

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 1 (52)
2025



Видавничий дім
«Гельветика»
2025

DOI: 10.32782/2224-0926-2025-1-52

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 В5 Музичне мистецтво
відповідно до Наказу МОН України № 1166 від 23 грудня 2022 року (додаток 3).

Виходить 4 рази на рік

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

Електронна сторінка журналу: journals.lnma.lviv.ua/index.php/ukrmuzyka

Ухвалено до друку Вченою Радою ЛНМА імені М. В. Лисенка
27 лютого 2025 року, протокол № 2

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

Новакович Мирослава – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри музич-
ної медієвістики та україністики ЛНМА імені М. В. Лисенка, Україна

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

Черевко 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, 2025. 168 с. Щоквартальник.

ISSN 2224-0926

2025, число 1 (52).

Усі права застережено – All rights reserved

ЗМІСТ

СТАТТІ

Горак Яким Романович

Михайло Волошин і Станіслав Людкевич:
співпраця, взаємооцінка, листування.....7

Граб Уляна Богданівна

«Король регентів» Яків Калішевський (1856–1923)
в українській хоровій культурі: спадкоємність вокально-хорової традиції.....31

Дудник Євген Ілліч

Ансамблева гра як важливий спосіб формування особистості музиканта.....39

Жишкович Мирослава Андріївна

Творча діяльність видатних українських співаків
у світлі мистецтвознавчої думки Станіслава Людкевича.....46

Коструба Лілія Олександрівна

Вектори творчої діяльності Богдана Дрималика в контексті розвитку
музичного мистецтва Галичини 20–50-х років XX століття.....55

Крепак Костянтин Валерійович

Музика свободи: твори, присвячені подіям періоду
Револуції гідності (2013–2014 рр.) та повномасштабного вторгнення
в Україну.....66

Майчик Остап Іванович

Видатний тенор Михайло Голинський:
настанови майбутнім вокалістам-професіоналам.....74

Оболенська Марія Михайлівна

Стратегії формування інтерактивної ансамблевої взаємодії
для ефективної роботи піаніста-концертмейстера.....83

Письменна Оксана Богданівна, Чжан Цзеї

Октет Янг Йонга для змішаного складу:
риси імпресіонізму й новаторські техніки.....95

Сиротинська Наталія Ігорівна

Олександр Козаренко: духовне осердя «межового» композитора.....106

Степанська Олександра Станіславівна

Музика як фактор виховання національної еліти
у світоглядних засадах Григорія Ґалагана.....114

Толошняк Наталія Анатоліївна, Кметюк Тарас Васильович

Аналіз рецензій як інструмент дослідження піаністичної діяльності
Бориса Кудрика.....128

Федина Ростислав Костянтинович

Фортепіанна соната № 1 Віктора Косенка:

виконавсько-інтерпретаційний аспект.....135

Фу Юань

Ретроспектива становлення виконавської традиції фортепіанних творів

Н. Нижанківського за життя композитора.....143

Чен Сяньчунь

Модуси віртуозності у творчості й виконавстві Доменіко Драгонетті

(1763–1846).....150

КОНЦЕРТНЕ ЖИТТЯ, РЕЦЕНЗІЇ**Кияновська Любов**

Концерт як сповідь і мрія.....159

Осадиця Ольга

Рецензія-огляд монографії В. Грабовського «Музика і націоналізм.

Паралелі та перехрестя». Дрогобич : Посвіт, 2023. 480 с.....163

CONTENTS

ARTICLES

Horak Yakym

Mykhaylo Voloshyn and Stanislav Liudkevych: cooperation, mutual evaluation, correspondence.....7

Hrab Uliana

“King of the Regents” Yakiv Kalishevsky (1856–1923)
in the Ukrainian choral culture: vocal and choral tradition continuity 31

Dudnyk Yevhen

Means of collective music making.....39

Zhyshkovych Myroslava

Creative Activity of Prominent Ukrainian Singers in the Light
of Art Criticism Thought by Stanislav Lyudkevych.....46

Kostruba Liliya

Vectors of Creative Activity of Bohdan Drymalyk in the Context
of the Development of Musical Art in Galicia in the 1920s–1950s..... 55

Krepak Konstantin

Music of Freedom: Works Dedicated to the Events of the Revolution of Dignity
(2013–2014) and the Full-Scale Invasion of Ukraine.....66

Maychuk Ostap

Outstanding tenor Mykhailo Holyynskyi:
instructions for future professional vocalsits.....74

Obolenska Mariia

Strategies for Developing Interactive Ensemble Collaboration
for the Effective Work of a Pianist-Accompanist..... 83

Pysmenna Oksana, Zhang Zeyi

Yang Yong’s Octet for mixed composition: impressionist features
and innovative techniques..... 95

Syrotynska Natalia

Olexander Kozarenko: spiritual core of the “boundary” composer.....106

Stepanska Oleksandra

Music as a factor in the education of the national elite in the worldview
of Hryhorii Halahan.....114

Toloshniak Nataliia, Kmetiuk Taras

Analysis of reviews as a tool for researching the pianistic activity of Boris Kudryk...128

Fedyna Rostyslav

Viktor Kosenko’s First Piano Sonata: Performance-Interpretation Aspect.....135

Fu Yuan

Retrospective of the formation of the performing tradition of N. Nyzhankivskyi's
piano works during the composer's lifetime.....143

Chen Xianchun

Modi of Virtuosity in the Creativity and Performance Domenico Dragonetti
(1763–1846).....150

CONCERT LIFE, REVIEWS

Kyianovska Liubov

Concert as confession and dream.....159

Osadtsia Olha

Review of V. Grabovsky's monograph "Music and Nationalism.
Parallels and Crossroads". Drohobych: Posvit, 2023. 480 p.....163

СТАТТІ

УДК 78(477.83/.86)(091)Людкевич С.: [930.2:82-6Людкевич С., Волошин М.]
DOI 10.32782/2224-0926-2025-1-52-1

Горак Яким Романович
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри теорії музики,
Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка;
старший науковий співробітник,
Меморіальний музей С. Людкевича у Львові
<https://orcid.org/0000-0003-0707-8751>

**МИХАЙЛО ВОЛОШИН І СТАНІСЛАВ ЛЮДКЕВИЧ:
СПІВПРАЦЯ, ВЗАЄМООЦІНКА, ЛИСТУВАННЯ**

У статті на джерельних архівних матеріалах, матеріалах періодики й епістолярію розкрито взаємини між українським адвокатом Михайлом Волошином і композитором Станіславом Людкевичем, які тривали понад 40 років. Адвокат за фахом, співзасновник Колегії оборонців і Союзу Українських Адвокатів, президент Львівської палати адвокатів, Михайло Волошин (1877–1943) увійшов в історію української музичної культури в Галичині першої половини ХХ ст. як співак, хоровий диригент, композитор, музичний критик, музично-громадський діяч. У всіх перелічених напрямках своєї музичної діяльності він перебував у постійному особистому та творчому контакті з С. Людкевичем, із яким був знайомий із часу свого навчання в університеті й із яким разом тривалий час співпрацював у товариствах «Сокіл», «Академічна громада», хоровому товаристві «Львівський Боян» і музичному товаристві ім. М. Лисенка. С. Людкевич присвячував М. Волошинowi музичні твори, а М. Волошин як музикант багато зробив для виконання музики С. Людкевича: зокрема під його диригуванням уперше звучали частини кантати-симфонії «Кавказ», виконував М. Волошин твори С. Людкевича і як співак. Разом із композитором М. Волошин брав участь у низці організаційних комісій і музично-громадських заходів у Львові, Перемишлі, щодо вшанування роковин смерті Дмитра Бортнянського, Миколи Лисенка. Крім вступної статті, матеріал містить публікацію з науковим апаратом 10 листів (1908–1926 рр.) Михайла Волошина до Станіслава Людкевича, автографи яких зберігаються у фондах меморіального музею С. Людкевича у Львові.

