«Дихання вічності»*.

**Висновки.** Камерна творчість Івана Небесного є знаковим явищем сучасної української музичної культури, що втілює у собі синтез національних традицій і новаторських підходів. Твори композитора демонструють унікальне жанрове та стильове розмаїття, його філософські композиції відзначаються глибоким концептуальним змістом. Камерна музика І. Небесного є експериментальним полем, де гармонійно переплітаються традиційні й сучасні засоби музичної виразності. Новаторські рішення композитора розширюють темброво-звукову палітру, створюють новий музичний простір камерних ансамблів, зокрема через використання сучасної музичної мови, музично-виразових засобів та введення електронних звукових елементів у камерні твори. Творчість Івана Небесного органічно поєднує глибоку змістовність із сучасним музичним баченням, демонструючи здатність митця чутливо реагувати на реалії сьогодення. Філософська глибина творів свідчить про його вміння розкривати складні теми людського буття через звук. Творчість Івана Небесного не лише збагачує українську музичну культуру, але й утверджує її у світовому музичному просторі, підкреслюючи унікальність і актуальність національного мистецтва.

#### Література

1. Богуславська А. Іван Небесний – представник сучасної генерації композиторів України Музика. Український інтернет-журнал. URL: <https://mus.art.co.ua/ivan-nebesnyj-predstavnyk-suchasnoji-heneratsiji-kompozytoriv-ukrajiny/>
2. Ковальова А. Іван Небесний: «Я дякую долі за те, що мені вдається займатися музикою». Музика. Український інтернет-журнал. URL: <https://mus.art.co.ua/ivan-nebesnyu-ya-diakuiu-doliza-te-shcho-meni-vdaiet-sia-zaumatysia-muzykoiu/>
3. Мариняк-Черевко К. Електронна музика як прояв української художньої традиції (на прикладі творів І. Небесного). *Наукові збірки ЛДМА ім. М. В. Лисенка: Музикознавчі студії*. Львів, 2002. Вип. 7. С. 71–79.
4. Небесний Іван Васильович. Українська музична енциклопедія. Т. 4: [Н – О]. Гол. редкол. Г. Скрипник. Київ: ІМФЕ НАНУ, 2016. С. 193.
5. Черевко К.П. *Електронна музика як феномен культурно-цивілізаційних процесів ХХ - початку ХХІ століття (до питання методології аналізу)* [Дис. на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства]. Львів, 2012. 218 с.
6. Черевко К. Естетико-композиційні засади електронної музики та їх втілення в українській музичній культурі. *Музикознавчі студії Інституту мистецтв ВДУ ім. Л. Українки та НМАУ ім. П.І. Чайковського: Збірка наукових праць*. Луцьк, 2007. Вип.1. С. 88–102.
7. Сущенко Ю. Одеситів познайомили із музикою Івана Небесного (фото, відео). URL: <https://odessa-life.od.ua/uk/article-uk/odesitiv-poznajomili-iz-muzikoju-ivana-nebesnogo-foto-video>.
8. Композитор Іван Небесний. URL: <http://www.m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/8FFDC04ECC037245C22589EE00276116?OpenDocument>.
9. Ivan Nebesnyu. Composer, music producer. URL: <https://nebesnyu.com>.

УДК 930.253+783.2(477)“16”

DOI 10.32782/2224-0926-2024-3-4-50-51-16

Шуміліна Ольга Анатоліївна  
доктор мистецтвознавства, професор,  
професор кафедри теорії музики  
Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка  
<https://orcid.org/0000-0002-2615-1208>

## ЛЬВІВСЬКИЙ ПАРТЕСНИЙ РУКОПИС: ПИТАННЯ АВТОРСЬКОЇ АТРИБУЦІЇ АНОНІМНИХ ТВОРІВ

У статті досліджується питання авторської атрибуції партесних творів, які в давніх музичних рукописах у переважній більшості випадків фіксувалися анонімно. Матеріалом аналізу вибрано львівський партесний рукопис – голосову книгу чотириголосого комплексу, яка перебуває у Національному музеї Андрія Шептицького у Львові і є в ньому єдиною пам'яткою, яка представляє партесне багатоголосся. За многоліттям, уміщеним у партію однієї зі служб, цей рукопис слід датувати 1696–1700 рр. Пам'ятка походить із Київської митрополії і репрезентує творчість українських композиторів другої половини XVII ст., однак переважна більшість творів зафіксована без зазначення авторства. Винятком є партія чотириголосої служби Миколи Дилецького, яка публікувалася у збірнику хорових піснеспівів цього автора 1981 р. Установлення авторства партесних творів передбачає виявлення і залучення авторизованих музично-рукописних джерел, що і було зроблено стосовно львівського партесного рукопису. Метод визначення авторства завдяки залученню додаткових рукописних пам'яток, які мають авторизовані партії, надав підстави виявити у львівському партесному рукописі 35 авторських композицій – одну службу і 18 концертів Миколи Дилецького, дві служби і 10 концертів Василя Титова, два концерти Іоанна Календи і два концерти Арсенія Цибульського. Усі ці твори є чотириголосими і кожен із них представлено у львівському рукописі однією сівацькою партією. Джерелом атрибуції стали авторизовані рукописи чотириголосих партесних творів, які перебувають в архівах російської федерації (Новосибірськ, Москва, Санкт-Петербург). Наступним завданням має бути відновлення і публікація повних партитур чотириголосих партесних концертів українських митців (М. Дилецький, І. Календа, А. Цибульський) із метою їх подальшого дослідження і виконання.

**Ключові слова:** доба бароко, українська партесна творчість другої половини XVII століття, львівський партесний рукопис, співацька партія, анонімна фіксація, авторизована копія.

### **Shumilina Olha. Lviv partes manuscript: the issues of author attribution of anonymous works**

The article examines the issue of authorial attribution of partes works, which were recorded anonymously in most cases in ancient musical manuscripts. The material of the analysis was the Lviv partes manuscript – a voice book of a four-voice set, which is in the National Museum of Andrey Sheptytsky in Lviv and is the only monument that represents partes polyphony. According to the age, included in the batch of one of the services, this manuscript should be dated to 1696–1700. The monument originates from the Kyiv Metropolis and represents the work of Ukrainian composers of the second half of the 17th century, however, the vast majority of parts are recorded without indicating the authorship. An exception is the part of the four-part service by Mykola Dyletsky, which was published in the collection of choral works by this author in 1981. Establishing the authorship of Partes works involves the identification and involvement of authorized musical and manuscript sources, which was done in relation to the Lviv Partes manuscript. The method

*of determining authorship, thanks to the involvement of additional manuscript sources that have authorized parties, provided grounds for discovering in the Lviv party manuscript 35 author's compositions – one service and 18 concerts by Mykola Dyletsky, two services and 10 concerts by Vasyl Tytov, two concerts by Ioann Kalenda and two concerts by Arseniy Tsybulsky. All these works are four-part, and each of them is represented in the Lviv manuscript by a single part. The source of the attribution was authorized manuscripts of four-voice partesna works, which are in the archives of the Russian Federation (Novosibirsk, Moscow, St. Petersburg). The next task should be to restore and publish the full scores of four-part partesna concerts by Ukrainian artists (M. Dyletsky, I. Kalenda, A. Tsybulsky), for the purpose of their further research and performance.*

**Key words:** Baroque period, Ukrainian partes creativity of the second half of the 17th century, Lviv partes manuscript, singing part, anonymous fixation, authorized copy.

**Вступ.** Партесна доба залишила у спадок велику кількість музично-рукописних пам'яток. Із тих, що перебувають в архівах України, на окрему увагу заслуговує т. зв. київська партесна колекція, яка знаходиться в Інституті рукопису НБУВ і складається з дев'яти рукописних комплектів [3; 4]. Поодинокі пам'ятки, які представляють партесну творчість, зосереджено в деяких інших архівних інституціях України. Від початку наукового опрацювання пам'яток української партесної творчості, представленою описами рукописів Києво-Печерської лаври та Софійського собору українського історика Миколи Петрова (1896, 1904) [8] та історичним оглядом «минулого української музичної культури» засновника і першого керівника музичної бібліотеки НБУВ Олександра Дзбанівського (1927) [6], і до фундаментальних праць Н. Герасимової-Персидської [8] та представників її наукової школи, одним із найскладніших залишається питання *авторської атрибуції* багатоголосих творів. За традицією, яка йде від часів середньовіччя, партесні твори фіксувалися анонімно, без зазначення імені та прізвища автора. Переглядаючи рукописні комплекти партесної музики, зазвичай можна натрапити на одне-два прізвища або навіть лише імені автора (наприклад, служба Давидовича або служба Грицька), однак трапляються комплекти, у яких немає жодної вказівки на авторство. У таких випадках установити автора твору надзвичайно складно, можна навіть сказати, що практично неможливо.

Сучасна методика атрибутування анонімних партесних творів полягає у виявленні авторизованих списків, у яких зазначене ім'я автора. Завдання складне, тому що таких рукописів мало і майже всі вони перебувають в архівах російської федерації, де зосереджено значно більше матеріалів, аніж в Україні, у тому числі і з творами українського походження.

**Матеріали та методи.** Об'єктом наукового дослідження у цій статті є рукописна пам'ятка партесних творів, яка знаходиться у Національному музеї імені Андрея Шептицького у Львові (НМЛІ, Ркк. 1209). Основний метод дослідження – джерелознавчий.

**Результати.** Рукописна пам'ятка з Національного музею імені Андрея Шептицького у Львові являє собою голосову книгу з комплекту чотириголосих партесних творів. За відомостями з актової книги, вона була куплена в Москві в 1910 р. у антикара Миколи Сергійовича Большакова. Місцезнаходження трьох інших книг, які входили у склад повного комплекту, невідомо. У колекції музею Шептицького ця пам'ятка є єдиним рукописом, що являє собою партесне багатоголосся. Як і більшість партесних рукописів, вона містить майже виключно анонімні твори. Автор указаний лише один раз (рис. 1), це Микола Дилецький та його чотириголоса служба, відома за виданням 1981 р. [7], тож ця інформація нічого нового нам не надає. Перші дві служби і майже 130 концертів, які

слідують далі, таких указівок не мають, хто їхній автор – не зрозуміло. Нотний текст, зафіксований київською квадратною нотацією, виглядає однотипно і не дає підстав для того, щоб зробити припущення стосовно авторства. Однак це мають бути композитори другої XVII ст., оскільки в службі Дилецького є многоліття з іменами царя Петра, царевича Олексія і патріарха Адріана, що вказує на 1690-ті роки, а конкретніше – на період від 1696 до 1700 р. Тож можна впевнено сказати тільки про те, що в збірці зафіксовані твори Миколи Дилецького та його сучасників – композиторів, які представляють цей період.

Для визначення авторства анонімних творів львівського партесного рукопису було потрібно виявити і дослідити повні комплекти або окремі пам'ятки чотириголосих партесних творів з авторизованими партіями. В Україні жодного такого комплексу немає, усі вони перебувають в архівах рф. Першою чергою ми звернули свою увагу на пам'ятку, яка містить найбільшу кількість авторських указівок. Це т. зв. новосибірський рукопис, який перебуває у Новосибірську і зберігається у відділі рідкісних книг і рукописів Державної публічної науково-технічної бібліотеки Сибірського відділення Російської академії наук, у зібранні Тихомирова (Тих. 503). За філігранями його датовано 1707–1714 рр. [9].

Як і львівський рукопис, ця пам'ятка є однією голосовою книгою комплексу чотириголосих партесних творів, місце перебування трьох інших книг є невідомим. Унікальність цього рукопису полягає у наявності численних авторських указівок на полях аркушів, поруч із партіями творів, а також у реєстрі; усього таких указівок 59. Трапляються прізвища Миколи Дилецького, Василя Титова, Іоана Календи (рис. 2), Арсенія Цибульського, Василя Гусєва, Фат'янова.



Рис. 1. Авторизована партія служби М. Дилецького НМЛ, Ркк. 1209, арк. 19 зв. – 20



Рис. 2. Авторизована партія концерту І. Календи ГНТБ СО РАН, Тих. 503, арк. 100 зв.

Вивчення усіх маргінальних записів надало підстави систематизувати інформацію щодо кількості творів кожного автора. Було з'ясовано, що в пам'ятці зафіксовано 33 твори Миколи Дилецького – одна вечірня, одна служба, які знаходяться на початку рукопису, і 31 концерт із маргіналіями «Дылецкій» (рис. 3). Концерти М. Дилецького зафіксовано у великому розділі, що йде після літургійних циклів під номерами 1–16, 18–19, 23–24, 26–27, 48, 50, 54–55, 57–58, 62, 66, 71.

Також у новосибірському партесному рукописі трапляються вказівки на 21 твір Василя Титова – це дві служби, три задостойники (під номерами 8–10) і 15 концертів (під номерами 17, 25, 38, 40, 45–47, 52–53, 60, 64–65, 70, 84, 95). Двічі зафіксовано знак *trorgio* (рис. 4).

Також у пам'ятці перебувають авторизовані партії п'яти партесних концертів Іоанна Календи (під номерами 43, 49, 61, 68, 115), трьох концертів Арсенія Цибульського (№№ 39, 56, 59), одного концерту В. Гусєва (№ 28) і двох концертів Фат'янова (№№ 143–144). Загалом рукопис містить 177 номерів, тож анонімних творів у ньому теж є доволі багато.

Порівняння змісту львівського і новосибірського рукописів, які є голосовими книгами різних чотириголосих комплектів, показало, що в них співпадає велика кількість



Рис. 3. Авторизована партія концерту М. Дилецького  
ГНТБ СО РАН, Тих. 503, арк. 60





Рис. 4. Авторизована партія концерту В. Титова  
ГНТБ СО РАН, Тих. 503, арк. 124 зв.

творів, у тому числі авторських. На підставі авторизованих матеріалів новосибірського рукопису, у львівській пам'ятці вдалося атрибутувати партії 15 чотириголосих концертів М. Дилецького, двох служб та восьми концертів В. Титова, двох концертів І. Календи і двох концертів А. Цибульського (рис. 5).

Також до атрибуції анонімних творів львівської пам'ятки були долучені інші рукописи 4-голосих творів, у яких зазначене авторство М. Дилецького і В. Титова. Одним із

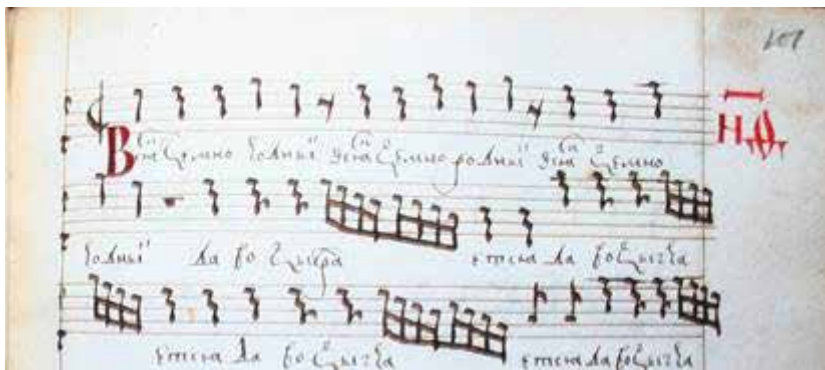


Рис. 5. Авторизована та анонімна партії концерту  
«Всяк земнородний» М. Дилецького



них стала голосова книга з колекції Тихона Большакова, яка зберігається в РГБ (ф. 37, од. зб. 383) і має 13 партій 4-голосих концертів М. Дилецького – 7 авторизованих, із поміткою «Концерта на 4 голоси. Альт / твореніє Миколая Дылецкаго», і 6 анонімних [9]. На підставі матеріалів цього рукопису вдалося з'ясувати, що М. Дилецький є автором ще двох концертів львівської пам'ятки.

Також львівський партесний рукопис містить анонімно зафіксовану партію чотириголосого концерту «Іже образу твоєму» М. Дилецького. Цей концерт свого часу був атрибутований В. Протопоповим за маргінальним записом «Миколай Дилецкий» у рукописному джерелі з колекції Державного історичного музею (ГИМ, Сін. півч., 114, од. зб. 2, концерт № 86, л. 88) і публікувався у збірці творів М. Дилецького 1981 року [7]. Тож загалом можна констатувати, що у львівській пам'ятці наявні одна служба і 18 концертів М. Дилецького (№ 47–48, 51, 55–57, 59, 64, 73, 77, 81, 87, 100, 107, 122, 127–128, 130, див. табл. 1).

Джерелом додаткової атрибуції концертів В. Титова стали:

1) рукопис ГИМ (Сін. півч. 860) із поміткою «ТВТ» біля партії концерту «Христе Боже наш, вольное распятіє» (у львівському та новосибірському рукописах цей концерт зафіксований анонімно);

2) рукопис БАН (Собр. тек. пост., № 16.9.25) із поміткою «в.т.» біля партії концерту «Съде Адам» [1].

Обидва ці концерти наявні у львівській пам'ятці. Тож кількість творів Титова у львівському рукописі дорівнює 12 – це 2 служби та 10 концертів (№№ 42–44, 60, 65, 82, 85–86, 88, 121), і всі вони є анонімними (див. табл. 2).

Таблиця 1

## Концерти М. Дилецького у львівському партесному рукописі

	Назва концерту	№	Склад	Партія, ключ	Джерело атрибуції
1.	Богоотец убо Давид	47	Д1 Д2 Б1 Б2	Д 1, сопрановий	Тих. 503
2.	Смерти пражнуем умерщвленіє	48	Д1 Д2 Б1 Б2	Д1, сопрановий	Тих. 503
3.	Да радується Давид	51	Д1 Д2 Б1 Б2	Д 1, скрипковий	Тих. 503
4.	[Царице моя Преблагая]	55	Д1 Д2 Т Б	Д 1, сопрановий	Тих. 503
5.	[Іже образу твоєму]	56	Д А Т Б	Д, мецо-сопрановий	Сін.півч. 114/2
6.	Отверзу уста моя	57	Д1 Д2 Б1 Б2	Д 2, сопрановий	Тих. 503
7.	Всяк земнородный	59	Д1 Д2 Б1 Б2	Д 1, сопрановий	Тих. 503
8.	[Да возгласят трубы]	64	Д1 Д2 Б1 Б2	Д 1, скрипковий	Тих. 503
9.	Кто ти спасе ризу раздра	73	А1 А2 Б1 Б2	А1 (кряжак), мецо-сопрановий	Тих. 503
10.	Сладчайшая дѣво Маріє	77	Д А Т Б	А, альтовий	Тих. 503
11.	Радуйся, Живоносный Кресте	81	Д1 Д2 Б1 Б2	Б1, басовий	Тих. 503
12.	От скорби призвах Господа	87	Т1 Т2 Б1 Б2	Б1, басовий	Тих. 503
13.	Вси язъцы воспещайте руками	100	Д1 Д2 Б1 Б2	Б1, басовий	Тих. 503
14.	Прийди всечестный вседѣтелю	107	А1 А2 Т Б	Б, басовий	Тих. 503
15.	[Господь просвещеніє мое]	122	Д А Т Б	Д, сопрановий	Тих. 503
16.	Прийдите послѣднее цѣлованіє	127	А Т1 Т2 Б	Т1, теноровий	Больш. 383
17.	Коє разлученіє, о братіє	128	А Т1 Т2 Б	Т1, теноровий	Больш. 383
18.	Плачи душе прежде конца	130	А Т Б1 Б2	Т, теноровий	Тих. 503

Таблиця 2

## Концерти В. Титова у львівському партесному рукописі

	Назва концерту	№	Склад	Партія, ключ	Джерело атрибуції
1.	Слава: Сходяй спас	42	А Т1 Т2 Б	Т1, теноровий	Тих. 503
2.	Слава: Прообразуя воскресение твоє	43	Т1 Т2 Б1 Б2	Т1, теноровий	Тих. 503
3.	[О како беззаконное сонмище]	44	А Т1 Т2 Б	А, альтовий	Тих. 503
4.	[Цвѣте неувадасмый]	60	Д1 Д2 Т Б	Д1, скрипковий	Тих. 503
5.	[В кимвалех устнами чистыми]	65	Д А1 А2 Б	А1, меццо-сопрановий	Тих. 503
6.	Христе Боже наш вольное распятие	82	Д А Т Б	Д, сопрановий	Син. півч. 860
7.	Съде Адам	85	Д1 Д2 Б1 Б2	Б1, басовий	БАН 16.9.25
8.	От коликих благ	86	Т1 Т2 Б1 Б2	Б1, басовий	Тих. 503
9.	[Егда поставятся престолы]	88	А1 А2 Т Б	А2, альтовий	Тих. 503
10.	Веселися и радуйся о Господѣ	121	Д1 Д2 Б1 Б2	Д1, сопрановий	Тих. 503

Партії концертів І. Календи «Да веселятся небеса и радуется земля» (№ 79), «Праздник радостен возсия концем днес» (№ 95) і концертів А. Цибульського «Господь грядет судити» (№ 78) і «Свѣтлучными сіяніи» (№ 123) у львівському рукописі теж трапляються в анонімному вигляді, і встановити авторство без допомоги авторизованих матеріалів новосибірської пам'ятки було б неможливим (див. табл. 3, 4).

Оскільки у львівській пам'ятці знаходяться лише по одній партії чотириголосих партесних концертів усіх указаних авторів, надзвичайно потрібною справою є відновлення повних партитур авторизованих творів українських митців (М. Дилецький – І. Календа – А. Цибульський) із метою їх подальшого дослідження і виконання. Для цього треба шукати відсутні партії, які знаходяться в архівах рф. Стосовно концертів Дилецького така робота мною вже була проведена, і вона тривала протягом десяти років [10]. Відсутні партії (по три для кожного концерту) було взято з рукописів, які перебувають в архівах Москви і Санкт-Петербурга, деякі – з новосибірського рукопису. Партії чотирьох концертів М. Дилецького («Всяк земнородний», «Отверзу уста», «Прийдіте, последнее целованіє» і «Кое разлученіє») наявні лише у львівському рукописі, тобто без його матеріалів не можна було зібрати повного комплексу партій [11]. Збірка чотириголосих концертів М. Дилецького, укладених на основі матеріалів львівського партесного рукопису,

Таблиця 3

## Концерти І. Календи у львівському партесному рукописі

	Назва концерту	№	Склад	Партія, ключ	Джерело атрибуції
1.	Да веселятся небеса	79	Т Б1 Б2 Б3	Б?, басовий	Тих. 503
2.	Праздник радостен	95	Д1 Д2 Т Б	Т, теноровий	Тих. 503

Таблиця 4

## Концерти А. Цибульського у львівському партесному рукописі

	Назва концерту	№	Склад	Партія, ключ	Джерело атрибуції
1.	Господь грядет судити	78	А Т Б1 Б2	Т, теноровий	Тих. 503
2.	Свѣтлучными сіяніи	123	Д1 Д2 Б1 Б2	Д1, скрипковий	Тих. 503

буде публікуватися в серії «Київське християнство». Самі ж концерти виконував камерний хор «Київ».

Стосовно партесних концертів І. Календи та А. Цибульського справи не настільки гарні. Можливості пошуку матеріалів зараз є обмеженими, тож відновити повні партитури поки що не можна, треба чекати кращих часів. Нині відомо, що партії обох концертів Календи в анонімній фіксації перебувають у рукописних комплектах ГИМ (концерт «Праздник радостен» – у Син. півч. 114, концерт «Да веселятся небеса» – у Син. півч. 665 і Син. півч. 854) [2]. Партії одного з концертів Цибульського («Свѣтолучными сіянии») також знаходяться у ГИМ, тоді як в іншому концерті («Господь грядет судити») вони не збереглися, тож для відновлення повної партитури цього твору треба долучати метод реставрації втраченого матеріалу.

**Висновки.** Підсумовуючи, зазначимо, що у львівському партесному рукописі, співацькі партії якого мають анонімну форму фіксації, було виявлено 35 авторських композицій (три служби і 32 концерти) і що визначити авторство усіх цих творів удалося лише завдяки залученню додаткових рукописних джерел, які мають авторизовані партії, передусім це новосибірський рукопис. В атрибуції партесних творів, які за тогочасною традицією фіксувалися анонімно, такий шлях сьогодні є фактично єдиним.

### Література

1. Гатовська О.Є. Концерти Василя Тітова на чотири голоси: нові відкриття. *Вісник Православного Свято-Тихоновського гуманітарного університету. Серія V: Питання історії та теорії християнського мистецтва*. 2016. Вип. 2(22). С. 90–104.
2. Герасимова І. Ян Календа: партесний лист композитора середини XVII ст. Російське музичне бароко: тенденції та перспективи дослідження / ред.-сост. Н.Ю. Плотнікова. ДП, 2016. С. 131–144.
3. Герасимова-Персидська Н.О. Київська колекція партесних творів кінця XVII–XVIII століть. *Українська музична спадщина*. 1989. Вип. 1. С. 11–16.
4. Герасимова-Персидська Н. Сорок років Musicae antiquae Ukraine. *Часопис НМАУ імені П.І. Чайковського*. 2009. № 1(2). С. 26–33.
5. Герасимова-Персидська Н.О. Хоровий концерт на Україні XVII–XVIII ст. Київ : Музична Україна, 1978. 181 с.
6. Дзбанівський О. Минуле музичної культури на Україні (по київських музеях та бібліотеках). *Червоний шлях*. 1927. № 11. С. 243–251.
7. Дилецький М. Хорові твори / упорядкування, редакція, вступна стаття Н. Герасимової-Персидської. Київ : Музична Україна, 1981. 251 с.
8. Петров Н. Описание рукописных собраний, находящихся в городе Киеве. Вып. II: Собрание рукописей Киево-Печерской лавры. Университетская тип-я, 1896. 294 с. ; Вып. III: Библиотека Киево-Софийского собора. Университетская тип-я, 1904. 307 с.
9. Плотнікова Н. Творчість Миколи Дилецького: нові відкриття. *Музична академія*. 2013. № 2. С. 77–82.
10. Шуміліна О. Львівський партесний рукопис і таємниці творчості Миколи Дилецького. *Українська музика*. 2014. Число 2(12). С. 32–45.
11. Шуміліна О. Новознайдени твори Миколи Дилецького у Львові. *Українська музика*. 2014. Число 1(11). С. 131–137.



УДК 78.422;78.2У

DOI 10.32782/2224-0926-2024-3-4-50-51-17

Явна Надія Володимирівна  
аспірантка кафедри історії музики,  
Львівська національна академія імені М.В. Лисенка  
<https://orcid.org/0009-0001-3185-2893>

## ВПЛИВ ЙОЗЕФА КЕССЕРА НА ФОРМУВАННЯ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИХ ТРАДИЦІЙ ЛЬВОВА У ПЕРШІЙ ПОЛОВИНІ ХІХ СТОЛІТТЯ

Статтю присвячено огляду творчої діяльності німецького композитора, піаніста та педагога Йозефа Кесслера, що протягом двадцяти років перебував у столиці Східної Галичини – Львові та долучився до розбудови культурно-мистецької спадщини міста, залишивши слід у розвитку музичного життя та фортепіанної педагогіки. Будучи активним діячем та почесним членом Галицького музичного товариства, він активно виступав у рамках організованих товариством концертів, а також неодноразово залучав до цього своїх найкращих учнів. Частину своїх фортепіанних творів він написав, перебуваючи саме у Львові, серед яких – Етюд-рапсодія оп. 51, Рондо-Граціозо оп. 56, а також мазурки, вальси та інші фортепіанні мініатюри.

Коротко згадуються його творчі контакти з іншими відомими музикантами, у зв'язку з чим можна простежити взаємовпливи провідних європейських шкіл на формування індивідуального стилю письма Й. Кесслера. Важливо підкреслити, що цей процес не був одностороннім, оскільки його мистецькі діалоги з окремими музикантами сприяли не лише асиміляції характерних рис різних стилів письма, але й безпосередньому впливу Й. Кесслера на творчість окремих, що в свою чергу призвело до інтеграції нових елементів у власні композиційні техніки кожного з митців. Така взаємодія розширила можливості їх музичної мови, а також створила умови для розвитку нового синтетичного підходу, що поєднував індивідуальні естетичні пріоритети обох композиторів, водночас збагачуючи музичну культуру епохи.

Окрім цього, встановлюється факт впливу Й. Кесслера на розвиток музичної культури Галичини, що сприяв формуванню певних виконавських і педагогічних засад, які в подальшому стали складовою частиною загального розвитку фортепіанного мистецтва в регіоні.

**Ключові слова:** Йозеф Кесслер, фортепіанна творчість, фортепіанне виконавство, фортепіанна педагогіка, Галицьке музичне товариство.

### *Yavna Nadiya. The influence of Joseph Kessler on the formation of cultural and artistic traditions in Lviv in the first half of the 19<sup>th</sup> century*

*This article is dedicated to the review of the creative activities of the German composer, pianist, and educator Joseph Kessler, who spent twenty years in the capital of Eastern Galicia–Lviv–contributing to the development of the city's cultural and artistic heritage and leaving a mark on the musical life and piano pedagogy. As an active figure and honorary member of the Galician Music Society, he frequently performed at concerts organized by the society and repeatedly involved his best students. Some of his piano works were composed while he was in Lviv, including Etudes-Rhapsodies Op. 51, Rondo-Gracioso Op. 56, as well as Mazurkas, Waltzes, and other piano miniatures.*

*The article briefly mentions his creative contacts with other renowned musicians, allowing for the tracing of the interactions between leading European schools that shaped Kessler's individual writing style. It is important to emphasize that this process was not one-sided, as his artistic*

*dialogues with individual musicians contributed not only to the assimilation of characteristic features of various writing styles but also to Kessler's direct influence on the creativity of others, leading to the integration of new elements into each artist's compositional techniques. This interaction expanded the possibilities of their musical language and created conditions for the development of a new synthetic approach that combined the individual aesthetic priorities of both composers while enriching the musical culture of the era.*

*Furthermore, the article establishes the influence of Kessler on the development of the musical culture of Galicia, contributing to the formation of specific performing and pedagogical principles that subsequently became an integral part of the overall development of piano art in the region.*

**Key words:** *Joseph Kessler, piano composition, piano performance, piano pedagogy, Galician Music Society.*

**Вступ.** Ім'я німецького піаніста і композитора Йозефа Кесслера (1800–1872) у першій половині XIX ст. було добре відомим меломанам Львова. Адже митець в 1820–1826 рр. працював як учитель музики в родині польського аристократа графа Потоцького, виступав у місті з публічними концертами, потім у 1829–1830 рр. провадив свою діяльність у Варшаві і Вроцлаві (у той час – Бреслау), згодом повернувся до Львова і пробув тут до 1855 р.<sup>1</sup> Він по праву вважався одним із найавторитетніших митців першої половини XIX ст., про якого, на жаль, сьогодні маємо не так багато дослідницької інформації, щоб повною мірою висвітлити значущість його постаті у музичному світі Галичини.

На це є низка причин, і однією з таких можна назвати спотворені ідеологічні принципи радянського музикознавства, яке, піддаючись цензурі, що була невід'ємною частиною тогочасної державної політики, не могло повною мірою правдиво оцінити вплив західного світу на музичну культуру Галичини та підкреслити його вагому роль у становленні та розвитку фортепіанного мистецтва на цих землях.

У зв'язку з тим, що Галичина тривалий час входила до Австрійської монархії, варто враховувати, як формувалися культурні взаємини між правлячою верхівкою Відня та Львовом – «столицею Королівства Галіції та Лодомерії», що протягом 150 років знаходився під владою імперії Габсбургів. У цих нових культурно-історичних умовах у краї налагоджується концертна діяльність, формується професійне фортепіанне мистецтво, домашнє музикування на найпопулярнішому на той час інструменті, а відповідно, відбувається і становлення фортепіанної педагогіки. Безперечно, не варто заперечувати процесу «германізації»: німецька мова стала панівною у всіх сферах – від офіційних документів державного значення і до використання її на сцені новоствореного міського театру, щоб задовольнити потреби німецькомовної частини населення. Проте важливою є відносно більша порівняно з іншими тогочасними імперіями національна толерантність імперії Габсбургів: для розвитку культури різних національних громад влада не ставила жодних перепон, а, навпаки, навіть підтримувала культурно-мистецькі інституції матеріально.

Це дуже добре помітно в процесі становлення фортепіанного мистецтва саме в Галичині, яке почало функціонувати завдяки традиціям світського музикування, новоствореним культурним організаціям, таким як Товариство св. Цецилії, Товариство друзів музики, а також завдяки запрошенням австрійських, польських, чеських музикантів, які в результаті почали формувати нову європейську культуру. Важливо також розуміти, що

<sup>1</sup> Мазепа Т.Л. Соціокультурний феномен європейський музичних товариств XIX – початку XX століття на прикладі Галицького музичного товариства. Львів : Растр\_7, 2017. С. 392.

відбувалося у музичному середовищі корінних українців, адже бачимо, що на початку XIX ст. серед них ще не було освічених особистостей, які здатні були формувати фортепіанну освіту. Тому майбутня дотичність іноземних музикантів до розвитку піаністичного мистецтва у Львові видається доречною, адже їхня діяльність доповнила загальний еволюційний процес становлення на цих землях фортепіанної культури. Зокрема, завдяки педагогічній діяльності були закладені міцні підвалини для навчання майбутніх піаністів, зорієнтованого на європейський зразок, адже, будучи представниками певних національних шкіл та здобувши професійні музичні навички, вони втілювали власні здобутки у сферу навчання гри на фортепіано, що є дуже цінним фактом для музичної освіти Галичини у цілому.

**Результати.** Постає Йозефа Кесслера – музиканта, що був дійсним членом Галицького музичного товариства, заслуговує на особливу увагу, адже, як підкреслює В. Токарчук, він «проявив у цей час високу громадянську свідомість, щиро вболіваючи за його справи (йдеться про членство Кесслера у ГМТ), доклав багато зусиль для розвитку музичної справи в Галичині»<sup>2</sup>.

Як відомо, Галицьке музичне товариство – одна з найстаріших у Східній Європі музична організація, що від початку свого заснування (з 1838 р.) відіграла надзвичайно важливу просвітницьку роль у розвитку музичної культури Львова та Галичини<sup>3</sup>, а його основна мета полягала у «піднятті і формуванні музичного мистецтва»<sup>4</sup>. Товариство прагнуло продемонструвати мешканцям міста власні культурні проекти задля пропагування музичного мистецтва шляхом залучення широкого кола як професіоналів, так і аматорів для масштабної розбудови організації та її успішного існування в майбутньому.

У 1839 р. статутом музичного товариства затверджено список членів, котрий складався з 350 осіб, серед яких були тодішні «місцеві музиканти, котрі вартують згадки: скрипаль, композитор і диригент міського театру Август Браун-диригент львівського театру Йозеф Ернесті, композитор і піаніст Йозеф Крістоф Кесслер, скрипаль і композитор Фелікс Ліпінський (брат К. Ліпінського), вчителі музики Антоні Заславський (Antoni Zaslowski), Теодор Зигмунтовський (Teodor Zygmuntowski), Йозеф Марек (Józef Marek), член Придворної капели, професор Консерваторії у Відні Йозеф Мерк (Joseph Mörk), композитор і полковий капелмейстер Філіп Лайно (Philipp Laino), скрипаль і диригент театру у Львові Станіслав Сервачинський, професор Віденської Консерваторії Йозеф Фішгоф (Joseph Fischhoff), флейтист і композитор Міхал Яцковський<sup>5</sup>. Як бачимо, у цьому списку фігурує постає Кесслера, якого на той час уже відносять до категорії «місцевих музикантів», що цілком логічно, адже він присвятив тривалий відрізок свого життя львівській музичній культурі.