Ключові слова: Михайло Волошин, Станіслав Людкевич, Львівський університет, товариство «Академічна громада», товариство «Сокіл» у Львові, хорове товариство «Львівський Боян», Музичне товариство ім. М. Лисенка у Львові, Вищий музичний інститут у Львові, журнал «Ілюстрований музичний календар», Шевченківські вечори у Львові, кантата-симфонія «Кавказ», Відень, Густав Малер, Українські січові стрільці, «Захист Українських Січових Стрільців у Львові», Колегія оборонців, Союз Українських Адвокатів (СУА), Дмитро Бортнянський, Микола Лисенко.

Horak Yakym. Mykhaylo Voloshyn and Stanislav Liudkevych: cooperation, mutual evaluation, correspondence

The article and archive of historical documents deals with the history of relationships between Ukrainian lawyer Mykhaylo Voloshyn and the composer Stanislav Liudkevych, which span

more than 4 dozen years. Educated lawyer, co-founder of Collegium of lawyers and Union of Ukrainian Lawyers – Mykhaylo Voloshyn (1877–1943) came unto the history of Ukrainian musical culture of the first half of XX century as a composer, singer, choral conductor, music critic and education. In all afore-mentioned fields of music education he was the close ally of S. Liudkevych, with whom he were acquainted since the time of his studies in the Lviv University and collaborated with him a long time in Sokil Society, Academic Educational Fraternity, Lviv Boyan Choral Society, and Mykola Lysenko Music Society, S. Liudkevych dedicated to M. Voloshyn his musical compositions, and M. Voloshyn as a musician did a lot for the performance of S. Liudkevych music in particular, under his baton were performed for the first time the movements of “Caucasus” cantata-symphony, M. Voloshyn performed his works as a singer as well. Together a composer M. Voloshyn took part in joint commities and public jubilee performens in Lviv, Peremyschl at Dmytro Bortniansky and Mykola Lysenko commemorations. Apart from introduction, the publication contains 10 letters (1908–1926) with references of Mykhailo Voloshyn to Stanislaw Liudkevych, facsimiles of witch preserved in the archive of Stanislaw Liudkevych Memorial Museum in Lviv.

Key words: Mykhaylo Voloshyn, Stanislaw Liudkevych, Lviv University, Academic Educational Fraternity, Lviv Sokil Society, Lviv Boyan Choral Society, Mykola Lysenko Lviv Music Society, The Higher Music Institute in Lviv, Illustrated Musical Calendar journal, Schevchenko jubilee concerts in Lviv Caucasus cantata-symphony, Vienna, Gustav Mahler, Ukrainian Sich Society, The Union of Ukrainian Lawyers (UUL), Dmytro Bortnyansky, Mykola Lysenko.

Вступ. Постать Михайла Івановича Волошина (5 травня 1877 с. Ролів, нині – Дрогобицького району Львівської області – 30 липня 1943, Львів) – адвоката, громадського діяча, хорового диригента, співака (тенор), музично-театрального критика – висвітлена в енциклопедичних виданнях¹ і наукових дослідженнях щодо як його адвокатської², так і музично-громадської³ діяльності. Згадок про взаємини М. Волошина з С. Людкевичем у цих джерелах нема. Більше фактичного матеріалу, який стосується їхніх взаємин, міститься в різних розділах першого тому монографії З. Штундер про композитора.

¹ Медведик П. Волошин Михайло Іванович. *Українська журналістика в іменах : Матеріали до енциклопедичного словника* / за ред. М.М. Романюка. Львів, 1997. Вип. 4. С. 37–38. Медведик П. Діячі української музичної культури (матеріали до біо-бібліографічного словника). *Записки НТШ. Том ССХХVI: Праці Музикознавчої Комісії*. Львів, 1993. С. 389; Горак Я. Волошин Михайло. *Наукове товариство імені Шевченка : Енциклопедія*. Том 3: Вес-Глин / ред. тому О. Купчинський, О. Савула, Н. Федорак. Львів, 2016. С. 250–252. Медведик П. Волошин Михайло Іванович. *Українська музична енциклопедія* / НАНУ, ІМФЕ ім. М. Рильського / редкол. тому : А. Калініченко, А. Муха (співголови), І. Сікорська (заст. голови), Н. Костюк (наук. ред.) та ін. Київ, 2006. Т. 1. С. 410. Бурбан М. *Українські хори та диригенти*. Вид. друге, виправлене і доповнене. Дрогобич: Посвіт, 2007. С. 318.

² Ювілейний альманах Союзу Українських Адвокатів у Львові: Репринтне видання 1934 р. / упорядник М. Петрів ; передмова А. Редзкі. Київ : Юстініан, 2014 (у виданні на с. 101–137 поміщена стаття М. Волошина «Тим, що відійшли від нас у боротьбі за право»). Гловацький І., Гловацький В. *Українські адвокати Східної Галичини (кінець XVIII – 30-ті роки XX ст.)*. Львів, 2004. С. 71; Гловацький І. *Українські адвокати Східної Галичини у світлі архівних джерел та некрологів (1800–1943 pp.)*. 2-е вид., доповн. Львів : Ліга-Прес, 2014. С. 277–282.

³ Німілович О. Музично-критична діяльність Михайла Волошина. *Наукові записки Тернопільського національного університету ім. В. Гнатюка. Серія «Мистецтвознавство»*. Тернопіль-Київ, 2005. № 3 (15). С. 8–14. Ханік Л. Історія хорового товариства «Боян». Львів, 1999. С. 42, 46, 48, 59, 61, 63. Німілович О. Михайло Волошин про творчість Густава Малера. *Українська музика: щоквартальник*. Львів, 2021. № 1 (39). С. 133–135 (до статті на с. 136–143 долучені передруки статей М. Волошина «Г. Малер і його VIII симфонія» і «Густав Малер»).

Матеріали і методи. У фондах музею С. Людкевича зберігається чимало експонатів, пов'язаних із М. Волошином. Первинну документальну цінність мають збережені автографи 10 листів М. Волошина до С. Людкевича за період 1908–1926 р. (з перервами), повний текст яких із науковим апаратом подано в додатку до статті. Невеликі за обсягом листи, писані здебільшого на кореспонденційних картках, мають діловий характер, а звернення «Коханий товаришу» (чи просто «Коханий») документують сердечність їхніх взаємин. Крім листів, збереглися нотні⁴ і книжкові (художні і музикознавчі)⁵ видання власності М. Волошина, засвідчені його власноручним підписом на обкладинках і титульних сторінках. Іноді на книжках трапляються й власноручні дарчі написи М. Волошинові від авторів літературних творів – М. Яцкова, В. Масляка й інших. Також у фондах є папка газетних витинанок із часописів із рецензіями на концерти М. Волошина як співака та статтями й рецензіями його авторства.

Результати. З С. Людкевичем М. Волошин познайомився під час навчання на юридичному факультеті Львівського університету. Обоє були членами «Академічної громади» і студентського хору при цьому товаристві. 1900 р. хор брав участь у з'їзді українських шкіл Австрії в Чернівцях з нагоди заснування там товариства «Молода Україна». Під керівництвом С. Людкевича виступав і хор «академіків», у якому співав М. Волошин⁶. У програмі концерту виконували Людкевичів «Поклик до братів слов'ян» (сл. М. Драгоманова) і «На прю» М. Лисенка.