«Мене звати Йозеф Крістоф Кесслер, я народився 26 серпня 1800 року в Аугсбурзі», – ці слова, що були збережені в рукописі разом з кількома іншими записами Кесслера,

<sup>2</sup> Токарчук В. Австрійські композитори Львова першої пол. 19 ст. *Записки НТШ: праці Музикознавчої комісії*. Львів : ВЦ НТШ, 1996. С. 228

<sup>3</sup> Галицьке музичне товариство. *Vikimedia*. [https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%B0%D0%BB%D0%B8%D1%86%D1%8C%D0%BA%D0%B5\\_%D0%BC%D1%83%D0%B7%D0%B8%D1%87%D0%BD%D0%B5\\_%D1%82%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D1%80%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%BE](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%B0%D0%BB%D0%B8%D1%86%D1%8C%D0%BA%D0%B5_%D0%BC%D1%83%D0%B7%D0%B8%D1%87%D0%BD%D0%B5_%D1%82%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D1%80%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%BE)

<sup>4</sup> Мазепа Т.Л. Соціокультурний феномен ... С. 460.

<sup>5</sup> *Ibidem*. С. 466.

вдалося занотувати Францу Піллеману – німецькому піаністу, виконавцю та музичному критику, що видав коротку статтю про нього в часописі *Musikalische Zeitung* за 20 березня 1872 р. – через два місяці після несподіваної смерті композитора<sup>6</sup>. Цим рядком музикознавець хотів підкреслити читачам правдиве місце народження Кесслера, яке ще за його життя зазначалося не завжди вірно: «Не у Варшаві, але також і не в Літомеріщі, не в царстві Ягеллонів, ні в землях Богемської корони, а у славнозвісному німецькому місті Аугсбурзі, звідки він родом...»<sup>7</sup>. Незважаючи на тривале перебування в різних країнах, Кесслер завжди залишався вірним своїм корінням, тому ще за життя його драгував той факт, що всюди заперечували його німецьке походження. Зокрема, відомо, що протягом двадцяти років він перебував у Львові, а перед тим певний час жив і працював у Празі, Фельдсбергу, Нікольсбургу та Відні. Тому така часта зміна місця проживання дійсно могла стати причиною поширення неправдивої інформації про місто, де був народжений композитор.

З архівних і пресових джерел, а також із досліджень, присвячених фортепіанній культурі, відомо, що вперше він приїхав у Львів на початку 20-х років XIX ст. Причиною переїзду з Відня (де майбутній композитор протягом чотирьох років вивчав філософію) стала можливість отримати працю зі стабільним доходом викладача фортепіано у мастку графа Потоцького, котрий, як і багато інших аристократів (зокрема, представників із родин Чарторійських, Сапіг, Баворовських, Шимановських-Понятовських), цікавився музикою і прагнув забезпечити якісну освіту своїм членам сім'ї.

Тут доцільним буде згадати Франца Ксавера Моцарта, котрий також покинув рідну домівку у Відні з тих самих причин, що й Кесслер, і, як бачимо з листів, у жодному разі не пожалів про свій вибір: «Один багатий польський граф (Баворовський) шукав учителя клавіру, пропонуючи вельми привабливі умови. Мені він, за умови, що я погоджуся на це місце, запропонував особливі переваги. Я підписав контракт і поїхав. Щодня я даю тут 4 години уроків, а потім – сам собі пан, можу працювати, скільки захочу. За це я отримую платню 1000 флоринів чистими, вечеряю за одним столом із панством, маю безкоштовний сніданок, помешкання у графському палаці, дрова, свічки і пралу»<sup>7</sup>. Із цих слів можна дуже чітко зрозуміти, чому окремі представники західноєвропейського музичного простору вибирали радше залишатися при дворах заможних аристократів у Львові або в маленьких містечках поблизу нього, ніж постійно конкурувати за першість у розкішному імператорському місті – Відні. Адже на той період Львів, будучи адміністративним центром Королівства Галиції та Лодомерії, активно залучав інтелектуальну еліту включно з професорами, вчителями та науковцями працювати над розвитком освіти та культури у місті. Тому високоосвічені спеціалісти (до яких відносяться Й.С. Кесслер, Ф.К. Моцарт, Й. Рукгабер та ін.) із легкістю могли отримувати зарплатню в розмірі 1 000 флоринів або більше, ураховуючи доходи від приватної практики в домівках заможних аристократів, які, своєю чергою, дуже цінували освітню роль вищезгаданих митців та їхній внесок у музичну освіту своїх дітей.

На жаль, Й. Кесслер не був одним із тих композиторів, котрий залишив після себе багатий епістолярний спадок, як, до прикладу, це зробив Ф.К. Моцарт, особисті записи

<sup>6</sup> Franz Pyllemann, Mittheilungen über J. C. Kessler, in: *Allgemeine musikalische Zeitung*, ([https://de.m.wikipedia.org/wiki/Allgemeine\\_musikalische\\_Zeitung](https://de.m.wikipedia.org/wiki/Allgemeine_musikalische_Zeitung)) Jg. 7, Nr. 12 vom 20. März 1872. P. 185.

<sup>7</sup> Моцарт-син. Життя Франца Ксавера у подорожньому щоденнику і листах. / упор. О. Лівів. Львів : Видавництво Старого Лева, 2023. С. 86.

якого надають цінну інформацію про життя, творчість, а також створюють цілісне уявлення про нього як композитора та особистість. І хоча Ф. Піллеман підкреслює дбайливість поодинокі збережених листів Кесслера, які переважно свідчать про його жвавий інтерес до всіх музичних подій та починань, самі нотатки композитора називає «напрочуд скупими». Можливо, саме це призвело до виникнення міфів та непорозумінь щодо його стосунків із Ф. Шопеном ще за життя композитора, адже відсутність щоденників та інших приватних записів завжди ускладнює завдання дослідникам, що прагнуть скласти повну картину життя митця, його особистих стосунків, думок та емоцій.

Натомість із листів Франца Ксавера Моцарта бачимо, що, окрім викладання гри на фортепіано, музиканти тієї доби мали достатньо вільного часу, який, очевидно, могли присвячувати написанню нових творів. На жаль, немає жодних спогадів Кесслера про його перебування в родині Потоцьких, проте відомо, що саме в домі графа німецький композитор створив опус своїх найвідоміших етюдів для фортепіано. Уперше вони були опубліковані у 1827 р. та одразу викликали зацікавлення у багатьох відомих піаністів того часу, зокрема на своїх концертах їх неодноразово виконував Ференц Ліст. Можливо, саме знайомство Ліста з композиторською творчістю Кесслера змусило звернутися вже відомого на той час угорського піаніста в листах до нього: «Колись я багато працював над Вашими етюдами, шановний сер, і відтоді завжди з пильним інтересом стежив за всіма публікаціями. Мій чудовий друг Шопен також дуже часто розповідав мені про Вас, і мені було б надзвичайно приємно знати Вас особисто»<sup>8</sup>. Даний опус виконувався не лише Лістом, який неодноразово демонстрував їх публіці, а й бельгійським музикознавцем Франсуа-Джозефом Фетісом, а також піаністами І. Мошелесом та Ф. Калькбреннером<sup>9</sup>.

Достеменно невідомо, чи вдалося цим двом музикантам колись зустрітися, документальних підтверджень цього факту немає. Натомість відомий факт приїзду Ф. Ліста до Львова під час гастролей у рамках концертів, організованих Галицьким музичним товариством на чолі з тодішнім директором Й. Рукгабером у 1847 р. Оскільки перебування Й. Кесслера у Львові тривало до 1855 р., це дає підстави вважати, що зустріч, цілком імовірно, могла відбутися, адже поява Ліста у Львові не могла залишитися без уваги жодного професійного музиканта чи освіченого меломана. Його на той час уже всевітньо відоме ім'я дало змогу залишитися одним із найпочесніших гостей у музичному пантеоні ГМТ за всю історію існування. Про цей візит залишилося чимало спогадів, зафіксованих тогочасною пресою, адже приїзд музиканта став чи не найголовнішою подією в культурному житті міста.

І якщо гіпотетична зустріч Ліста з Кесслером є більше здогадкою, аніж переконливим фактом, то про співпрацю з геніальним польським музикантом Ф. Шопеном маємо достатньо інформації, зафіксованої документально. Про це також дізнаємося зі статті Піллемана у 12-му випуску газети «Musikalische Zeitung». Він підкреслює факт творчого діалогу Кесслера та Шопена, наголошуючи саме на понятті дружби, а не на взаємовідносинах «учитель – учень»: «Не менш прикрою була й інша неправдива новина про його стосунки з Шопеном, яка з невикорінною силою продовжувала існувати і до його смерті, а саме – думка, що він був учнем Шопена. Проте одного факту, що Кесслер був на одинадцять років старший за нього, мало б бути достатньо, щоб продемонструвати

<sup>8</sup> Franz Pyllemann, Mittheilungen über J. C. Kessler, in: Allgemeine musikalische Zeitung P. 185.

<sup>9</sup> Вікіпедія, «Йозеф Крістоф Кесслер», останнє редагування 16 травня 2024. [https://en.wikipedia.org/wiki/Joseph\\_Christoph\\_Kessler](https://en.wikipedia.org/wiki/Joseph_Christoph_Kessler)



неймовірність таких стосунків між двома митцями»<sup>10</sup>. Сам Кесслер у своїх нотатках зазначає: «У 1829 році я поїхав з Відня до Варшави, де мав дружню зустріч з Шопеном»<sup>11</sup>. Їхнє знайомство розпочалась саме в цьому місті, після того, як Кесслер став одним із тих, хто став організовувати тут музичні вечори. Вони швидко стали частиною культурного життя Варшави, а ініційовані ним імпрези почали відвідувати не лише аматори та поціновувачі музичного мистецтва, а й професійні музиканти, серед яких був молодий Шопен, котрий, за припущеннями дослідників, на одному з таких концертів уперше почув виконання Тріо «Ерцгерцог» Л. Бетовена<sup>12</sup>.

Дружба з Кесслером вплинула на музичний світогляд польського музиканта, котрий, переймаючи певні елементи композиторської техніки свого колеги, інтегрував їх у власну творчість, адаптуючи до власного стилю письма. Зокрема, відомо, що Кесслер у своїх циклічних жанрах часто розташовував твори за принципом кварто-квінтового кола, як, до прикладу, у своїх 24-х Етюдах опус 20, що дає змогу відобразити природні зв'язки між тональностями. Окрім того, чергування мажорних та мінорних тональностей дає змогу композиторові досягнути регулярних контрастних зіставлень образів, при цьому зберігаючи єдність музичного матеріалу. Саме такий принцип спостерігаємо в 24-х Прелюдях Шопена опус 28, які він на знак поваги присвятив другу Йозефу Кесслеру. Окрім цього, музичний редактор Фердинанд Гаєвський припускає, що Шопен, можливо, запозичив у Кесслера назву «етюд», а також скопіював ідею використання метрономічних позначок на початку творів, але цей факт потребує глибшого дослідження та аналізу<sup>13</sup>.

Відомий на той час опус 20 Еюдів Кесслера також має присвяту, яка належить відомому піаністу та педагогу Йогану Гуммелю, що користувався особливою популярністю як викладач та наставник серед багатьох піаністів. Отримавши ґрунтовну музичну освіту, навчаючись у найкращих музикантів того часу, невдовзі він сам починає працювати як викладач, присвячуючи педагогічній роботі до 10 годин на день<sup>14</sup>. Й. Гуммель опублікував культову для свого часу методичну працю з питань опанування фортепіанної техніки «Докладні теоретико-практичні вказівки гри на фортепіано від перших початкових уроків до найдосконалішого навчання», видану у трьох частинах у Відні, Парижі та Лондоні<sup>15</sup>. Не дивно, що у такого затребуваного фахівця хотіли навчатися чимало тогочасних піаністів, серед яких був навіть Ліст, проте, оскільки його родина не могла дозволити собі високу оплату занять Й. Гуммеля, йому довелося звернутись до послуг Карла Черні<sup>16</sup>.

Й. Кесслер свого часу також неймовірно захоплювався постаттю Гуммеля і мріяв потрапити на навчання до нього. Його присвята 24-х Еюдів опус 20 мала конкретну мету. Таким чином він намагався привернути увагу майстра, сподіваючись, що завдяки цій присвяті він зможе розвинути тісніші стосунки зі знаменитістю. Кесслер бажав

<sup>10</sup> Franz Pyllemann, Mittheilungen über J. C. Kessler, in: Allgemeine musikalische Zeitung. P. 185.

<sup>11</sup> Ibidem.

<sup>12</sup> Вікіпедія, «Йозеф Крістоф Кесслер»...

<sup>13</sup> Ibidem.

<sup>14</sup> Johann Nepomuk Hummel// Interlude. URL: <https://interlude.hk/johann-nepomuk-hummel/> (дата звернення: 15.09.2024).

<sup>15</sup> Дітчук О. Роль віденської фортепіанної школи у формуванні піаністичного мистецтва України (Галичина та українська діаспора п.п. ХХ століття). Львів, 2009. С. 21.

<sup>16</sup> Кашкадамова Н. Історія фортепіанного мистецтва ХІХ століття. Тернопіль : АСТОН, 2006. 251 с.

близького спілкування між учнем і вчителем: 36-річний артист усе ще відчував потребу у додаткових професійних студіях, а Гуммель, безсумнівно, був найвідомішим, а також найвидатнішим учителем фортепіано того часу. Відповідь майстра не застала Кесслера довго чекати, проте вона була не зовсім такою, на яку він розраховував: «Шановний пане Кесслер! Мені прикро, що я не можу задовольнити ваше бажання, проте я навіть не дозволяю собі вчити власних синів, не те що можу братись за навчання чужих. Будь ласка, вибачте мене. Ваш відданий Й. Гуммель»<sup>17</sup>. Можна припустити, що якби Кесслер у своїх листах до Гуммеля обмовився про готовність витратити певну суму коштів на свої заняття, відповідь, можливо, була б іншою.

Адже окрім великого педагогічного хисту, «король клавірників», як його називає Ф.К. Моцарт, був доволі таки ошадливою особою і надіслав відповідь Кесслеру на маленькому клаптику паперу, що ще більше засмутило його, аніж сама відмова у навчанні: «Іншою характерною рисою надмірної економії Гуммеля є те, що для листа до Кесслера він використав не звичайний аркуш, навіть не половину аркуша, а лише дуже маленьку його частину. Кесслер був ще більше обурений малим форматом, аніж недружнім змістом листа»<sup>18</sup>.

І хоча незважаючи на те що співпраця з Гуммелем не реалізувалася бажаним чином, етюди Кесслера не просто помітили у музичному середовищі, а й привернули увагу провідних митців свого часу. Роберт Шуман наголошував, що окремим його етюдам притаманна «справжня винахідливість, нестримний правдивий потік почуттів»<sup>19</sup>. Фелікс Мендельсон у своєму листі до нотного видавництва Pohlitz in Leitmeritz зазначає: «Ви зробили мені велике задоволення, люб'язно надіславши нові твори Кесслера, за що я вам щиро дякую. Я з великим інтересом вивчав їх; сподіваюсь та бажаю, щоб вони знайшли визнання, на яке заслуговують. Перекоаний, що ім'я та твори Кесслера захищать кожного меломана, адже про нього так добре відгукуються усюди»<sup>20</sup>. І визнання до Кесслера таки прийшло: із 1835 по 1855 р. він займав дуже гідне становище в Львові, а в 1839 р. був обраний почесним членом ГМТ і мав вельми високу репутацію як композитор та педагог.

Відомо, що Галицьке музичне товариство за часи свого існування переживало як періоди піднесення, що супроводжувалися виступами яскравих виконавців, амбітними концертними програмами на чолі зі знаковими постатями, організацією нових інституцій, таких як музична школа при товаристві, а згодом й консерваторія, так і періоди занепаду, які були спричинені, зокрема, бюрократичними перешкодами або ж діяльністю хоча й авторитетних, проте не зовсім кваліфікованих керівників, які не змогли оправдати покладених на них сподівань. І тут видається доречним зауважити, що крім певних зовнішніх чинників, від яких залежало існування товариства у цілому (наприклад, відповідне фінансування або ж певна політична ситуація навколо), її рушійною силою були саме музиканти, що віддано працювали на благо розвитку даної інституції незалежно від обставин, які виникали довкола неї.

<sup>17</sup> Franz Pyllemann, Mittheilungen über J.C. Kessler, in: Allgemeine musikalische Zeitung. P. 187.

<sup>18</sup> Ibidem. P. 188.

<sup>19</sup> Gesammelte Schriften über Musik und Musiker. „Compositionen von J. C. Keßler“. Доступно за посиланням: [https://de.wikisource.org/wiki/Gesammelte\\_Schriften\\_%C3%BCber\\_Musik\\_und\\_Musiker/Compositionen\\_von\\_J.\\_C.\\_Ke%C3%9Fler](https://de.wikisource.org/wiki/Gesammelte_Schriften_%C3%BCber_Musik_und_Musiker/Compositionen_von_J._C._Ke%C3%9Fler)

<sup>20</sup> Franz Pyllemann, Mittheilungen über J. C. Kessler, in: Allgemeine musikalische Zeitung. P. 188.

Тому якщо говорити про діяльність музичної організації у першій половині XIX ст., варто виділити саме періоди під керівництвом Рукгабера-Башни і Францішека Ксавера Пьонтковського, де активно фігурував як композитор, виконавець та наставник інших талановитих піаністів Йозеф Кесслер, що привніс вагому частку в розвиток концертного життя міста та регіону: «Львівські меломани все ж дуже позитивно оцінювали зусилля керівників товариства у проведенні концертів. Якщо йдеться про публічні концерти, належить зауважити, що у цьому році спостерігається значно багатший репертуар, а також більш сумлінне їх виконання. Добір музичних творів підтвердив витончений смак, а їх співставлення – елегантність та значне розмаїття. Попри класичні твори німецької, італійської та французької школи, як Моцарта, Вебера, Бетовена, Спонтіні, Россіні, Обера і МеркадANTE, ми мали можливість почути новіше твори таких композиторів, як Мендельсон, Мейербер, Маршнер, Керубіні, Річчі та ін., ознайомитися з удалим композиціями, що постали на рідному ґрунті»<sup>21</sup>.

Такими чином, бачимо, що серед концертних програм, які були представлені тогочасній публіці, були не лише композиції вже відомих на той час західноєвропейських майстрів, а й твори «знаних місцевих львівських композиторів та виконавців, серед яких були Й. Рукгабер, Ю. Башни, Й.Х. Кесслер, М. Мадейський, С. Коссовський, С. Сервачинський, К. Мікулі та ін., музична творчість яких: фантазії, попури чи варіації не надто відрізнялися від творів, з якими нерідко виступали деякі гастролуючі виконавці. Під час концертів ГМТ Кесслер часто грав свої твори, про що свідчать пресові повідомлення»<sup>22</sup>.

Яскравим прикладом може слугувати концертна програма, представлена в польському журналі «Ruch Muzyczny» за 1854 р. У ній містяться списки творів за березень, квітень, осінній період та грудень. Поруч із творами Л. Бетовена (Симфонія № 4), Ф. Мендельсона («Сон в літню ніч», Симфонія ля мінор), Л. Шпора (Концертна симфонія «Блаженство звуків»), Ф. Шопена (Ноктюрни) зустрічаємо твори «місцевих композиторів»: увертюра Карла Геслінгера, композиція Й.Х. Кесслера для чоловічого хору в супроводі духових інструментів та ін. Відомо, що Кесслер також брав участь у концертах як виконавець. Зокрема, серед квітневого репертуару музикант представив публіці не лише власні твори, а й виступив як піаніст, виконуючи концертні варіації Ж.Д. Арто для сопрано, скрипки і фортепіано (разом із Ріделем та Яхімовським). Вартісним уваги є той факт, що серед інших піаністів, котрі дебютували в концертних сезонів ГМТ, були учні Й. Кесслера, відомі в майбутньому музиканти – Станіслав Дунецький та Еміль Пфайфер. Зокрема, з двадцятилітнім Емілем вони добре запам'яталися публіці блискучим виступом у концертній програмі одного з організованих товариством вечорів. Саме їхній дует був відзначений найбільшою похвалою серед музичних критиків, про що свідчить одна з рецензій: «Програма цього вечора охоплювала п'ять творів, що вельми потішили численну мистецьку аудиторію. Найблискучішим пунктом того вечора був четвертий номер – «Hommage a Haendel», великий дует для двох фортепіано, написаний Мошелесом виконаний п. Кесслером та його учнем, дванадцятилітнім Емілем Пфайфером. Ця приємна п'єса була виконана великим маестро Кесслером та його не по літах обдарованим учнем із ясністю, почуттям і довершеністю, що захопило аудиторію, і успішний виконавець разом із своїм дивовижним учнем тричі виходили на сцену. На

<sup>21</sup> Мазепа Т.Л. Соціокультурний феномен ... С. 177.

<sup>22</sup> Ibidem. С. 300.

завершення у виконанні оркестру Товариства прозвучала Увертюра Онслова до опери «Alcade de la Vega»<sup>23</sup>.

**Висновки.** Успішні виступи Й. Кесслера та його учнів у рамках ГМТ дають змогу зробити висновок, що перебування цього німецького піаніста у Львові та його активна діяльність у сфері розвитку фортепіанного мистецтва є неймовірно цінними для формування цілісної картини становлення не лише піаністичної культури на цих землях, а й музичного мистецтва у цілому. Завдяки його педагогічній діяльності були закладені міцні підвалини для навчання майбутніх піаністів, зорієнтованого на європейський стиль, а його композиторська творчість достойно заповнює нішу зразків фортепіанної музики, написаної в Галичині у першій половині XIX ст.

### Література

1. Галицьке музичне товариство. *Вікіпедія*. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Галицьке\\_музичне\\_товариство](https://uk.wikipedia.org/wiki/Галицьке_музичне_товариство) (дата звернення: 01.09.2024).
2. Дітчук О. Роль віденської фортепіанної школи у формуванні піаністичного мистецтва України (Галичина та українська діаспора п.п. XX століття. Львів, 2009. С. 21.
3. Кашкадамова Н. Історія фортепіанного мистецтва XIX ст. Тернопіль, 2006. С. 251.
4. Мазепа Т.Л. Соціокультурний феномен європейський музичних товариств XIX – початку XX століття на прикладі Галицького музичного товариства. Львів, 2017. С. 392.
5. Моцарт-син. *Життя Франца Ксавера у подорожньому щоденнику і листах*. / упор. О. Линів. Львів : Видавництво Старого Лева, 2023. 568 с.
6. Токарчук В. Австрійські композитори Львова першої пол. 19 ст. *Записки НТШ: праці Музикознавчої комісії*. Львів : ВЦ НТШ, 1996. С. 228.
7. Gesammelte Schriften über Musik und Musiker. Compositionen von J. C. Keßler. [https://de.wikisource.org/wiki/Gesammelte\\_Schriften\\_%C3%BCber\\_Musik\\_und\\_Musiker/Compositionen\\_von\\_J.\\_C.\\_Ke%C3%9Fler](https://de.wikisource.org/wiki/Gesammelte_Schriften_%C3%BCber_Musik_und_Musiker/Compositionen_von_J._C._Ke%C3%9Fler) (дата звернення: 08.09.2024).
8. Johann Nepomuk Hummel. *Interlude*. URL: <https://interlude.hk/johann-nepomuk-hummel/> (дата звернення: 15.09.2024).
9. Pyllemann F. Mittheilungen über J.C. Kessler. *Allgemeine musikalische Zeitung*. 1872. Т. 7. № 12. S. 185–190. URL: [https://de.m.wikipedia.org/wiki/Allgemeine\\_musikalische\\_Zeitung](https://de.m.wikipedia.org/wiki/Allgemeine_musikalische_Zeitung).
10. Wikipedia. Joseph Christoph Kessler (Йозеф Крістоф Кесслер). URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Joseph\\_Christoph\\_Kessler](https://en.wikipedia.org/wiki/Joseph_Christoph_Kessler)



<sup>23</sup> Мазепа Т.Л. Соціокультурний феномен... С. 474.

## МАТЕРІАЛИ

УДК 78.442; 78.71

DOI 10.32782/2224-0926-2024-3-4-50-51-18

*Кияновська Любов Олександрівна  
доктор мистецтвознавства, професор,  
професор кафедри історії музики ЛНМА  
імені М. В. Лисенка  
<https://orcid.org/0000-0002-0117-5078>*

**ЖИТТЄТВОРЧІ ПОСТАСІ ІГОРЯ ПИЛАТЮКА  
(ЮВІЛЕЙНИЙ ЕСЕЙ ДО 70-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ)**

Діяльність Ігоря Михайловича Пилатюка – скрипаля, педагога, диригента, громадського діяча, особи, загалом вельми помітної в культурно-мистецькому просторі України і за її межами, багаторічного ректора Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка, народного артиста України, дійсного члена, академіка Національної академії мистецтв України, професора, почесного доктора Університету м. Вейфанг провінції Шаньдун та Університету м. Люочен (Китай), відзначеного численними національними і зарубіжними нагородами, серед них особливо цінними для самого ювіляра християнськими відзнаками: грамотою Папи Римського, грамотою Владика Гузара, Орденом Св. Володимира, Орденом Св. Миколая, та не менш численними «світськими» відзнаками – неодноразово була у фокусі уваги і самих музикантів, і журналістів. Професійні та творчі успіхи, різні аспекти концертної, педагогічної, організаційної активності Ігоря Пилатюка не раз висвітлювалися у статтях та інтерв'ю у газетах і часописах, окремих матеріалах у наукових томах та спеціальній колективній монографії<sup>1</sup>. Звісно, що й у ювілейній статті не обійтись без повторення того, що вже було оприлюднено і сказано у попередніх публікаціях, підсумовуючи великий успішний шлях музиканта та керівника.

Адже писати про нього по-новому – вельми непросте завдання, проте у ювілейний рік, коли традиційно підсумовуються важливі досягнення життєвого шляху яскравої діяльної особистості, варто знайти ті особливі категорії, якими можна розкрити секрети її успіху.



<sup>1</sup> Звукоряд життя Ігоря Пилатюка / автор-упоряд., передне слово Т. Молчанова. Львів : Українська національна академія друкарства, 2014.



Перші вершини

Довго міркуючи над усіма «за» і «проти» таких категорій, зупинилася, врешті, на вельми доречній, на мою думку, категорії «життєтворчості». В останні десятиріччя це філософсько-етичне поняття, спрямоване на пояснення екзистенційних закономірностей розвитку кожного індивідуума, набуло великої і цілком виправданої популярності.

Адже у різних моделях стосунків «людина – суспільство» життєтворчість тлумачиться гуманістичною наукою як найвищий рівень реалізації особистісного потенціалу, у її здійсненні долає перешкоди і максимально використовує переваги, однак при цьому критично оцінює свій поріг можливостей і уникає тих сфер діяльності (*як би привабливо вони не виглядали*), які не є для нього пріоритетними.

Наведу лише два визначення життєтворчості, які стисло окреслюють її сенс.

Перше окреслює загальний сенс цього

явища: «Життєтворчість особистості у всезагальному сенсі може розглядатися як проєкування та здійснення особистістю власного життєвого шляху»<sup>2</sup>.

Друге визначення більш об'ємне й охоплює різні грані здійснення «життєвого проєкту» особистістю, яка свідомо ставить собі цілі і знає, як їх досягати. «Життєтворчість – це вищий прояв сутнісних сил, життєвого та творчого потенціалу особистості; духовно-практична діяльність людини, спрямована на свідоме, самостійне й творче визначення (просектування) та здійснення власного життя як індивідуально-особистісного життєвого проєкту. Життєтворчість передбачає свідоме й цілеспрямоване ставлення до головних вузлових життєвих проблем, характерних для кожного етапу життєвого шляху особистості»<sup>3</sup>. Таким чином, сформульована категорія життєтворчості здатна аргументовано пояснити, чому одна людина може подолати великі труднощі і виклики долі та досягнути свою мету, а інша за набагато сприятливіших обставин – ні.

Для подальшого з'ясування засад життєтворчості Ігоря Пилатюка коротко нагадаємо етапи його становлення і розвитку професійної кар'єри. Він із дитинства в родинному оточенні успадкував непереможну любов до музики і ніколи не сумнівався, що вона й тільки вона – його єдина «сродна праця». Музичну освіту починав у Буцацькій музичній школі, продовжив у Тернопільському музичному училищі в класі скрипки Олександра Татарінцева, а потім перейшов на найвищий рівень студій до Львівської державної консерваторії ім. М.В. Лисенка, яку закінчив у 1978 р. у професора Богдана

<sup>2</sup> Богданова Н. Культура життєтворчості особистості. Філософсько-світоглядний аналіз : наукове видання. Київ : НПУ імені М.П. Драгоманова, 2011. С. 12.

<sup>3</sup> Мурашкіна О.В. Модель школи життєвої компетентності. *Моделі компетентного випускника 12-річної школи: сутність, пріоритети, пошук відповідей на виклики XXI століття*. Київ ; Донецьк : Акад. пед. наук України, Ін-т педагогіки АПН України, 2007. Т. 1. С. 395.

Каськіва. Після закінчення навчання п'ятнадцять років працював викладачем Івано-Франківського музичного училища, де молодий фахівець одразу проявив непересічні педагогічні та організаторські здібності. Великою популярністю в Україні, республіках колишнього Союзу – від Казахстану до Сибіру, багатьох країнах Європи користувався заснований ним камерний оркестр. Ігор Михайлович згадував, що іноді протягом року вони давали до 180 концертів. За організацію і керівництво оркестром він отримав у 1993 р. звання заслуженого артиста України.

Якщо ж урахувати, що крім концертної, він уда-ло проводив педагогічну діяльність і швидко зажив слави одного з найкращих у місті викладачів-скрипалів, то немає ніякого дива, що видатний український скрипаль Богодар Которович запросив його до Києва займатися зі студентами його класу на час тривалого від'їзду за контрактом до Австралії. Так І. Пилатюк у 1993 р. опинився в Києві, де став доцентом кафедри скрипки.

Педагогічні та організаційні успіхи принесли йому в 1999 р. звання народного артиста України. Маючи за плечима достойний послужний список, він подав документи на конкурс на заміщення вакантної посади ректора Львівського вищого музичного інституту ім. М. Лисенка (так тоді називалася колишня консерваторія та майбутня академія) і був призначений Міністерством культури і мистецтва України на цю посаду в грудні 1999 р.

Оглядаючись на етапи його професійного і особистісного формування, належить підкреслити, що Ігор Пилатюк досягнув навіть не одну мету своєї життєтворчості, а декілька, і кожна з них вимагала величезної праці й самопосягати. До того ж ці досягнення важливі не лише для нього самого, але залишають глибокий слід в українській культурі і музичній педагогіці. Тож слушно говорити про кілька життєтворчих іпостасей, фундаментальних «життєвих проєктів», які йому успішно вдалося здійснити.

Проте ювілейна розповідь про життєтворчість Ігоря Пилатюка була би неповна, якщо поминути ще один надто важливий чинник у його починаннях: родину, а передусім – дружину Олену. Не знаю, хто перший створив геніальний афоризм: «За кожним успішним чоловіком стоїть мудра, любляча жінка», але його слушність підтверджена мільйонами прикладів. Щодо ювіляра ця істина беззаперечна: у всіх життєвих перипетіях упродовж понад сорока років поруч з Ігорем Пилатюком незмінно йде Олена: сама серйозний музикант і педагог, вона вірить у свого чоловіка всім серцем і, прекрасно розуміючи специфіку творчої професії, завжди є його щирим радником. Виховання відомих концертуючих скрипалів Анастасії і Назарія – їх спільне велике досягнення. Це ще одна чи не найважливіша життєтворча іпостась І. Пилатюка, але її довелося би ділити на двох і написати про це зовсім окремий есей. Однак у цьому тексті неможливо поминути рефлексію самого ювіляра про роль родини у його особистісному становленні. Дозволю собі процитувати його слова у автентичній авторській версії:



Олена Пилатюк





Портрет родини (художник О. Мігунов)

«Олена. Так, без неї не було би і мене таким, яким я є. Я – людина зі своїми сильними і слабкими якостями, з перемогами і поразками, досягненнями і втратами. Олена мене «ліпила», створювала, плакала і раділа разом зі мною. Але я давно постановив собі, що не виправдаю себе ніколи, якщо моя дружина себе не реалізує, не стане ОСОБИ-СТІСТЮ. Стала. Вона заслужена діячка мистецтв України, затверджена професорка, дуже успішна педагогиня, яка виховала багатьох лауреатів міжнародних конкурсів і, що найнайважливіше, – прекрасна мама, бабуся і красуня, моя Дружина! Син Назарій – моя гордість! Заслужений артист України, член-кореспондент НАМУ, професор кафедри скрипки».

#### **Іпостась перша – педагогічна**

Якщо педагог-музикант упродовж років своєї праці виховав трьох-чотирьох знаних виконавців, концертуючих артистів, лауреатів престижних конкурсів, то він уже належить до метрів своєї професії. Адже відомо, що яким би яскравим не був уроджений талант юного музиканта, тільки під чуйним керівництвом педагога, здатного зрозуміти і розвинути його неповторну індивідуальність, він зможе піднятися на вершину виконавської творчості.

А якщо педагог Ігор Пилатюк виховав понад тридцять лауреатів міжнародних конкурсів? Серед них, передусім, варто згадати тих, які постійно виступають на українських і світових сценах, уже самі утвердились як поважні професори провідних музичних



академій: Олександр Семчук, Богдана Півненко, Анастасія Пилатюк, Василь Заціха, Марія Ткачик, Марія Стрільбицька, Іванна Гусар, Федеріко Касік, Назарій Пилатюк, Оксана Гаргай, Марта Бура, Анна Бура, Святослава Семчук та багато інших. У цьому разі можна говорити про педагогічний феномен і про вищий левел реалізації життєтворчої мети. Як йому це вдалося?

Одним з основних секретів феноменального педагогічного успіху І. Пилатюка є вміння розпізнати природу здібностей кожного зі своїх студентів і те, як ці здібності координуються з їхньою індивідуальною психоемоційною сутністю. Адже талант – дуже делікатна і крихка субстанція, всупереч поширеному переконанню, що «справжній талант завжди проб'ється сам». Нічого подібного! Талант треба плекати з великою любов'ю, довго і дбайливо, як рідкісну квітку, оберігаючи від морозу та вітрів. І саме цією надважливою рисою педагога наділений І. Пилатюк, завдяки якій кожен/кожна з його вихованців володіє власною неповторною манерою інтерпретації: потужною, сповненою яскравих контрастів Богдани Півненко, класично глибокою, вдумливою Олександра Семчука, заворожуюче експресивною Анастасії Пилатюк, елегантно раціональною Федеріко Касіка, шармово вишуканою Назарія Пилатюка, фантазійно віртуозною Василя Заціхи... Та, зрештою, про кожного з випускників професора можна писати не тільки



У родинному колі

наукові розвідки чи рецензії з концертів, а поезії чи новели, настільки промовистий зміст містять їх виконання.

Однак існують і певні загальні педагогічні засади І. Пилатюка, про які вже неодноразово писалося, тож доцільно навести цитату з однієї давнішої публікації:

«У педагогічній манері Ігоря Пилатюка природно поєднуються три найважливіші складники кожного справжнього педагога: вдумливе прецизійне засвоєння технічних засад скрипкової гри, розуміння художньо-стильової сутності виконуваного твору, виховання свідомості національної місії митця. В останньому напрямі він працює особливо наполегливо, постійно націлює своїх вихованців на виконання української музики та включення її в концертні програми під час гастролей країнами Європи та Америки.