М. Волошин входив до гімнастичного товариства «Сокіл» і тут теж міг контактувати з С. Людкевичем, який став членом цього товариства в червні 1902 р. Концерт, організований товариством «Сокіл» у Львівській філармонії 6 травня 1903 р., був знаменним

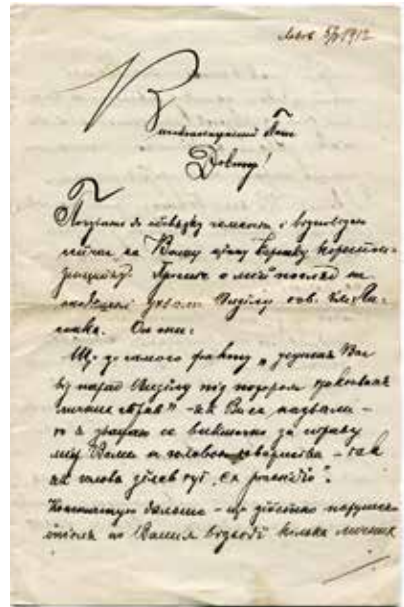


Фото 1. Сторінка автографа листа Михайла Волошина до С. Людкевича від 05.07.1912

⁴Нижанківський О. «І молилася я» сл. Б. Грінченка. Львів, б.д. (інв. № 480; є підпис М. Волошина з датою 1910 р.); Нижанківський О. «А де той цвіт». Сл. В. Масляка. Львів, б.д. (інв. № 481; з підписом М. Волошина); Нижанківський О. «Минули літа молодії». Сл. Т. Шевченка. Львів, б.д. (інв. № 482; з підписом і печаткою М. Волошина); Гайворонський М. Українські народні пісні. Гуцульське Різдво: мішаний хор. 1. Коляда. New York Ukrainian Edition, 1933 (інв. № 4319; з дарчим написом М. Гайворонського М. Волошину); Гайворонський М. Пісні УСС. Нью-Йорк-Львів, 1936 (інв. № 4320; з дарчим написом М. Гайворонського М. Волошину). Боянь. Зборникь малорускихъ квартетовъ на мужеский хоръ / упоряд. В. Матюка. Перемишль, 1896 (інв. № 1086. На титулі підпис М. Волошина). Наявні також три томи німецького видання партитури опери Р. Вагнера «Зігфрід» (інв. № 4193; на титулі кожного тому підпис М. Волошина).

⁵Яків М. Далекі шляхи. Нариси і новелі. Львів, 1917 (інв. № 949 з дарчим написом М. Яцкова М. Волошину на титулі); Грушевський М. Про старі часи на Україні. С-Пб., 1907 (інв. № 1127; на обкладинці підпис М. Волошина); Масляк В. Поезії. Львів, 1919 (інв. № 4215; з дарчим написом В. Масляка М. Волошину). Є також німецькомовні музикознавчі книги про опери Р. Вагнера (інв. № 1289, 1290, 1291, 1292).

⁶Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість. Львів: Бінар-2000, 2005. Т. 1: 1879–1939. С. 134.

для С. Людкевича: тоді під диригентурою Л. Челянського було виконано оркестрове «Капричіо» С. Людкевича, що стало дебютом композитора як симфоніста. На тому ж концерті зведений чоловічий хор «Сокола» в супроводі оркестру виконав серед інших творів і «Косаря» С. Людкевича, а М. Волошин брав участь у концерті як співак-соліст. «Твір сей оркестральний (Капричіо – Я. Г.), виведений з хорошим зрозумінням під управою п. Челянського, поставив п. Людкевича в очах наших дуже високо. Як сама фактура, так і кольорит твору свідчать наглядно, що п. Л[юдкевич] совісно потрудився над своїм першим чисто-оркестральним опусом. Хор мужеський «Соколів», зложений з 50 наших співаків, відспівав відтак «Три шляхи» Топольницького і Людкевича «Косара» (слова Шевченкові) та Лисенка «Думу» в супроводі оркестри При сій нагоді перевірили ми, що наш соліст тенор, п. Волошин, працює над собою з хорошим успіхом. Голос его набрав сили і металю»⁷, – зазначалося у відгуку на концерт, опублікованому в газеті «Руслан».

З початком ХХ століття почалася багаторічна співпраця обох діячів у «Львівському Бояні». 1901 р. вони входять до керуючого Виділу товариства: С. Людкевич як заступник диригента, М. Волошин – виділовий⁸. 28 червня 1901 р., коли відбувся у Львові концерт до десятиліття створення «Львівського Бояна», С. Людкевич та М. Волошин брали в ньому участь. С. Людкевич виступив в ньому як один із диригентів (поруч С. Федака, О. Нижанківського та Ф. Колесси) і як композитор зі своїм чоловічим хором у супроводі оркестру «Косар» на слова Т. Шевченка, виконаним на концерті. М. Волошин взяв участь у концерті як співак, виконавши в дуєті з Орисею Шухевич та у фортепіанному супроводі Дарії Шухевич дует «Зацвіла в долині червона калина (сл. Т. Шевченка)»⁹.

1903 р. С. Людкевич, закінчивши університет, рік перебував на військовій службі, потім працював педагогом Перемишльської гімназії і співпрацював з Інститутом для дівчат у Перемишлі. За той час М. Волошин у товаристві «Львівський Боян» був заступником виділового (1903), заступником диригента (1903–1904)¹⁰, а згодом – до 1913 р. диригентом хору «Львівського Бояна». «З ім'ям д-ра М. Волошина, – оцінюватиме згодом значення М. Волошина для «Львівського Бояна» В. Барвінський, – тісно в'яжеться історія «Львівського Бояна»; часи його диригентури в «Бояні» – це часи розквіту Товариства [...] це був диригент уповні свідомий своїх мистецьких задумів і спроможностей, який умів витворити у підчиненому собі співацькому колективі не тільки зразкову дисципліну, але й мистецьке захоплення, що знаходило свій глибокий вислів у незвичайно педантично випрацьованій, а з мистецького боку певно оформленій інтерпретації»¹¹.

Спробою М. Волошина як композитора в той період став солоспів «Ой гляну я, подивлюся» на слова Т. Шевченка. Солоспів 1903 р. здобув перемогу на композиторському конкурсі, організованому «Львівським Бояном». С. Людкевич згодом неодноразово відзначив цей твір: 1911 р. він включив його до збірки музичних творів на слова Т. Шевченка «Кобзар» під своєю редакцією, а потім у кількох статтях, написаних у різні роки,

⁷ Вечір «Руских Соколів львівських». *Руслан*. 1903. № 92. 25 квітня (8 травня). С. 1.

⁸ Волошин М. Львівський Боян. *Альманах музичний: Літературна частина Першого ілюстрованого календаря музичного на рік 1904* / зложив і впорядкував Ромуальд Зарицький. Львів, 1904. С. 110.

⁹ Замітки з нагоди ювілейного концерту «Львівського Бояна». *Руслан*. 1901. № 140. 22 червня (5 липня). С. 2.

¹⁰ Волошин М. Львівський Боян... С. 111.

¹¹ Барвінський В. Д-р Михайло Волошин і музичне мистецтво. *Краківські вісті*. 1943. № 176. 13 серпня. С. 3.

згадував про його виконання Модестом Менцинським (у статті «Модест Менцинський і українська пісня»¹² (1919)) і відзначав його в статті «Вокальна музика на тексти поезій «Кобзаря» (1934) серед творів, які «можна би вирізнити та признати деякі більше або менше позитивні вальори»¹³. Відомо також, що на Шевченківському концерті 1905 р. виконувався хор М. Волошина «Чого мені тяжко» до слів Т. Шевченка. Серед домашнього архіву С. Людкевича зберігається недатована й без зазначення місця проведення програма концерту, у якому першим номером указано саме цей хор М. Волошина¹⁴. 1905 р. твір було опубліковано у Львові, і це видання зберігається серед домашнього архіву С. Людкевича¹⁵.

М. Волошин і С. Людкевич узяли участь як автори статей в «Альманаху музичному» (пізніше перейменованому на «Ілюстрований музичний календар»), який виходив у Львові під редакцією Р. Зарицького впродовж 1904–1907 р. У випуску 1904 р. М. Волошин помістив статтю про Вищий музичний інститут у Львові та хроніку діяльності товариства «Львівський Боян» за 1891–1903pp¹⁶, у цьому ж виданні опублікована й стаття С. Людкевича «Про розвій та сучасне становисько т. зв. програмової музики». У річнику 1906 р. поміщена стаття М. Волошина «Сегорічна артистична прогулька муз[ичного] кружка «Акад[емічної] Громади»¹⁷. Серед домашнього архіву С. Людкевича зберігається примірник цього річника видання з дарчим написом видавця Ромуальда Зарицького М. Волошині: «Високоповажаному Пану М. Волошині на спомин – з сердечною подякою за поміч в видавництві. Львів 20/12 1905 Р. Зарицький»¹⁸. Текст дарчого напису дає підстави стверджувати, що М. Волошин, попри авторство статей, брав участь у процесі видавництва журналу. У річнику на 1907 рік побачила світ стаття М. Волошина «Хор учеників руської (академічної) гімназії у Львові»¹⁹. У цьому ж річнику С. Людкевич опублікував свою статтю «Кілька заміток про т. зв. «дроби» в наших нар[одних] піснях»²⁰. Як музичний критик М. Волошин і згодом багато виступав з рецензіями на

¹² Людкевич С. Модест Менцинський і українська пісня. *Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи* / упоряд. З. Штундер. Львів : Видавництво М. Коць, 1999. Т. 1. С. 423.

¹³ Людкевич С. Вокальна музика на тексти поезій «Кобзаря». *Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи* / упоряд. З. Штундер. Львів : Видавництво М. Коць, 1999. Т. 1. С. 268.

¹⁴ Меморіальний музей Станіслава Людкевича у Львові (далі – ММСЛ). Інв. № 4481.

¹⁵ ММСЛ, Інв. № 440.

¹⁶ Волошин М. Вищий музичний інститут. *Альманах музичний: Літературна часть Першого ілюстрованого календаря музичного на рік 1904* / зложив і впорядкував Ромуальд Зарицький. Львів, 1904. С. 102–104; Волошин М. Львівський Боян. *Альманах музичний: Літературна часть Першого ілюстрованого календаря музичного на рік 1904* / зложив і впорядкував Ромуальд Зарицький. Львів, 1904. С. 105–111.

¹⁷ Волошин М. Сегорічна артистична прогулька муз. кружка «Акад. Громади». *Ілюстрований музичний календар на рік звичайний 1906* / зложив і впорядкував Ромуальд Зарицький. Рочник третій. У Львові : З друкарні НТШ, 1906. С. 63–64.

¹⁸ ММСЛ №1109/1.

¹⁹ Волошин М. Хор учеників руської (академічної) гімназії у Львові. *Ілюстрований Музичний Календар на рік звичайний 1907* / зложив і впорядкував Ромуальд Зарицький. Рочник четвертий. У Львові : З друкарні «Удільової», 1907. С. 75–78.

²⁰ Людкевич С. Кілька заміток про т. зв. «дроби в наших нар. піснях». *Ілюстрований Музичний Календар на рік звичайний 1907* / зложив і впорядкував Ромуальд Зарицький. Рочник четвертий. У Львові : З друкарні «Удільової», 1907. С. 61–64. Передрук: Людкевич С. *Дослідження, статті, рецензії, виступи* / упоряд. З. Штундер. Львів : Дивосвіт, Видавництво М. Коць, 2000. Т. 2. С. 200–202.

музичні події (Шевченківські вечори, пописи елєвів Музичного Інституту, виступи співаків, хорів, музичні вистави театру тощо) на шпальтах «Діла»²¹.

При створенні інституту на засіданні «Союзу співацьких і музичних товариств» 9 жовтня 1903 р. М. Волошин був прийнятий у члени цієї спілки та обраний секретарем Вищого музичного інституту. Водночас став учнем інституту: брав уроки композиції в Анатолія Вахнянина й навчався в класі вокалу Олени (Галини) Ясеницької, яка згодом стала його дружиною. Був постійним членом «Союзу співацьких і музичних товариств», а згодом із 1907 – «Музичного товариства ім. Лисенка», упродовж усього часу його існування (до 1939 р.) майже завжди входив до керівного його віділу, будучи довгі роки заступником голови Товариства й активно причетним до всіх граней діяльності Товариства. У Товаристві М. Волошин постійно входив до складу різних комісій, які працювали над документами (статутами, контрактами тощо), надавав юридичні послуги товариству, у т. ч. у всіх конфліктних справах між членами товариства чи педагогами інституту. У тодішньому керівництві Музичного товариства ім. М. Лисенка адвокати постійно посідали провідне, вагоме місце. Це, з одного боку, забезпечувало товариству гнучкість у вирішенні юридичних і публічних справ, з іншого – викликало незадоволення в тих, які не погоджувалися з надто малим представництвом музикантів (фактично тільки С. Людкевич і В. Барвінський) у Відділі, говорилося про «музиків» і «немузиків». На загальних зборах 22 листопада 1931 р. справа набула настільки принципового й гострого характеру, що М. Волошин як «немузик» зробив спробу зректися своєї посади в товаристві²². Проте М. Волошин мав авторитет, любов і повагу в Товаристві. Коли на засіданні Віділу товариства 30 квітня 1938 р. він, керуючись принципами суто людської порядності, заявив, що через занятість в інших товариствах не може належно справляти свої функції в Товаристві, Віділ відхилив його заяву²³.

Уже тоді, у перше десятиліття ХХ ст., М. Волошин проявляв всебічний інтерес до творчості С. Людкевича. 1902 р. композитор написав солоспів «Там далеко на Підгір'ю» на слова І. Гаврилюка, яке 1905 р. було опубліковане в Ляйпцігу з присвятою М. Волошинові²⁴. Мабуть, від самого композитора М. Волошин отримав у дар два випуски видання «Сольоспіви з фортепяном Станіслава Людкевича», які вийшли у Львові 1903 р. й містили солоспіви «Сирітка» та «Не сьпівайте мені сеї пісні» (сл. Лєсі Українки) у першому і два солоспіви на слова Г. Гайне – «Кожним вечером царівна» (з опублікованою в кінці нотного тексту авторською датою «Ярослав 6 Цвітня 1900 р.») і «Du bist wie eine Blumme» (з датою «Львів 19 Марта 1899») у другому випусках. У фондах музею С. Людкевича збереглися ці видання: на першому випуску на обкладинці є підпис М. Волошина²⁵, а на другому близько верхнього правого кутка першої сторінки нотного

²¹ Детальну бібліографію публікацій М. Волошина дивись у виданні: Курилишин К. *Часопис «Діло (Львів, 1880–1939) : матеріали до біобібліографістики*. Т. 4 : 1900–1904 рр. Дрогобич : Коло, 2018. С. 172; Т. 5 : 1905–1909 рр. Дрогобич : Коло, 2019. С. 169; Т. 6 : 1910–1914 рр. Дрогобич : Коло, 2020. С. 171; Т. 7 : 1914–1923 рр. Дрогобич : Коло, 2022. С. 207; Т. 8 : 1923–1930 рр. Дрогобич : Коло, 2023. С. 231.

²² Книга протоколів Музичного товариства ім. Миколи Лисенка (1922–1939 рр.) / упор., післямова Я. Горака. Львів : Априорі, 2019. С. 215.

²³ Книга протоколів Музичного товариства ім. Миколи Лисенка (1922–1939 рр.). Львів : Априорі, 2019. С. 409.

²⁴ ММСЛ. № 1612.

²⁵ ММСЛ. № 1436.

тексту – дарчий напис С. Людкевича М. Волошинові: «Милому Товаришови Мих. Волошинови на спомин передає автор»²⁶.

М. Волошин виступав як вокаліст-виконавець творів С. Людкевича. У шевченківському вечорі 30 березня 1905 р. брав участь відразу в кількох ампула: як композитор (його солоспів до слів Т. Шевченка «Ой гляну я, подивлюся» виконала Анна Крушельницька, а хор «Львівського Бояна» виконав його хор «Чого мені тяжко»), співак, виконавши солоспів С. Людкевича «Черемоше, брате мій» і в дуеті з А. Крушельницькою виконав дует М. Лисенка «Зацвіла у долині»²⁷. 3 лютого 1907 р. на вечорі «Молодої музи» виконував солоспів С. Людкевича «Під від вас» на сл. Карманського. Загалом вокально-виконавська діяльність М. Волошина того часу була дуже інтенсивна. Окремі програми його співацьких виступів збережені в домашньому архіві Людкевича²⁸.

Виявом інтересу до творчості С. Людкевича в ті роки є також і той факт, що під диригуванням М. Волошина «Львівський Боян» на концерті 17 травня 1906 р. до 45-х роковин Т. Шевченка виконав першу частину «Кавказу». У програмі концерту також прозвучав марш «Під мурами Єрихону» С. Людкевича у виконанні військового оркестру 15 піхотного полку під диригентурою А. Конопаска²⁹. М. Волошин виступив на цьому концерті як соліст співак, виконавши «Прощанє Степана» з опери «Купало» А. Вахнянина.