Ще одна дуже важлива настанова Пилатюка-педагога: відкритість до різних форм мистецької діяльності. Його учні постійно випробовують себе в дуже різних іпостасях і площинах виконавської творчості: у камерному ансамблі і в оркестрах, у яких часто виступають як солісти, у своєрідних популярних «дайджестах академічної музики», що збирають повні зали і приваблюють найширшу і зовсім непрофесійну публіку, у монографічних програмах, які представляють творчість однієї епохи з різних позицій»<sup>4</sup>.

Отже, життєтворча іпостась педагога реалізована Ігорем Пилатюком настільки потужно, що, здавалося б, немає сил і часу, щоб присвячуватись іншим заняттям. Однак насправді не менше результатів удалось йому досягнути в іншій життєтворчій меті.

#### **Іпостась друга – керівна**

Цьогоріч минає ще один персональний ювілей Ігоря Пилатюка – чверть століття на посаді ректора Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка – Львівської державної музичної академії ім. М. Лисенка – Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка. За двадцять п'ять років людина так чи інакше мусить проявити себе на керівній посаді. Ба більше, жодна інша посада так яскраво не виявляє сильні і слабкі боки натури, як та, котра пов'язана з більшими правами і більшою відповідальністю. Навіть у біблійній притчі «мідні труби» – символ слави і влади – йдуть після випробування «вогнем» і «водою». Тож людина, яка зважується на цей крок, повинна бути повністю свідомою того, що її чекає у цій складній життєвій ролі. Адже будь-яке керівництво численним, до того ж творчим колективом нагадує завдання капітана у далекому плаванні, де доводиться зважити всі підводні течії, шторми і штили, успішно провести свій корабель за всіх погодних умов.

У цьому сенсі Ігореві Пилатюку було спокійніше і надійніше, бо колектив, у який він повернувся після тривалих життєвих мандрів, не був для нього зовсім terra incognita. Адже це була його рідна консерваторія, у якій він навчався і яка завжди залишалася для нього найважливішим осередком мистецтва. В одному зі своїх інтерв'ю ювіляр так згадує про обставини свого повернення до Львова:

«Загалом, вважаю, мені дуже пощастило, що я вихований у питомому галицькому середовищі: спочатку Бучацька музична школа, потім Тернопільське музучилище, а потім Львівська консерваторія сформували мене як особистість і як музиканта, тому я ніколи не почувався в ньому чужинцем, якому треба довго розбиратися, щоби зрозуміти, чим дихає, чим живе цей навчальний заклад. Після викладацької роботи в Києві я просто

<sup>4</sup> Кияновська Л., Мазепа Т., Пилатюк І. Львівська національна музична академія : монографія. Львів : ЛНМА ім. М. Лисенка, 2018. URL: Історія Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка в музичних формах – Львівська Національна Музична Академія імені М. В. Лисенка (lnma.edu.ua) (дата звернення: 05.07.2024).

повернувся до себе додому, в рідні стіни, до рідних людей, на посаду, і вони мене зігрівали й підтримували в моїх починаннях».

Значні досягнення, здобуті за ці роки, торкаються різних сфер життя найстарішого в Україні музичного вишу, усі ж разом репрезентують подиву гідну еволюцію творчо-освітнього процесу Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка.

Найважливіший напрям будь-якого університету чи академії – навчальний, виховання фахівців найвищого рівня, здатних вчасно й якісно відгукуватися на виклики сучасності. Від керівника залежить, наскільки гнучко нові напрями і спеціальності впроваджуватимуться в освітній процес, чи буде він прислухатися до потреб студентів, урахувати інноваційні ідеї педагогів і заохочувати їх до цього. Від керівника залежить також, чи зможе він підтримати і забезпечити суттєві наукові й творчі звершення, які репрезентують *urbī et orbī* – місту і

світові – скарбницю національної та світової музичної культури і свідчать про високий професійний рівень педагогів і студентів. І, звісно, для здійснення всіх амбітних планів необхідні добра матеріальна база, утримання в належному стані приміщень, оновлення фонду інструментів і необхідної техніки, вчасна оплата праці та преміювання колективу, відповідальність за яку також лягає насамперед на ректора. Про те, що цей надскладний квест очільнику ЛНМА ім. М. Лисенка вдалося вирішити дуже успішно, свідчать численні імпонуючі факти. Беззаперечні успіхи ректора на цій ниві ще раз підтверджують неспростовну істину: для того щоб успішно очолювати мистецький вищий навчальний заклад і досягати значних успіхів, керівник повинен сам бути серйозним професіоналом і творчо реалізованою особистістю, грамотним музикантом, який «зсередини» розуміє процес формування музикантів – фахівців високого рівня.

Варто уважніше придивитися до непростого, але продуманого і послідовно реалізованого шляху розвитку Львівської музичної академії ім. М. Лисенка в XXI ст. Перші роки керівництва Ігоря Пилатюка були спрямовані на піднесення наукового рівня академії, реалізації актуальних творчих завдань, систематизацію навчального процесу, покращення матеріально-технічної бази. Ці розмаїті цілі були настільки успішно реалізовані, що в 2007 р. Львівська державна музична академія імені М.В. Лисенка отримала статус Національної. Але цей високий статус одразу поставив перед колективом та його керівником ще вищу освітню і творчу планку. Адже Національна – та, яка не лише враховує потреби нації, а й уміє їх передбачити і йти на крок попереду. І колектив Львівської музичної академії зробив усе, щоби позиція «національної» підтверджувалася важливими мистецькими досягненнями в державі й у всьому світі.

Тож І. Пилатюк спрямував усі зусилля на реалізацію амбітних професійних завдань, які зумовлювалися чутливим відгуком на духовні потреби сучасної української нації: на постійне оновлення форм і видів навчально-методичної та творчої діяльності,



У Верховній Раді України



За диригентським пультом

на щонайактивнішу участь у культурно-мистецькому житті Львова і всієї України, на осягнення позиції «рівної серед рівних» у європейському музично-академічному співтоваристві. Невипадково в Академії з'явилися нові творчі колективи, відповідні до духу часу, такі як Ансамбль барокової музики, Біг-бенд при кафедрі джазу та популярної музики, а створені раніше розвиваються дуже плідно.

Можна лише подивуватись, як швидко й якісно відгукується науково-творча спільнота академії на виклики сучасності. Відновлювалася свобода релігії в Україні – в академії відкрили кафедру медієвістики та музичної україністики, при якій готують регентів церковних хорів; спалахнув інтерес до давньої музики – ініціювали напрям виконавства на старовинних інструментах і відновили клас органу; час диктує потребу у технічному оновленні – почала діяти найсучасніша в Україні експериментально-освітня студія електроакустичної музики завдяки співпраці ЛНМА ім. М.В. Лисенка з Факультетом мистецтв Університету Тромсьо (Норвегія), ввели курс електронної та комп'ютерної музики; виникла потреба створити фундаментальну освітню базу української розважальної культури – відкрито кафедру естрадної та джазової музики, а Біг-бенд об'їздив із концертами всю Україну, виступав перед бійцями в зоні АТО; світ об'єднується у сфері науки й освіти – підписано угоду про співпрацю з понад 30 музичними академіями та університетами Європи, Азії та Америки, проводиться обмін студентами та педагогами; розширюється спектр практичного застосування музики – в академії вводяться нові курси музичної психології, музичної соціології, філософії музики.

А ще національна – та, яка вміє берегти і примножувати традиції, давати їм новий імпульс. Так, улюблений уже кількома поколіннями меломанів оркестр «Академія», художнім керівником якого довгі роки був славетний композитор Мирослав Скорик, керівником і концертмейстером – Артур Микитка, а диригентом – Ігор Пилатюк, за останні кілька років дав понад 200 концертів в Україні та за кордоном і став без перебільшення одним із центральних учасників культурного життя міста та України.

Оперна студія, якій у 2017 р. було присвоєне ім'я полеглого героя, видатного європейського співака – випускника академії Василя Сліпака, здійснила історичні постановки опер В.А. Моцарта «Дон Джованні» та «Безумний день», опери М. Лисенка «Ноктюрн».

Істотно зміцнилася матеріальна база: зроблена капітальна реконструкція приміщення Академії, відреставрований Великий зал з історичними розписами Петра Холодного, Зал Вченої ради з галереєю портретів очільників – від Ф.К. Моцарта до З. Дашака, придбано інструменти, здійснена реконструкція студентського гуртожитку, діє студія електронної та комп'ютерної музики, побудовано ще один, четвертий поверх навчального корпусу.

І, звичайно, національна музична академія – та, яка показує найвищі результати як у творчій, так і у науковій сфері. Про них найкраще скажуть сухі цифри. У 1999 р. в академії був один доктор мистецтвознавства і близько 10 кандидатів. Зараз маємо 15 докторів наук і 98 кандидатів, тобто науковий ценз зріс із 20% до 80%. Це стало можливим завдяки тому, що з 2004 р. в академії діє Спеціалізована рада, у якій захистили дисертації численні науковці не лише зі Львова, а й практично з усієї України, з Польщі та Китаю. За останні роки проведено понад 40 міжнародних конференцій за участі науковців європейських країн. Академія має кілька постійних наукових часописів та періодичних видань, зокрема в історичній спадкоємності було відроджено часопис «Українська музика». За двадцять років лауреатами міжнародних та всеукраїнських конкурсів стали понад 200 студентів та аспірантів ЛНМА ім. М. Лисенка. Про інтенсивність концертно-творчої діяльності свідчать щорічні конкурси музикантів-виконавців на базі вишу.



З Мирославом Скориком

Додам лише, що й останні роки, незважаючи на надскладні випробування, які принесла спочатку пандемія, а потім повномасштабна війна, не зупинили активної діяльності педагогів і студентів. Згадаю кілька знакових подій цього року: I Всеукраїнський відкритий студентський конкурс хорових та симфонічних диригентів ЛНМА імені М.В. Лисенка в травні 2024 р., конкурс Абітурієнта 2024, Міжнародна наукова конференція «XV Антоновичеві читання (до 145-ліття від дня народження С. Людкевича)», Третя міжнародна наукова конференція кафедри концертмейстерства, готується до видання колективна монографія, присвячена патронові Академії Миколі Лисенку, за участю вітчизняних і зарубіжних авторів. За цей навчальний рік відбулося 18 захистів дисертацій на здобуття вченого ступеня доктора філософії та доктора мистецтв.

Тут згадано лише невелику частку того, що вдалося здійснити протягом часу очільництва І. Пилатюка. Безперечно, ці здобутки належать усьому колективові, і більшість викладачів (хоча й далеко не кожен!) має повне право записати їхню частку на свій рахунок. Проте хіба не перший обов'язок керівника, не його основна мета – стимулювати своїх колег до того, щоб їм хотілося працювати, реалізувати себе якнайповніше у професійній і творчій діяльності?

Тож організаторські здібності, енергія та цілеспрямованість, утілені у цій життєтворчій іпостасі І. Пилатюка, отримують своє яскраве підтвердження.

### **Іпостась третя – концертна**

Сцена – давня і незмінна пасія І. Пилатюка. Він любить і вміє продумувати оригінальні, цікаві для широкої публіки концепції концертних програм і форм. Адже в сучасному гіперінформаційному світі мало представити добрий рівень виконавства та якісну музику, потрібно вміти її відповідно анонсувати і привабити нестандартними формами втілення. Музикант це прекрасно розумів, ще працюючи з камерним оркестром у Івано-Франківську, але на повну силу зміг розгорнути широкий спектр оригінальних ідей із камерним оркестром ЛНМА ім. М.В. Лисенка «Академія» у тріумвіраті М. Скорик – А. Микитка – І. Пилатюк.



Перед концертом з Артуром Микиткою

Зацікавлених цією важливою сторінкою музичного життя, що золотими літерами вписана в історію львівської культури, скерую до об'ємного видання, присвяченого діяльності колективу<sup>5</sup>.

Оркестр «Академія» впродовж всієї шістдесятирічної історії позиціонував себе як національний мистецький колектив. Цей світоглядний фундамент якнайбільше відповідав музичним інтересам І. Пилатюка. Тому попри вельми різноманітний компендіум творів, які виконує оркестр під його орудою – від Ренесансу до постмодерну, від скандинавської до лагіноамериканської музики, від інтелектуальної поліфонії до розважальних екзерсисів, – найбільша увага приділяється виконанню української музики як минулого, так і сучасності.

<sup>5</sup> Пилатюк І., Микитка А. Львівський камерний оркестр «Академія». Львів : Растр-7, 2021.

До найвагоміших здобутків його диригентського доробку можна зарахувати щорічні 25–30 концертів із різними українськими і зарубіжними колективами. Низка мистецьких подій стали напевно знаковими, серед них – чудовий проєкт «Різдвяний дарунок» із камерним оркестром ЛНМА ім. М. Лисенка «Академія», який упродовж майже 30 років відбувається напередодні Різдва; також упродовж кількох років із величезним успіхом відбувається інший, не менш удалий проєкт під час Великого Посту – виконання камерно-інструментальної версії ораторії Й. Гайдна «Сім слів Спасителя на хресті» під орудою Ігоря Пилатюка, із залученням живописних панно Мирослава Отковича та слова священника. Із міжнародних проєктів варто згадати надзвичайно плідну й успішну співпрацю диригента та колективів ЛНМА ім. М. Лисенка зі щорічним міжнародним піаністичним форумом «Бещади без кордонів» (Międzynarodowy Forum Pianistyczny «Bieszczady bez granic»), що проходить у польському місті Сяноку. У кожному такому форумі відбувається від семи до десяти концертів із найрізноманітнішими програмами. Для них зовсім юні музиканти, студенти – учасники камерного оркестру «Академія» під орудою Ігоря Пилатюка швидко й якісно готують десятки творів різних стилів, складні акомпанементи фортепіанних концертів (усі концерти Л. ван Бетовена, обидва концерти Ф. Шопена, Й. Брамса, В.А. Моцарта – та практично всі найбільш репертуарні твори), і при тому з однієї репетиції досягають зіграності із солістом. Така виконавська мобільність зі збереженням належної професійної якості – ще одна «візитна картка» диригента.

Ігор Пилатюк відроджує ще одну важливу традицію європейського концертного життя: монографічні концерти, де вагомо представлена творчість одного композитора. Серед таких унікальних проєктів слід згадати цикли «5 концертів Бетховена», «5 концертів М. Скорика» (слід особливо підкреслити, що солістами стали виключно вихованці класу Ігоря Пилатюка: М. Ткачик, Ф. Касік, І. Гусар, М. Бура, А. Пилатюк, Н. Пилатюк). Узагалі виконання концертів одного композитора в один вечір, тим більше навчальним класом одного педагога, а ще більше – якщо цей педагог стає за диригентський пульт, є рідкісним артефактом, що заслуговує на особливу відзнаку.

Окрім оркестру «Академія», Ігор Пилатюк часто виступає з оркестром та хором оперної студії ЛНМА ім. М. Лисенка, з яким також здійснив низку цікавих проєктів. Один із них – виконання циклу українських кантат: «Б'ють пороги» М. Лисенка, «Шевченкові» К. Стеценка, «Хустина» Л. Ревуцького та «Лічу в неволі» Д. Січинського, з яким колектив об'їздив багато концертних майданчиків України.

Найбільше ж зусиль спрямовується на популяризацію творчості львівських композиторів. Серед сучасних митців, що живуть і творять у Львові, немає жодного, чий доробок не увійшов би в концертні програми, задумані і реалізовані І. Пилатюком, – Віктор Камінський, Олександр Козаренко, Юрій Ланюк, Богдана Фроляк, кожен із провідних авторів викликає професійний інтерес виконавця. Із великим пошанівком ставиться І. Пилатюк до національної класичної спадщини і вершин сучасної української композиторської школи: творчості Д. Бортнянського, М. Лисенка, Я. Степового, К. Стеценка, Д. Січинського, Б. Лятошинського, Л. Ревуцького, С. Людкевича, В. Барвінського, М. Колесси, М. Скорика, В. Сильвестрова, Є. Станковича та багатьох інших. Концертні програми з їхніми творами пропонувалися львівській публіці, були репрезентовані в багатьох містах України та за кордоном.

### **Замість резюме**

Навіть ескізно наведені у жанрі ювілейного есею три життєтворчі іпостасі Ігоря Пилатюка – а насправді їх більше! – проливають світло на особистість ювіляра, а передусім



оприявнюють його реальний внесок у розбудову національної музичної освіти і культури. Та завершити свій короткий текст хотіла би словами видатного українського філософа сучасності Сергія Кримського: «Скільки б ми не пізнавали людину та її творчу діяльність, у ній завжди залишається те, про що ми не відаємо... Людина принципово не вичерпується жодною конкретною моделлю»<sup>6</sup>.

Тому, щоб розширити рамки заданої моделі, доцільно надати слово тим, хто бачить його з різних ракурсів професійної діяльності і особистості: колегам, учням, рідним.

*Василь Вовкун, Генеральний директор і художній керівник Львівського національного театру опери і балету ім. С. Крушельницької, народний артист України, професор, член-кореспондент Національної академії мистецтв України.*

Наша творча співпраця з Ігорем Пилатюком як диригентом триває кілька десятиліть та охоплює не тільки сцени України, а й зарубіжжя. Серед пам'ятних проєктів – участь Маестро в святкових музичних програмах до Днів незалежності України у Києві, днів української культури і мистецтва в Республіці Молдова, благодійному заході вручення Відзнаки блаженного священномученика Омеляна Ковча в Дніпрі, величальному мистецькому проєкті на початку рашистської війни проти нашого народу «Ми – Україна!», з нагоди 180-річчя від дня народження Миколи Лисенка та багатьох інших заходах. Моє становлення як генерального директора – художнього керівника Львівської національної опери теж відбувалося не без участі та активної підтримки Ігоря Михайловича Пилатюка. Такі взаємини переросли з колегіальних у дружні, чим я дуже пишаюся. Особливо творчо насиченими стали роки, коли на запрошення ректора я став викладачем оперної режисури в ЛНМА ім. М. Лисенка та почав співпрацювати з оперною студією академії. Саме тут були поставлені резонансні дипломні опери В.-А. Моцарта «Дон Жуан» та «Весілля Фігаро». Народний артист України, професор, доктор філософії, академік Ігор Пилатюк – людина-професіонал: і як музикант, і як викладач, і як очільник академії, людина з широкою ерудицією, тонким гумором, прекрасний сім'янин, людина з усіма найвищими достоїнствами і благодатями, що і робить нас людьми.

*Мирон Кушнір, заслужений діяч мистецтв України, професор, проректор з навчальної роботи ЛНМА ім. М.В. Лисенка у 1991–2023 рр.*

Наш ювіляр – народний артист України, професор, академік Ігор Пилатюк є видатною харизматичною особистістю. Адже він досягнув надзвичайних успіхів як скрипаль, педагог, диригент, культурний і громадський діяч. Не дивно, що завдяки плідній концертній діяльності, творенню нових ідей, реалізації оригінальних мистецьких проєктів, участі в журі міжнародних конкурсів та у багатьох інших визначних імпрезах Ігор Пилатюк користується високою шаною далеко за межами України. Проте особливою повагою та безумовною довірою Ігор Пилатюк користується у рідній «Консі» – рідній Alma mater ювіляра.

Протягом більше двох десятиків років я мав честь і приємність бути поряд із ректором академії Ігорем Пилатюком і подивляти щоденну діяльність цієї надзвичайної особистості. Ми всі добре знаємо, як виросла наша академія за цей час. Можна довго перераховувати всі ті численні зміни і здобутки, але далеко не всі усвідомлюють, яка у цьому шалена заслуга Ректора! Адже завдяки його розумінню усіх потреб тих, хто навчає, і тих, хто навчається, його шанобливому відношенні до всіх працівників, до всіх людей в академії сталася низка чудес: у чудесний спосіб оновився клавішний фонд (наприклад,

<sup>6</sup>Кримський С.Б. Запити філософських смислів Київ : ПАРАПАН, 2003. С. 112.



у піаністів Yamaha стала вже «другим» інструментом), з'явилися клавесин, унікальні інструменти на кафедрі духових та ударних інструментів et cetera... Як тут не згадати ліфт, що так тішить особливо старше покоління професорів!

Ці чуда – це самовіддана напружена, щоденна, практично цілодобова праця Ректора, яка ніколи не припиняється! (На моїй пам'яті – численні «нічні» листи/повідомлення/роздуми, отримані вже із самісінького ранку.) Пересічній людині таке навантаження фізично просто неможливо витримати. А наш Ректор, як правило, першим заходячи зранку в академію, привітається і поговорить із черговим; розкаже симпатичний жарт та знайде шанобливі слова уваги до поважного літами професора; приведе до притомності студента, що «втомлено» сидить на підвіконні; далі проведе засідання своєї команди – ректорату; прийме і уважно вислухає незліченну кількість відвідувачів... А все це – власне ті особисті властивості, які характерні для харизматичного лідера.

Тож з нагоди 70-річчя бажаю дорогому Ігору Михайловичу і надалі міцного здоров'я, мудрості, віри, надії і любові!

*Віктор Камінський, композитор, заслужений діяч мистецтв України, лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка, професор, голова Львівської організації Національної спілки композиторів України, проректор з наукової роботи ЛНМА ім. М.В. Лисенка*

Я би почав свої роздуми про ювіляра з історії академії. Під час наших зібрань у залі засідань, споглядаючи портрети очільників, міркую, що наша alma mater упродовж своєї 180-річної історії мала виняткове щастя на будівничих. Будівничих – у прямому і переносному сенсі, тобто тих, хто подбав про її матеріальне забезпечення, а водночас тримав руку на пульсі часу і впроваджував інноваційні форми навчання, нові дисципліни, напрями, програми, запрошував найкращих педагогів із цілої Європи і досягав завдяки цьому фантастичні результати. Першим у цьому ряду я згадав би Кароля Мікулі, який за тридцять років свого керівництва перетворив «провінційну» консерваторію в один з авторитетних музично-освітніх осередків тогочасної Європи. Потім Мечислав Солтис, який подбав про прекрасний будинок з унікальним концертним залом для консерваторії. Василь Барвінський зумів у найважчі часи Першої світової війни завершити будівництво чудового корпусу для Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка і заснувати низку філіалів у містах Галичини. Пізніше прийшов Микола Колесса, за очільництва якого консерваторія отримала набагато просторішу будівлю та були введені нові спеціальності, відкрита оперна студія і засновано камерний оркестр.

І тепер Ігор Пилатюк гідно продовжив цю чудову традицію будівничих музичної освіти, завдяки чому Львівська національна музична академія ім. М.В. Лисенка звучить тріумфальними акордами в Україні і багатьох країнах світу. Навіть поминаючи всі значні матеріальні покращення для студентів і педагогів: добудову четвертого поверху, капітальний ремонт гуртожитку, оновлення інструментарію, студію електронної музики, академія отримала друге дихання у багатьох напрямках свого розвитку. Успішність діяльності ректора як очільника науково-творчого колективу проявилася у нових спеціальностях і наукових виданнях, активній міжнародній співпраці і перемогах наших студентів і випускників на престижних конкурсах, у численних концертних і музично-театральних акціях, у багатьох знакових артефактах у науці і творчості.

Роль керівника у цих інтенсивних – а водночас як же непростих! – процесах подібна до ролі пускового механізму в автоматизованих системах. Здається, що системи

налагоджені, алгоритм їхньої діяльності відомий, але... без першого імпульсу вони просто не запрацюють. Ігор Михайлович, власне, вмів приводити в дію пусковий механізм, коли всі складники великої потужної системи – колективу академії – працюють як годинник. А водночас йому притаманна ще одна дуже важлива риса доброго керівника – вміння використати кожну можливість, кожну слушну нагоду, щоб отримати запланований результат: десь вичекати, десь, навпаки, діяти на випередження, прислухатися до різних точок зору, зважити різні «за» і «проти». І така стратегія здебільшого спрацьовує.

Із нагоди ювілею бажаю, щоби його власний «життєвий годинник» ще багато років працював як бездоганний швейцарський механізм, без утоми і зупинки!

*Артур Микитка, професор ЛНМА ім. М.В. Лисенка, народний артист України, керівник і концертмейстер оркестру «Академія».*

Ювілейну рефлексію хотів би почати з невеликої історичної довідки. Цікава закономірність та ідентичність прослідковується в історії нашого оркестру протягом його 65-річного існування. Цей шлях почався від Лесі Деркач і Матіаса Вайцнера, які впровадили нас з Ігорем у світ камералістики, через Мирослава Скорика, який робив оркестрування творів А. Вівальді ще для першого концерту оркестру в 1959 р., продовжився в 1960–1970-х роках, адже Скорик ніколи не губив контактів із колективом, пропонуючи свої твори, і тривав у 1990-х роках, коли він став художнім керівником і диригентом оркестру. Варто лише згадати перші виконання струнної версії «Мелодії», яка згодом стала своєрідним духовним гімном України, чи Партити № 3, які ми презентували на Днях камерної музики у Ланьцуті (Польща) у 1971 р.

Усі ці важливі події закарбувалися у моїй пам'яті, адже починаючи з 1965 р. я був постійним учасником оркестру, хоч і працював в іншому навчальному закладі, на той час дуже потужному і престижному Львівському музично-педагогічному училищі імені Філарета Колесси. Камерне музикування настільки глибоко запало мені в душу, що там я теж спочатку створив ансамбль скрипалів, а згодом на його базі – і камерний оркестр, який проіснував двадцять років.

Ігор Пилатюк пройшов велику школу камералістики, бо теж розпочинав свою діяльність у камерному оркестрі зі студентських літ. Пізніше цю практику він продовжив як організатор, керівник і диригент аналогічного колективу в Івано-Франківській філармонії. У 1999 р. він повернувся до рідної Alma Mater уже маститим Майстром, народним артистом України. Тоді ж створився унікальний тандем, про який так влучно висловився у своєму листі до мене від 4 червня 2006 р. Саулос Сондецкіс після відвідин Львова і спільного виступу з Маестро: «Передайте мої сердечні вітання Мирославу Михайловичу і Ігорю Михайловичу, я дуже втішений, що у вас створився такий чудовий тандем». Двадцятирічна історія нашої творчої співпраці – це потужна мистецька ініціатива, десятки і сотні визначних музичних подій в Україні і за кордоном.

Але особливу увагу хотів би присвятити останнім рокам, після того, як у 2020 р. не стало Мирослава Скорика. Чотири останні роки без Скорика позначені чорною смугою в нашій історії: спочатку пандемія коронавірусу, одразу після того – широкомасштабний напад російського агресора на нашу країну...

Завдячуючи величезному досвіді Ігоря Михайловича Пилатюка та його позиції: не очікувати дива, знаходити можливості, дійові ресурси, вдалося зберегти, не дати згаснути навчальному і творчому процесу і величезному потенціалу, який історично закладений у нашому навчальному закладі ще з 1840-х років корифеями галицької музичної культури і освіти, – це все заслуга РЕКТОРА.

Цей вельми складний етап діяльності оркестру практично розпочався після повернення з лютневого турне 2020 р., що відбувалося в рамках фестивалю «Бескиди без кордонів» (Bieszczady bez granic). Принагідно зазначу, що участь у ньому продовжується вже понад десятиліття з ініціативи Ігоря Михайловича. Недаремно він за плідну співпрацю з фестивалем був нагороджений Срібною медаллю Gloria Artis, однією з найвищих нагород культури Польщі. 17 березня мав відбутися концерт із солістом – піаністом Костянтином Віленським, українсько-польським віртуозом і композитором, нашим давнім другом. Усе місто було обклеєне афішами, але... настав довгий час карантину. Заняття перейшли у форму онлайн, хоча репетиційна діяльність оркестру практично не припинялася. Ми дійшли спільної згоди зі студентами, дотримуючись усіх правил безпеки, за можливості відвідувати репетиції і готувати програми на майбутнє. Це ще раз підтвердило, що за розумної організації процесу можна рухатися у правильному напрямі, незважаючи на всі перешкоди.

Оркестр поповнився новими учасниками, відбулася традиційна ротація, і в оновленому складі ми вирушили до Мюнхена на запрошення Українського вільного університету, із керівництвом якого Ігор Михайлович як ректор підписав Угоду про співпрацю. Це був тріумф нашої академії, львівської виконавської школи. Три концерти в різних залах, із різноманітними програмами, з блискучим солістом Назарієм Пилатюком знаменували закріплення цієї співпраці. Українська музика стала домінантою програм. Були виконані твори таких українських композиторів минулого і сучасності, як М. Березовський, М. Лисенко, М. Скорик, В. Камінський, О. Криволап, В. Сильвестров, Є. Станкович, Є. Петриченко. Німецький композитор Маркус Гьорінг спеціально до цієї події написав твір «Варіації на тему пісні «Ой, у лузі червона калина», із Нюрнберга спеціально приїхав композитор Гайнріх Гартль, твір якого звучав у програмі. Переповнені зали, емоційна підтримка аудиторією України, прапор нашої держави на сцені в руках артистів – це велике пережиття для всіх учасників дійства.

Далі були традиційні фестивалі «Віртуози», «Контрасти», на яких ми представили прем'єри творів українських композиторів М. Скорика, В. Камінського, О. Криволап. Особливої уваги заслуговують дві програми з присвятою Маєстро М. Скорика, які блискуче були проведені диригентом Ігорем Пилатюком. Солістами виступили С. Соловій, уперше виконуючи вокальний цикл на слова Б.-І. Антонича «До музи», піаніст Й. Ермін, флейтист А. Карп'як. «Музичний світ Мирослава Скорика» – таку назву мав другий концерт із його власних творів і опрацювань. У цій програмі вперше прозвучала п'єса Е. Гріга із циклу «Ліричних п'єс», «Erotik». Це остання праця Маєстро для оркестру, виконана в січні 2020 р. Солістами концерту були О. Рапіта, М. Драган, П. Гільченко.

Із великим піднесенням пройшли виступи на VII традиційному фестивалі європейських музичних академій у Варшаві із солістом Н. Пилатюком. Наступним пунктом нашого турне був концерт у залі Музичного університету ім. Ф. Шопена в рамках X Міжнародного фестивалю І.Я. Падеревського у присутності Посла України у Польщі п. Василя Зварича з дружиною і ректора Варшавського музичного університету ім. Ф. Шопена професора Клаудіуша Барана, професорів і студентів.

У Львові нас очікували виступи на урочистому відкритті Всеукраїнського конкурсу виконавців на струнних інструментах імені Є. Шпіцера і 155-ї річниці заснування Всеукраїнської громадської організації «Просвіта».

Особливим проектом, що неодноразово повторювався, було виконання однієї з найкращих духовних композицій Й. Гайдна «Сім останніх слів Ісуса на хресті». Цікаво, що

ідея виконання цього твору прийшла до нас обох одночасно. Ігор Михайлович у своєму характерному стилі, не відкладаючи, відразу зателефонував до п. Михайла Перуна і запропонував співпрацю в реалізації цього масштабного проєкту. У нас уже був досвід виконання цього шедевуру в різні роки. Кульмінацією стало виконання камерного циклу Гайдна у Соборі Святої Софії Київської 2008 р. з картинами Мирослава Отковича. Цього 2024 р. впродовж трьох днів у Страсний тиждень твір звучав у храмі Святої Софії – Премудрості Божої УКУ, архикафедральному соборі Святого Юра і гарнізонному храмі свв. Петра і Павла у Львові. Ураховуючи трагічність нашого часу, прозвучав особливо глибоко і проникливо.

У концерті на 43-му фестивалі «Віртуози» була втілена ідея художнього керівника представити наших оркестрантів у статусі солістів. Цим проєктом ми розпочали серію ювілейних концертів до 65-х роковин заснування оркестру. Початок удався на славу. Не можу пройти повз значної події у видавничому просторі: вихід у світ другого тому історії оркестру, розкішної монографії-альбому, який охопив останнє десятиліття після нашого 50-літнього ювілею. Усе це відбулося завдяки ініціативі і за діяльною участю Ігоря Михайловича Пилатюка.

Усі ці події, беззаперечно, свідчать про ту колосальну енергію і потенціал, яким володіє наш славний ювіляр. Можна лише побажати, щоби він і надалі залишався таким фанатично відданим Музиці і Alma Mater, багато років здійснюючи колосальні концертні проєкти!

*Анастасія Пилатюк, лауреатка міжнародних конкурсів, заслужена артистка України, доктор філософії, солістка симфонічного оркестру оперного театру Королеви Софії (м. Валенсія, Іспанія).*

«Шануй батька твого і матір твою, щоб добре тобі було та щоб довголітнім ти був на землі». Шанування батьків – один із найсвятіших обов'язків людини і неоплатних боргів дітей. Батьки нас зростили, виховали, навчили доброти, леліяли, любили. І як же не відплатити їм пошаною, любов'ю, ласкою і допомогою?

Змалку я зростала в артистичній атмосфері, маючи перед собою яскравий взірець – батька й матері. Двоє музикантів, які поєдналися не лише у життєвому, а й творчому тандемі. Батько грав на скрипці, а мати була його незмінним концертмейстером. Отож саме батько першим дав мені в руки скрипку. Я стала логічним утіленням його мрії. Він зумів знайти потрібні слова та переконливі аргументи для того, щоб я ніколи не зрадила цьому інструментові. Він надихнув мене. Скрипка мене назавжди причарувала – я ніби віддала їй свою душу і серце.

Надалі мені пощастило продовжити навчання у відомого скрипаля, народного артиста України Богодара Которовича. А потім – удосконалюватися у Міжнародній музичній академії Ісгуді Менухіна (Швейцарія) у класі професора Альберта Лисого. Закінчувала вже у Musikhochschule Köln (Німеччина) у Захара Брона. Та, навчаючись і збираючи разом усі свої знання та найважливіші принципи кожного з педагогів, ніколи не полишала занять із батьком. Для мене він був, є і залишається НАЙГОЛОВНІШИМ НАСТАВНИКОМ.

Мій батько – ідеаліст у всьому. Він завжди прагне до досконалості. І ми, його діти, маємо бути найкращими. Але за цим і у нього, і у нас стоїть велика щоденна праця. Лише ми бачимо, скільки і як працює наш батько. І ми також не маємо права опустити цю високу планку. У мене від самого дитинства склалися з батьком надзвичайно гармонійні стосунки. Безумовно, у дитинстві були якісь дитячі капризи, що швидко минали.

Їх зараз і не пригадаеш. А сьогодні ми розуміємо один одного навіть без слів. Він дивовижним чином відчуває мене, мій настрій, мої переживання: уміє тактовно запитати, щось порадити чи просто обійняти і посидіти мовчки поряд. І це я пам'ятаю з дитячих літ. Незважаючи на велику зайнятість, батько завжди знайде час приділити кожному з нас, дітей, свою увагу. І цю його любов, опіку і турботу ми постійно відчуваємо.

Я ціную ті моменти, коли ми можемо побути разом. Та й дотепер звертаюся до нього за фаховою порадою. Він завжди аналізує мої виступи, вміє сказати зауваження по суті. У нього цікава метода висловлювання свого враження про гру: він завжди починає з позитиву, а потім уже говорить свої зауваження. Мабуть, це найправильніший принцип – адже тоді легше сприймаються висловлені недоліки. Він був, є і залишається для мене беззаперечним авторитетом.