На концерті товариства «Сокіл» 5 червня 1906 р. «Львівський Боян» під диригуванням М. Волошина виконав першу частину «Кавказу». «Відспівані «Львівським Бояном» хоральні твори Січинського «Лічу в неволі» і Людкевича «Кавказ часть І» в супроводі оркестри, справді не були нові, однак в їх виконанню було видно великий поступ «Львівського Бояна». З сеї нагоди належить ся повне признання містодиригентови «Бояна» п. Волошинові за точне приготованє сих творів з членами хору за їх виконанє. По обох тих піснях, одушевленє зібраної публіки проявило ся так сильно, що присутні на сали оба композитори мусіли з естради подякувати публіції за грімку овацію»³⁰, – читаємо про виконання в повідомленні преси. До слова, М. Волошин на цьому концерті як співак виконував ще й сольну партію в кантаті Д. Січинського.

Поки С. Людкевич навчався у Відні та працював над докторатом, М. Волошин перебував поперемінно то у Львові, то у Відні. Лист М. Волошина з 1908 р. зі Львова (№ 1 у нашій публікації) показує, що він скучає за С. Людкевичем, цікавиться його діяльністю. Коли С. Людкевич повернувся після захисту дисертації на педагогічну роботу до Перемишля, М. Волошин перебував із 1909 р у Відні й, за спогадами В. Барвінського, «шукав тісного зв'язку з музикою, став членом віденського «Музікгезангверайну та брав участь у величавих концертах у Відні та інших німецьких містах під кермою славних диригентів як Франц Шальк та інші»³¹. У листі до Людкевича з Відня 11 вересня 1909 р. пише, що «заложив сольовий квартет з самих Німців – їм добре зі мною, а мині з ними».

1910 р. М. Волошин у Відні познайомився з Густавом Малером, який відбував до Америки для прем'єри Восьмої симфонії. У вересні того ж року М. Волошин зустрівся з

²⁶ ММСЛ. № 1437/1.

²⁷ Новинки. Програма концерту. *Діло*. 1905. № 60. 15 (28) березня. С. 3.

²⁸ ММСЛ №№ 2459, 2464.

²⁹ Новинки. В XLV роковини смерті Т. Шевченка. *Діло*. 1906, № 82, 26 квітня (9 травня). С. 3

³⁰ Новинки. Сокільський концерт. *Діло*. 1906. № 105. 26 травня (7 червня). С. 3.

³¹ Барвінський В. Д-р Михайло Волошин і музичне мистецтво. *Краківські вісті (щоденник)*. 1943. № 176. 13 серпня. С. 3.



Фото 2. Автограф листа Михайла Волошина до С. Людкевича 11.09.1910

Г. Малером у Мюнхені, брав участь як співак-хорист у підготовці й виконанні 8-ої симфонії австрійського композитора в цьому місті, про що коротко сповіщав С. Людкевича в листі від 11 вересня 1910 р. (№ 3 в нашій публікації). 12 вересня 1910 р. Восьма симфонія Г. Малера прозвучала в Мюнхені, що спонукало М. Волошина до написання відгуку в пресі «Густав Малер і його VIII симфонія»³². У ній М. Волошин дає ґрунтовну характеристику величезному виконавському складу, детально описує зміст симфонії, а також характеризує Г. Малера як музиканта й людину. Коли ж Г. Малер помер 1911 р., М. Волошин опублікував статтю «Густав Малер»³³, у якій подав біографію та характеристику творчості й диригентської діяльності австрійського композитора.

Працюючи на пості диригента «Львівського Бояна», М. Волошин продовжує із цим колективом виконувати твори С. Людкевича й передовсім центральне полотно композитора – кантату-симфонію «Кавказ». На Шевченківському концерті, що відбувся 2 березня 1909 р., у виконанні «Львівського Бояна» під керуванням М. Волошина знову прозвучала I частина «Кавказу» («Прометей») С. Людкевича³⁴. На жаль, у пресі не з'явилося друком музичної рецензії на концерт. Загалом (мабуть, редакційному) дописі говорилося: «В подробиці не входимо, лишаючи їх музичному рецензентові, який певне віддасть належне признание і композиції Людкевича «Кавказ» і виконанню сеї й інших точок – відомих уже з програми – хором «Бояна» і «Бандуриста», і праці диригентів пп. Волошина і Артимовича»³⁵. «Заслугу в виведенню обох творів – писала у дописі про концерт газета «Руслан» – треба приписати не лише співлюбивості членів «Львівського Бояна», не лише сердечному теплові, яке вяже з собою сю артистичну дружину, але й її знаменитому діригентові п. Михайлови Волошинови, що не лише силу і енергію, але й душу та серце вливає в працю над вишколенем «Львівського Бояна». На

³² Волошин М. Густав Малер і його VIII симфонія. *Діло*. 1910. № 216. 29 (16) вересня. С. 1–2; № 217. № 30. (17) вересня. С. 1–2.

³³ Волошин М. Густав Малер. *Неділя*. 1911. № 23. С. 4–5.

³⁴ Оповідки. Програма концерту. *Діло*. 1909. № 42. 26 (13) лютого. С. 3.

³⁵ Шевченкове свято. *Діло*. 1909. № 46. 3 березня (18 лютого). С. 3.

спомин Шевченкового концерту і в подяку за не-стружену діяльність п. Волошина, вручено йому на естраді від «Львівського Бояна» срібну лаврову галузку з відповідною дедикацією, а публіка нагородила артиста-діригента, що опанував не лише хор, але й оркестру, гучними оплесками»³⁶. Згадана в дописі галузка зберігається нині у фондах Меморіального музею С. Людкевича. Це металева вигнута лаврова галузка з листочками та ягідками, унизу перев'язана металевою позолоченою стрічкою з вигравіруванням на ній написом: «Знаменитому Діригенту Михайлови Волошинові 19 2/III 09 Львівський Боян».

Наступного 1910 р. на концерті до 49-х роковин смерті Т. Шевченка «Львівський Боян» під керівництвом М. Волошина виконав серед іншого II частину «Кавказу» С. Людкевича. «Перше місце заняв, безперечно, п. С. Людкевича «Кавказ» ч[астина] II. – Сей твір повний експресії, глибоко обдуманий, переведений консеквентно у всіх подобицях, приносить справдішню славу п. Людкевичеві, а наш убогий на поли музики поважної репертоар збільшає о нову річ, перворядної вартости. Хори мішані «Льв[івського] Бояна» під незвичайно енергічною та вправною може дещо за нервозною паличкою дириг[ента] п. д-ра Волошина відспівали сей твір знаменито»³⁷, – читаємо у відгуку Р. Ганінчака на концерт. Рецензією на концерт відгукнувся й С. Людкевич, у якій від свого імені як композитора дав оцінку виконанню та диригентові: «Хори мішані держали ся загалом добре, – пише він. – Лучше виведене «Молитви» треба може приписати більшій старанности і рутині діригента; тільки деякі партії *religioso* в другій половині («І тобі одному поклонють ся») вимагали ширшого спокійного розвивання та більше поліфонічного фразовання і нюансування поодиноких голосів»³⁸.

З 1910 р. М. Волошин готував із хором «Бояна» виконання 4-ої частини «Кавказу» С. Людкевича. Ця робота була представлена «Бояном» на Шевченківському вечорі у Львові 10 і 13 березня 1911 р.³⁹ Напередодні виконання М. Волошин опублікував статтю «Перед Шевченковим ювілеєм у Львові». У ній автор сповіщав про ажітаж публіки, порушував проблему відсутності належного залу, яка б могла публіку вмістити, і наводив інформацію про виконані твори. Стаття ґрунтовно характеризує два твори, прем'єра



Металева лаврова галузка, подарована диригентові Михайлові Волошину від «Львівського Бояна» після Шевченківського концерту 2 березня 1909 р.

³⁶ Шевченкові роковини у Львові. *Руслан*. 1909. № 39. 19 лютого (4 березня). С. 2.

³⁷ Ганінчак Р. Концерт в пам'ять 49-літніх роковин смерті Тараса Шевченка. *Діло*. 1910. № 54. 11 березня (26 лютого). С. 7.

³⁸ Людкевич С. З концертової салі. *Діло*. 1910. № 68. 28 (15) березня. С. 2. Передрук: Людкевич С. *Дослідження, статті, рецензії, виступи* / упоряд. З. Штундер. Львів : Дивосвіт, Видавництво М. Коць, 2000. Т. 2. С. 435–436

³⁹ Волошин М. Перед Шевченковим ювілеєм у Львові. *Діло*. 1911. № 50. 6 березня (21 лютого). С. 3; № 51. 7 березня (22 лютого). С. 1–2; № 52. 8 березня (23 лютого). С. 1–2.

яких має відбутися на святі, – «Хустини» Г. Топольницького й «Кавказ» С. Людкевича. Розлого описавши зміст третьої й четвертої частин Людкевичевого твору, М. Волошин пише: «З архітектури загальної будови композиції підношу передусім конструкцію тих моментів у інструментації, де змальовано боротьбу за волю і свободу. Там ціла вага лежить в оркестрі, вона піднімає цілу акцію і повинна крити хор, який тут служить більше до піддержання повноти, є і повинен бути оливою до оркестрального огню. Компоніст здобув ся тут рішучо на епохальний крок в своїй композиторській діяльності, бо можна сесі оркестральні моменти рівнати під багато зглядами з такими величним творами, як «смерть і визволення», де Чайковський ілюструє боротьбу життя і смерти (ідеться про 6-ту симфонію П. Чайковського – Я. Г.), як остання дія останнього акту Фавста Гунода (боротьба злих духів з добрим і проголошення перемоги хором ангелів), як «Walkürenritt» Вагнера (боєвий лет завзятих Валькирій) або звісний уже з попередніх концертів «Львівського Бояна» «Оляф Тригвазон» Гріга, де головню і виключно оркестра з'ображає боротьбу оборонну поганьства з офензивним християнством при акомпанієменті хору жреців і жрекинь у поганській святині»⁴⁰ (виділення в першодруці – Я. Г.).

Після переїзду С. Людкевича до Львова для праці на посаді директора Вищого музичного інституту докола інституту й Музичного товариства ім. М. Лисенка групується співпраця М. Волошина з С. Людкевичем. За періоду дирекції С. Людкевича в інституті традиційні святкування Шевченківських роковин завдяки співпраці професури інституту й «Бояна» під батуту М. Волошина стали не тільки пошануванням народного поета, а й нагодою для презентації маловідомих тоді в Галичині творів європейської класики та прем'єр нових творів українських композиторів і набували таким чином музично-просвітницького забарвлення. Саме завдяки М. Волошинові хор здійснив виконання у Львові низки великих ораторіальних полотен європейських композиторів: М. Бруха «Гарна Елен», Е. Гріга («Олаф Тригвазон», «Пізнання краю»), Ф. Мендельсона («Ілія», «Христос»), Г.Ф. Генделя (фрагменти «Ізраїль в Єгипті»). З популяризаційною метою перед концертами здійснювалися ознайомчі публікації в пресі про композитора і твір, який прозвучить на концертів. Зокрема, напередодні виконання «Бояном» на Шевченківському вечорі 1912 р. фрагментів з ораторії Г.Ф. Генделя «Ізраїль в Єгипті» М. Волошин опублікував у пресі розлогий допис про цей твір⁴¹, здійснив переклад словесного тексту ораторії українською мовою, який був опублікований у виданні нот генделівської ораторії видавництвом «Львівського Бояна» 1910 р. (у серії «Підручна бібліотека Львівського Бояна»)⁴². Згодом у статті «У сорокаліття «Львівського Бояна» (1891–1931)» С. Людкевич напише: «Чималу заслугу в цім напрямі положив, поруч інших, талановитий диригент «Бояна» д-р М. Волошин (1906–1913), який переклав текст і вивів на естраді згадані тут ораторії Бруха, Гріга, Генделя (у частинах). Взагалі довоєнні роки «Бояна» (як і кооперуючого з «Бояном» «Бандуриста») – це часи, хтозна, чи не найкращого розвитку і підйому «Бояна» – без огляду на деякі внутрішні невгоди на тлі між «молодими» зі «старими», які доводили не раз навіть до деяких тимчасових криз у товаристві»⁴³.

⁴⁰ Волошин М. Перед Шевченковим ювілеєм у Львові. *Діло*. 1911. № 52. 8 березня (23 лютого). С. 2.

⁴¹ Волошин М. «Ізраїль в Єгипті». Ораторія Г.Ф. Генделя. *Діло*. 1912. № 51. 5 березня. С. 1–2.

⁴² Примірник цього видання – у домашньому архіві С. Людкевича (ММСЛ № 277).

⁴³ Людкевич С. У сорокаліття «Львівського Бояна» (1891–1931). *Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи* / упоряд. З. Штундер. Львів : Видавництво М. Коць, 2000. Т. 1. С. 381.

Разом з М. Волошином С. Людкевич бере участь в «артистичні прогульці мужеського хору «Львівського Бояна» і «Бандуриста», яка почалася 1 серпня 1911 р. і передбачала концерти в Золочеві, Скалаті, Тернополі, Ходорові, Рогатині, Тисьмениці, Калущі, Устриках, Ліску. В опублікованій М. Волошином «Відозві в справі артистичної прогульки», крім організаційних питань і календаря подорожі, наводився й репертуар, який виконуватимуть хори на концертах. Серед репертуару зазначено хори з супроводом фортепіано С. Людкевича «Хор підземних ковалів» і «Косаря». Окремо зазначено: «В Золочеві акомпаніює Д-р С. Людкевич»⁴⁴. Як зазначав М. Волошин в опублікованому по завершенні мандрівки звіті «прогульки», першою метою подорожі було «доложене нової цеголки до будови величавого храму нашої пісні, а друга се підмога для «Рідної Школи». Першу з тих цілей, як свідчать артистичні звіти з поодиноких міст – нам майже в повні удалось досягнути завдяки такій артистичній підмозі як співучасть Вп. о. Євгена Купчинського, п. О. Пачовської, нашого компоніста д-ра Людкевича і членів учасників хору, які з повним пожертвоуванєм і самовідреченєм будували святиню штуки, щоб стати у ній свідомими справи жрецями»⁴⁵.

Тривала співпраця обох діячів у Музичному товаристві ім. М. Лисенка. 1910 р. за почином о. І. Туркевича при Музичному інституті був організований «музичний кружок». С. Людкевич і М. Волошин увійшли до складу комісії, яка мала створити регулямін для цього гуртка⁴⁶. Згодом, у 1913 р., на основі цього «кружка» за ініціативою Є. Форостини буде створено камерний оркестр при інституті.

На засіданні Виділу 28 лютого 1911 р. обидва діячі є учасниками статутної комісії, покликаній юридично оформити заснування філій Товариством⁴⁷. На надзвичайних зборах Товариства 18 червня 1911 р. пропозиції комісії було прийнято й до статуту Товариства ім. М. Лисенка: було долучено параграф про філії.

Протягом 1911–1913 рр. у надрах Товариства ім. М. Лисенка розгорівся конфлікт між С. Людкевичем як директором інституту й очільником Товариства Володимиром Шухевичем. Конфліт визрів у процесі зміни статуту товариства й випрацювання регуляміну для «артистичного директора», які спрямовувалися на поглиблення товариством контролю за роботою інституту, жорсткіше підпорядкування очільнику товариства директора інституту. Поминаючи С. Людкевича як директора, В. Шухевич через зміни в статуті прагнув посилити свій доступ до керівництва інститутом, що викликало протест С. Людкевича. Ситуація загострилася на засіданні 26 червня 1912 р. при обговоренні «регуляміну для артистичного директора». Унаслідок протесту С. Людкевич покинув засідання з обговоренням. Лист М. Волошина від 5 липня 1912 р. (№ 4 в нашій публікації) оповідає про те, що відбувалося після виходу С. Людкевича, і зміст оповіді цілком відповідає перебігу обговорень, відображеному в протоколі. У листі М. Волошин викладає погляди на обговорювані на засіданні справи: справу укладу контрактів з учителями, яку він як правник має консультувати, але це не усуває цінності порад

⁴⁴ Волошин М. Артимович П. Відозва в справі артистичної прогульки. *Діло*. 1911. № 166. 29 (16) липня. С. 5 (Новинки).