А незабаром у Національній опері Львова відбудеться цікавий проєкт – виступ найкращих татових студентів із творами української і світової класики, у якому я із задоволенням буду брати участь, і, безумовно, перед цим відповідальним виступом я обов'язково звернуся до нього з проханням – може, не позайматися, а просто надати пораду, висловити своє бачення щодо виконання. Він скаже кілька слів, і цього буде достатньо. Саме тоді я відчую себе спокійніше і надійніше, адже тато залишається моїм учителем назавжди.

Звичайно, можна було б багато чого пригадати з життя батька, та головне, що у будь-якій ситуації він залишається таким же щирим, чесним, принциповим, відданим, люблячим батьком, про якого мріють, мабуть, багато дітей. Не можна вибирати батьків, але стати порядною людиною, здатною на самопожертви заради інших, можна і треба. Життя ж не закінчується ніколи, бо пам'ятатимуть про тебе люди, згадуючи добрі діла і мудрі вчинки. Я завжди намагаюся бути схожою на батька. І мрію, щоб і мої діти гордилися мною, аби я стала для них взірцем, гідним наслідування.

Нехай же вогник батьківської любові не згасе у його серці, хай стане світлим проводирем у житті, мудрим наставником і вчителем. Доземно вклоняюся, міцно обіймаю тебе, батьку, і бажаю прожити решту днів щасливо.

*Богдана Півненко, народна артистка України, генеральна директорка та художня керівниця національного ансамблю солістів «Київська камерата»*

«Богданко, грай добре!» – саме ці слова завжди говорив Ігор Михайлович перед виходом на сцену. Мені надзвичайно пощастило займатися в Ігоря Михайловича! Роки навчання в нього були роками успіхів і падінь, перемог і поразок. Це були роки мого становлення. Я ніколи не забуду ту віру в мене, його впевненість у тому, що я можу грати, впевненість, яку мені дав, яку випромінював Ігор Михайлович.

Якщо говорити про професійні моменти, то, серед головного, мій професор дав мені надійність виконавського апарату, так би мовити, створив запас надійності! Ігор Михайлович не боявся займатися технічними і психологічними проблемами зі своїми вихованцями і завжди вмів вирішувати їх. Ніколи не забуду концерт у Львові, який був ним організований спеціально для мене. Я виконувала в першому відділі концерт Петра Чайковського, а в другому відділі – концерт Ніколо Паганіні Ре мажор, а на біс – ще каприс Паганіні. Ігор Михайлович сидів у залі, і я знала, що не маю права підвести його, повинна зіграти якнайкраще і виконати всі завдання, які були поставлені перед мною. Або інший випадок: в Іспанії мені довелося грати Скрипковий концерт П. Чайковського десять днів поспіль... Після четвертого свого виступу я подзвонила Ігорю Михайловичу і щиро дякувала, згадувала кожен пораду, кожне слово... До цього часу пам'ятаю все,

що мій учитель говорив і які настанови давав. Як згадку про ті часи, до сьогодні бережу ноти з його порадами. Ігор Михайлович завжди фанатично працював на результат і завжди його отримував!

Він для мене більше ніж просто Вчитель, мій професор, він мій мудрий Наставник, який завжди знав, що і коли сказати, яку дати пораду і як підтримати, коли я цього потребувала. Ігор Михайлович належить до тих дійсно Великих Вчителів, з якими підтримуєш творчий контакт, зв'язок усе життя, до якого хочеться подзвонити і не втомлюватися повторювати: «Дякую, Ігорю Михайловичу, я дуже вдячна Вам за все!».

*Назарій Пилатюк, лауреат міжнародних конкурсів, кандидат мистецтвознавства, професор кафедри скрипки ЛНМА ім. М.В. Лисенка, заслужений артист України, член-кореспондент НАМУ.*

16 червня, 2024 року моєму батькові і вчителю, народному артисту України, академіку Національної академії мистецтв України, доктору філософії, лауреату премії імені Станіслава Людкевича, багаторічному ректору Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка, професору Ігорю Пилатюку виповнилося 70 років. Пишу ці спогади про етапи мого становлення як музиканта-скрипаля, перебуваючи на гастролях у Сполучених Штатах Америки, де виступатиму з провідними музикантами сучасності: геніальним піаністом, лауреатом конкурсу імені Маргарити Лонг Володимиром Винницьким, не менш знаною віолончелісткою Наталією Хомою і талановитим скрипалем, лауреатом міжнародних конкурсів, учнем мого батька Василем Заціхою. Упродовж трьох тижнів ми будемо разом музикувати, грати в різних концертних залах Америки. Мені дуже приємно, що роки мого навчання, натхненна кропітка праця увінчалися прекрасними результатами й успіхами. Я мав честь виступати як соліст із такими видатними диригентами, як Зігмунд Річард (Польща), Глен Мосоп (Швеція), Саулос Сандескіс (Литва), Юрій Бейкер (США) та з багатьма іншими. І все це завдяки професійному таланту мого батька!

Не можу сказати, що в дитинстві я любив займатися на скрипці. Коли був малим, мені хотілося бігати по івано-франківських двориках із м'ячем і відчувати себе тим, ким ти є, – дитиною, що я і робив, а батько з мамою мені це дозволяли, всіляко сприяли моєму професійному і фізичному дозріванню. У нашій сім'ї для дітей були створені всі умови для музичного розвитку. Були неписані закони, правила, які скеровували нас, давали можливість розвиватися в професійному напрямі. Це не тільки заняття на скрипці, гама, вправи та етюди... Це цілий комплекс мотивацій, завдань, який для нас, дітей, учнів батька, був основою і який давав свої блискучі результати.

Пригадую, як тато повернувся після гастролей із камерним оркестром Івано-Франківської філармонії з Казахстану і привіз мені касети Ілони Давидової з вправами англійської мови. Не можу сказати, що це був найкращий подарунок для шестирічного сина. Так я думав тоді, навіть був дещо ображеним, але тепер розумію, що це було правильно! Англійську мову я таки вивчив! Кожного ранку о 07.00 батько приходив до мене, ще сонного, в мою кімнату, включав мені касетну магнітолу з навушниками і говорив: «Ти ще поспи, а касета нехай працює». Таки спрацювало! Висновок один: якщо повторювати вправу 100 разів, то результат буде! Це стосується не лише англійської мови, а й загалом педагогічних принципів батька. Ніколи не відчував пресингу з його боку, оскільки все відбувалося з розумінням того, що вибір за мною... Але як я міг підвести чи не виконати завдання!? Тато завжди був, є і залишиться для мене великим авторитетом і водночас товаришем, а друзів підводити не можна. Кожна дитина любить

своїх батьків, кажу це тому, що є така філософія життя – бути вчителем своїх дітей складно і одночасно бути сином учителя ще складніше.

У нашій сім'ї завжди звучала музика. Моя старша сестра Анастасія, лауреатка численних міжнародних конкурсів, заслужена артистка України, вже на той час була для мене великим авторитетом і прикладом. Мені хотілося також навчитися і досягнути успіху, завжди хотів бути не гіршим, аніж моя сестра. Анастасія була і є для мене дороговказом у житті, еталоном людини, сестри, скрипальки. Великою опорою в житті, моїм першим і найкращим концертмейстером, з якою я здобував перші конкурсні перемоги, виступав із концертними програмами, завжди була і є моя мама – Олена Пилатюк, заслужена діячка мистецтв України, професорка кафедри фортепіано у Львівській національній музичній академії імені Миколи Лисенка, яка повністю присвячувалася нам, своїм дітям, і учням батька, залишаючись при цьому перш за все мамою!

Займатися і навчатися в батька було дуже цікаво, але далеко не просто. У дев'ять років я вперше вийшов на сцену виступати з оркестром Івано-Франківської філармонії «Harmonia Nobile», який створив батько в 1990-х роках і з яким співпрацює дотепер. Диригував Маестро Богодар Которович! Ми виконували концерт ля мінор Й.С. Баха. Перед самим виходом на сцену тато завжди знаходив правильні настанови, які допомагали і супроводжували під час виступу.

Так було завжди... Особливо запам'яталися слова перед першим туром міжнародного конкурсу Миколи Лисенка, переможцем якого я є, а також перед першим туром Міжнародного конкурсу імені Юрія Янкелевича! «Назарє, запам'ятай! Чакону Й.С. Баха потрібно грати, як сповідь». У результаті я отримав першу премію на цьому конкурсі і спеціальний приз – скрипку видатного французького майстра М. Карбонаре. Звичайно, що в житті були і поразки, але тато ніколи не акцентував на них увагу і після менш удалих виступів завжди знаходив правильні слова підтримки! «Перемагаєш – не радій, програєш – не сумуй і продовжуй працювати». Це прості і добре відомі нам, учням батька слова завжди окрилювали, давали перспективу дії, творчості. Коли такі слова сказані вчасно, тоді вдається переосмислити і «перезавантажитися».

Пригадую, як я дізнався, що буде можливість поїхати до Швеції на тридцять концертів усією сім'єю. Очевидно, що це був великий стимул досягнути поставлених завдань, перевірити себе в такому марафоні, адже не жарти – тридцять концертів! Гастролі пройшли дуже успішно, і ми ще не раз поверталися до чудових містечок і великих міст Швеції з концертними програмами. Уже після гастролей розпочався інший період занять: підготовка до конкурсів. Перші конкурси і перші перемоги завжди дуже приємні, але здобути їх дуже непросто. Ранкові, а подекуди дуже пізні репетиції, постійний процес занять були досить виснажливими, але вже тоді я відчував, що шанси на перемогу є!

Я завжди вірив у себе, у свого професора. З англійською спрацювало і з Паганіні спрацює! Проте я трохи переоцінив свої можливості. Коли мені сповнилося п'ятнадцять років, батько сказав: «Будеш грати на конкурсі п'єсу Н. Паганіні «Танець Відьом». Спершу я дуже зрадив, але коли зрозумів, якого рівня складності насправді є цей твір, уже не все було так радісно і солодко. Після одного з невдалих уроків у класі шефа (так ми його називаємо між собою), ідучи дорогою до дому, я запитав: «Тату, я вже два місяці намагаюся вивчити варіації Н. Паганіні, конкурс за шість місяців, що мені робити?». Указівки були дані без жодних вагань – працювати!

Ми на той час із моїм найближчим товаришем, властиво, з названим братом, Федеріко Касіком, приступили до посиленних занять, до підготовки до конкурсу по спеціальній

батьковій системі. Федеріко, німець за національністю, жив у нашій сім'ї, виховувався і навчався в батька з дев'яти років, закінчив академію, діставши ступінь магістра, і ми з ним разом готувалися до міжнародного конкурсу імені Карла Флеша. Я не даремно згадав Федеріко Касіка. Поряд із такими видатними скрипальками, як народна артистка України Богдана Півненко, моя сестра, заслужена артистка України Анастасія, скрипаль Василь Заціха, Федеріко Касік був одним із зіркових вихованців класу батька, сьогодні він займає вельми престижну посаду концертмейстера Дрезденського симфонічного оркестру «Sächsische Staatskapelle Dresden».

Основна порада батька в той період, секрет, завдяки якому ми мали здобути успіх, полягав у тому, що вставати кожного дня потрібно було о 04.30 і вже з п'ятої години ранку займатися по сім-вісім годин щодня. Перша перемога на конкурсі К. Флеша, на якому ми з Федеріко стали лауреатами, додала нам шаленого стимулу для подальшого розвитку. Нагадаю спеціально, що нашим концертмейстером була Мама – Олена Пилатюк, і вона тоді теж отримала чергове звання найкращого концертмейстера міжнародного конкурсу. Наступні за перемогою на конкурсі спільні концерти, гастролі, подорожі завжди залишаються у моїй пам'яті! Відбулося також багато прем'єр, які ми здійснили під диригентською батугою батька.

Цікавих сумісних проєктів було дуже багато, але один проєкт хочу виділити окремо. Це «П'ять концертів Мирослава Скорика для скрипки та симфонічного оркестру», які були виконані в одному концерті та повторені в провідних залах України за участі найкращих учнів, вихованців батька: Марії Ткачик, Федеріко Касіка, Іванни Гусар, Анастасії Пилатюк, із моєю участю. Не пригадую подібних прецедентів, щоби п'ятеро вихованців одного професора виступали на сцені разом, тоді як він сам стоїть за диригентським пультом. Може, я і помиляюся, але насправду не знаю більше таких прикладів. Правду кажучи, є велике бажання повторити цей проєкт, тим більше що вже сьогодні існує десять скрипкових концертів М. Скорика, один з яких маєстро присвятив мені.

У класі професора Ігоря Пилатюка завжди навчалися і навчаються талановиті учні, студенти, але... талантами не народжуються, талантами стають у результаті кропіткої, виснажливої праці, в основі якої стоїть ПРОФЕСОР, мій батько Ігор Пилатюк. Мені приємно, що сьогодні, працюючи на посаді професора кафедри скрипки, я маю можливість працювати в тандемі з видатним педагогом сучасності, яким є мій Батько, Пилатюк Ігор Михайлович. До сьогодні залишаються деякі завдання, поставлені перед мною моїм професором, але мною на даний момент ще не виконані. Значить, шлях, ще не пройдено, значить, є стимул для подальшої праці, а це тішить! Тато часто повторює слова видатного скрипаля Б. Которовича: «Заняття на скрипці вимагають колосального часу: щоб бути справжнім професіоналом, ти маєш принаймні пів дня витратити на свій інструмент».

Дякую тобі, дорогий мій Тато!

*Федеріко Касік, лауреат міжнародних конкурсів, концертмейстер «Sächsische Staatskapelle Dresden», викладач Академії ім. Джузепе Сінополі при Дрезденській державній капелі.*

Якщо я повинен щось написати чи розповісти про мого професора Ігоря Пилатюка, то мені одразу приходять у голову тисячі думок і спогадів, їх так багато, що всі важко вмістити у цей невеликий текст. Але спочатку слід неодмінно повернутися у минуле, щоб пояснити, як виникли наші близькі контакти. Адже навіть після стількох років, коли я вже так давно працюю в іншій країні, він і надалі залишається моїм другим



батьком. Проте щоби читач правильно все зрозумів у подальшій моїй розповіді, необхідно зберегти певну дистанцію задля об'єктивності, якщо в нашій професії взагалі можлива якась об'єктивність...

Я настільки сильно відчув вплив манери викладання Ігоря Пилатюка, що й сьогодні працюю за його системою, хоча (на жаль!) від 2008 р. не маю змоги більше у нього навчатися. Упродовж тривалого часу я завжди мав змогу після власних занять спостерігати за тим, як займаються мої колеги, і, таким чином, навчатися далі, за що почуваюся боржником перед своїм професором, адже так я багато чого зрозумів. Наприклад, якщо є якісь надто складні технічно місця, які у багатьох скрипалів не вдаються, то на це ЗАВЖДИ є різні причини.

Тож Ігор Пилатюк завжди шукав особливого підходу до проблемних технічних місць, до програм, до учнів і студентів. Для мене це стало ключовим моментом у моєму життєписі: таємниця криється не у педагогічній системі, не в теорії чи методиці, а в «матеріалі», тобто в самих учнях чи студентах, які розвиваються під наглядом педагога. І якщо вже я пишу, що Ігор Пилатюк *знаходив* неповторний особливий підхід до кожного студента, то це значить, що він для кожного свого вихованця його наполегливо *шукав*. Це неймовірно велика заслуга, бо окреслює найважливішу засаду музичного навчання: педагог так само індивідуально повинен займатися своїм учнем, як той – своєю програмою, якщо в майбутньому вихованець хоче здобути належну основу скрипкової майстерності.

Чого я насправді навчився лише у нього, і перейняв назавжди – непереборну безмежну любов до вправління, яку я і сьогодні відчуваю, і ось з якої причини: бо завдяки цьому навчився у Ігоря Пилатюка дечого більшого, ніж просто гри на скрипці. Слід сумлінно навчатися вправлянню як основі виконання, що, на жаль, розуміє далеко не кожен сучасний музикант, і я це бачу на випробувальних конкурсах до нашої Дрезденської державної капели... адже це важливо розуміти, яким чином функціонують пальці у грі на скрипці, чому тільки так і не інакше можна опановувати певний прийом. Якщо точно розумієш, як і що слід робити, тоді на свій спосіб напевно досягнеш поставлену мету. У цьому разі отримуєш таке ж задоволення від вправління, як і від виступів перед публікою.

Знанням цих всіх професійних таємниць я завдячую тільки Ігорю Пилатюку, вчителю, який мене відкрив для музики, який мене практично всього навчив у царині скрипкового мистецтва, який мене навчив вірити в себе, а водночас прищепив здорове, не завищене почуття власної вартості, який мене навчив любові до звуку, а вона мені тепер дуже допомагає грати у одному з найстаріших і найдосконаліших за культурою звуку оркестрів.

Коротко кажучи: рідко одна людина завдячує іншій так багато, як я своєму професорові. Це я заявляю з усією об'єктивністю. Бажаю всього найкращого з нагоди ювілею і дякую! Дуже дякую за все, за те, що зробили з мене пасіонарного безкомпромісного спеціаліста у своїй професії. Мало про який факт у своєму житті я можу говорити з такою абсолютною переконаністю, як про навчання у професора Пилатюка.

(переклад з німецької Л. Кияновської)

*Василь Заціха, лауреат міжнародних конкурсів, концертмейстер Orchestra Svizzera Italiana Lugano, Швейцарія, концертуючий скрипаль.*

Моя скрипково-життєва дорога розпочалася у п'ять років. І, звісно, скрипковою вона стала завдяки вчителям. Уважаю, що мав щастя на вчителів з фаху, які були ідеальними

для мене у відповідний час. Перші одинадцять років мене навчав Мирослав Васильович Сора, який радів із кожного найменшого успіху, а невдачі переживав, як власні. Із великою теплотою згадую моїх викладачів та тепер уже друзів Олега Каськіва та Максима Венгерова, які навчали бути Музикантом.

Але цілком особливе місце у цьому поважному ряду посідає Ігор Михайлович Пилатюк. Уперше про Ігоря Михайловича я почув, навчаючись десь у класі четвертому. Після чергового академконцерту мій тодішній учитель Мирослав Сора сказав: «Тебе сьогодні професор Пилатюк слухав і привітав за добру гру». І в той момент жадібно до похвал его заспівало від того, що моя гра справила враження на професора-скрипаля.

Потім я часто зустрічав його на концертах у філармонії, інколи в школі, коли його учні грали академконцерти: високий, завжди підтягнутий, дуже серйозний, навіть суворий видавався. Мама тоді на вухо мені шепотіла: «Це професор Пилатюк. Привітайся». А я думав лише про одне: як до нього учні на уроки ходять, якщо він такий строгий?..

Минали роки, і коли прийшов час вибирати педагога у вищій школі, попросився у клас до професора І. Пилатюка. Пам'ятаю, як прийшов до нього на першу консультацію і, очікуючи в коридорі, хвилювався, щоби справити гарне враження, щоби показати, що вмю грати на скрипці! А серце барабанило так голосно, що, здавалося, змагалося гучністю з якимось ударником... Не пам'ятаю, як потрапив до кабінету, але у дверях почув: «Заходь, друже! Як справи?» – і щира посмішка розвіяла хвилювання та стишила моє серцебиття. Тоді я вже розумів, що Ігор Михайлович – майстер своєї справи, який володіє глибокими знаннями у царині музики та вмінням передавати ці знання. Це людина, яка органічно поєднує вчителя-психолога і музиканта, це педагог, який надихає, мотивує та формує музичний смак своїх учнів.

Період навчання довгий, і у нас з професором були різні моменти, як то завжди у житті буває. Був пошук стильових особливостей та естетичних ідеалів, сутності і сенсу творів, філософський пошук гармонії і єдності цілого людського світу; були чудові миті розуміння з півслова на уроці, а інколи здавалося, що в мене полетять ноти, коли приходив не надто підготовленим; були концерти на високих сценах і радощі конкурсних перемог..

Та найголовніше – я завжди відчував велику підтримку і віру в мене мого вчителя – людини знаючої, вмілої, вимогливої і справедливої, людини, що вміє знайти найбільш переконливі слова для стимулу роботи й мотивації. Дотепер Ігор Михайлович є моїм наставником і другом, який уболював за мене в усіх життєвих колізіях, за що я йому безмежно вдячний.



УДК 78.2:78.9

DOI 10.32782/2224-0926-2024-3-4-50-51-19

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

## **НА ПОШАНУ ЮРІЮ ЯСІНОВСЬКОМУ АСТА NON VERBA! СПРАВИ – НЕ СЛОВА!**

Цього року виповнюється 80 років від дня народження Юрія Ясіновського – відомого українського музикознавця, історика-медієвіста, фахівця з історії української і європейської музики та історії культури Середніх віків і ранньомодерної доби. Його наукова праця заклала фундамент для розвитку музичної медієвістики і дослідження української сакральної спадщини в руслі магістральних європейських тенденцій. Доктор мистецтвознавства, дійсний член Наукового товариства імені Т. Шевченка, професор Юрій Ясіновський – учений, залюблений у процес наукового пошуку, книги і архіви, продовжувач традицій діячів галицької музичної інтелігенції довоєнного періоду, які вважали своїм обов'язком працювати в усіх можливих ділянках української культури задля її розвитку і процвітання.

Юрій Ясіновський народився 10 вересня 1944 р. в австрійському місті Грац, де під час Другої світової війни опинилися його батьки – Павло та Олена (з Гринкевичів), родом із Тернополя. Після закінчення війни вони повернулися в Україну, але, побоюючись репресій, не в Тернопіль, а у прикарпатське місто Коломию. Любов та особливе ставлення до цього міста, до всього, що пов'язане з ним і його мешканцями, завжди становила особливу прикмету особистості Юрія Ясіновського. Затишний будиночок, знамениті яблука паперівки і розкішний синій клематис, що обвиває сходи з вулиці, енергійна мама зі стрункою поставою 18-літньої дівчини, яка міцно тримала у своїх руках побут і дисципліну в домі, великий прохолодний кабінет, заставлений книжками, красуня дружина – талановита піаністка і педагог, яка подарувала сина Андрія і доньку Марту, що в майбутньому вибрали професії історика-філолога та музиканта-скрипальки, два крила зацікавлень самого професора, сплетені в складний міждисциплінарний вузол, – Коломия була і залишається місцем сили Юрія Ясіновського, місцем, куди ведуть усі дороги світу.

Навчання в коломийській музичній школі дало поштовх до вибору фаху, у чому сам професор особливо завдячує талановитому музикантові Василю Якуб'яку, який викладав музично-теоретичні дисципліни, продовжує навчання Ю. Ясіновський у Чернівецькому музичному училищі по класу скрипки. Після закінчення училища він повертається до Коломиї і з 1963 по 1971 р. працює викладачем гри на скрипці в музичній школі. У 1964 р. Ю. Ясіновський вступає до Львівської консерваторії на історико-теоретичний факультет. Перші роки навчання були нелегкими, і професор завжди з великою вдячністю згадує Тамару Коноварт, на той час завідувачку кабінету історії музики, згодом доцента кафедри музичної україністики. Її підтримка і фахова допомога посприяли тому, що початкові труднощі було успішно подолано і вибрано напрям наукових

зацікавлень – давня українська музика. Науковим керівником Ю. Ясіновського стає Олександра Цалай-Якименко, учениця С. Людкевича, яскрава, емоційна, надзвичайно харизматична особистість, музикознавець високого класу, яка захопила свого студента темою власних наукових пошуків.

У 1971 р. Юрій Ясіновський вступає до аспірантури Київської консерваторії, де його науковим керівником стає Іван Ляшенко, тож дослідження української церковної музичної спадщини стало головною ділянкою наукових пошуків молодого аспіранта. Каталог Ю. Ясіновського «Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої XVI–XVIII ст.» від часу виходу у світ 1996 р. став джерелом низки досліджень української церковної музики. Світової слави вчений-візантиніст Мілош Велімірович, високо оцінюючи його працю, писав: «Ця публікація є винятково важливим і вартісним довідковим зняряддям, що налічує 1 111 (тисячу сто одинадцять!) музичних рукописів і водночас показує історію побутування цього типу музичних рукописів на території і в період, що ніколи раніше не були так докладно вивчені, як демонструє ця нова праця. Усі дослідники східноєвропейських і особливо українських традицій християнських співів і музичної нотації, що застосовувалися східними слов'янами для запису цих співів, будуть звертатися до каталогу Ясіновського як головного довідкового посібника»<sup>1</sup>.

Із 1975 р. Юрій Ясіновський працює на кафедрі історії музики Львівської консерваторії і 1978 р. успішно захищає кандидатську дисертацію «Становлення музичного професіоналізму на Україні у XVI–XVII ст.». Наукова репутація, професіоналізм і велика працездатність знайшли своє відзначення серед колег: коли у 1989 р. відбулася знакова подія – установчими зборами львівських музикознавців 28 грудня була відновлена



Професор Юрій Ясіновський презентує свій Каталог «Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої XVI–XVIII ст.»

<sup>1</sup>Юрій Ясіновський. Бібліографічний покажчик. Львів : Видавництво УКУ, 2004. С. 13.

Музикознавча комісія НТШ, діяльність якої було ліквідовано 1940 р., – Головою комісії було обрано Юрія Ясіновського. Ця надзвичайно почесна посада вимагала великої відповідальності, оскільки вже в першому проєкті напрямів наукової діяльності комісії значилися амбітні завдання: розвиток історії української музики в широкому хронологічному розрізі, створення науково опрацьованої джерельної бази, укладання бібліографії нотографії української музики – поточної і ретроспективної, а також музичних композицій. Внесок проф. Ясіновського у діяльність Музикознавчої комісії – окрема велика тема для висвітлення значної ділянки його подвижницької праці, а високу планку наукових і етичних засад Музикознавчої комісії він окреслив дуже стисло:

«Музикознавча комісія НТШ і надалі має залишатися зразком наукових засад науки про музику, стояти на сторожі розмивання самої сутності науки, бути запорукою чесності і прозорості наукової праці, долати псевдонаукові ваківські і міністерські «забобони», які радше гальмують, аніж стимулюють наукову працю». І дотепер Ю. Ясіновський бере активну участь у роботі Музикознавчої комісії, генеруючи ідеї з удосконалення її діяльності та виступаючи з науковими доповідями.

У 1998 р. Юрій Ясіновський захищає докторську дисертацію «Українська сакральна монодія: історія, тексти, музично-стильові наверстування», і його як авторитетного музикознавця-медієвіста, фахівця з питань церковної монодії запрошують до Українського Католицького університету (УКУ) у Львові. А через рік починає співпрацювати зі створеним 1999 р. доктором отцем Петром Ґаладзою Інститутом літургійних наук УКУ, який невдовзі очолює на прохання о. Ґалади (2017 р. Інститут реформувався в Інститут церковної музики). Тісно співпрацював з Інститутом українознавства ім. І. Крип'якевича



Ректор Українського католицького університету о. Борис Гудзяк, професори Олександр Козаренко, Юрій Ясіновський, академік Ярослав Ісаєвич

АН України, де з 1994 р. Ю. Ясіновський почав видавати музикознавчі праці, а 1995 р. започаткував серію «*Історія української музики: Дослідження, джерела*» (на сьогодні вийшло 30 випусків).

В Інституті літургійних наук молодією командою дослідників під керівництвом проф. Ясіновського та у міжнародній співпраці було створено унікальну комп'ютерну базу даних *Ірмос: Репертуар української і білоруської сакральної монодії: комп'ютерна база даних* (1999–2004)<sup>2</sup>. Саме тут знайшли своє місце передані Ю. Ясіновському архіви композитора Ігора Соневицького та музиколога і диригента Мирослава Антоновича. За круглим столом Інституту відбувалась архівна практика студентів Музичної академії, котру вів багато років Ю. Ясіновський і під чийм пильним оком студенти описували цінні матеріали і відбувалося таке важливе для музикознавців знайомство з рукописами, автографами, набувалося вміння з ними працювати.

Із 12 грудня 2000 р. Юрій Ясіновський очолив новостворену кафедру музичної україністики Львівської музичної консерваторії ім. М. Лисенка, назва якої пізніше доповнилася згідно з її основним науковим напрямом, – кафедра музичної медієвістики та україністики. У склад кафедри увійшли поважні науковці і педагоги: проф. Олександра Цалай-Якименко, проф. Олександр Козаренко, тоді ще доцент Юрій Медведик, старші викладачі з багатолітнім викладацьким досвідом Тамара Коноварт і Єлизавета Дзюпина та молоді викладачі Уляна Граб, Наталя Сиротинська, Оксана Мельник-Гнатишин та ін. Завдяки проф. Ясіновському була налагоджена співпраця з іншими навчальними і науковими інституціями: Українським Католицьким університетом, ректором якого був о. Борис Гудзяк, Інститутом українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України під



Мирослав Антонович і Юрій Ясіновський

<sup>2</sup> V. Bondarenko, Christian Hannick, Yurii Yasinovvyyi. *Heirmos: Basing on the Linear-Notated Musical Heirmologia from the Sixteenth through Eighteenth Centuries*, Third Revised Edition. Lviv: UCU, 2004.

проводом академіка Ярослава Ісаєвича, НТШ, яке очолював Олег Романів, кафедрою славістики Баварського університету у Вюрцбурзі під керуванням відомого візантиніста і славіста, проф. Крістіана Ганніка та ін. Згодом, отримавши стипендію КААД (Католицька академічна стипендія для чужоземців), під науковим патронатом проф. Ганніка в бібліотеках Інституту музикології, кафедри славістики та Інституту східних церков будуть працювати чи не всі члени кафедри.

Науковий потенціал кафедра презентувала на численних семінарах і конференціях всеукраїнського і міжнародного рівнів, зокрема у 2010 р. кафедра започаткувала *Антоновичеві читання* на честь українського музиколога і диригента Мирослава Антоновича, які у статусі міжнародної конференції відбуваються кожного року, а також спільно з УКУ кожні два роки проводить Міжнародну конференцію з історії церковної монодії і гимнографії. Наукові знання у виконавську діяльність упроваджував вокальний ансамбль «Калофонія», створений на кафедрі під керуванням отця-диякона Тараса Грудового. Так студенти регентської спеціалізації, створення якої теж ініціював Ю. Ясіновський, могли на практиці осягати особливості виконання давньої церковної музики, передовсім церковну монодію.

Із цього часу під керуванням професора поступово починає формуватися школа, яку сьогодні часто називають «львівська школа медієвістики», але якщо надати цій назві більш персоналістичного визначення, – «музикознавча школа Юрія Ясіновського». Його авторитет у створенні стандартів наукової праці був безумовний, як і його безкомпромісність щодо всього, що їх порушувало.

За роки праці поступово формуються методологічні засади музикознавчої школи Ю. Ясіновського:

- **концептуальний підхід** до вибраної наукової тематики: не важливо, з якої ділянки музикології буде вибрана тема, – важливо сформулювати її концепцію і часто ще в процесі праці над нею відшліфувати її максимально сконцентровану суть;



Давні друзі. Професори Крістіан Ганнік і Юрій Ясіновський



• **опора на джерелознавчу методологію.** Увага, навіть пієтет перед джерелами у професора Ясіновського особливий, і він завжди вимагав від своїх учнів ретельного, науково правильного їх опрацювання. Юрій Ясіновський – архівіст, джерелознавець за покликанням і перфекціоніст за своїм ставленням до праці, у своїх наукових працях задавав високі стандарти опрацювання джерел. Він значною мірою присвятив свою діяльність колекціонуванню приватних архівів, їх упорядкуванню та опису, навіть оцифруванню, до чого залучав як студентів у рамках архівно-бібліографічної практики Львівської музичної академії, так і колег-музикознавців на громадських засадах. У розумінні важливості такої непопулярної сьогодні суспільно-громадської, безоплатної праці, яка далеко не все викликала таке ж захоплення у його учнів, знайшла продовження традиція відомих галицьких музичних авторитетів, життєве кредо яких можна окреслити латинським висловом *Acta non verba* – Справи – не слова!

Завдяки ініціативі Ю. Ясіновського в Інституті церковної музики УКУ, а сьогодні – у новоствореній Лабораторії медієвістики Львівського університету ім. І. Франка зберігається архів Ігоря Соневицького, частина матеріалів якого присвячена постаті Нестора Нижанківського, вже оцифрована і є у вільному доступі. Також професор Ясіновський був ініціатором перевезення з Голландії в Україну архіву українського музиколога і диригента Мирослава Антоновича, у якому знаходяться унікальні за своїм значенням матеріали як наукової та творчої діяльності самого Антоновича, так і музичних діячів української еміграції. Як дослідник української церковної музики він одразу зрозумів цінність праць Антоновича, на той час ще мало відомих в Україні, як, зрештою, майже невідомими були і інші важливі ділянки його музикозначої і диригентської праці.

Ну і «перлиною» музичної колекції бібліотеки Центру ім. Митрополита Андрея Шептицького УКУ є збірка унікальних музикознавчих праць та нот американського музиколога Крістофа Вольфа, яка широко презентує музику барокової доби і її наукове опрацювання. Ця збірка потрапила до Львова завдяки співпраці Ю. Ясіновського з добродійним фондом «Сейбр-Світло», який розповсюджує в Україні чужоземну наукову літературу, у тому числі й музичну, і завдяки якому бібліотека Крістофа Вольфа безкоштовно була перевезена в Україну й передана до Інституту літургійних наук УКУ (тепер – Інститут церковної музики), який очолює Ю. Ясіновський;

• **особлива увага до історіографії.** У цьому проф. Ясіновський є безсумнівним авторитетом не тільки у ділянці медієвістики, але й широкого кола питань з історії української та й світової музики. Залюблений у книжку як інтелектуальний і митецький артефакт, завзятий колекціонер, особиста збірка якого поповнила кафедральну бібліотеку цікавими, часом раритетними екземплярами, професор Ясіновський завжди міг порадити необхідну літературу, будучи добре обізнаним і в закордонних виданнях. Звідси особлива ретельність, яку вимагав професор від своїх учнів під час **бібліографічних описів**. Ця частина дослідження була не менш важливою і мала засвідчувати не лише наукові горизонти його учнів, а й їх наукову етику;

• **вимога широкого гуманітарного контексту** досліджуваної проблеми, її вивчення в загальному руслі історичних, культурних, музикознавчих тенденцій і, що важливо, не лише в Україні, а й за кордоном;

• **увага до чужоземної літератури, вимога постійної праці над своїм інтелектуальним зростанням, усвідомлення україністики як невід’ємної частини**



**європейського культурного простору.** Так, медієвістичний напрям, який очолює сам професор, зорієнтований на багатомірне вивчення найдавнішого пласту сакральної музики – монодії, джерела якої коріняться у візантійській гимнографії. Власне повернення української музики у властивий для неї європейський контекст, вивчення її як важливого складника європейської культури завжди вирізняли наукові пошуки і вихованців професора. Ще один важливий напрям зацікавлень проф. Ясіновського – це музична культура української діаспори, з багатьма її представниками він був особисто знайомий, мав у своїй бібліотеці літературу, отриману з-за кордону різними шляхами;

- окремо треба відзначити редакторський хист Ю. Ясіновського, який шліфувався у співпраці з відомим українським істориком Ярославом Ісаєвичем, про якого професор дотепер згадує з великою вдячністю. Саме Ісаєвич звернув його увагу на велику кількість нотних Ірмолоїв у львівських фондосховищах, на потребу їх дослідження, чому професор Ясіновський присвятив багато років свого життя. Звідси – **високі вимоги до мовної стилістики** своїх учнів, які граматично випрацьовували свої тексти, відшліфовуючи водночас точність вислову і глибину думки. (Увага професора до кожної крапки, тире чи дефісу та інших граматичних деталей тексту добре відома всім його учням. Водночас якість самого тексту після редакторських правок Ю. Ясіновського підвищувалася в рази.) До постійної едиторської праці професора зазвичай залучалися і його учні, що давало їм важливий практичний досвід у редагуванні і підготовці до друку окремих джерельних матеріалів чи передруків. Треба згадати, що на кафедрі 2003 р. було започатковано науковий часопис *Musica humana*, і хоч вийшло друком з об'єктивних причин лише три числа, часопис відзначається високим науковим рівнем публікацій і ретельним редакторським опрацюванням. А наприкінці 2011 р. за ініціативи проф. Ю. Ясіновського кафедра взяла на себе почесний обов'язок відродити журнал *Українська музика* – авторитетне наукове видання, яке виходило у Львові з 1937 р. до початку Другої світової війни. Уже вийшло друком 40 чисел *Української музики*, видання особливого формату, яке завоювало широке визнання в мистецьких колах і яким сьогодні опікуються члени кафедри;

- ще один із критеріїв, який багато значив для професора Ясіновського, – **уміння його підопічного самостійно працювати**, мати своє бачення проблеми і шляхи самостійного вирішення. Не все нові ідеї сприймалися ним позитивно, неодноразово виникали суперечки, у яких професор у запалі емоцій міг досить гостро й іноді не зовсім справедливо висловитися. Але коли пристрасті втишувалися і здатність міркувати раціонально перемагала емоційний протест, приходило порозуміння. Навіть у моменти принципового несхвалення вибраного учнем шляху професор давав йому можливість довести до кінця свою працю і врешті погоджувався (або й ні!) зі слухністю аргументів, хоча, треба визнати, нечасто схилявся до компромісів. Він не визнавав «зрадників», і ніякі пояснення мотивації їхніх учинків не мали для нього жодного значення.