⁴⁵ Волошин М. Звіт з артистичної прогульки хору «Бояністів» і «Бандуристів» по краю. *Діло*. 1911. № 182. 17 (4) серпня. С. 5.

⁴⁶ Книга протоколів Музичного товариства імені Миколи Лисенка / упоряд., вст. ст. Я. Горака. Тернопіль : Астон, 2014. С. 145.

⁴⁷ Книга протоколів Музичного товариства імені Миколи Лисенка / упоряд., вст. ст. Я. Горака. Тернопіль : Астон, 2014. С. 146.

С. Людкевича. Що ж до конфлікту з В. Шухевичем, то М. Волошин намагається заглибити конфлікт твердженням, що голова товариства не має наміру усувати С. Людкевича зовсім. У листі від 30 липня 1912 р. (№ 5) М. Волошин просить композитора про зустріч для обговорення інститутських справ, однак чи й коли та зустріч відбулася, як і які справи обговорювалося – невідомо. Імовірно, думки М. Волошина не розв'язали справи й не переконали композитора: на дальших засіданнях Виділу (29 липня, 3 серпня) С. Людкевич не появлявся і проект регуляміну для «артистичного директора» був прийнятий на засіданні 3 серпня без його участі. С. Людкевич з'являється аж на засіданні Виділу товариства 5 вересня 1912 р., скликаному «в справі усунення деяких ріжниць в інтерпретації регуляміну між п[аном] Головою а дир[ектором] Д[окто]ром Людкевичем». Не деталізуючи перебігу засідання, протокол твердить, що «ту справу полагоджено успішно і ухвалено вислати до обох панів відповідні письма»⁴⁸. Однак перемир'я довго не протривало, з новою силою конфлікт вибухнув влітку 1913 р., призвівши до органічної неприязні С. Людкевича з В. Шухевичем, взаємоуникання зустрічей і контактів.

У липні 1912 р., коли співак Олександр Мишуга пожертвував 10000 корон на стипендії учням-співакам Вищого музичного інституту, М. Волошин разом із В. Шухевичем як репрезентанти Музичного товариства ім. М. Лисенка підписали фундаційний акт⁴⁹. На засіданні Виділу Товариства ім. М. Лисенка 17 листопада 1912 р. С. Людкевич доповів про складення коштів від О. Мишуги на банківську книжку й зазначив, що проценти із суми мають уживатися на стипендію для учнів-вокалістів.

У листопаді 1912 р. М. Волошин в складі галицької делегації разом із С. Людкевичем їздили на похорон М. Лисенка до Києва⁵⁰. На організованому Музичним товариством ім. М. Лисенка концерті у Львові з нагоди смерті М. Лисенка, який відбувся 15 грудня 1912 р., С. Людкевич виступив із промовою «М. Лисенко як творець української національної музики», а М. Волошин виступив як співак, виконавши солоспіви М. Лисенка «За думою дума» (сл. Т. Шевченка) і «Я не кляв тебе» (сл. І. Франка)⁵¹.

Десь до перших років по смерті М. Лисенка (1912 або 1913) належить недатована в автографі листівка М. Волошина в С. Людкевича, у якій автор, закликаючи композитора до праці, дає промовисту власну високу оцінку його музичній діяльності: «Не давайте тузі – працюйте невпинно – бо Ви наш перший «піонір» і будучий корифей нашого музичного змагання, бо решта по за Лисенком – се всьо дилетанти». Характеристика документує, що М. Волошин точно і справедливо вбачав у С. Людкевичеві одного з перших композиторів, який здобув і творив на міцному фундаменті музичного професіоналізму. Прикметно також, що автор листа тут же ставить С. Людкевича як музичного професіонала поряд з М. Лисенком. Цим М. Волошин передвіщає висловлену пізніше В. Барвінським думку, що «після смерті М. Лисенка Людкевич (бодай на деякий час) бере у свої руки кермо дальшого розвитку і розбудови великих музичних форм, започаткованих М. Лисенком»⁵².

⁴⁸ Книга протоколів Музичного товариства імені Миколи Лисенка / упоряд., вст. ст. Я. Горака. Тернопіль : Астон, 2014. С. 168–169.

⁴⁹ Оригінал цього фундаційного акту разом з обліковою книгою Музичного товариства ім. М. Лисенка про надання стипендії О. Мишуги зберігається в домашньому архіві родини Колесів.

⁵⁰ На похороні бл. П.М. Лисенка. *Діло*. 1912. № 255. 12 листопада. С. 5.

⁵¹ Оповідки. Поминальний вечір присвячений пам'яті М. Лисенка. *Діло*. 1912. № 275. 7 грудня (24 листопада). С. 6.

⁵² Барвінський В. Лист голові урядового республіканського комітету по преміях імені Т.Г. Шев-

1913 р. обидва діячі входять до комісії в справі будівництва будинку для Музичного товариства й Вищого музичного інституту. На засіданні виділу Музичного товариства ім. М. Лисенка 10 вересня 1913 р. С. Людкевичеві було доручено «ввести в життя науку хорального співу»⁵³ в інституті, і ця справа обговорювалася на кількох засіданнях виділу до кінця 1913 р., а згодом М. Волошин був призначений викладачем цієї дисципліни.

На засіданні 8 грудня 1913 р. С. Людкевич і В. Волошин увійшли до комісії композиторського конкурсу на написання кращого симфонічного й хорового твору до 100-літнього ювілею Т. Шевченка⁵⁴. Переможцем конкурсу стала «Українська рапсодія» В. Барвінського, однак виконати її на ювілейному концерті не вдалося.

1913 р. М. Волошин відкрив свою адвокатську канцелярію, поклавши початок самостійної адвокатської діяльності. Як адвокат він співпрацював з різними організаціями українських адвокатів, зокрема із заснованим Станіславом Дністрянським 1909 р. «Товариством русько-українських правників у Львові», друкувався в друкованому органі цього товариства – «Правничому вістнику», який виходив упродовж 1910–1913 рр.

На урочистостях до 100-літнього ювілею Т. Шевченка у Львові 1914 р. М. Волошин мав диригувати третьою й четвертою частини «Кавказу», підготував хор, але від диригентури відмовився на користь С. Людкевича. На концерті, який відбувся 10 березня 1914 р., серед інших творів прозвучали «Кавказ» та «Останній бій» С. Людкевича⁵⁵.

На засіданні Виділу Музичного товариства ім. М. Лисенка 5 червня 1914 р. М. Волошин разом із Ф. Колесою входили до комісії для оцінки підручника С. Людкевича «Загальні основи музики». Однак комісія не запрацювала: початок Першої світової війни й мобілізація С. Людкевича до війська перешкодила цьому.

З початком Першої світової війни в серпні 1914 р. М. Волошин був призначений до легіону Українських Січових Стрільців спочатку як командир куреня, потім як командир «Збірної станиці УСС», яка займалася набором добровольців у 1915–1918 рр. і містилася в «Академічному Домі». У воєнній кар'єрі М. Волошин дослужився до рангу сотника. Під час Першої світової війни він був одним із організаторів шпиталю для Українських Січових Стрільців «Захист Січових Стрільців», будинок якого знаходився на вул. П. Скарги, 2 (нині вул. Озаркевича). У «Захисті» М. Волошин познайомився з І. Франком, який проходив тут лікування, і письменник передав йому проєкт свого винаходу, який називався «стрілецька шнайдица для розсікання дротяних загорож».