Непростий характер професора Ясіновського, його категорична позиція у багатьох питаннях відсіювали тих, хто психологічно потребував «теплі ванни» для комфортної праці, постійного схвалення і підбадьорювання. Однак яке задоволення отримував той, хто на вислану по емейлу свою статтю діставав коротку відповідь професора: «Гарно написано, мудро і з добрим знанням справи. Вітаю!» або «Чудова стаття, браво!», а далі короткі і, як правило, слухні зауваги. Взаємний обмін думками і часом завзята конкуренція сприяли утворенню «вивільненої енергії», що продукувала нові ідеї, які



Професор Юрій Ясіновський під час праці

часто з'являлися не «завдяки», а «всупереч», і в цьому полягав важливий сенс. Бо, перефразовуючи польського історика Яна Башкевича, безкритичне поклоніння науковому авторитету веде не до створення школи, а лише до появи «каплички».

Треба сказати, що «гострі кути» у відносинах з окремими вихованцями, часто різка категоричність дивним чином поєднувалися у характері професора Ясіновського з емоційною чутливістю, сентиментальністю та відданістю своїм учням, як би далі не склалися їхні стосунки. Йому притаманна достатньо рідкісна у сьогоденні риса характеру – вміння бути вдячним своїм професорам: Онисія Шрєєр-Ткаченко, Іван Ляшенко, Олександра Цалай-Якименко, Ярослав Ісаєвич та ін. – відомі в українській культурі постаті кожен по-своєму зробили внесок у формування наукового профілю Ю. Ясіновського, і кожному зосібна він завжди віддавав свою шану. Історик Ярослав Дашкевич, медієвіст Віра Свенціцька, літературознавці та мовознавці Лідія Григорчук, Олег Купчинський, палеославист і візантиніст професор Крістіян Ганнік із Вюрцбурга (Баварія) та багато інших високопрофесійних фахівців із різних наукових ділянок як України, так і закордону – їх завжди з повагою згадує проф. Ясіновський, який завжди цінував спілкування, сповнене цікавими думками, ідеями, порадами, інтелектуальний кровоплин якого насичував енергією, відкривав нові наукові горизонти, спонукав до дії.

Особливі стосунки були у нього з Олександром Козаренком, якого знав із дитинства, бо у дружини Юрія Павловича, Веслави Ясіновської, навчався і завершив Коломийську музичну школу Сашко з фортепіано. Талановитий учень часто бував вдома у родині Ясіновських і завжди знаходив там підтримку, розраду, цікаву, а то й гостру дискусію. Їхній спільний задум – фестиваль ім. Анатолія Кос-Анатольського – став непересічною музичною подією в Україні і відбувається щороку, збираючи вдячних слухачів.

Усі вище перелічені методологічні засади становлять у сумі сталі величини, на яких ґрунтується музикознавча школа Ю. Ясіновського, а змінні величини, які наповнюють

сталий простір різним змістом, експонують широкий спектр наукових зацікавлень його вихованців. Це, передовсім, медієвістичний напрям та музична україністика у різних аспектах.

Медієвістичний напрям охоплює дослідження найдавнішої української (Наталя Сиротинська, Марічка Качмар) та візантійської музики та гимнографії (Іван Міщенко), а також західну григоріаніку (Катерина Загнітко). Україністика представлена у ширшому спектрі: історія і методологія музикознавства, діаспорознавство (Уляна Граб), галицька музична культура XIX – поч. XX ст. (Зеня Жмуркевич), джерелознавство та бібліотечна справа (Ольга Осадця), кампанологія (Богдан Кіндратюк). До слова, останній називає професора Ясіновського одним із фундаторів української кампанології, оскільки саме він започаткував новітні дзвонознавчі студії своїми дослідженнями про музичну культуру Галицько-Волинського князівства, у яких приділив значну увагу дзвонівому мистецтву. А проф. Ганна Карась, автор фундаментальної монографії, присвяченої музичній культурі української еміграції, теж вважає себе причетною до школи Ю. Ясіновського, завдячуючи професору важливими порадами та можливістю працювати в архівах Інституту літургійних наук УКУ. Треба також згадати Юрія Медведика, одного з найавторитетніших знавців української духовної пісні XVII–XVIII ст., який, формально не будучи учнем Ясіновського, багато завдячує останньому своїм науковим формуванням, як і Ігор Задорожний, дослідник закарпатського церковного співу і автор численних праць на цю тему.

Результатом наукової праці вихованців професора Ю. Ясіновського стали успішно захищені під його керівництвом кандидатські дисертації, дипломи докторів наук та монографії «Дзвонарська культура України» Б. Кіндратюка, «Перло многоцінне: музично-поетичний світ богородичної гимнографії» Н. Сиротинської, «Музикологія як університетська дисципліна: Львівська музикологічна школа Адольфа Хибінського (1912–1941)» та «Мирослав Антонович: інтелектуальна біографія» У. Граб, а також монографія «Галицька музика габсбурзької доби: у пошуках української ідентичності» Мирослави Новакович, яка завдячує професору скеруванням у виборі теми і допомогою з рукописними матеріалами.

Важливо, що, опанувавши джерелознавчу методологію, наукові методи досліджень, сформувавши самостійний науковий апарат, вихованці професора Ясіновського не лише успішно продовжують працювати у вибраному науковому руслі, а й відкривають для себе нові, часом несподівані ракурси музикознавчої науки. Так, Н. Сиротинська вивчає проблеми нейроестетики та нейроарту, У. Граб – інтелектуальної біографії, експонуючи її у музикознавчу площину, К. Загнітко – вплив тоталітарної політики на творче самовивлення композитора, Б. Кіндратюк – музичну культуру у роки ЗУНР тощо.

Сьогодні можемо стверджувати, що музикознавча школа Ю. Ясіновського продовжила традицію двох львівських музикознавчих шкіл, які склалися до 1939 р.: школи польського історика-медієвіста Адольфа Хибінського, яка розвинула європейський напрям розвитку музикології як університетської дисципліни, і школи С. Людкевича, об'єднаної передовсім ідеєю розвитку національного мистецтва і освіти. Наукова діяльність обох шкіл, оперта на класичну методологію, послужила потужним імпульсом для розвитку історичного музикознавства в Галичині, зокрема у Львівській консерваторії. І вихованці школи Юрія Ясіновського, продовжуючи обидві традиції, відкриті до нових викликів, які сьогодні стоять перед музикознавчою наукою.



Проф. Юрій Ясіновський під час наукової дискусії

А сам професор Ясіновський продовжує наукову працю. Підсумком багатолітніх напрацювань у сфері давньої гимнографії стала монографія «Візантійська гимнографія і церковна монодія в українській рецепції ранньомодерного часу», що вийшла друком 2011 р. і стала вагомим підсумком наукових пошуків Ю. Ясіновського в ділянці давньої української сакральної музики. У 2017 р. Юрій Ясіновський видає друком каталог стародруків, рідкісних видань і рукописів бібліотеки Унівської Свято-Успенської Лаври, 2018 р. – «Ірмоси Київської Церкви: критичне видання за Супрасльським нотолінійним ірмологіоном 1598–1601 років» у двох томах, 2019 р. – Лаврівський невменний Ірмологіон кінця XVI століття: Факсимільна публікація, коментар, дослідження, у 2020 р. світ побачила книга про церковний спів Галичини австрійських часів, у якій важливим складником стало дослідження нотозбірні монастиря Отців Василян у Варшаві, зокрема нотної колекції Кристинопільського монастиря.

Тож схилиємо голову перед нашим Професором із великою пошаною до його надзвичайної працездатності, граничної вимогливості як до себе, так і до інших у справах, що стосуються наукових зобов'язань, безкомпромісності щодо дотримання високих стандартів наукової етики, безумовної включеності в сучасний науковий простір власними дослідженнями. Многая літа, шановний наш Ювіляре!

### Література

1. Грабовський В. Музична медієвістика як сенс життя. *Музика*. 2015. Ч. 1–2. С. 46–48.
2. Граб У. 10 років кафедри музичної медієвістики та україністики. *Українська музика*. 2011. Ч. 2. С. 80–88
3. Граб У. Сталі і змінні величини музикознавчої школи Юрія Ясіновського. *Українська музика*. 2021. Ч. 1(39). С. 13–18.
4. Ісаєвич Я. Юрій Ясіновський – музикознавець, культуролог, дослідник історичного джерелознавства. *Юрій Ясіновський. Бібліографічний покажчик*. Львів : Видавництво УКУ, 2004.
5. Ясіновський Ю. До історії Музикознавчої комісії НТШ. *150 років на службі української науки і культури: Гуманітарні науки*. Львів, 2023. С. 659–681.



УДК 781.1

DOI 10.32782/2224-0926-2024-3-4-50-51-20

*Гнатишин Оксана Євстафіївна*  
доктор мистецтвознавства, доцент  
кафедри загального та спеціалізованого фортепіано,  
Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка  
<https://orcid.org/0000-0003-1878-8214>

## ЖАК ГАНДШІН І ЙОГО РОЗУМІННЯ СУТІ МУЗИЧНОЇ НАУКИ У СЕРЕДИНІ ХХ СТ.

У міжвоєнний період і особливо після закінчення Другої світової війни у західноєвропейській музикології спостерігалася тенденція до (пере-) осмислення суті науки про музику та її завдань. До цього спонукали як внутрішні чинники (активне множення і розвиток різних об'єктів аналізу), так і зовнішні. Одним із найважливіших серед останніх було утвердження у СРСР методу соціалістичного реалізму, котрий зумовив появу т. зв. «радянського музикознавства»<sup>1</sup> і наполегливо нав'язувався дослідникам із країн Східної Європи («соціалістичного табору»). Обізнані з тамтешнім станом справ у цій галузі науковці, котрі покинули радянську Росію й опинилися у вільному від заборон, ідеологічних вимог науковому середовищі дослідників Західної Європи, шукали методологічної опори своїм науковим пошукам і сферам зацікавлення. Такою опорою стало для них строге розуміння суті музикології та її завдань<sup>2</sup>, що запобігало розпорошенню дослідницьких зусиль.

Вельми цікавий погляд на природу і сутність тоді молодого, проте вже доволі розвинутої галузі висловив відомий швейцарський музикознавець і органіст Жак Гандшін (фр. *Jacques Handschin*, також зустрічається напис *Хандшин*) (1886–1955). Народившись у Москві у швейцарській родині, юнак здобув початкову освіту у гімназії, згодом у місцевому Петропавлівському чоловічому училищі при лютеранській церкві свв. Петра і Павла. Для подальшого навчання поїхав до Швейцарії, де навчався у торговельній школі м. Невшатель (Neuchâtel). Згодом, у 1905-му, студював історію та математику у Базельському університеті, у 1905/06 рр. – у Мюнхені, а в 1906/07 рр. – у Лейпцігу, теж історію, математику, а ще філологію і політичну економію. У сфері музикології не завершив регулярних університетських студій (відвідував лише виклади Г. Рімана в Лейпцігу та Е. Горнбостля у Берліні), відаючи перевагу студюванню в 1905/07 рр. органного виконавства та теорії спочатку в Мюнхені у М. Регера, потім – у Лейпцігу в К. Штаубе і в Парижі у Ш.-М. Відора.

Після завершення навчання й пізніше, у період 1909–1920 рр., Гандшін жив у Росії, де концертував як органіст, викладав гру на органі у консерваторії Придворного Музичного товариства в Петербурзі (від 1915 р. на посаді професора), періодично відвідуючи

<sup>1</sup> Нагадаємо, що ідеологи «радянського музикознавства» зобов'язували учених головню описувати та інтерпретувати об'єкти та явища музичної культури, а ще критично (з панівних марксистсько-ленінських позицій) їх оцінювати та популяризувати [1, с. 13–14 (прим. 15)].

<sup>2</sup> Західноєвропейські вчені вважали завданням музикології як науки про музику «вивчення створених людиною законів, відповідно до яких формується музика, за допомогою строго наукового методу» [1, с. 14 (прим. 15)].

Базель із виступами у місцевій кафедрі. У роки перебування в Росії Гандшін розпочав також свою музично-критичну (у петербурзьких газетах публікував статті про органне виконавство) та дослідницьку діяльність. Як запевняють російські музикознавці, ті «основні» (а насправді лише ранні) праці Гандшіна присвячені історії середньовічної музики, котрі, як і нотатки для дисертаційної теми про музичну культуру XIV ст., здебільшого загинули, і на Заході йому довелося розпочинати все спочатку.

Проте у 1920 р. Гандшін покинув Росію назавжди. Переїхав до Швейцарії, де прожив аж до смерті у 1955 р., тобто більшу частину життя. Працював органістом у Санкт-Галлені, Цюриху і Базелі. У 1921 р. на філософському факультеті університету в Базелі під керівництвом К. Нефа (K. Nef) написав працю *«Choralbearbeitungen und Kompositionen mit rhythmischem Text in der mehrstimmigen Musik des 13. Jahrhunderts»* («Хоральні аранжування та композиції з ритмічним текстом у поліфонічній музиці XIII ст.»). Там же 1924 р. (за іншими даними 1923 р.) габілітувався на доктора, представивши працю *«Über die mehrstimmige Musik der St. Martial-Epoche»* («Про поліфонічну музику епохи Св. Марціала»). У 1924–1930 рр. Гандшін викладав історію музики у Базельському університеті: спочатку як доцент, у 1930–1935 рр. – професор надзвичайний, у 1935–1955 рр. – професор музикології. У 1936 р. Гандшіна обрали віцепрезидентом Міжнародного музикологічного товариства.

У Швейцарії Гандшін опублікував монографії про М. Мусоргського (1924), пізніше про К. Сен-Санса (1930), І. Стравінського (1933), також бл. 100 статей про окремих композиторів, на теми з історії античної музики, Середньовіччя, Ренесансу і пізнього бароко, XIX і XX ст., на теми з музичної психології, музичної естетики, спеціальних теоретичних проблем і етномузикології в авторитетних європейських наукових виданнях. Зібрав колекцію мікрофільмів середньовічних рукописів (загалом бл. 70 тис). Більшість із його статей увійшла до двох відомих на Заході збірок: першої, виданої Базельським відділенням Швейцарського музикознавчого товариства, – *«Gedenkschrift Jacques Handschin: Aufsätze und Bibliographie»* (Пропам'ятне видання творів Жака Гандшіна. Нариси та бібліографія / упоряд. Г. Рехс. Берн; Штутгарт, 1957. 397 с.) [4] та другої – п. н. *«Über reine Harmonie und temperierte Tonleitern. Ausgewählte Aufsätze»* (Про чисту гармонію і темперовані гами. Вибрані ессе / ред. М. Маєр. Аргус, Шлієнген, 2000) [6].

Однак визначальними у науковій спадщині вченого є два окремі ґрунтовні видання: книга *«Musikgeschichte im Überblick»* («Історія музики в короткому викладі» (нім.; 1948)) – підсумок гандшінівських музично-історичних рефлексій та капітальна теоретична праця *«Der Toncharakter: Eine Einführung in die Tonpsychologie»* (нім.; 1948) («Якість звуку: Введення у звукову психологію») (компендіум досягнень Автора у сфері систематичної музикології, певною мірою вступ до психології сприймання звукового матеріалу). Такий внесок Гандшіна дав підстави фахівцям уважати його одним із найяскравіших представників західноєвропейської музикології у XX ст.

Важливо також, що, формулюючи свої погляди часто у вигляді дискусії з ідеями інших учених, інколи в рецензіях на їхні видання, Гандшін пропонував точні дефініції основоположних понять, широко апробованих тепер у багатьох ділянках історичної та систематичної музикології. Прагнення до якнайбільшої точності вислову проявляється також і в текстах зі сфери наукознавства, зокрема музикології. Найбільш відомими на цю тему на Заході (бо там опублікованими) є статті «Думки про сучасну науку» (1928) [4], «Роль націй в історії середньовічної музики» (1931)

[6, с. 68–95], а також «Музикологія та музика» (1955?) [3, с. 9–22]. Саме в останній, написаній уже у зрілому віці та з великим музикологічним досвідом, Гандшін представив свою концепцію суті музикології в її стосунку до музики. Та концепція була вперше оприлюднена вченим у його доповіді на 4-му Міжнародному музикологічному конгресі у 1949 р. за участю провідних західноєвропейських музикологів<sup>3</sup>. Для нас вона цікава передусім тим, що не тільки артикулює сенс науки про музику, її сутність і завдання. Її важливо сприймати у контексті відповідного (повоєнного) часу та з позицій ученого, котрий попри високу посаду професора, очільника науково-теоретичного підвідділу Музичного відділу Наркомпросу, засновника його друкованого органу – журналу «Відомості Науково-теоретичного підвідділу» («Известия Научно-теоретического подотдела»), ініціатора створення спеціалізованої музично-акустичної лабораторії, розпочаті важливі дослідження в галузі музичної акустики та джерелознавства, усе ж зрікся завидних можливостей і привілеїв та виїхав із більшовицької Росії до своєї етнічної батьківщини – Швейцарії, за що радянське музикознавство перестало його згадувати (спогади про вченого передавалися усно). За кордоном вільний від ідеологічного тиску та багатьох обмежень (особливо тих, що стосувалися фундаментальних експериментальних досліджень), контактуючи з багатьма талановитими сучасниками: композиторами, істориками, виконавцями, науковцями, Гандшін вільно реалізовував свої наукові плани, сміливо декларував оригінальні ідеї. Так, зокрема, запропонував сучасникам протилежний до загальноприйнятої «радянської» («музикознавчої») позиції (з її панівним методом соціалістичного реалізму<sup>4</sup>) погляд на музичну науку як на ще одну гуманітарну галузь, насамперед як науку про Людину.

Спадщину Гандшіна як одного з найважливіших і оригінальних музикологів ХХ ст. вивчають у спеціальному курсі Базельського університету. Даною публікацією адаптивного перекладу одного з його програмних текстів [5] не маємо на меті *безумовно ввести* думки швейцарського вченого в український науковий обіг (чимало з них із погляду сьогодення мають контраверсійний характер, зокрема й через відчутний вплив російської культури, хоча вельми показово, що російські музикознавці вивчають постать Гандшіна тільки за його ранніми критичними статтями та більшою мірою аналізують його органне виконавство, беззастережно ігноруючи подальшу «швейцарську» наукову спадщину), а тільки *ознайомити* зацікавлених із неординарним глибоким поглядом на музичну науку і музику, висловленим у середині 1950-х років. Тим більше що деякі ідеї Гандшіна виразно корелюють із поглядами його українського сучасника Б. Яворського, висловленими на 20 років раніше. Це свідчить про близькість поглядів, що нуртували в тогочасному українському та західноєвропейському інтелектуальному середовищі, та вказує на один із напрямів наукового дискурсу у даний період розвитку історії науки про музику.

<sup>3</sup> Учасники представляли іспанське, італійське, німецьке, французьке та інші музикологічні товариства за участю, зокрема, Вальтера Віори, Гельмута Вольфа, Поля Ланга, Отто Гомбоші, Курта Фішера, Ганса Енгеля, Манфреда Букофцера, Генріха Бесселера.

<sup>4</sup> «Беззастережне використання методу принесло велику шкоду й українській науці про музику, бо спричинило нехтування сутнісними дослідженнями музики, появу іншого типу дискурсу («каталогізації данностей»), зародження «науково-популярного жанру», що витіснив власне наукові публікації». Концептуальні ідеї української музикології ще довго вимушено крилися у навчальній літературі [2, с. 135].

Жак Гандшін  
Музикологія та музика<sup>5</sup>

Шановні пані та панове, шановні колеги!

Ми зібралися тут на службі у дами, яку французькою [мовою] називають *musicologie*, *Musikwissenschaft* німецькою мовою, і [!] *Mouzykowyédényé* російською. Давайте на мить замислимося над тим, що ж за ім'я носить ця леді.

І *musicologie* французькою, і *музыковедение* російською мовою утворені на зразок німецького [терміна] *Musikwissenschaft* і означають у точному сенсі цього слова Науку, об'єктом [вивчення] якої є музика. Це аналог німецького *Naturwissenschaft* [на позначення] науки, об'єктом якої є природа і яка шукає l o g і с, згідно з якою відбуваються процеси в ній. Таким чином, метою музикології мало б бути вивчення законів, за якими твориться музика.

Дійсно, були музикознавці, які були спокушені цією аналогією і вірили, що мова йде про розкриття секретів музики. Але якщо ми трохи подумаємо, то побачимо, що [згадана] аналогія помилкова. [А все] Тому, що *музика*, як вона представляє себе насправді, не є продуктом природи, а витвором людини; це не даний об'єкт, а «*rérouéménon*» або «*rouéménon*» – річ, створена людиною. Водночас це не машина, що приводиться в рух пружиною. Отже, пояснення цієї речі ніколи не буде зведено до загальних законів, як природний процес, який повторюється і є завжди ідентичний, а який, по суті, є лише втіленням загального закону.

Ми ще можемо протиставити історичну подію, що завжди є людською дією, природному факту. Звичайно, дії людини підкоряються певним загальним законам – спочатку фізичним, потім фізіологічним і, крім того, якщо хочете, психологічним. Але вирішальним завжди залишається мотив: саме він змушує нас так чи інакше діяти в межах Краси, і це в точній відповідності з нашими особистими схильностями. Це правда, що можна заперечити, нібито в мистецтві все ще є технічний бік і що, оскільки мистецтво підкоряється певній техніці, його творіння менш спонтанні, ніж будь-яка інша людська дія. Перш за все важливий мотив, який зумовив [певний] вчинок, і цей мотив залежить від людини. Отже, історична дія є вираженням особистості, і ми додамо, що особистість може бути як колективною, так і індивідуальною. Ця дія є спонтанною і водночас вона стикається з так званою долею, тією силою, яка вразила уми стародавніх [людей] і яка, здається, більше не справляє враження на сучасників, хоча насправді це лише втручання трансцендентного (позасвідомого?) особистості.

Таким чином, виходить, що музичний факт стоїть на боці історичного факту. Утручання долі могло б здатися менш жорстоким у музиці, тому що на карту поставлено лише успіх музичного твору. Але вирішальним елементом завжди залишається мотив: саме він змушує нас діяти в межах Краси: так чи інакше це точно відповідає нашим особистим схильностям. Звичайно, можна заперечити, нібито в мистецтві все ще є технічний бік і що, оскільки мистецтво підкоряється певній техніці, його творіння менш спонтанні, ніж будь-яка інша людська дія. Але сама техніка, про яку ми тут чуємо, відображає схильності, зумовлені присмним задоволенням, і доказом цього є те, що в музиці існує не одна техніка, а різні види техніки (наприклад, техніка Палестрини, яка повністю відрізняється від анонімних старійшин, які моделювали літургійний спів, східний чи західний).

<sup>5</sup> Пропонований текст представляє доповідь Ж. Гандшіна на IV Міжнародному музикологічному конгресі в Базелі (Швейцарія) 29 червня – 3 липня 1949 р. (Société internationale de musicologie, quatrième congrès, Bale, 29 juin au 3 juillet 1949.



Отже, техніка в мистецтві – це сукупність процесів, спільних для епохи чи нації, тобто для колективної особистості. Вона являє собою традицію, яка передається і водночас зазнає трансформацій відповідно до змін смаку. Таким чином, вона близька до того, що ми називаємо стилем (можна сказати, що це зовнішній бік стилю), а стиль, як ми вже сказали, – це людина. Саме ця техніка становить предмет того, що ми в наших консерваторіях називаємо «теорією музики». Тут ми маємо дисципліну, яка систематично впорядковує технічні поняття, застосовні до музики, і це надає їй наукового вигляду; але факт залишається фактом, що така дисципліна певною мірою пристосовується до даної традиційної техніки, і, таким чином, вона завжди має у своїй основі смак.

Висновок очевидний, що справжнім об'єктом музикології є не музика як факт, даний сам по собі, а людина, оскільки вона виражає себе музично, або ж це музика, яка розглядається у зв'язку з людиною. Оскільки люди завжди відрізняються своєю індивідуальною особистістю або своєю колективною особистістю, яку ми могли б назвати видом, то є підстави говорити не про саму музику, а про види музики. Насправді завжди будуть певні елементи, що становлять загальну ідею музики, так само як є елементи, що становлять загальну ідею людини; але з погляду історії, як і з погляду музичної історії, це буде відносно небагато порівняно з нескінченною різноманітністю особистостей. Людина сама по собі існує лише в трансцендентній сфері, а саме як член християнської спільноти, яка єдина досягає рівності<sup>6</sup>.

Як я вже сказав, назва «музикологія» (німецькою мовою «musikwissenschaft») може вводити в оману в тому сенсі, що вона змушує нас думати про дослідження об'єкта, вже даного нам, одного і того самого. Тому ми повинні віддати перевагу більш загальній назві, яка передувала цій у XIX столітті, а саме «музична наука», німецькою мовою «musikalische Wissenschaft». Але термін Musikwissenschaft (= музикологія) прийнято, і ми не будемо намагатися йти проти усталеного вживання.

## II

У будь-якому разі ми погоджуємося, що це науковий розгляд питань, що стосуються музичного явища. Тож у чому полягає суть науки?

- По-перше, загально визнано, що наука – це більше, ніж знання. Можна мати багато знань про музику, можна бути її знавцем, не будучи музикознавцем.
- Науку відрізняє від простого знання, перш за все, факт формування системи, тобто скоординованої сукупності знань. Тоді наука шукає реальність і не задовольняється іменами чи поняттями, які не відображають реальності.
- По-третє, вона шукає ствердних, доказових і обов'язкових відповідей на запитання, які постають, тобто незалежно від якоїсь особистої точки зору. Ми бачимо різницю, яка таким чином, встановлюється між музикознавством і музичною теорією в тому сенсі, який ми надали останній.
- Але ми також повинні дистанціювати музичну науку та естетику. Естетика, як ми знаємо, представлена двома нюансами: один загальний, а інший – шуканий. У першому випадку це простий факт висловлення розмовою чи письмом, судження про музичний твір відповідно до хорошого чи поганого смаку, яким хтось володіє; в іншому – це застосування філософських міркувань до музичного явища, або, як ще можна сказати, спроба ввести музичний феномен у сферу поглядів філософії.

<sup>6</sup> Тут автор уживає філософський термін «трансцендентний» на означення непізаного, такого, що переступає межі людського розуміння. Очевидно, для нього усі люди, створені Богом, як члени християнської спільноти, є однаково рівні між собою.

Але під філософією можемо мати на увазі лише філософію, оскільки способи розгляду суті речей [у них – музикології та філософії] різняться; і ними є бездоказові твердження, які не витримали б своєї протилежності. Ми охоче визнаємо, що філософія стосовно науки є чимось, що перевершує її в певному сенсі; але перевага, яку вона представляє у цьому сенсі, точно врівноважується її невизначеністю. Окрім того, хіба ми не повинні, поміркувавши, сказати, що це стосується всіх відділів людської діяльності і що переваги кожного з них компенсуються недоліками? Очевидно, що єдине, що перевершує їх усіх, оскільки є одночасно трансцендентністю та певністю, – це віра. Усі інші види діяльності зводяться до неї; і оскільки віра перевершує їх самою своєю природою, а не актом примусу, безперечно, що, орієнтуючись на неї, інші залишаються тими, ким вони є; чого б не було, наприклад, у випадку науки, яка хотіла б домінувати над мистецтвом, або філософії, яка намагалася б домінувати над наукою.

Такою є ідея визначення музикології або музичної науки, ідея, яка вказує як на її властивості, так і на її межі.

### III

Тепер давайте запитасмо себе, скільки років цій жінці, яку ми обслуговуємо. Звертаючись до дами, таке запитання може здатися негалантним; але в даному разі, безсумнівно, наше завзяття в служінні їй не зменшиться, якби ми помітили, що вона дуже похилого віку.

Питання, яке ми поставили, допускає дві різні відповіді залежно від того, чи розглядаємо ми музикологію в ширшому чи вузькому сенсі. У вузькому й точному значенні, яке ми щойно приписали їй, музикологія сягає приблизно століття тому; у ширшому розумінні вона сягає вічності, тому що, наскільки ми знаємо, музичне явище вже від свого народження викликало розмірковування.

Відповідно до останньої концепції, саме характер музикології як науки є визначальним. Це не означає, що ідея науки не існувала в минулому, але вона була охоплена більшим цілим, яке включало й музичну думку, тобто музичну теорію в тому сенсі, у якому ми її визначили, музичну естетику і власне науку про музику, не ізолюючи останню від решти. Ми могли б назвати цей набір «музичною теорією в широкому значенні», оскільки вона, як правило, протиставляється музичній практиці; або, якщо хочете, «музична наука в широкому значенні». У давні часи, в середні віки і в пізню античність та цілість мала назву, яка здається оригінальною: вона називалася просто музикою, латиною – «*musica*», тоді як музична практика мала задовольнитися назвою «*cantus*», що означає спів (включаючи гру на інструментах). Як ми пам'ятаємо, «музика», яку розуміють у такому розумінні, вважалася сестрою арифметики, геометрії та астрономії, з якими вона утворювала «*quadrivium*», вищий рівень ерудованості, тоді як нижній рівень, «*trivium*», складався з граматики, риторики і діалектики.

Тому ми можемо, коли люб'язні колеги з філософського факультету дають нам зрозуміти, що музикологія зародилася лише в другій половині XIX ст., відповісти, що музикологія в широкому розумінні цього слова була такою ж давньою, як і математика і філологія, якщо ми ототожнюємо останню з граматику, або як філософія, якщо ми ототожнюємо останню з діалектикою; у всякому разі, вона вже була у той час, коли ще не було мови про історію чи позалатинську філологію.

Але ми належимо до сьогоденного часу, а тому маємо мати справу з музикологією у новітньому та вузькому розумінні. Як я вже сказав, їй трохи більше століття: вона з'явилася в першій половині XIX ст., одночасно в Німеччині та Франції. І серед мотивів,

які змусили її виникнути й розвиватися, був не лише науковий мотив (тобто бажання дослідити за допомогою строгого методу одну з цікавих галузей людської діяльності). Його коріння, власне, лежить у романтизмі, тому [музикологія] не лише із цікавістю, а й із ностальгією звертається до минулого. Саме тоді знову усвідомили, що готичне мистецтво – це мистецтво, а не варварство (нагадаю, велику роль у цьому русі відіграли «Археологічні аннали» Дідро<sup>7</sup>). Минуле, про яке йдеться цього разу, – це вже не класична античність, як у другій половині XVIII ст., у часи класицистичного гуманізму, а власне минуле [конкретних] європейських народів, і тому новий ретроспективний рух є вже пройнятий національним духом. Тому цей рух хоче не лише відтворити образ минулого, але й знову відкрити у цьому минулому чистоту, святу невинність, яку ми втратили і яку ми повинні воскресити (це не без певної плутанини між чистотою, мораллю та естетичною чистотою). Очевидно, якщо ми тікаємо від сьогодення, ця тенденція передбачає розчарування.

Але завжди є науковий мотив і метод. Звідки вони? Принаймні ми знаємо, що вони вже досить довго застосовувалися в класичній філології, і не тільки нова музикологія запозичила їх, але також германська чи романська філології, які зверталися до літературного минулого європейських народів. Окрім того, ідеал певної демонстрації отримав потужний поштовх від природничих наук, які потім почали підніматися до рівня лейбніціанської математики<sup>8</sup>.

Хоча ці два елементи, науковий і сентиментальний, різнорідні, вони можуть досить добре поєднуватися; і це навіть виглядає так, ніби між ними існує заздалегідь встановлена гармонія. Справді, сама повага, яку ми відчуваємо до минулого, вимагає від нас застосування точних методів у його дослідженні і виключає або повинна виключати будь-яку сваволю: сама любов, яку ми відчуваємо до об'єкта, зумовлює *зусилля*, яких вимагає його вивчення; і власне та любов може спонукати нас до його розуміння. Як би не було, ми часто бачили музикантів, які, звертаючись до старовинної музики з естетичною чи практичною метою, згодом відкривали в собі науковий порив – цікавість досліджувати невідоме і споглядати картину, велич якої міститься в ній самій.

Розкол, про який ми говоримо, триває в другій половині XIX ст., коли романтизм у мистецтві та літературі вже мертвий. Як одну з найкращих музикознавчих праць цього

<sup>7</sup> Нам не вдалося ідентифікувати працю Д. Дідро під такою назвою, як і не пощастило віднайти у його спадщині іншої праці про археологію. Тим часом загальновізною (і, ймовірно, тією, про яку згадує Ж. Гандшін) є «Енциклопедія, або Тлумачний словник наук, мистецтв і ремесел» (фр. *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*) – видатна французька енциклопедична праця епохи Просвітництва, написана в період між 1751 та 1772 рр. під керівництвом філософів Д. Дідро та Ж.Л. Д'Аламбера. Багатотомне видання служило довідником і коротким керівництвом з усіх існуючих на той момент знань і технологій, описуючи інструменти й способи їх застосування. Тим часом, згідно з естетичною концепцією Дідро, прекрасне можна розуміти як відображення реальних взаємозв'язків у зовнішньому світі. Визнаючи мистецтво «наслідуванням природи», включаючи в поняття «природи» і суспільне буття, Дідро стверджував, що у ній немає нічого зайвого: усі особливості будови людського тіла, матеріальних предметів відповідають природним законам, які адекватно фіксуються лише митцями. У галузі художньої творчості для Дідро добре те, що правдиво відображає життя, а не лише відповідає вимогам витонченого смаку та освіченого розуму.

<sup>8</sup> Тут, мабуть, йдеться не стільки про математичні дослідження німецького філософа, математика, фізика, мовознавця Г.В. Лейбніца як такі, а застосовані ним у цій галузі методи, оскільки для вченого принципово було керуватися принципом, що саме логічний доказ гарантує об'єктивність та істинність знання.

періоду назву працю Філіпа Спітта про Баха<sup>9</sup>, твір, який представляє течію, що в музиці XIX ст. прагнула до відновлення імені старого німецького майстра. З одного боку, ми не можемо заперечувати, що цей твір прагне показати нам у мистецтві Баха «чистоту», втрачену з того часу, і що він сентименталізує його, надаючи йому риси, які Спітта хотів би бачити у композитора, але які [насправді] відсутні. З іншого боку, тим не менше він чудовий із наукового погляду, спочатку як біографія, заснована на найретельнішому дослідженні, а потім і, перш за все, як дослідження, присвячене важливій історичній проблемі та розкриттю зв'язків, що єднають мистецтво Баха з його попередниками. Очевидно, що це результат постійної роботи (хоча його завжди можна вдосконалювати в деталях), тоді як, розглядаючи його під іншим кутом, він просто показує нам, які саме естетичні тенденції, що існували тоді в Німеччині, проявилися в науковій сфері (а це ті самі тенденції, які, з погляду художньої творчості, проявилися у творчості Брамса<sup>10</sup>). Тому ми будемо розрізняти привабливість, яку може проявляти предмет, методи, застосовані для його вивчення, і важливість отриманих наукових результатів.

#### IV

Дотримуючись цих міркувань, ми легко розуміємо, що нове музикознавство спочатку було виключно історичним. Тепер, якби я говорив про долю музики у зв'язку з логікою як такою, я мав би тут згадати появу музичної психології та етнології наприкінці XIX ст., дисциплін, покликаних змінити її фізіономію та відновити універсальність стародавньої «*musica*», але зберігаючи її при цьому на суто науковому рівні. Проте, оскільки ми говоримо про зв'язок між музикознавством і музикою, то маємо слідкувати передусім за долею її історичної галузі, бо саме там ці стосунки між музикознавством і музикою представляють свою суть. Цікаво, що після появи музичної психології та етнології історична галузь музикознавства спочатку продовжувала свій похід, ніби нічого й не сталося, і ми навіть спостерігали певний історичний екстремізм, тобто тенденцію до підпорядкування цих нових дисциплін історичному музикознавству.

Попередньо встановлена гармонія між естетичними та науковими тенденціями, про яку ми говорили, набула в нашому столітті більш конкретних форм: вона проявилася як спільність інтересів. І ця спільність іноді вела до утилітарності: музиканти культивували старовинну музику, а музикознавці надали їм для цього засоби, публікуючи цю музику, перекладену на сучасну нотацію і вважалася, що це спільна робота з її реконструкції. Тому музикознавство набуло характеру прикладної науки (застосовуваної якщо не для досягнення матеріальної, то для здобуття естетичної мети), і завжди було багато людей, для яких важливість дисципліни вимірювалася відчутними плодами, які вона приносить.

У подальшому союз, про який ми говоримо, ставав дедалі тіснішим. Наступний крок привів до ідеї реконструкції звуку: відтепер лозунгом стала «*Aufführungspraxis*»<sup>11</sup>, тобто

<sup>9</sup> Мова про працю німецького філолога і музиколога, історика музики Ю.Ф. Спітта (Jul.Ph. Spitta) «Йоганн Себастьян Бах, його творчість та вплив на музику Німеччини» (Spitta Ph. Johann Sebastian Bach, sein Schaffen und sein Einfluss auf die deutsche Music): in 2 bd. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1873–1880).

<sup>10</sup> Як відомо, у своїй творчості Й. Брамс розвивав класичні традиції, які збагатив романтичним змістом. Імпровізаційний склад музики композитора поєднується в ній зі строгою логікою розвитку. У т. зв. «війні романтиків» між представниками радикального напрямку в музиці Вагнером і Лістом, з одного боку, і консерваторами — з іншого, Брамс надав перевагу естетиці «поетичної» музики.

<sup>11</sup> Практика впровадження.

ми хотіли не лише відновити стародавні музичні тексти, але й можливості акустичних інструментів, які б регулювали його виконання, або також повертати до використання старі інструменти.

Давайте на хвилинку поміркуємо. Якщо ми надаємо терміну «реконструкція» значення «відновлення стану речей», то очевидно, що це не може бути метою науки, яка відповідає лише за те, щоб показати, як усе сталося, прояснити послідовність подій і згрупувати їх у логічний спосіб (можливо, ми виявимо, що це небагато, але ми могли б так само легко стверджувати, що це багато). Якщо, з іншого боку, епоха настільки незадоволена тим, що вона сама виробляє, що шукає свого порятунку у відтворенні стародавніх форм мистецтва, то це тому, що визначальним став мотив естетичного порядку (або навіть морального). Отже, є відтворення і відновлення. Ми були надто схильні вірити, що одне не може йти без іншого і що точно відтворена музика обов'язково повинна нас задовольняти. Оскільки ми люди нашого часу, а не XVI ст., то зрозуміло, що музика, яку вони чули, навіть виконана в ідентичних акустичних умовах, не може справити на нас такого впливу, як на них. Дана історична музика створювалася людьми і для людей певного часу, чие естетичне сприйняття було спрямоване не в наше русло; і навіть звучність якогось інструменту не була для них такою, якою вона є для нас, тому що у світі звукових кольорів, як і у світі кольорів загалом, жоден не має цінності сам по собі, хоча вони мають цінність відносно інших і особливо тих, до яких ми звикли. Безперечно, у всьому цьому можлива певна адаптація і, можливо, старанне часте виконання старовинної музики цьому сприяє; але ця здатність до адаптації має свої межі, і, мабуть, навіть не варто розвивати її надмірно. Тому в цих спробах реконструкції ми будемо розрізняти елемент (внесок) науки та долю дійсності і позбудемося упередженої думки, що кожне відкриття науки у цій галузі вже є збагаченням мистецтва.

Але як назвати цю тенденцію асимілювати себе з минулим дослідженням історії? Я називаю це німецькою мовою *d'historisme*; а по-французьки краще було б сказати *historicisme*. Правду кажучи, у французькій мові це слово начебто ще не затвержене офіційними словниками, але це не суттєво. Йдеться про зловживання історією і в даному разі про факт представлення історично реконструйованої музичної епохи як зразка для сьогодення. Відтоді я мав задоволення від того, що двоє колег, яких я вважав блискучими представниками історизму, по черзі засуджували його, але принаймні щодо одного з них я сумніваюся, чи він заперечує те, що він заперечує, чи лише його назву; бо мені здається, що він це розрізняє. Тоді це вже не було б історизмом – довільно вибирати з різних періодів ранньої музики те, що може нам підійти. Однак я не бачу, яким чином еклектичний [об'єднавчий] історизм був би більш корисним, ніж однобічний історизм. Щоб змусити нас повірити, що ці спроби реконструкції можуть бути плідними, іноді наводять приклад Італії початку XVII ст., яка, уявивши, що воскрешає античну трагедію, створила оперу. Але антична музика для тогочасної Італії була лише міфом. Навіть романтичні «польоти» XIX ст. до Баха, з одного боку, і до стилю Палестріни – з іншого, засновані скоріше на непорозумінні, ніж на об'єктивному розумінні; бо чи стали б ці композитори справді творцями, якби вони орієнтувалися на певну річ, іншими словами, якби вони дублювали її?

Тим не менше ми охоче визнаємо, що природа людини має схильність до повноти, яка природним чином веде нас до невластивих нам звичок як до свого роду доповнення. Але вся повнота не дана людині, і навіть із цим доповненням ми завжди будемо лише частиною, елементом, неодмінно розташованим у часі та просторі. У музичній сфері ця

тенденція до повноти часто проявляється так, що поряд зі свідомо культивованою музикою ми відчуваємо тягу до музики, яка, на нашу думку, є природнішою або простішою (хоча це іноді лише ілюзія). Це, наприклад, випадок вульгарної музики стосовно художньої музики; це також монодична музика щодо поліфонічної або екзотична музика відносно європейської. Начебто надмірна напруга, яка спричинила розвиток європейської музики, потребувала розслаблення, як утома, що вимагає освіження.

Хіба такий вид магнетичного притягання не може бути результативним? Звісно, це може бути, але за умови, що людина завжди залишатиметься собою або, як ми кажемо німецькою мовою, «echt», тобто справжньою, непідробною, автентичною; і зрозуміло, що я не сприймаю це поняття «Echtheit» автентичності в сенсі філологічної точності: мова про творення, а всяке творення має бути позначене благодаттю. Переважно подібна потреба відчувалася навіть у дуже продуктивні періоди, жодним чином не забарвлені історизмом, бо хіба великі майстри музики не завжди підтримували певний контакт із вульгарною піснею чи старовинною церковною мелодією? Навіть у повсякденному житті для інтелектуального працівника добре підтримувати контакти з людьми, які є менш вишуканими та твердішими, ніж він сам, тобто не ізольоватися. Із цього погляду, мабуть, сучасна музика – це трохи забагато музика інтелектуалів.

Але повернімося до того роду взаємопроникнення музики і музикознавства, як воно встановилося у ХХ ст. Ми вважаємо, що будь-яка співпраця є бажаною за умови збереження відмінності, без якої існує ризик посягання; в нашому випадку це скоріше музикологія, що зазіхнула на музику. Ми бачили, що іноді вона намагалася служити музиці, розповідаючи їй про стародавнє мистецтво. Однак трапляється, що слуга, який стверджує, що він спочатку корисний, а потім незамінний, зрештою уявляє себе паном. Насправді ми бачили, як музикологи вимагали від музикантів суворо підкорятися історичним даним у виконанні старовинної музики під страхом бути звинуваченими в неправдоподібності; звідси заборона транскрипції як підробки. Я думаю, що музиколог мав би радше сказати художнику: «Шановний колего, вам не завадило б дізнатися, що ми можемо розповісти про те, як ці твори були представлені свого часу; тоді побачимо, чи все гаразд у вас зі смаком; але навіть якщо вам бракує освіти, я думаю, що, якщо у вас хороший смак, ви обов'язково інтуїтивно відчуєте те, що суттєве, за умови, що ви не виберете твір, надто далекий від вашого способу відчуття; а що стосується цього, то я раджу вам уникати його, навіть якщо ви озброєні всією можливою ерудицією». У зв'язку з цим пригадаю, що розповідали мені люди, які чули гру російського піаніста Антона Рубінштейна: кажуть, що він виконав першу прелюдію «Добре темперованого клавіра» Баха в монументальному стилі, тобто, ймовірно, відповідно до власного [розуміння] Баха. І це в той самий час, коли Спітта бачив це сентиментальною сценою при місячному світлі (а Гуно сентименталізував це ще по-іншому).

Тому я колись проголосив, що музикологія є не для того, щоб давати вказівки музиці, і це не дуже добре сприйняли. Говорили, що я сам собі суперечу, бо противився, щоб музика щось собі приписувала. Може вони думали, що я суперечу сам собі, бо водночас висловлюю естетичні уподобання, які не всі поділяють. Саме тому, що я розрізняю ці два види підходів [дослідницький і естетичний. – О. Г.], я ніколи не визнаю, що ієрархія музичних цінностей може бути науково доведена. Але не будемо сперечатися. Я просто зізнаюся, що теж порушив заборону на транскрибування. Визнаймо, що ті спроби погані з точки зору, яка для мене має значення, – смаку; тим не менше згаданий підхід [до музики] не варто засуджувати, бо на його користь указують транскрипції Баха і Ліста.

Транскрипція означає, з одного боку, перенесення музичної субстанції з одного звукового середовища у інше, і тут ми згадаємо, що самі композитори часто вагалися між різними звуковими реалізаціями однієї і тієї ж ідеї, і що в давнину вони навіть планували аранжувати свої твори. Транскрибувати також означає прищеплювати одну особистість до іншої, що також не є абсурдним априорі, оскільки людська особистість ніколи не буває абсолютно закритою.

## V

Але сьогодні йдеться не лише про приписи, які музикологія накладає на музику. Із боку музики ми помічаємо певну покору; нам здається, що вона дозволяє собі надто легко зігнути під цим музикологічним тиском. Можливо, це також реакція на занадто розбурханий, богемний естетичний ідеал, що проявився у «fin de siècle»<sup>12</sup>. Але це не привід впадати в крайнощі, де мистецтво ризикує втратити свою індивідуальність. Трохи капризу, трохи фантазії потрібно музиці, і, якщо ми їх заберемо, вона в кінцевому підсумку перестане нас захоплювати (а якщо вона перестане нас захоплювати, можливо, колись постраждає і сама музикологія). Я нагадаю тут маленьку історію. У певній державі, де все повинно йти за раціональними лініями суспільного господарства<sup>13</sup>, державний службовець, який проповідував ці принципи своїй дружині, бачив, як вона слухняно відмовлялася від усіх жіночих фантазій і моделювала себе, зовнішньо і внутрішньо, на ідеальну сивину чиновника. Спочатку він дивувався, але згодом це йому набридло, і він почав шукати іншу дружину, не поневолену цим ідеалом.

Щоправда, стосунки між музикологією і музикою були не зовсім такими. Непередбачуваність і примхливість, яких хотіли позбавити музику, були, ніби як компенсації, інкорпоровані в музикологію. Тут, як і в музиці, шукали оригінальності: були прийняті методи, властиві журналістиці. Хтось захопився розумовими іграми, які допускають найрізноманітніші рішення, як, наприклад, відомі порівняння музики і пластичних мистецтв. Уважалося, що можна збагнути суть речей, лише красиво їх називаючи. (Не скажу, що вся музикологія наслідувала цю моду, але не один дуже видатний музиколог поплатився через це, а інших визнали бездуховними.) На прикладі Спітті ми бачили, що музиколог – завжди людина, причому людина певної епохи; а оскільки він стикається з об'єктом, який підпадає під категорію естетики, ми завжди спостерігаємо, як у ньому проявляється певна особиста спорідненість [із ним], хоча б у виборі предметів [вивчення]. Однак ми помітили тенденцію до перебільшення цього аспекту справи і навіть бачили, як колеги в рецензії на музикологічну працю зосереджувалися виключно на естетичних симпатіях, які, на їхню думку, були присутні в її автора. І це чимось нагадувало *методи звітності*. Існував страх перед уявною порожнечою, і, логічно, регулярна, нормальна робота музикології, яка завжди довготривала, не була достатньо поцінована.

Підсумовуючи, готовий визнати, що подібні тенденції, можливо, й сприяли поживленню музикології, але вдихнули в неї забагато неспокою, і [тому] індивідуальність музикології багато в чому стирається, а це небезпека, яка загрожує й музиці.

## VI

Ви бачите, пані та панове, що, розставивши все на свої місця, музика постає перед нами як істота радше жіноча, а музикологія – чоловіче буття; це означає, що з них двох музика ближча до серця. І тут мені можна закинути протиріччя: хіба я не казав, що

<sup>12</sup> У кінці століття (франц.)

<sup>13</sup> Тут і далі до кінця розділу очевидний натяк Автора на важкий стан музичної науки в пореволюційній Росії.

музикологія не створена давати музиці приписи, і хіба не чоловіча стаття має керувати жіночою статтю у шлюбі? Але я знову захищатимуся, заперечуючи: по-перше, що порівняння не обов'язково має бути достовірним у всіх його деталях – [адже] «jeder Vergleich hinkt»<sup>14</sup>; і, по-друге, сумнівно, що цей образ шлюбу завжди відповідає дійсності.

Збережімо хоча б думку про те, що музика ближча людському серцю, ніж музикологія. Із цього приводу нагадаю думку християнського філософа Івана Ільїна<sup>15</sup> про те, що культура, заснована не на серці, позбавлена внутрішньої цінності. У такому розумінні мистецтво з більшою ймовірністю, ніж наука, репрезентує справжні культурні цінності. Однак насправді саме мистецтво часто дистанціюється від «сердечних» речей. З іншого боку, як каже той самий філософ, навіть наукова робота може досягти внутрішньої цінності лише тоді, коли вона виконується із серцем. Очевидно, тут треба говорити обережно, бо коли йдеться про сердечні речі, то їх можна розуміти, з одного боку, в психологічному сенсі, а з іншого – у трансцендентному. Скромно зауважимо лише той факт, що у своїй долі мистецтво і наука демонструють певну незалежність, і що розквіт одного з них не завжди збігається з розквітом іншого.

Здається, це стосується й музики та музикології, бо насправді немає причини, чому музичний занепад не має співпадати з розквітом музикології.

## VII

Знову давайте на мить замислимося. Важко об'єктивно говорити про час, у якому ми живемо і з яким у нас асоціюється занадто багато задоволення, з одного боку, і занадто багато незадоволення, з іншого. Однак ми бачимо, що в наші дні існує певна культурна недуга, і можна навіть казати, що ця недуга є досить поширена. Звичайно, я говорю про європейську культуру, а під Європою я завжди маю на увазі дві її половини: Західну і Східну. Ми вже часто діагностували кризу, причину цього нездужання і вже пропонували різні способи її подолання (включаючи, власне, той історизм, який нас оточив). Тут я хотів би додати ще два спостереження.

1. Оскільки сьогодні насправді існує криза народжуваності, перш ніж наука – від неї страждає мистецтво (що легко зрозуміти після сказаного); а сфера, що межує з наукою, технологія, здається, навіть досягає раніше непередбачуваних висот, хоч технологія знаходиться на периферії культури.

2. Чи не однією з причин – я чітко кажу: однією з причин цієї безплідності чи, скажімо обережніше, цього нездужання, є те, що Європа вже понад тридцять років розділена і культурні обміни між її двома половинами практично припинилися?

Ми не заглиблюватимемося в історію цих стосунків, а лише відзначимо їх початковий і кінцевий стан. У середні віки Захід і європейський Схід (останній тоді був представлений Візантією), якими б різними вони не були, усе ж демонстрували гармонію; їхній обмін був дуже плідним і, що більше, цією гармонією керувала спільна віра. Потім був період відокремлення, коли Захід розвинув відомий нам тип культури, що його можна охарактеризувати як гуманістичний, світський, індивідуалістичний, позасвідомий, і де вже з'явилися сучасна наука і технології, тоді як Схід продовжував своє середньовічне життя. Пізніше – нове зближення: у XVIII ст. Росія почала засвоювати новий

<sup>14</sup> «Будь-яке порівняння кульгає» (нім.)

<sup>15</sup> Ільїн Іван (1883–1954) – російський філософ, письменник, публіцист. Народився у Москві. Під час більшовицького перевороту 1917 р. емігрував до Німеччини, згодом (у 1938), як і Гандшін, завдяки С. Рахманінову переїхав до Швейцарії. Один з ідеологів російського месіанства, критик комунізму.



тип культури, а в XIX – асимілювала його, привнісни анонімні елементи, споглядальні, середньовічні. Можна сказати, що в цьому разі витонченість залишалася краще пов'язаною з простотою в тому сенсі, який ми зазначили. У цьому досить завидному становищі Росія вже своєю чергою починала впливати на Захід.

Маю тут зауваження, яке здається вам неважливим, але яке тим не менше має значення (принаймні для мене, причетного до події): воно полягає у тому, що під час [Першої] світової війни російська музика засвоїла останню зі сфер, у якій їй передувала західна музика, а саме органну музику, починаючи з опери у XVIII ст. і симфонії у XIX. Але потім сталася катастрофа, якою був російський переворот 1917 р.: унікальна в історії коаліція ворогів – внутрішніх і зовнішніх (останні частково замасковані під друзів) – спричинила падіння Росії; таким чином, те, що вже було розпочато, було перервано, і вже сформована надія на повернення давньої культурної рівноваги між європейським Сходом і Заходом була розвіяна.

Це реальний стан справи: якщо єдність порушена, залишається лише розглядати кожен із її фрагментів окремо [...].

У цьому контексті ми також зрозуміємо, що певні явища, які можна трактувати як зречення мистецтва, не з'явилися на Сході або з'явилися там менше, ніж на Заході. Я маю на увазі насамперед цей історизм, про який ми вже згадували і який часто змушує дезорієнтованого музиканта шукати поради і вказівок у історичній музичній науці. Але є ще дещо інше, і я це мав на увазі, коли глибше оцінював мистецькі потрясіння, що відбуваються на Заході. Не тільки історична наука на Заході зазіхнула на музику. І тут ми розірвали всі нитки, які зв'язували нас з історією: підпорядкували музику ідеї чистої техніки. І цього разу під словом «техніка» розуміємо не набір ремісничих процесів, що належать до певного музичного стилю, а для абсолютно оголеної техніки. Ми вірили, що можна витіснити мистецтво з його психологічних чи природних основ, які містяться в організації нашого сприйняття, і замінити їх іншими, довільно встановленими за принципом перестановки, ніби музичні звуки можна трактувати на зразок шматків металу, з яких складається машина, і ніби різниця між звуками полягала лише в тому, що одні з них дистанціюються на 200 центів, а інші на 300. Очевидно, довільні закони, які потім замінюють природні закони, набагато жорсткіші. І тут європейський Схід виявився більш боязким, аніж Захід; ніби в усіх нещастях, яких він зазнав, він хотів принаймні зберегти розраду в мистецтві.

Відзначимо ще один парадокс: на Заході поряд із цим негативним екстремізмом є і позитивний екстремізм. Я маю на увазі фіксоване ставлення, яке робить великих майстрів минулого свого роду нематеріальним абсолютом, що не допускає різних оцінок ні у різних країнах, ні в різні часи. Цим майстрам зводяться храми, які можна пересувати і формувати туристичні центри. На цю тему додаю ще трохи роздумів.

Чи не є надання абсолютної цінності тому, що є не більше ніж символом, доказом того, що ми втратили з поля зору справжній Абсолют? І чи не втратили ми Абсолют з поля зору вже давно?

Нагадаю тут вислів Бетовена, який часто цитується, хоча й не цілком автентичний, згідно з яким музика є «одкровенням, вищим за всю мудрість і філософію», та інший, автентичний, що «тільки мистецтво і наука підносять «людину до божественності». І це відповідало уявленню «сильних умів» того часу, адже Гете, своєю чергою, говорив, що «хто володіє наукою і мистецтвом, тим самим володіє релігією». Це правда, що інші водночас ухилялися від цього інтелектуального ідолопоклонства, як-от Песталоцці,

який казав: «Віра і любов є первинними, коли йдеться про досягнення людської освіти природним шляхом, тобто елементарним. У зв'язку із цим виховання розуму і художнього смаку може бути лише допоміжним методом. Останнє сприятиме гармонії та балансу наших здібностей, якщо їхня співпраця таким чином залишатиметься підпорядкованою».

Тут нас можуть звинуватити у віддаленні від нашої теми, якою є відносини між музикою та музикологією. Але зрештою ми завжди повертаємося до спостереження, що людські речі знаходять свою взаємну пропорцію лише тоді, коли ми тримаємо в полі зору те єдине, що їх перевершує. Таким чином, урівноважуються відносини як між мистецтвом і наукою, так і між музикою та музикологією і, нарешті, між європейським Сходом і Заходом. Це і є справжній реалізм, тобто адекватне ставлення до дійсності. Зрештою, варто пригадати слова святого апостола Павла: «Як у одному тілі ми маємо багато членів, і всі члени мають різне призначення, так і ми, яких багато, є одним тілом у Христі, і кожен взаємно є членом іншого. Маючи різні дари, даною нам благодаттю, або..., або..., або нехай хтось...: нехай робить це в простоті..., нехай робить це дбайливо, нехай робить це з радістю» (Послання до Римлян XII 4-8).

*Переклад з французької мови Оксани Гнатишин*

#### Література

1. Гнатишин О. Історичний вимір українських музично-теоретичних концепцій. Львів : Львівська політехніка, 2017. 600 с.
2. Гнатишин О.С. До історії української музичної науки: поява методу «радянського музикознавства». *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. № 1. С. 130–136.
3. Compte rendu. International Musicological Society, forth [sic] congress, Basle, June 9-July 3, 1949. Report [1951]=Міжнародне музикознавче товариство, четвертий [sic] конгрес, Базель, 9 червня – 3 липня 1949 р. Доповіді. Базель, [1951?]. 235 р.
4. Gedenkschrift Jacques Handschin: Aufsätze und Bibliographie. Hrsg. von der Ortsgruppe Basel der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, zusammengestellt von Hans Oesch. Haupt, Bern 1957. 397 p.
5. J. Handschin. Musicologie et Musique. URL: [https://www.musicologie.org/theses/handschin\\_01.html](https://www.musicologie.org/theses/handschin_01.html) (дата звернення: 26.10.2024).
6. Über reine Harmonie und temperierte Tonleitern. Ausgewählte Aufsätze. Hrsg. von Michael Maier. Argus, Schliengen 2000. 444 s.



УДК [373.011.3-051.016:78](477.83/.86)»1900/1960»  
DOI 10.32782/2224-0926-2024-3-4-50-51-21

*Горак Яким Романович*  
*кандидат мистецтвознавства, доцент,*  
*старший науковий співробітник*  
*Меморіального музею Станіслава Людкевича у Львові,*  
*доцент кафедри теорії музики,*  
*Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка*  
<https://orcid.org/0000-0003-0707-8751>

## **СТАНІСЛАВ ЛЮДКЕВИЧ ТА ГРИГОРІЙ ТЕРЛЕЦЬКИЙ: ЖИТТЄВІ ТА МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНІ КОНТАКТИ**

Постать музичного педагога, методиста Григорія Михайловича Терлецького (6 січня 1893 Сков'ятин, нині Чортківського району Тернопільської області – 10 лютого 1970, Львів) znana нині переважно львівським музикантам старшого покоління, які навчалися у нього як педагога музично-теоретичних дисциплін у львівській музичній школі-десятирічці. Ширшим колам інтелігенції він більше відомий як батько відомого українського медальєра трагічної долі Любомира-Богдана Терлецького<sup>1</sup>. В існуючих довідникових музичних виданнях годі знайти хоча би скромну біографічну довідку про Г. Терлецького, небагато вдалося віднайти його публікацій. У поодиноких музикознавчих працях його діяльність згадується хіба принагідно 1–2 реченнями, а більш розгорнутої монографічної розвідки не існує. За такого стану дослідження постаті й діяльності музичного теоретика про висвітлення його взаємин із С. Людкевичем не йшлося, ймовірно, через брак документального матеріалу. Однак документовані свідчення таких контактів є, а контакти були доволі значущими для розвитку викладання музично-теоретичних дисциплін у Галичині.

Григорій Михайлович Терлецький народився 6 січня 1893 р. у селі Сков'ятин на Тернопільщині<sup>2</sup>. Початкову освіту здобув у Борщівській школі. Сім'я батьків хлопця, який прагнув учитися, була матеріально вбога і не могла забезпечити йому навчання у школах. Тому доводилося просити допомоги сторонніх людей. Зокрема, до такої допомоги спричинився і світової слави співак Модест Менцинський, як про це свідчить коротенький зворушливий лист Г. Терлецького – тоді учня 4-го класу – до світової слави співака, датований 17 червня 1906 р.: «Високоповажаний пане! Я дуже люблю учитися. Та мої родителі не мають звідки мене посилати до висших шкіл, бо є дуже убогі. Тепер

<sup>1</sup> Любомир-Богдан Терлецький (1922–1993) – один із найвизначніших майстрів української медальєрної пластики. Випускник Української академічної гімназії у Львові (1932–1940), у березні 1941 р. – учасник т. зв. «процесу 59», унаслідок чого отримав 10 років тюрми на Печорі, а в 1952–1957 рр. – семирічне спецпоселення у Красноярському краї. За сприяння А. Кос-Анагольського та голови Львівської облради Семена Стефаніка 1957 р. повернувся до Львова і 1960 р. поступає на вечірнє відділення Львівського інституту декоративного і прикладного мистецтва, навчаючись у Дмитра Крвавича. Заробляв на життя, виконуючи замовлення Художнього фонду. Окрім медальєрства, займався також станковою і монументальною скульптурою, написав працю «Етногенез українського народу».

<sup>2</sup> За надання біографічної довідки про Григорія Терлецького висловлюю подяку Ксенії Колесі та Тетяні Воробкевич.

я дуже утішився, і мої родителі, коли довідали-сьмо ся від отця Казановського, що високоповажаний пан обіцяли послати для мене по 10 к[орон] щомісяця. Дякую Вам дуже, високоповажаний пане, за той великий дар. І буду я, і мої родителі просити Бога о добре здоровле, щастя і ласку Божу для Вас, високоповажаний пане»<sup>3</sup>.

1914 р. Г. Терлецький закінчив Академічну гімназію у Львові, у якій був також диригентом гімназійного хору. У той час С. Людкевич працював викладачем філії тої ж гімназії<sup>4</sup>, то ж тоді учень міг познайомитися з композитором. Їх зближенню сприяло й те, що в 1912–1914 рр. Г. Терлецький навчався й у Вищому музичному інституті у Львові та слухав викладів із теорії музики С. Людкевича – тодішнього педагога і директора інституту. Згодом Г. Терлецький навчався в Учительській семінарії в Заліщиках, яку закінчив 1921 р., а музичну освіту завершив у Консерваторії Польського музичного товариства у Львові (1930).

Після завершення освіти Г. Терлецький працював учителем приватної реальної гімназії в Борщеві (1918–1919), вселюдної двокласової школи в Скочині (1922–1925), української державної гімназії «Рідна Школа» у Тернополі (1925–1929). Викладаючи співи у тернопільській гімназії, Г. Терлецький у листі до С. Людкевича від 3 листопада 1925 р. просить композитора надати довідку про проходження курсу навчання в інституті, яка потрібна йому для подачі документів у міністерство для отримання права викладання (його текст подаємо в повному обсязі у Додатку № 1 до цієї статті). Цей лист водночас документує факт навчання Г. Терлецького у С. Людкевича у Вищому музичному інституті.

Після роботи у Тернополі Г. Терлецький працював педагогом у гімназії та вчительській семінарії у Несвіжі (1931–1933), а потім – у Львові вчителем української семи-класної Народної школи ім. Б. Грінченка товариства «Рідна Школа» на вулиці Городоцькій, 95 (1935–1938).

Товариство «Рідна Школа», яке стало спадкоємцем заснованого ще наприкінці XIX ст. «Руського педагогічного товариства», у 20–30-х роках XX ст., було в зеніті своєї діяльності і стояло біля керма керівництва українським шкільництвом у Галичині, створивши ефективну мережу шкільних навчальних закладів і розробивши програми шкільного навчання на національних українських традиціях. На час роботи в рідношкільних установах Г. Терлецького одними з напрямів роботи товариства були створення і розроблення методичної бази дитячого дошкільного виховання. Фундаментальним підсумком напрацювань товариства у цій сфері став підручник «Українське дошкілля»<sup>5</sup>, який містив загальні теоретичні засади з дошкільного виховання дітей. Інтерес діяча щодо цього у галузі дитячого музичного дошкільного і початкового шкільного виховання засвідчують також опубліковані у педагогічних рідношкільних виданнях рецензії на видання В. Щурата та Б. Вахнянина «Дітвора

<sup>3</sup> *Модест Менцинський: спогади, матеріали, листування* / авт.-упоряд. М. Головащенко. Київ : Рада, 1995, С. 284.

<sup>4</sup> Дивись: Звіт дирекції Ц.к. Академічної гімназії за шкільний рік 1912/1913. Львів: 3 друкарні НТШ, 1913. С. 7; Звіт дирекції Ц.к. Академічної гімназії у Львові за шкільний рік 1913 /1914. Львів: 3 друкарні НТШ, 1914. С. 8.

<sup>5</sup> *Українське дошкілля* : підручник для виховниць української дошкільної дітвори в дитячих садках, захистах, сиротинцях і т. под. установах / Опрацювали др. Петро Біланюк, Марія Козловська, Ярослав Кузьмів, Лев Ясінчук. Нове перероблене видання. Краків : Накладом «Українського Видавництва», 1940. 106 с. (Педагогічно-освітня бібліотека, Ч. 6).

співає, в садочку гуляє»<sup>6</sup>, а також його стаття «Масова музика й розспівання в школі»<sup>7</sup>. Убачаючи у рецензованому збірнику першу спробу створення репертуару оригінальних дитячих пісень, рецензент наводить критерії, яким би мав такий збірник відповідати, відповідно до цього оглядає зміст збірника, констатує позитивні його боки, але й аргументує своє непогодження щодо включення окремих пісень. У статті йдеться про «розспівання» дітей загальних шкіл – процес залучення їх до навчання музики. Оглядаючи вплив музики на суспільство, автор статті протиставляє безвартисну, пусту змістом і примітивну в музичній будові міську музику (саме вона мається на увазі під «масовою музикою») в її різновидах (джаз, шлягери) чистоті народної пісні, яка супроводжує дітей із батьківського дому і довкола якої має формуватися музичний розвиток дитини. На переконання Г. Терлецького, дитина постійно за різної нагоди (удома, школі, на городі, роботі, пасовиську) і в різних умовах (прогульки, товариські забави тощо) має співати, і це сприяє розвитку її музикальності. Вершиною музичного «розспівання» автор статті вважає участь дітей у хорі, торкається також питання добору пісенного матеріалу.

Г. Терлецький узяв також участь у збірнику «Китиця квіток для чемних діток», виданому «Рідною Школою» 1941 р.<sup>8</sup>. Видання містило ігри та танці (розроблені Оксаною Суховерською), вірші й загадки для дітей, а також музичний матеріал, здебільшого народні пісні, передруковані із зібрань М. Леонтовича, Ф. Колесси, М. Лисенка, та оригінальні мелодії М. Лисенка, М. Гайворонського, І. Воробкевича, М. Вериківського, Б. Вахнянина, Б. Кудрика та ін. на літературні дитячі тексти М. Підгір'янки, В. Щурата, Б. Лепкого. Видання містило і мелодії оригінальних пісень Г. Терлецького (за підписом «Г. Т.»)<sup>9</sup>.

<sup>6</sup> Терлецький Г. «Дітвора співає, в садочку гуляє» [рец. на вид. Щурат В., Вахнянин Б. Дітвора співає, в садочку гуляє Співаник з руховими іграми для дітей, діточих садочків та вселюдних шкіл у двох частинах. Слова Василя Щурата; Музика та уклад ігор Богдана Вахнянина. Львів: Видання «Рідної Школи», 1936. I частина – 12 с.; II частина 12 с]. *Шлях виховання й навчання: тримісячник, орган «Взаємної Помочі Українського Вчительства»*. Х річник. Львів, 1936. № 2: квітень-травень-червень, с. 120–122.

<sup>7</sup> Терлецький Г. Масова музика й розспівання в школі. *Методика і шкільна практика: додаток до «Учительського слова» органу «Взаємної Помочі Українського Вчительства»*. VII річник. Львів : Накладом «Взаємної Помочі Українського Вчительства», 1936. С. 85–93.

<sup>8</sup> *Китиця квіток для чемних діток: Збірник пісень, забав і віршів для користування в дошкільцях та на I-му році шк. навчання* / Зладив Богдан Данилович. Краків : Українське видавництво, 1941 (Серія «Педагогічно-освітня бібліотека», ч. 8). У розділі «Пісні і хори для дітей та шкільної молоді» з 5-го тому «Історії української музики в шести томах» (Історія української музики в шести томах. Т. 5: 1941–1958 рр. / редкол. тому: А.І. Муха (голова), С.І. Грица, Г.В. Степанченко та ін. Київ : Наукова думка, 2004. С. 91). Автор розділу – Богдана Фільц, згадуючи про це видання і участь у ньому Г. Терлецького, називає помилково цей збірник назвою теоретичної монографії «Українське дошкільля», що створіє плутанину. Збірник перевиданий за часів української незалежності: *Українське дошкільля: Пісні, ігри, танці, вірші й загадки: Для дітей дошкільного віку*. 2-е вид. Київ : Музична Україна, 1991. 142 с.

<sup>9</sup> «А вже ясне сонечко» (слова О. Олеся; с. 17), «Хто з вас бачив?» (сл. Ярослави Кузьмової, с. 41), «Вже згасає ясний день» (слова Я. Кузьмової, с. 58), «Ми є маленькі діти» (сл. Я. Кузьмової, с. 73), «Про чемного Михаса (Марусю)» (сл. Я. Кузьмової, с. 75), «У садочок» (сл. Я. Кузьмової, с. 76), «Отче наш (церковно-народний напів)» (с. 77), «Христе, князю!» (сл. Ю. Шкрумеляка, с. 78), «Мати наша, мати!» (сл. М. Підгірянки, с. 80).

У кінці збірника опублікована стаття Г. Терлецького (за підписом «Гриць Терлецький») «Пісня й забава»<sup>10</sup> – цікава розвідка щодо ролі музики у розвитку психології дитини. Стаття складається з трьох розділів: «Значіння пісні й забави для дитини» і «Дещо з музичної психології дитини», «Методичні вказівки для виучки пісень». Автор констатує, що музика є частиною внутрішнього життя дитини і тісно пов'язана із забавами та іграми. Діти мають вроджене почуття ритму, яке кристалізується у віці 5–6 років, але розуміння явища мелодії приходить лише у віці 7–10 років. Процес досягнення дітьми чистоти інтонування мелодії може тривати протягом всього дошкільного віку. Непевність інтонування в дітей такого віку походить від хиткості непевності у відтворенні величини інтервалів. Серед інтервалів дитині, на думку автора статті, найлегше природньо дається саме терція, на якій будуються примітивні пісні й інтоновані мелодичні заклики. Тож подальшим ступенем розвитку дитячої мелодики Г. Терлецький вважає мелодичний мотив в обсязі квати: g – g – a – a – g – e. «Цей мотив, – сказано у статті, – оснований первісно на скалі пентатонічній (яку вчені вважають за найстаршу скалю на землі) переходить звільна в наші діятоніку, але тільки в обсязі гексахорду, і шойно пізніше вже й в обсязі цілої нашої скалі. Він снується через сотки наших дитячих та народних пісень, а головно виступає у колядках, щедрівках, гаївках та веснянках і переливається, як Вагнерівський «Лейтмотів» через цілу нашу Воскресну Утреню»<sup>11</sup>. Останній розділ дає методичні вказівки до вивчення поміщених у збірнику пісень.

Із першим приходом більшовиків до Галичини Г. Терлецький працює директором середньої школи № 38 Залізничного району Львова (1939–1940), директором середньої школи № 3 того ж Львівського району (1940–1941). Із німецькою окупацією краю упродовж 1941–1945 рр. він опиняється у Відні. В «Особовому листку по обліку кадрів», який заповнений Г. Терлецьким пізніше як педагогом львівської музичної десятирічки, він указав: «евакуйований із фронту і перевезений до Відня»<sup>12</sup> – отже, з початком війни був мобілізований до війська, а звідти потрапив в австрійську столицю. Там упродовж 1944–1945 рр. працював директором української приватної школи для дітей вивезених українських родин. Однак формулювання в радянському документі могло не зовсім відповідати правдивому перебігу подій. У колах старшого покоління львівської інтелігенції побутує версія, що Г. Терлецький виїхав до Відня, але попав у радянську зону і з приходом радянських військ був 1945 р. депортований назад до Львова.

У Львові на той час (у 1944 р.) реорганізували створену ще 1939 р. Львівську музичну школу при Львівській державній консерваторії ім. М. Лисенка у музичну школу – десятирічку при тій же консерваторії. Упродовж 1945–1956 рр. Г. Терлецький працював у цій школі викладачем сольфеджіо та теорії музики<sup>13</sup>, закладаючи тут фундамент му-

<sup>10</sup> Терлецький Г. Пісня й забава. *Китиця квіток для чемних діток: Збірник пісень, забав і віршів для користування в дошкільцях та на І році шк. навчання* / Б.Д. Зладив. Краків : Українське видавництво, 1941 (Серія «Педагогічно-освітня бібліотека», ч. 8). С. 128–131.

<sup>11</sup> Терлецький Г. Пісня й забава. *Китиця квіток для чемних діток: Збірник пісень, забав і віршів для користування в дошкільцях та на І році шк. навчання* / Б.Д. Зладив. Краків : Українське видавництво, 1941 (Серія «Педагогічно-освітня бібліотека», ч. 8). С. 131.

<sup>12</sup> Ксерокопія цього документу, який зберігається в архіві Львівського музичного ліцею ім. С. Крушельницької, надала авторові цих рядків Т. Воробкевич.

<sup>13</sup> Львівська середня спеціальна музична школа – інтернат імені Соломії Крушельницької: сторінки історії / ред.-упоряд. Т. Воробкевич ; редкол.: Л.М. Закопеч та ін. Львів : Камула, 2017. С. 90.

зично-теоретичної освіти. Яскравість, доступність методики його викладання, чудовий контакт із дитячою аудиторією неодноразово згадували музиканти, які навчалися в нього: скрипалі Олег Крися, Богодар Которович, Юрій Мазуркевич, піаністи Олександр Слободяник, Віктор Єресько, сестри Марина та Лідія Крих, Марія Крушельницька, Ксенія Колесса, композитори і музичні теоретики Юрій Булка, Богдан-Юрій Янівський, Роман Сімович, Алла Терещенко. Г. Терлецький заснував у школі учнівський хор і вокальні ансамблі й силами учнів здійснив постановки дитячих опер «Коза-Дереза» М. Лисенка та «Вовк і семеро козенят» М. Ковалю.

Упродовж усієї педагогічної роботи Г. Терлецький стежив за публікаціями і напрацюваннями С. Людкевича, особливо у сфері викладання сольфеджіо і співу. Саме у 20–30-ті роки ХХ ст. С. Людкевич працює над розробленням різних напрямів музично-теоретичних проблем. До цього спонукали реалії у навчальній програмі інституту комплексу музично-теоретичних предметів, зокрема введення в навчальну програму інституту курсу сольфеджіо<sup>14</sup>. На засіданні Виділу Музичного товариства ім. М. Лисенка 24 грудня 1926 р. розроблення курсу було доручено С. Людкевичу<sup>15</sup>. Свої напрацювання у цій царині С. Людкевич виклав у низці публікацій: окремо виданих «Матеріалах до науки сольфеджіо» (1927), «Матеріяли для науки сольфеджіо і хорового співу. І курс: Тактова ритміка, Діятоніка Dur і moll» (1930) «Матеріяли для науки сольфеджіо і хорового співу», додаток I–II курс» (1930), програмі «Розклад матеріалу науки сольфеджіо» (1930), статті-рефераті «Критичні замітки в справі науки сольфеджіо й музичного диктанту в музичних школах» (1929).

Одним зі складників науки сольфеджіо С. Людкевич уважав вирішення проблеми сольмізації і потреби її реформи. Проблема сольмізації частково порушувалася С. Людкевичем у «Матеріялах до науки сольфеджіо» (1927), а окремо їй присвячено статтю «Спроба критичного підходу до питання сольмізації та її реформи», опубліковану 1929 р. польською мовою у журналі «Muzyka w szkole», де навіть подав проєкт такої реформи. Подавши короткий екскурс у появу назви сольмізаційних тонів, автор стверджує, що на їх основі створився спрощений метод сольфеджування діатонічними назвами нот без їх транспозиції і незалежно від хроматичних підвищень чи понижень (його названо «бездумним методом співаків»). С. Людкевич інформує про спроби такої реформи К. Ейтца, яка, однак, мала свої недоліки і тому не прижилася. Автор статті пропонує замінити назви деяких звуків («до» на «то» (відповідно до «тоніка»), «соль» на «до» (відповідно до «домінанта»); при підвищенні звуки переголошувати на «і» (cis- ti, dis – ri і т.д), а звуки «мі» і «сі» – при підвищенні називати «ме» (відповідно до «медіанта») і «се» (відповідно до «семітон», ввідний тон»); композитор пропонує гнучку систему застосування голосних «о», «у» та «е» «і» для відображення ступеня підвищення чи пониження.

С. Людкевич спробував частково ввести деякі аспекти пропонованої ним сольмізаційної реформи до посібника «Матеріяли для науки сольфеджіо і хорового співу», виданого 1942 р. У розділі «Інтоніяція» цього посібника для співу тональностей («скаль») із хроматичними звуками С. Людкевич пропонує два способи сольмізування звуків. Перший спосіб: «Або залишаємо кожному тонові, відповідно до його місця в ключі, його первісну назву, без огляду на те, чи даний тон підвищений, чи обнижений хроматично

<sup>14</sup> Книга протоколів Музичного товариства ім. Миколи Лисенка (1922–1939 рр.) / підготовка текстів, коментарі, післямова Я. Горака. Львів : Апріорі, 2019. С. 61.

<sup>15</sup> Книга протоколів Музичного товариства ім. Миколи Лисенка (1922–1939 рр.) / підготовка текстів, коментарі, післямова Я. Горака. Львів : Апріорі, 2019. С. 86.

на пр. do=c, чи cis або ces; re=d, чи dis або des і т. д. При таких механічних читанні затрачується, щоправда, критичне чуття і доцільно було б переголошувати самозвуки сольфеджованих назв на *i* при підвищенні, чи на *u* при пониженні на пр. cis=ci, fis=fi, ges=sul»<sup>16</sup>. Цей спосіб у даному разі вводився лише як компромісний варіант за можливості співати загальноприйнятим способом назв звуків. Другий спосіб означається композитором так: «Другий, більш критичний і доцільний спосіб полягає у т. зв. транспозиції, тобто піднесенні семи чергових назв усіх ступенів скали [тональності. – Я. Г.] C-dur: do, re, mi, fa, sol, la, si на ступені кожної іншої дурової [мажорної. – Я. Г.] скали т. зв. методом «тоніка – do». Значиться тоніка кожної скали буде do, другий re, п'ятий sol, увідний si і т. д. Цього способу уживаємо особливо за т. зв. модуляції, тобто за переходу до різних дурових скаль»<sup>17</sup>. Це спосіб згаданий лише згаданий С. Людкевичем у статті 1929 р. як англійський метод «tonic solfa»<sup>18</sup>. У посібнику «Матеріали для науки...» композитор дає матеріал для сольмізування таким способом, наводячи у розділі «Найкоротша схема модуляції через квінтове коло» 16 прикладів під заголовком «Приклади для сольмізації в різних тонаціях методом транспозиції («тоніка do»)» (с. 58–63).

У 1947–1948 рр. Г. Терлецький як педагог у музичній десятирічці спробував застосувати у навчальній практиці запропоновану С. Людкевичем модифікацію сольмізаційних назв, за дослідженням З. Штундер, «досягнувши блискучих результатів»<sup>19</sup>. Однак спроба Г. Терлецького стала предметом серйозної критики і негативної оцінки, і педагог «після неслухної критики відмовився від методу перезвучування сольмізаційних назв при хроматичних змінах тону»<sup>20</sup>. Критика експерименту Г. Терлецького спонукала С. Людкевича до написання 1948 р. статті «Про потребу реформи сольмізації», яка за життя композитора опублікована не була зі зрозумілих причин: у світлі недавно прийнятої партійної постанови про формалізм («Про оперу «Велика дружба» Мураделлі», лютий 1948 р.) постановка подібного питання трактувалася би не інакше як один із проявів формалізму. Уперше стаття надрукована лише у сучасному двотомнику праць С. Людкевича.

Людкевичева стаття, по суті, була словом композитора на захист експерименту Г. Терлецького. Автор виокремлює сольмізацію як один зі складників викладання сольфеджіо як музичної дисципліни і пише про досвід Г. Терлецького: «І ось львівський педагог, добрий спеціаліст по сольфеджіо, за голосом і приміром деяких проєктів і дискусій, які підіймалися в останніх роках у Польщі, Чехословаччині і на Україні, про що скажу далі, пробував ужити для хроматичного підвищення і пониження тонів модифікованих сольмізаційних назв шляхом проголошення вокалізів «а», «е», «о» на «і» – при підвищенні, і на «у» – при пониженні. Однак за цю спробу, незважаючи на дуже добрі висліди науки, педагог накликав на себе серйозну негативну оцінку, мовляв, він поганить

<sup>16</sup> Матеріали для науки сольфеджіо і хорового співу. І. Тактова ритміка, діятоніка Dur і moll / зладив С. Людкевич. Краків ; Львів : Українське видавництво, 1942. С. 55.

<sup>17</sup> Матеріали для науки сольфеджіо і хорового співу. І. Тактова ритміка, діятоніка Dur і moll / зладив С. Людкевич. Краків ; Львів : Українське видавництво, 1942. С. 55.

<sup>18</sup> Людкевич С. Спроба критичного підходу до питання сольмізації та її реформи. *Дослідження, статті, рецензії, виступи* / упоряд., редакція, примітки З. Штундер Т. 2. Львів : Видавництво М. Коць, 2000. С. 276.

<sup>19</sup> Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість. Том 1 (1879–1939). Львів : Бінар-2000, 2005. С. 328.

<sup>20</sup> Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість. Том 2 (1939–1979). Львів ; Жовква : Місіонер, 2009. С. 132.



«наші» сольмізаційні звуки та вводить непотрібно якісь небували новаторства, або, знов, зауваження, що він веде науку «консервативним, західним» методом»<sup>21</sup>.

Аргументуючи досвід Г. Терлецького, С. Людкевич пропонує ширший погляд на сольмізацію у вокалізах Гвідо Аретинського і полеміки довкола них, дає оцінку запропонованим попереднім проектам (англійській системі «Тоніка-До», «словотональному методу» К. Ейтца). Коротко зреферувавши суть реформи (як і в статті 1929 р.), автор статті спростовує аргументи проти введення цієї реформи (її непотрібність, «поганення» сольмізації, поклоніння перед буржуазним Заходом). Труднощі з практичним утіленням реформи С. Людкевич вважає можливим побороти, і саме досвід Г. Терлецького є свідченням тому. «Ця новість, – пише С. Людкевич в завершенні статті, – яку дозволив собі індивідуально педагог Терлецький (і то тільки при сольмізації, не в теорії!!), т. є. переголошення на «і» й «у» (без якої-небудь зміни назви діатоніки), ще не вводить ніякого змішання, і вона може зовсім добре міститися в рамках сучасних програм сольфеджіо для дітей, її слід повітати, а не засуджувати. Зрештою, рекомендується вона найкраще знаменитими успіхами в науці»<sup>22</sup>. Цитовані людкевичеві слова свідчать про високу професійну оцінку композитором праці шкільного педагога-теоретика.

На основі своєї статті на відкритому засіданні кафедри теорії музики Львівської консерваторії за участю педагогів музичних шкіл 1 листопада 1950 р. С. Людкевич зачитав свою доповідь «Історія сольмізації та її практичне примінення». За збереженим протоколом засідання в обговоренні доповіді виступив А. Кос-Анатольський, який зазначив актуальність доповіді, хоча вона не порушувала питання зв'язку з викладанням сольфеджіо. Олександр Теплицький звернув увагу на відсутність у доповіді зв'язку з художньою практикою, «де сольмізація відпадає і немає потреби реформи». Підтримав доповідь С. Людкевича Іларіон Гриневецький. Степан Гармаш критикував доповідь С. Людкевича за відсутність направленості ідеологічної, вважаючи, само по собі, «сольфеджіо – це наука формалістична і чисто технічна». В обговоренні виступили також Долгова, С. Павлюченко, Г. Терлецький, В. Василевич і М. Колесса<sup>23</sup>.

До 70-літнього ювілею С. Людкевича (1949 р.) Г. Терлецький починав працювати над статтею «Композитор Станіслав Людкевич як музичний педагог і теоретик (кілька думок із нагоди 70-ліття з дня його народження)». Недатований рукопис-автограф фрагменту цієї статті, написаний чорним і блякло-фіолетовим чорнилами на кількох сторінках поживклого від часу учнівського зошита в лінійку, зберігся серед домашнього архіву композитора (його повністю публікуємо у додатку № 2 до цієї публікації). Рукопис становить лише початковий фрагмент статті, яка залишилася незавершеною, а тому, мабуть, і не була опублікована свого часу. Проте навіть у такому незавершеному вигляді стаття в багатьох відношеннях становить значний інтерес.

Стаття чи не вперше на той час ставить завдання окремого аналітичного дослідження про С. Людкевича як музичного теоретика. Її початковий уступ коментує запропоновану композитором сольмізаційну реформу. Автор статті вважає, що людкевичева «смілива, прямо революційна реформа» «неприйнятна, бо надто радикальна і далеко йдуча, яка могла б викликати правдиву революцію в дотеперішній музично-педагогічній

<sup>21</sup> Людкевич С. Про потребу реформи сольмізації. *Дослідження, статті, рецензії, виступи* / упоряд., редакція, примітки З. Штундер. Т. 2 Львів : Видавництво М. Коць, 2000. С. 304.

<sup>22</sup> Людкевич С. Про потребу реформи сольмізації. *Дослідження, статті, рецензії, виступи* / упоряд., редакція, примітки З. Штундер. Львів : Видавництво М. Коць, 2000. С. 311.

<sup>23</sup> ДАЛО. Фонд Р-2056, Спр. 78, Арк. 18–20.

практиці». Сам же принцип «переголошування сольмізаційних назв», на думку Г. Терлецького, є вдалим, доцільним, простим до застосування і таким, що розв'язує низку проблем. У висвітленні деталей реформи автор у статті не вдається.

Осмилюючи педагогічне новаторство С. Людкевича, Г. Терлецький говорить про загальні основи, принципи навчання сольфеджіо: слух, інтонації і гармонічного, і акустичного зв'язку тонів («релятивно-гармонічне розуміння», як називає його С. Людкевич). Тут автор статті реферує уступи статті С. Людкевича 1929 р. «Критичні замітки в справі науки сольфеджіо й музичного диктанту в музичних школах», з якої визначальними для методики Г. Терлецького стали оці слова: «Основою цілої нашої музичної освіти був і буде слух релятивний: «не «попадання» поодиноких тонів чи відірваних інтервалів, але, можливо, повний розвій релятивного слуху в напрямі органічного розуміння й відчуття цілої системи гармонічних зв'язків мусить бути головною й одинокою ціллю раціонального сольфеджіо й музичного диктанту <...>»<sup>24</sup>.

Г. Терлецький порівнює постулати з названої статті С. Людкевича з надбаннями радянської музичної педагогіки і доходить висновку: «Те, що вперше в радянській музичній педагогіці видвинули Яворський і Майкапар, а Дубовський старався те все практично застосувати в своєму підручнику сольфеджіо, те незалежно від них зробив проф. Людкевич». Справді: С. Людкевич у статті 1929 р. випередив Й. Дубовського, підручник якого почав виходити в світ лише в середині 30-х років. Що стосується С. Майкапара і Б. Яворського, то напрацювання першого були здійснені ще в дорадянський час, на межі ХІХ–ХХ ст., а праці другого – з'явилися рівночасно з людкевичевою статтею.

Г. Терлецький розмежує два напрями навчання сольфеджіо в радянській музичній педагогіці: гамово-інтервальний (коли поняття стійких і нестійких звуків тяжіння розв'язання нестійких до стійких вивчається виходячи з інтервалів у межах гами) і ладово-гармонічний (коли вихідною точкою є акустичний зв'язок тонів у природньому строї (октава-квінта (кварта) – терція – секунда). До ладово-гармонічного, Г. Терлецький відносить людкевичів підхід, який пробує втілити у власній педагогічній роботі. Базу для його застосування теоретик має у посібнику «Матеріяли для науки сольфеджіо і хорового співу» С. Людкевича, де за таким принципом згруповано музичний матеріал для вправ. У статті Г. Терлецький не називає цієї праці, але кореляція положень статті з ними не підлягає сумніву.

Свій досвід у втіленні людкевичевого підходу Г. Терлецький опирає «не на вправах (хоча вони також мають своє місце), а на простих примітивних народних і дитячих найвічних піснях передовсім на веснянках і гагілках веселого і погідного характеру н[а] пр[иклад] «Дощик» і «Колискова» (на двох тонах – соль, мі), «Ой дзвони дзвонять», «Ой ти старий бобре», «Діду мій, Дударіку», «Пускайте нас» (на трихорді); «Не тепер» «Огірочки», «Співаночки», «Ой ніхто там». На тетрахорді – «Ой засенку», «Ой, чумаче», «Воротарчик» і т. д). Г. Терлецький не вказує, з яких збірників та посібників узяті ці пісні. Основний масив пісень («Дощик», «Колискова», «Ой дзвони дзвонять», «Ой ти, старий бобре», «Діду мій, дударіку», «Не тепер», «Огірочки», «Ой, засенку») узятий зі збірки «Китиця квіток...», хоч автор статті називає їх за початковими словами, а у виданні пісні мають інші назви («Дощик» – «Іди, іди, дощику», «Колискова» – «Заколисна пісня», «Ой ти, старий бобре» – «Лови», «Не тепер» – «Гриби», «Ой, засенку» – «Зайчик»).

<sup>24</sup> Людкевич С. Критичні замітки в справі науки сольфеджіо й музичного диктанту в музичних школах. *Дослідження, статті, рецензії, виступи* / упоряд., редакція, примітки З. Штундер. Т. 2. Львів : Видавництво М. Коць, 2000. С. 270.

Більшість названих пісень узято з людкевичевих видань, зокрема пісня «Ой ніхто там не бував» міститься у першому томі збірника «Галицько-руські народні мелодії» Й. Роздольського-С. Людкевича<sup>25</sup> і серед восьми вправ (під № 4) «В обсязі дурового тетра-хорду» розділу «Інтоніяція» людкевичевого посібника «Матеріяли до науки сольфеджо і хорового співу»<sup>26</sup>. В останньому названому посібнику, а серед 11 вправ підрозділу «В обсязі пентахорду» подано під № 8 пісню «Ой чумаче, чумаче»<sup>27</sup>. Пісню «Співаночки» теж узято з другого тому збірника Й. Роздольського – С. Людкевича (№ 1443)<sup>28</sup>. Пісня «Ой чумаче, чумаче» і «Співаночки» також опрацьовані С. Людкевичем для фортепіано у збірниках «Ще не вмерла Україна» (1918) і «21 народніх пісень» (1927).

Зазначимо, що пісні, названі у статті Г. Терлецького і застосовані у посібнику С. Людкевича, побутували як дидактичний матеріал науки співу у виданнях та посібниках першої третини ХХ ст. Зокрема, пісню «Огірочки» та «Володар чи воротарчик» знаходимо у збірнику М. Лисенка «Молодощі» (№№ 1 і 12). А у лисенківській «Збірці народних пісень в хоровому розкладі, пристосованих для учнів молодшого й підстаршого віку у школах народніх» містяться пісні «Пускайте нас» (№ 1), «Гра в бобра» (№ 4, «Ой ти, старий бобре») та «Володар або воротарчик» (№ 9)<sup>29</sup>. Пісні «Ой дзвони дзвонять», «Ой ти, старий бобре» (під назвою «Лови»), «Пускайте нас», «Огірочки», «Ой ніхто там не бував», «Дощик», «Ой співаночки мої» використав у своєму «Шкільному співанику» Ф. Колесса<sup>30</sup>. Усе це свідчить, що в радянські роки Г. Терлецький підхоплює і розвиває стару, укладену ще «Рідною Школою» традицію початкового музичного виховання на національному матеріалі. Що він не називає цих джерел у статті, зумовлене ідеологічними причинами. Можливо, присутнє тут і приховане протиставлення української методики і підбору матеріалу насаджуваним радянським взірцям і посібникам.

Залучення народно-пісенного матеріалу як навчального матеріалу з музично-теоретичних предметів є також людкевичевою ідеєю, яку підхоплює Г. Терлецький. У статті «Наші шкільні співаники», опублікованій 1905 р., С. Людкевич писав: «А прецінь школа, саме наука співу, якраз покликана до того, щоб раціонально розвивати природний співучий інстинкт у дітей, т. є. нав'язувати до того, що дитина принесла з рідної хати. <...> А спеціально в нас, українців, де матеріал пісень народних представляє невичерпне багатство форм пісенних, з яких так легко повними руками черпати можна, про се ніяк забувати не вільно»<sup>31</sup>. Усі ці деталі свідчать, що у власній методиці навчання соль-

<sup>25</sup> Етнографічний збірник / видає Етнографічна комісія Наукового товариства імени Шевченка. Том ХХІ: Галицько-руські народні мелодії / зібрані на фонограф Йосифом Роздольським списав і зредагував Станіслав Людкевич. Часть II. У Львові : Накладом НТШ, 1906. С 54, №№ 192–194, 196.

<sup>26</sup> Матеріяли для науки сольфеджо і хорового співу. I. Тактова ритміка, діятоніка Dur і moll / зладив С. Людкевич. Краків ; Львів : Українське видавництво, 1942. С. 28.

<sup>27</sup> Матеріяли для науки сольфеджо і хорового співу. I. Тактова ритміка, діятоніка Dur і moll / зладив С. Людкевич. Краків ; Львів : Українське видавництво, 1942. С. 31.

<sup>28</sup> Етнографічний збірник / видає Етнографічна комісія Наукового товариства імени Шевченка. Том ХХІІ: Галицько-руські народні мелодії / зібрані на фонограф Йосифом Роздольським списав і зредагував Станіслав Людкевич. Часть II. У Львові : Накладом НТШ, 1908. С. 346. № 1443.

<sup>29</sup> Пісні відтворені у 19-му томі 20-томового Зібрання творів Миколи Лисенка (с. 11, 27, 73, 75, 81).

<sup>30</sup> Дивись: Колесса Ф. Шкільний співаник: З педагогічної спадщини композитора / заг. ред., примітки С. Процика. Київ : Музична Україна, 1991. С. 13, 15, 16, 26, 49, 128. Перше видання «Шкільного співаника» Ф. Колесси було здійснене Українським Педагогічним товариством 1925 р.

<sup>31</sup> Людкевич С. Наші шкільні співаники. Дослідження, статті, рецензії, виступи / упоряд., редакція, примітки З. Штундер. Т. 2. Львів : Видавництво М. Коць, 2000. С. 258–259.

феджіо на початкових етапах навчання Г. Терлецький орієнтувався на праці С. Людкевича не лише в питаннях практичного застосування реформи сольмізації, а й методики викладання співу і музично-теоретичних дисциплін (зокрема, сольфеджіо) та підбору належних дидактичних прикладів музичного матеріалу з українського фольклору.

5–7 лютого 1955 р. у Львові відбулася конференція музично-навчальних закладів Львівської області «Методика викладання спеціальних дисциплін». С. Людкевич був керівником секції музично-теоретичних дисциплін і виступив з підсумковою доповіддю, у якій спинився на проблемах викладання гармонії. 5 і 6 лютого відбулися три засідання секції, на яких із доповідями виступили Надія Ранієць і Григорій Терлецький<sup>32</sup>. Темою доповіді Г. Терлецького було «Викладання сольфеджіо в середніх музичних школах».

Отже, Г. Терлецький контактував із С. Людкевичем упродовж майже всього професійного життя – від років навчання у композитора в Академічній гімназії та Вищому музичному інституті в середині другого десятиліття до щонайменше середини 50-х років ХХ ст. Присвятивши свою музично-педагогічну діяльність викладанню сольфеджіо та хорового співу у гімназіях, семінаріях, школах Галичини як довоєнного (польського), так і повоєнного (радянського) часу, Г. Терлецький був ознайомлений із працями С. Людкевича, які стосувалися сольфеджіо і співу, та ідеї їх пробував застосовувати у власній педагогічній роботі і в цьому був перший і, мабуть, єдиний серед щонайменше львівських шкільних педагогів-музикантів радянського часу. Зокрема Г. Терлецький уперше випробував у навчальній практиці в львівській музичній школі-десятирічці людкевичевого проєкту реформи сольмізації. Критика цього експерименту стала приводом до написання С. Людкевичем статті «Про потребу», де композитор дав високу оцінку досвіду Г. Терлецького. Педагог-теоретик застосовував також людкевичів ладово-гармонічний підхід до навчання сольфеджіо на початкових етапах шкільного навчання, закріплюючи його фольклорним матеріалом, значною мірою узятим із людкевичевих видань. Незавершена стаття Г. Терлецького «Композитор Станіслав Людкевич як музичний педагог і теоретик (кілька думок з нагоди 70-ліття зі дня його народження)» є першою спробою характеристики й оцінки С. Людкевича як музичного теоретика, а водночас і документом, який засвідчує перейняття його ідею у власну педагогічну працю.

## Додаток

### № 1

#### Лист Григорія Терлецького до Станіслава Людкевича.

Високоповажаний Пане Директор!

Я є занятим тепер, як контрактовий учитель співу в укр[аїнській] державній гімназії в Тернополі. Та в цім власне річ, що я занятий тут провізорично аж до зіволення Міністерства (*venia docendi*<sup>33</sup>). До Міністерства мушу вносити подання, а до подання конечна мені посвідка з того предмету. В році 1913 /14 зглядно 1912 / 13 перед війною ходив я до Вашого Музичного Інституту, на Ваші, так цінні для мене, виклади по теорії і гармонії музики. Той курс я перейшов. Може собі Пан Директор мене ласкаво пригадають, коли згадаю, що був тоді як учень VII кл. а пізнійше й VIII кл. дірігентом хору академічної гімназії (головної!), а ходив до Інституту на згадані Ваші, Пане Директоре, виклади, як

<sup>32</sup> ДАЛО Р-2056, оп. 1, спр. 163.

<sup>33</sup> Отримання права викладання (лат).

госпітант<sup>34</sup> за проєкцією п[анів] професорів: Вітошинського і Костецького<sup>35</sup> безплатно. Зі мною ходив рівночасно і Охримович<sup>36</sup>, як діригент академічної гімназії (філії). – Коли тільки можливо, то прошу дуже Пане Директоре, як давнішого Свогого Добродія, аби Пан Директор були ласкаві видати мені таку посвідку, хоч півофіціально або навіть приватну, що я дійсно такий курс укінчив. В противнім разі справа моєї посади а тимсамим мої пляни на будуче булиб дуже загрожені.

Я хотів бути особисто у Пана Директора, бо може то й негарно з моєї сторони, що відношусь в так важній для мене справі листовно, та, на жаль, мої матеріяльні відноси ни на це мені зараз не дозволяють.

Коли тільки Пан Директор будуть ласкаві Собі мене пригадати, то буду невимовно за це вдячний, тимбільше, що знаю, що в першій мірі від Пана Директора буде залежати справа моєї посади зглядно узискання від Міністерства *veniam docendi*.

Я вже наперед щиро дякую і остаю з глибоким поважанням до свого давнього Пана Професора і Директора

Григорій Терлецький  
контр[актовий] учитель співу в Тернополі  
ул. Костюшка 9

Тернопіль, дня 3 падолиста 1925.

P.S. Зі сторони Дирекції – потверджую, що така посвідка для Пана Терлецького дійсно потрібна. З поважанням М.Гу[підпис не відчитується. – Я. Г.] Управ[итель] гімназії.

P.S. З огляду на вагу музичної справи в нашій гімназії прошу узгляднити се прохання. Здоровлю щиро В. Безкоровайний<sup>37</sup>.

*ММСЛ. – Автограф чорним чорнилом на складеному вдвоє по вертикалі пожовклому аркуші цупкого паперу (18, 7 x 14 см). На першому аркуші текст розміщений з одного боку аркуша, на другому – з обох сторін. Обидва листки зі слідом поперечного згину. На лінії згину з правого боку аркуші злегка наддерті.*

<sup>34</sup> Госпітант – відвідувач.

<sup>35</sup> Володимир Костецький – згідно зі «Звітами дирекції...» у 1912/1913 рр. був заступником учителя у головному закладі, викладаючи латину, польську і німецьку мови. У 1913/1914 рр. – заступник учителя у філії гімназії, викладаючи латину, українську та німецьку мови.

<sup>36</sup> Йдеться про Івана Охримовича (1894–1942) – хорового диригента, двоюрідного брата етнографа Володимира Охримовича. Освіту здобув у Академічній гімназії у Львові, філологічному відділі Львівського університету та у Вищій торговельній школі у Відні. Був диригентом хорів «Бандурист» (1922–1933), «Боян» (1922–1937), «Сурма» (1935–1938) та хору кафедрального собору св. Юрія у Львові (1938–1941). «Звіт дирекції ц. к. Академічної гімназії у Львові за шкільний рік 1912/1913» (Львів: 3 друкарні НТШ, 1913) фіксує Г. Терлецького учнем 7 класу у головному заведенні (с. 100), а І. Охримовича – учнем 7а класу філії (с. 107). Наступного року у «Звіті дирекції ц. к. Академічної гімназії у Львові за шкільний рік 1913/1914» (Львів: 3 друкарні НТШ, 1914) Г. Терлецький зафіксований учнем 8б класу головного заведення (с. 104), а І. Охримович – учнем 8а класу філії (с. 111).

<sup>37</sup> Василь Безкоровайний (1880–1966) – диригент, композитор, педагог. Навчався у Тернопільській учительській семінарії, згодом гімназії. Закінчив фізико-математичний факультет Львівського університету (1908), навчаючись паралельно гармонії у М. Солтиса та С. Невядомського. Вчителював у гімназіях Львова (1908–1910), Тарнова (1910–1911), Станіслава (1911–1915), Тернополя (1914–1929), Золочева (1929–1935). 1921 р. співпрацював з Драматичним театром, очолюваним М. Крушельницьким, в 1925–1938 р. був диригентом Тернопільського «Бояна», а опісля – диригентом церковного хору у Львові (1938–1944). У 1944 році виїхав спочатку до Австрії (1944–1949), а відтак емігрував до США.

## № 2

**Незавершена стаття Григорія Терлецького  
«Композитор Ст. Людкевич як музичний педагог і теоретик  
(Кілька думок з нагоди 70-ліття з дня його народження)»**

Проф. Людкевич, не тільки великий композитор, але й видатний музичний педагог і теоретик, сміливий реформатор і новатор в навчанню сольфежа взагалі і зокрема сольфежа як предмету навчання в музичних школах. Його смілива, прямо революційна реформа чи радше проект реформи сольмізаційних знаків Гвіда з Ареццо<sup>38</sup> може в цілості покищо й не прийнятна, бо занадто радикальна і далекойдуча, яка могла б собою викликати правдиву революцію в дотеперішній музичній педагогічній практиці, зате сам принцип переголошування сольмізаційних назв взятий з того проекту можна вважати за незвичайно вдалий, доцільний і раціональний, який можна і зараз стосувати при дотеперішніх методах навчання сольфежа. – Це прямо ідеальний винахід найпростіших і при тому найвідповідніших назв на хроматичні і разом з тим енгармонічні звуки в сольфежуванні, яке дотепер спиралося на неральних основах, а на загальних назвах діатонічних, поширених і то чисто формально, і на хроматичні звуки так, що одна і та сама назва «до» в сольфежуванні має аж три різні значення – раз означає вона звук діатонічний «до», раз хроматичний звук – підвищений «до  $\sharp$ » то знов хроматично обнижений звук «до  $\flat$ ». А це просто формалізм, коли назва не відповідає дійсності. За те переголошування діатонічних назв це простий, а одночасно так легкий і зрозумілий методичний прийом, який можна стосувати без найменших труднощів і зараз заховуючи в основі традиційні діатонічні назви, доповнюючи їх тільки змодифікованими хроматичними і енгармонічними назвами. Це була би таким чином щаслива розв'язка того, над чим віками ламали собі голови кращі педагоги музичного світу. Під методично-педагогічним оглядом такі назви і конкретні і реальні, бо відповідають конкретним і дійсним підвищеним і обниженим звукам, а як такі, єдино раціональні в навчанні сольфежа, особливо на перших початках в нижчих класах, де повинні ми, згідно з загальними методичними принципами поступового ускладнення, виходити від простого до складного, від конкретного до абстрактного. Назви ці не тільки прості і природні, бо випливають з діатонічних назв, а й логічні, бо аналогічні до теоретичних буквенних назв: c, cis, ces і як там (в теорії) називаємо ними хроматичні звуки, але їх не співаємо, так і тут (в навчанні сольфежа) співаємо їх, але не називаємо ними теоретично звуків, заховуючи традиційні назви сі  $\flat$  і фа  $\sharp$ . Не говоримо ніколи: су, фі (сі  $\flat$ , фа  $\sharp$ ), а кажемо сі  $\flat$ , фа  $\sharp$ . Таксамо гама – тональність називається завжди – до  $\sharp$  мажор (мінор) чи мі  $\flat$  мажор (мінор), а не ді мінор, чи му мажор як це звичайно висмівають наші традиціоналісти-консерватисти, які звичайно не вглиблюються і не вдумуються в суть справи. Де ж тоді почуття нового, коли нове і раціональне називаємо консервативним і відсталим, а старе, традиційне, хоч і неправильне – новим

<sup>38</sup> Гвідо д'Ареццо (чи Гвідо Аретинський, 990-ті роки – 1050 (?)) – італійський музикант, теоретик, один із найбільш значних реформаторів у музичній практиці Середньовіччя. Освіту здобув у монастирі Помпоза. Близько 1025 р. став монахом бенедиктинського монастиря в Ареццо, де керував дитячим хором кафедральної школи. Увів у практику 4-лінійний нотний стан із буквеними позначками висоти звуку, чим створив умови для точного запису музичних творів. Увів також шестиступенний звукоряд (гексахорд) із складовими позначками ступенів (нинішні назви нот). Ці склади були взяті з латинського гімну св. Іоанну.

і прогресивним. Одиною вадою і недостатком таких назв в сольфезуванні – це деяка фонічна одноманітність при переголошуванні більше як 4-ох знаків при ключеві. Але тут учні дійшовши до 4-ох знаків вже настільки завансовані, що від 4-ох знаків можна перейти вже до діатонічних назв (з пересувним ключем), уживаючи переголошення тільки випадково як при різних видах мажора і мінора і проч. модуляціях. Незвичайну прислугу і вигоду дає нам переголошення при енгармонічній заміні характерних інтервалів нпр.: фа-сіль-ля-фа мі на фа-лю-соль –мі (мі  $\flat$ )-до. Це гастрює слух до того ступеня, що відчуваємо найтонші інтонаційні різниці між соль  $\sharp$  і ля  $\flat$  починаємо слухово відчувати і розуміти природний і температурований стрій. Таксамо при зменшених і збільшених акордах – при їх будові, співанні і енгарм[онічній] заміні – ці назви звуків не дадуться чимсь відповіднішим замінити.

В чому-ж тепер лежить новаторство проф. Людкевича як педагога. Сам володіючи чудесним абсолютним слухом проф. Людкевич не радить його розвивати в других, не радить виходити в навчанні сольфежа від поодиноких ступенів гами від поодиноких інтервалів, а зовсім від чого іншого, від розвитку релятивно (відносно)-гармонічного чи ладово-тонічного слуху, від ладово-гармонійного (тонічного) почуття тої основи народно-пісенної творчості. Те, що вперше в радянській музичній педагогіці видвигнув Яворський<sup>39</sup> і Майкапар<sup>40</sup>, а Дубовський<sup>41</sup> старався те все практично застосувати в своєму підручнику, те незалежно від них зробив проф. Людкевич в своїх критичних увагах до навчання сольфежа<sup>42</sup>, в яких виклав свої ос-

<sup>39</sup> Болеслав Яворський (1877–1942) – український музикознавець, піаніст, композитор, педагог, організатор музичної освіти. Випускник Київського музичного училища (клас В. Пухальського) та Московської консерваторії (клас С. Танєєва). У 1916–1921 рр. – професор Київської консерваторії, з 1917 р. викладав у Музично-драматичній школі М. Лисенка у Києві, у 1917–1921 рр. – директор Народної консерваторії у Києві. Із 1921 р. працював у Москві, у 1938–1942 рр. був професором Московської консерваторії. Із 1941 р. – доктор мистецтвознавства. Серед його учнів – Микола Леонтович, Михайло Вериківський, Пилип Козицький та ін. Автор теорії ладового тяжіння. Автор праць «Побудова музичної мови» (1–3 частини, 1908), «Структура мелодії» (1929), «Вправи в утворенні схем ладового ритму» (1928).

<sup>40</sup> Самуїл Майкапар (1867–1938) – радянський піаніст, педагог, композитор, музичний письменник. Уродженець Херсона, випускник Петербурзького університету (як юрист) і консерваторії (як піаніст і композитор). Як піаніст удосконалювався у Т. Лешетицького у Відні. Упродовж 1891–1901 рр. жив у Москві. У 1910–1930 рр. викладач фортепіано у Петербурзькій консерваторії, з 1917 р. – професор тієї ж консерваторії. Автор праці «Музыкальный слух» (М., 1890).

<sup>41</sup> Йосиф Дубовський (1892–1969) – радянський музичний теоретик, педагог, професор Московської консерваторії. Випускник Ляйпцігської (клас М. Регера, А. Шерінга) та Московської (клас Г. Катюара і Р. Глієра) консерваторій. Викладав музично-теоретичні дисципліни в Московському обласному технікумі ім. братів Рубінштейнів (1921–1923), Московській консерваторії (з 1940 р. професор цієї консерваторії), викладав також у Центральному заочному музично-педагогічному інституті. Із 1953 р. – професор кафедри теорії музики інституту ім. Курмангази Казахської РСР. Серед його учнів В. Берков, В. Протопопов, В. Вахромєєв, І. Рижкін. Співавтор знаменитого «бригадного» підручника з гармонії. У його доробку також підручники сольфеджіо: «Методический курс одноголосного сольфеджіо» (М., 1935, 1939), «Учебник сольфеджіо» (М., 1937, у співавторстві з І. Способіним).

<sup>42</sup> Йдеться про статтю С. Людкевича «Критичні замітки в справі науки сольфеджіо й музичного диктанту в музичних школах (Реферат, виголошений на засіданні Опініюдавчої комісії в справі устрою шкільництва)». Стаття написана на основі реферату С. Людкевича, виголошеного на засіданні 3–5 січня 1929 р. Опініюдавчої комісії у при польському Міністерстві віросповідань і народної освіти, яке відбулося у Львові. Реферат надрукований у третьому номері 1929 р. польського музично-педагогічного журналу «Музыка w szkole». Згодом в авторському українському перекладі його передруковано у дрогобицькому місячнику «Боян» 1929 р. (№№ 2–6).

новні принципи в навчанні цієї зовсім нелегкої дисципліни. Початком і основою всякої інтонації проф. Людкевич вважає той природний гармонічний чи акустичний зв'язок тонів у природному строю, а саме: октава, квінта (кварта), терція велика, мала, секунда велика, мала, а не навпаки. Виходить від тризвука тонічного (від тоніки) в його мелодичному розложенні, від т.зв. стійких звуків як від осі (шкелету) і навивати на них решту звуків лада, як перехідні і допоміжні звуки – намотувати поволі і систематично від трихорда через тетрахорд, пентахорд і т. д., аж до повної гами. Так маємо на чому слухово спертися – на стійких тонах, а не творити поступово гаму і з неї вибрати опісля стійкі звуки, що незвичайно трудно вдається як брати до уваги гаму вверх, в якій звуки порушуються проти своєї природи, проти свого тяготіння. Краща вже в тому випадку гама вниз, де всі нестійкі звуки спадають по своєму природному тяготінню до стійких тонічних, до т. зв. тоніки в широкому розумінні до-мі-соль. Та кому знов прийде сьогодні до голови починати сольфеджіо від спадаючої гами вниз, як це колись співали старинні греки – це понашому було би «догори ногами».

Спираючись на критичні думки і методичні вказівки проф. Людкевича в навчанні сольфежа я старався переводити їх в життя, стосувати їх в практичній роботі в школі та критично порівнювати їх з радянською методикою навчання сольфеджіа. Зазнайомившись докладніше з радянськими підручниками сольфеджіо і з працею академіка Теплова «Психологія музичних здібностей»<sup>43</sup> я побачив, що в радянській музичній педагогіці виразно зарисовується два методи в навчанні сольфеджіа – один гамово-інтервальный (абстрактний) і другий ладово-гармонічний (реальний) – Клімов<sup>44</sup>, Драгоміров<sup>45</sup>, Соколов інші з одного боку і

<sup>43</sup> Борис Теплов (1896–1965) – радянський психолог, професор, доктор педагогічних наук за спеціальністю «психологія». Співробітник (з 1929 р.), заступник директора Інституту психології в Москві, головний редактор журналу «Вопросы психологии» (1958–1965). 1940 р. захистив докторську дисертацію «Психология музыкальных способностей», яка окремою книгою була видана в Москві 1947 р. (згодом кілька разів перевидавалася), де класифікував здібності, необхідні для музичної діяльності. Ця праця обговорювалася на засіданні кафедри теорії музики Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка 18 квітня 1949 р.

<sup>44</sup> Михайло Клімов (1881–1937) – російський диригент, хормейстер, випускник московського Синодального училища та Петербурзької консерваторії (клас М. Римського-Корсакова). Упродовж 1904–1930 р. працював викладачем, був завідувачем і директором Петербурзької співочої капели. Організатор оперної студії при Петербурзькій консерваторії, член правління (1922–1923) тієї ж консерваторії, директор і художній керівник Ленінградської філармонії (1925–1927). Викладав музично-теоретичні предмети у консерваторії. Автор підручника «Первоначальное сольфеджио и простейшие виды ритма» (Музгиз, 1928, 1931, 1939).

<sup>45</sup> Павло Драгоміров (1880–1938) – хоровий диригент, регент, композитор і педагог. Випускник Московського Синодального училища церковного співу (1902) і Петербурзької консерваторії. Викладав спів і теорію музики у Придворній півчій капелі (з 1901), вів сольфеджіо і читку партитур у Регентському училищі в Петербурзі, заснованому С. Смоленським. Автор духовних музичних творів. Викладав у музичному училищі в Лохвиці на Полтавщині (1919–1925), працював у Харківському оперному театрі (1924–1926), з 1929 р. був концертмейстером в Одеському оперному театрі. У 1910 р. видав «Учебник сольфеджио», який витримав близько 15 перевидань.



Островський<sup>46</sup>, Дубовський, Способін<sup>47</sup> з другого. Коли Островський намагається об'єднати ці два методичні напрямки в навчання сольфеджіа (з оглядів «методичних» держаться ще гамово-інтервальної системи в першій частині підручника) то Дубовський буде вже свою методику на ладово-гармонічній основі. Так показує нам Дубовський, що без гамово-інтервалових вправ можна навіть в перших початках обійтися, що в музичній літературі дуже багато прикладів спертих на тонічно-мелодичних фігурах тризвука в розложенню (до-мі-соль) яких аж 18, що н[а]пр[иклад] Моцарт у «Сватяба Фігаро» (фінал) на 46 тактів спер всю музику на тонічному тризвуці і тільки 5 разів в мелодії живає II ступеня і раз тільки IV ступеня.

Так ідуци за думками проф. Людкевича починаю перші кроки-уроки сольфежа з квінти, з двох звуків – тоніки й доміаннти (в формі питання і відповіді) як двох ладово-стійких звуків; опісля додаю терцію теж стійкий звук в тонічному тризвуці. Далше терцію виповнюю нестійким (прохідним звуком) – ре (між до і мі) і фа (між мі – соль). Так систематично від тонічного тризвука а навіть від його двох тонів соль –мі переходимо до трихорда, тетрахорда, пентахорда і до повної гами. Все це спираємо не на вправах (хоч вони також мають своє місце), а на простих примітивних народних і дитячих наївних піснях передовсім на веснянках і гагілках веселого і погідного характеру н[а] пр[иклад] «Дошик» і «Коліскова» (на двох тонах – соль, мі), «Ой дзвони дзвонять», «Ой ти старий бобре», «Діду мій, Дударіку», «Пускайте нас» (на трихорді); «Не тепер» «Огірочки», «Співаночки», «Ой ніхто там». На тетрахорді – «Ой заенку», «Ой, чумаче», «Воротарчик» і т. д. Від пентахорду репертуар відповідних пісень все, де далі, збільшається – так робить і загальна методика в навчанні мови. Вона виходить від конкретної мови від слів і речення, а не від азбуки – алфавіту. – Загальна методика спирається на аналітично-синтетичному методі, а не на абстрактно-алфавітному, алфавіт приходить вже як завершення читання і писання на першому році навчання. Тому і в музичній педагогіці діатонічна гама, а ще більше хроматична – це дуже, а дуже простий звукоряд щодо своєї будови, але слухово і інтонаційно хромат[ична] гама хіба найтрудніша зі всіх трудних муз[ичних] інтонацій так у вокалі як і оркестровому відділі. Вважають її за

<sup>46</sup> Арон Островський (1905–1985) – російський радянський музикознавець, кандидат мистецтвознавства (1947). 1931 р. закінчив теоретичний факультет Ленінградської консерваторії. З 1934 р. викладав у Ленінградській консерваторії, з 1977 р. – професор у ній. зав. кафедри сольфеджіо (1934–1981); зам. директора з наукової та навчальної роботи (1939–1945). Був організатором і першим головою Секції теорії музики та сольфеджіо (1934), навколо якої в різний час об'єднав найкращих освітян міста, спрямувавши їхні зусилля на створення колективних підручників, статей та навчальних посібників (1934–1939). Автор низки статей із питань радянської музичної творчості, виконавства і педагогіки, музично-довідникових видань, а також підручників, зокрема «Очерки по методике теории музыки и сольфеджио: пособие для педагогов» (Л., 1954), «Учебник сольфеджио для музыкальных училищ и консерваторий» (в 4 частях); «Сольфеджио» Л.1937, 1940, у співавторстві з В. Шокінім, С. Соловійовим, А. Єгоровим та С. Павлюченком).

<sup>47</sup> Ігор Способін (1900–1954) – радянський музикознавець, теоретик музики, педагог, кандидат мистецтвознавства, професор Московської консерваторії, автор популярних підручників із теорії музики, гармонії та музичної форми. Випускник Московської консерваторії (клас Г. Конюса і Р. Глієра). Викладав у Московській консерваторії, у 1943–1948 рр. був завідувачем кафедри теорії музики тієї ж консерваторії, а в 1942–1947 рр. – деканом теоретико-композиторського факультету. Серед учнів – І. Барсова, Ю. Холопов. Один зі співавторів знаменитого «бригадного» підручника по гармонії. Підручник із музичної форми після партійної постанови 1948 р. зазнав ідеологічної критики як «формалістичний». Автор підручників із сольфеджіо «Сборник сольфеджио разных авторов для двух и трех голосов» (ч. ч. 1–2, М., 1936).

легку тільки завдяки клавішному звукоряду від якого звичайно виходимо в грі на ф[ортепіа]но. Але таких клавішів у нас в голосі і інших інструментах немає.

Ще кілька слів про виховне значення сольфежа в муз[ичній] школі.

*ММСЛ. Інвентарний № 4249. Автограф чорним і синім чорнилом в учнівському зошиті у лінійку (20,5 X 17 см) з обкладинками гірчичного кольору. На верхній обкладинці – графічний портрет О. Пушкіна, а нижче – поліграфічна розмітка для підписування зошита школярем. На тій розмітці чорним чорнилом рукою Г. Терлецького напис: «Терлецький Гр. Мих.». На задній обкладинці – таблиця множення і метрична система мір. На звороті задньої обкладинки – частково витертий рукопис тексту якоїсь політичної статті(лекції) звичайним олівцем. Верхня обкладинка відділяється від нижньої.*

### Література

1. Державний архів Львівської області (далі – ДАЛЮ). Фонд Р2056 (Львівська державна консерваторія ім. М. Лисенка), оп. 1, спр. 78.
2. ДАЛЮ. Фонд Р 2056, оп.1, спр. 163.
3. Етнографічний збірник / видає Етнографічна комісія Наукового товариства імені Шевченка. Том ХХІ: Галицько-руські народні мелодії / зібрані на фонограф Йосифом Роздольським, списав і зредагував Станіслав Людкевич. Часть 1. Львів : Накладом НТШТ, 1906. 187 с.
4. Етнографічний збірник / видає Етнографічна комісія Наукового товариства імені Шевченка. Том ХХІІ: Галицько-руські народні мелодії / зібрані на фонограф Йосифом Роздольським списав і зредагував Станіслав Людкевич. Часть II. У Львові: Накладом НТШ, 1908. 382 с.
5. Звіт дирекції Ц. к. Академічної гімназії за шкільний рік 1912/1913. Львів: 3 друкарні НТШ, 1913.
6. Звіт дирекції Ц. к. Академічної гімназії у Львові за шкільний рік 1913 /1914. Львів: 3 друкарні НТШ, 1914.
7. Китиця квіток для чемних діток: Збірник пісень, забав і віршів для користування в дошкільях та на I році шкільного навчання / зладив Богдан Данилович. Краків : Українське видавництво, 1941 (Серія «Педагогічно-освітня бібліотека», ч. 8).
8. Книга протоколів Музичного товариства ім. Миколи Лисенка (1922–1939 рр.) / підготовка текстів, коментарі, післямова Я. Горака. Львів : Априорі, 2019. 756 с.
9. Колесса Ф. Шкільний співаник: із педагогічної спадщини композитора / заг. ред., примітки С. Процика. Київ : Музична Україна, 1991. 223 с.
10. Людкевич С. Критичні замітки в справі науки сольфеджіо й музичного диктанту в музичних школах. *Дослідження, статті, рецензії, виступи* / упоряд., редакція, примітки З. Штундер. Т. 2. Львів : Видавництво М. Коць, 2000. С. 269–274.
11. Людкевич С. 21 народних пісень на фортеп'ян. [Львів, б.д.]. 23 с.
12. Людкевич С. Наші шкільні співаники. *Дослідження, статті, рецензії, виступи* / упоряд., редакція, примітки З. Штундер. Т. 2. Львів : Видавництво М. Коць, 2000. С. 257–259.
13. Людкевич С. Про потребу реформи сольмізації. *Дослідження, статті, рецензії, виступи* / упоряд., редакція, примітки З. Штундер. Т. 2. Львів : Видавництво М. Коць, 2000. С. 302–311.
14. Людкевич С. Спроба критичного підходу до питання сольмізації та її реформи. *Дослідження, статті, рецензії, виступи* / упоряд., редакція, примітки З. Штундер. Т. 2. Львів : Видавництво М. Коць, 2000. С. 275–280.
15. Львівська середня спеціальна музична школа-інтернат імені Соломії Крушельницької: сторінки історії / ред.-упоряд. Т. Воробкевич ; редкол.: Л.М. Закопеч та ін. Львів : Камула, 2017. 188 с.
16. Матеріали для науки сольфеджо і хорового співу. I. Тактова ритміка, діятоніка Dur і moll / зладив С. Людкевич. Краків ; Львів : Українське видавництво, 1942. 63 с.
17. Модест Менцинський: спогади, матеріали, листування / автор-упорядник М. Головащенко. Київ : Рада, 1995. 462 с.
18. Терлецький Г. «Дітвора співає, в садочку гуляє» [рец. на видання: Щурат В., Вахнянин Б. Дітвора співає, в садочку гуляє Співаник з руховими іграми для дітей, діточих садочків та вселюдних шкіл у двох частинах. Слова Василя Щурата; Музика та уклад ігор Богдана Вахнянина]. Львів : Видання «Рідної Школи», 1936. I частина – 12 с.; II частина 12 с.]. *Шлях виховання й навчання: тримісячник, орган «Взаємної Помочі Українського Вчительства»*. Х річник. Львів, 1936. № 2. С. 120–122.

19. Терлецький Г. Масова музика й розспівання в школі. *Методика і шкільна практика: додаток до «Учительського слова» органу «Взаїмної Помочі Українського Вчительства»*. VII річник. Львів : Накладом «Взаїмної Помочі Українського Вчительства», 1936. С. 85–93.
20. Терлецький Г. Композитор Ст. Людкевич як музичний педагог і теоретик (Кілька думок з нагоди 70-ліття з дня його народження) [Рукопис]. *Меморіальний музей Станіслава Людкевича у Львові*. Фонди музею. Інвентарний № 4249. Автограф, рукопис.
21. Українське дошкілля : підручник для виховниць української дошкільної дітвори в дитячих садках, захистах, сиротинцях і т. под. установах / опрацювали др. Петро Біланюк, Марія Козловська, Ярослав Кузьмів, Лев Ясінчук. Нове перероблене видання. Краків : Накладом «Українського Видавництва», 1940. 106 с. (Педагогічного-освітня бібліотека, ч. 6).
22. Українське дошкілля: Пісні, ігри, танці, вірші й загадки. 2-е вид. Київ : Музична Україна, 1991. 142 с.
23. Фільц Б. Пісні і хори для дітей та шкільної молоді. *Історія української музики в шести томах. Т. 5: 1941–1958 рр.* Київ : Наукова думка, 2004. С. 90–96.
24. Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість. Т. 1 (1879–1939). Львів : Бінар-2000, 2005. 636 с.
25. Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість. Т. 2 (1939–1979). Львів ; Жовква : Місіонер, 2009. 360 с.



---

---

## КОНЦЕРТНЕ ЖИТТЯ, РЕЦЕНЗІЇ

---

---

DOI 10.32782/2224-0926-2024-3-4-50-51-22

*Кияновська Любов*

### **ПРИТЧА ПРО ЛЮБОВ, САМОПОЖЕРТВУ І ПОДОЛАННЯ СТРАХУ (прем'єра опери «Русалонька» Ясухіро Касаматсу у Львівському театрі опери та балету імені Соломії Крушельницької)**

Стратегічний напрям діяльності Львівської опери «Український прорив» захоплює нові території і підкоряє нові вершини в прямому і переносному сенсі слова. У прямому – бо театр відкрив нову, третю сцену «Львів Опера: Мальярка» на вулиці Куліша, ба, в одному із залів художньо-виробничих майстерень на горішньому поверсі майже під дахом. Збудований у 1900 р. спеціально для театру, цей будинок щасливо не зазнав капітальних ремонтів і перебудов, тож зберіг автентичні інтер'єри і атмосферу *fine de siècle*. Тому задум використати його як майданчик для експериментальних постановок та інноваційних прем'єр, був цілком доречним.

У переносному – бо після багатьох вражаючих інтерпретацій української та світової музики (навіть не буду їх перераховувати, бо перелік зайняв би половину тексту статті) колектив розширив репертуарну географію і поставив першу в Україні японську оперу сучасного композитора Ясухіро Касаматсу на лібрето Шоїчіро Івакірі за мотивами знаменитої андерсенівської казки «Русалонька». Вибір першого твору для експериментальної сцени виявився влучним просто «у десятку»! Ясухіро Касаматсу відомий не лише у себе на батьківщині, а й у багатьох європейських столицях як один із провідних творців музики до вистав найвідоміших японських режисерів. Тривала співпраця і низка спільних проєктів пов'язували його з одним із «гуру» сучасного японського театру режисером Юкіо Нінагавою (1935–2016), що здійснив кілька культових постановок п'єс Вільяма Шекспіра, зокрема «Гамлет», «Перікл» і «Дванадцята ніч», саме з музикою Касаматсу. Окрім того, композитор випробував себе чи не в усіх можливих версіях сценічної музики – від телефільмів, камерних опер, арткіно, мюзиклів до бунраку (японський традиційний ляльковий театр). Тож опера «Русалонька» переконливо засвідчила пластичність його композиторського мислення, у якому природно поєдналися солідний академічний вишкіл (як випускника Токійського університету), прекрасне розуміння музичної реляції з широкою демократичною аудиторією, чутливість до радикальних перемін сучасного аудіовізуального простору і, звісно, непересічний талант.

Написання опери пов'язане з одним вельми цікавим креативним проєктом Касамацу MUSIC x SPACE («Музика і простір»), що розпочався у 2009 р. У рамках проєкту було створено два музично-сценічні дійства: «Йоцую кайдан» – на основі дуже відомої п'єси театру кабукі «Історія про привида із села Йоцую», містичної історії про зраду, вбивство та помсту привида, і «Русалонька», що, незважаючи на своє європейське походження,

за змістом перегукується з п'єсою кабукі. Композитор поставив собі мету досягнути єдності музики, мови та простору, тож виступив у цих постановках і як автор музики, і як режисер. Ось такий сучасний варіант «музики майбутнього» Ріхарда Вагнера!

Вибір опери для інаугурації нової сцени належить генеральному директору, художньому керівнику театру та керівнику проєкту Василю Вовкуну. Його схильність до нестандартних репертуарних інновацій проявилася й у цьому разі: адже треба володіти немалою менеджерською відвагою, щоби зважитися на підготовку такого незвичного артефакту. Утім, деякі предиспозиції до того все ж були. Тут варто надати слово виконавиці головної ролі Наталі Степаняк: «Уперше вистава була поставлена японською мовою у 2011 році, першовиконавицею була Акіко Накаджима, японська оперна співачка широко відома у Європі. У 2019 році саме вона запросила мене виконати партію Русалоньки в адаптованій версії опери у перекладі англійською мовою, де вона вже виступила в ролі режисера та менеджера проєкту. Прем'єра відбулася у Відні 2019 року на сцені DAS OFF THEATER<sup>1</sup>. На прем'єру приїхав сам композитор Ясухіро Касаматсу. Опісля мого повернення до Львова виникла ідея поставити цю оперу у Дзеркальній залі опери, режисером уже тоді мав виступити Антон Литвин, який на цей момент ще не працював у Львівській опері, та через Ковід, а потім початок повномасштабної війни проєкт відклали. А в цей час пан композитор запросив нас до Японії, щоб поставити віденську версію опери на сцені Токіо, це відбулося у листопаді 2023 року. І ось вже саме в листопаді цього року ми нарешті втілили цей проєкт у Львівській опері на новій сцені».

Кілька слів варто присвятити музичному стилю самої опери. На моє переконання, це один із вельми вдалих зразків постмодерністичного напрямку, у якому переваги естетичних наративів постмодернізму не нівелюються його аж надто очевидними недоліками. Музично-історичні джерела опери Касаматсу різноманітні і походять із різних національних культур та епох, їм притаманний сплав численних алюзій до музики попередніх епох (*у мелодиці опери чутливе вухо розпізнавало і типово пуччінієвські зврати, й інтонації французької ліричної опери, і солодку лірику американських мюзиклів початку ХХ ст.*) з імпресіоністичною гармонічною колористикою оркестру, що нерідко змінювалася жорсткою дисонантністю і окремими вкрапленнями авангардової техніки, як-от алеаторичні епізоди чи сонорне згущення фактури.

Та разом із тим усі ці різнорівневі елементи виразової системи органічно творили художню єдність, яка сприймалася на одному диханні, справляла сильний емоційний вплив. Що головне: музика **дійсно** спрямована на вираження внутрішнього світу героїв, а не на екстравагантне штукарство чи звуковий експеримент без сенсу, чим нерідко грішать деякі постмодерні опуси. Тому публіка – різного віку і професій – дуже добре сприйняла оперу, тривалі овації після вистави і щасливі посмішки на обличчях слухачів стали невідомим доказом їх захоплення.

Non plus ultra була і вся постановка опери. Львівські митці створили справді переконливий талановитий продукт, що щасливо поєднав, цілком у душі постмодерної естетики, різні полюси художніх вирішень. Їх сценічна версія винахідливо об'єднала елітарний і демократичний, традиційний і експериментальний, філософськи заглиблений та дієво видовищний рівні, причому зробила це природно, зі смаком, по-львівськи елегантно.

<sup>1</sup> DAS OFF THEATER – один із театрів Відня, розташований від 2006 р. в колишньому Центрі культурних ініціатив, що часто надає свої майданчики для постановок гастрольних труп, в тому числі й для експериментальних.

У постановці опери дуже багато символів і алегорій. Вони відсилають і до сучасних проблем буття (*наприклад, до засмічення океану, про що нагадують рибалки, збираючи на початку вистави з умовного морського берега розкидані пластикові пляшки, або айфони рибалок, від яких вони не можуть відірватися, навіть щоби помітити страждання юної Русалоньки*), і до міфологічних кодів (*як символ риби, що в страхітливому втіленні з'являється наприкінці: адже риба – один із найдавніших амбівалентних символів, уособлює і земне відродження, і таємний підземний світ, а в Японії – це і чоловічий символ сили і наполегливості, «койноборі»*), і до абстрактних філософських смислів (*човен із накинутою на нього сіткою, що уособлює в християнстві ловців душ*). Режисер та автор сценографії Антон Литвинов ретельно розрахував пластику руху кожного з учасників дійства, вона напрочуд промовиста і подекуди навіть викликає асоціації з німим кіно – настільки влучно виражає стан і почуття героїв. Окремо відзначу прекрасне вирішення сценічної функції артистів мімансу, які постійно супроводжують дію, у своїх жовтих рибальських плащах переміщуючись по всій просторовій площині залу. Раціональне і вибагливе використання всього простору: балконів, глибини залу позазд слухачів, сходів, навіть закулісних приміщень, куди зникають чи звідки з'являються герої, – це ще один знак сьогодення, переміщення сучасної людини на землі, на воді і в повітрі, мені особисто нагадав про метушливість і постійний «біг по колу», який заважає заглибитись у себе. Просторова динаміка стискає і згущує перцептуальний час, завдяки чому суб'єктивне відчуття тривалості опери набагато коротше за її реальний хронометраж.

Фантастичне враження справляє весь візуальний комплекс вистави, до створення якого долучилися художники Наталія Герич та Ігор Лев, художниця відео, дизайнерка Анастасія Миколайчук, художниця костюмів Жанна Малецька, художник світла Олександр Мезенцев. Скупий, проте в кожній найменшій деталі символічний, предметно-просторовий ряд умовних декорацій (*умовних, оскільки декораційності в традиційному сенсі тут просто немає – вона непотрібна*), як і костюми персонажів, отримують упродовж дії різне призначення й образне навантаження. Світлова драматургія та відео ефекти у постановці – інтенсивні, багатозначні, але не нав'язливі, чутливо резонували не лише на переміни сюжетної дії, на експресію виразу почуттів героїв, а й на сам характер музики.

Як і всі інші складники – від музики починаючи, візуальні елементи вирішені в естетиці постмодернізму: переважно спираючись на засади режисерського театру (мінімальна наповненість сценічного простору, осучаснення і свідоме спрощення рекізиту), у деяких епізодах нагадують стилістику аніме, де-не-де обігрують предметність артхаузного кіно, десь, очевидно, сягають і до стилістики вуличних вистав. Балетні сцени (балетмейстер Ігор Храмов), особливо за участі суперниці Русалоньки, обраниці Принца (?), доцільно доповнювали сценічну дію, у танцювальній пластиці доповнюючи експресивні колізії сюжету.

Ще один надзвичайно важливий знак сьогоденної доби, дуже вишукано обіграний у постановці, – паритетність візуального і реального світу. Адже багато подій в опері відбуваються не за участі реальних акторів, а висвітлюються на стовпі-екрані, центрі сценічного простору. Його включеність у дію надто важлива: на ньому вперше з'являється примарна постать Принца, у якого закохається Русалонька, хоч ця постать і позбавлена конкретних рис обличчя; тут проступають контури серця, вказуючи на зародження почуттів у серці Русалоньки; тут показана сцена весілля – теж у нереальних

розмитих контурах двох постатей, аж до того моменту, коли у фіналі Русалонька вбиває кинджалом не реального Принца, а його умовне, без обличчя, зображення на стовпі, таким чином, наче стираючи межу між двома вимірами свого буття (*а разом з тим і більшості з нас – чи ми перейшли у цей роздвоєний стан екзистенції, навіть не помітивши, як і коли це сталося?*)

Звісно, усе ж найважливіший «стовп» кожного оперного спектаклю – це музиканти. Диригент Юрій Бервецький із невеликим ансамблем (лише тринадцять осіб) розкрився, передусім, як інтелектуальний митець, що вразив точним раціональним розрахунком балансу звукової маси, досконало продуманою темпово-агогічною драматургією, вишуканою динамічною палітрою у новому, поки що необжитому і не апробованому залі, – це ой як непросто!

Зіркові солісти Наталя Степаняк та Петро Радейко зробили би честь будь-якій реномованій європейській сцені. Русалонька у виконанні Н. Степаняк вражала не лише прекрасним голосом, культурою звуку, віртуозністю і легкістю подолання технічних труднощів – ці характеристики, зрештою, невід’ємні для високопрофесійних оперних співачок, які роблять серйозну кар’єру! Але не менш важливими в інтерпретації складної багатовимірної ролі стали її артистична переконливість, психологічно вивірене прочитання особистості героїні, якому підпорядковані всі інші згадані прикмети.

Петрові Радейкові випала складна місія виступити у «поліамплуа», тобто впродовж спектаклю перевтілюватися послідовно у Оповідача, Бабусю Русалоньки, Принца і Відьму, представляти кардинально різні характери і постаті. І він блискуче впорався із цим вельми складним завданням, навіть дещо несподівано для тих, хто постійно стежить за його оперною кар’єрою, проявившись не лише притаманній йому ліричній, а й у комедійній, містично-зловісній іпостасі. Найбільше подивував дивовижний ефект зміни барви голосу, що супроводжував кожне наступне перевтілення героя: принадний любовний тембр Принца змінювався на стрекотливий – у Бабусі, на приглушено жорсткий – у Відьми.

Завершити свої рефлексії з приводу прем’єри опери «Русалонька» Ясухіро Касаматсу на новій сцені Львівського театру опери та балету імені Соломії Крушельницької хотіла би словами генерального директора і художнього керівника театру та керівника проєкту Василя Вовкуна:

*«Перша японська опера на українській сцені – «Русалонька» Ясухіро Касаматсу – це синтез нової музики, мови та простору. Простору малярки, що наповнений кольором і запахом фарби, творчим полем та енергією славнозвісного Євгена Лисика.*

*Героїня «Русалоньки» встромяє ніж у стіну власних страхів і переживань, тим самим звільняючись від них й знаходячи саму себе... Адже у кожному з нас, за Ясухіро Касаматсу, заховане ціле море...».*

Бажаю новій сцені Львівської опери і надалі успішно відкривати моря та океани сучасного експериментального музичного театру, які дадуть змогу вдячним слухачам не просто насолоджуватися високим мистецтвом, а й знаходити себе.



Наукове видання

# УКРАЇНСЬКА МУЗИКА

**Науковий часопис**

Щоквартальник

Число 3–4 (50–51)  
2024

*Комп'ютерна верстка і технічне редагування –*  
**Вікторія Гайдабрус**  
*Коректура –*  
**Наталія Славогородська**

Підписано до друку 01.11.2024.  
Формат 70x100/16. Гарнітура Times New Roman. Папір офсет. Цифровий друк.  
Ум. друк. арк. 18,85. Наклад 100 прим. Зам. № 1224/901.

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.