З поверненням із війська М. Волошин брав участь у заснуванні й функціонуванні адвокатської «Колегії Оборонців» (1919–1921), на основі якої потім було створено Союз Українських Адвокатів. Він був одним із засновників та авторів статуту «Союзу Українських Адвокатів» (СУА), який почав діяльність 1923 р. під керівництвом Льва Ганкевича, а потім Костя Левицького. Відразу по створенні спілки М. Волошині був членом її керуючого Виділу, а з 1926 р. – незмінним першим містоголовою товариства. Брав діяльну участь у Союзі, був присутній на всіх засіданнях і причетний до всіх ініціатив товариства. Наприклад, на 4-х загальних зборах СУА 13 лютого 1926 р. постанала ініціатива

ченка академіку О.Є. Корнійчуку. *Барвінський В. З музично-письменницької спадщини: Дослідження, публіцистика, лист / упоряд. В. Грабовський. Дрогобич : Коло, 2004. С. 219.*

⁵³ Книга протоколів Музичного товариства імені Миколи Лисенка / упоряд., вст. ст. Я. Горак. Тернопіль : Астон, 2014. С. 206.

⁵⁴ Книга протоколів Музичного товариства імені Миколи Лисенка / упоряд., вст. ст. Я. Горак. Тернопіль : Астон, 2014. С. 221.

⁵⁵ Перед Ювілеєм Шевченка. *Діло*. 1914. № 48. 4 березня (18 лютого). С. 6.

створення делегатур товариства (відділів на провінції). З 1928 СЧА під керівництвом Костя Левицького видавав часопис «Життя і Право» як друкований орган СЧА. Часопис виходив до 1939 р., і М. Волошин – один із постійних авторів у ньому.

Однією із центральних ділянок діяльності СЧА було збереження прав української мови. Кульмінацією роботи в цьому напрямі стало прийняття на конференції українських адвокатів і представників центральних установ і преси 4 червня 1932 р. у Львові під керуванням Костя Левицького тез, які обстоювали право української мови в судах, школах і всіх урядових установах тодішньої Польської держави. Указуючи на незадовільний стан прав української мови в Польщі, тези закликали до солідаризації засобів. Ідею СЧА про обстоювання прав української мови М. Волошин просував і в Музичному Товаристві ім. М. Лисенка. Упродовж 1931 р. Виділ товариства мав конфлікт із польською владою довкола документів (легітацій) т. зв. залізничних знижок для учнів інституту (права учнів на безплатний проїзд). Документи були підписані українською мовою, хоч уряд вимагав польської. За ініціативи й роботи М. Волошина Товариство внесло скаргу до Найвищого Адміністративного Трибуналу Польщі в справі української мови на документах⁵⁶. Справа в Трибуналі тяглася до 1935 р. й була вирішена негативно для Товариства, на засіданні виділу 27 травня 1935 р. рішення було озвучене М. Волошином⁵⁷. М. Волошин виступав і як захисник у політичних судових процесах.

Адвокатську працю у 20–30-х рр. ХХ ст. М. Волошин поєднував з активною музично-громадською діяльністю й тут продовжував постійну комунікацію з С. Людкевичем. У 20-х роках «Боян», переживаючи після повоєнного відновлення кризові часи у своїй історії, мав намір здійснити внутрішню реформу, об'єднавшись із хором «Бандурист». М. Волошин не був прихильником такої реформи, тому в знак протесту усунувся з посади диригента хору.

Коли зусиллями С. Людкевича при Музичному товаристві ім. М. Лисенка був створений симфонічний оркестр, на першому «інавгураційному» концерті колективу 27 травня 1923 р., що відбувся під диригентурою С. Людкевича, М. Волошин зачитував письмові вітання з краю з нагоди створення оркестру. Згодом разом з С. Людкевичем він обстоював перед Виділом справу фінансування оркестру.

1925 р. у Галичині вшановувалося століття смерті Дмитра Бортнянського. Музичне товариство ім. М. Лисенка разом із представниками «Львівського Бояну» створили Ювілейний Комітет із тої нагоди. До Комітету ввійшли серед інших і С. Людкевич, і М. Волошин. Комітет опублікував поклик «Століття смерті Бортнянського», підписаний також обома діячами. Документ висвітлював панораму планованих різносторонніх заходів щодо пошанування дати (проведення «Боянами» концертів, видання творів Д. Бортнянського, видання «святочної одноднівки» (нерегулярного часопису)), і головним промотором усіх запланованих заходів був С. Людкевич, який спричинився до видання корпусу однокорних і двокорних духовних концертів Д. Бортнянського, видав неперіодичний часопис «Музичний листок», у якому опублікував і свою статтю «Д. Бортнянський та сучасна українська музика».

Літо 1925 і 1926 рр. М. Волошин проводить разом із дружиною в мандрах по Італії, відвідуючи там історичні й мистецькі місця (Колізей у Римі, театр Ла Скала в Мілані).

⁵⁶ Книга протоколів Музичного товариства ім. Миколи Лисенка (1922–1939 рр.). Львів : Априорі, 2019. С. 205.

⁵⁷ Книга протоколів Музичного товариства ім. Миколи Лисенка (1922–1939 рр.). Львів : Априорі, 2019. С. 324.



«Львівський Боян» після Шевченківського вечора 1927 р. У першому ряді зліва направо сидять: 1. Козак, 2. Михайло Волошин, 4. Василь Барвінський, 5. Марія Колесса (дружина Філарета), 6. Йосиф Кишакевич, 7. Галина Ясеницька (Волошин), 8. Станіслав Людкевич, 9. Ірина Рожанковська, 10. Йосиф Доманик, 11. Катерина Гладилевич, 12. Філарет Колесса. Фото з фондів Меморіального музею С. Людкевича

У коротких записках на поштових картах він пересилає С. Людкевичу вітання й не приховує своє захоплення та враження від побаченого й почутого (дивись листи № 9 і 10 у нашій публікації).

На Шевченківському концерті, який відбувся 13 березня 1927 р. у Народному Домі у Львові, під диригентурою С. Людкевича «Львівський Боян» було виконано повністю всю кантату-симфонію «Кавказ». Крім «Кавказу», слово про поета говорив Д. Донцов, виконувався також «Заповіт» із музикою К. Стеценка. Концерт мав величезний успіх і резонанс. М. Волошин був присутній на цьому виконанні. Учасники й гості імпрези сфотографувалися після концерту, фотографія зберігається нині у фондах Меморіального музею С. Людкевича⁵⁸.

1929 р. у Перемишлі двома урочистими концертами відзначалося століття першого українського хору в Галичині при Кафедральному соборі, організованого єпископом І. Снігурським. Промотором та організатором урочистостей був С. Людкевич. На одному з концертів сполучені хори «Боянів» виступали під керівництвом визначних диригентів, які в різний час працювали з «Бояном», – С. Людкевича, В. Садовського, Б. Вахнянина, С. Федака, І. Охримовича. Виступав серед них як диригент і М. Волошин⁵⁹. На другому концерті більша частина програми проходила під диригентурою С. Людкевича.

⁵⁸ ММСЛ, інв. № 4169.

⁵⁹ Століття першого українського хору в Галичині. Святочний хоровий концерт львівського, перемиського і стрийського «Бояна», «Бандуриста», «Сурми» і хору українських богословів у Львові). *Діло*. 1929. № 123. 5 червня. С. 4. Без підпису.

С. Людкевич та М. Волошин разом з іншими музичними діячами на початку 30-х років брали участь у публічних дискусіях на актуальні музичні питання. Так, у грудні 1931 – січні 1932 рр. член Музичного товариства ім. М. Лисенка Іван Копач у приміщенні «Української бесіди» читав цикл лекцій, присвячених новим тенденціям у мистецтві (не тільки музичному, а й образотворчому). Одна з лекцій (7 січня) стосувалася проблеми атональності в музиці й супроводжувалася музичними ілюстраціями на фортепіано у виконанні Б. Кудрика з творів С. Скотта, С. Прокоф'єва, Р. Фукса й інших. У дискусії брали участь В. Барвінський, С. Людкевич, М. Волошин. Розгорнутий допис про лекцію з дискусією було опубліковано в пресі⁶⁰.

1937 р., коли вшановувалися 25-літні роковини смерті М. Лисенка, М. Волошин був присутній 6 листопада на «Жалібно-святочних сходинах» Музичного товариства ім. М. Лисенка, а на початку загальних зборів Товариства 14 листопада того ж року виступив зі словом, зміст якого докладно занотований у протоколі зборів⁶¹: промовець згадав і про відзначення творчого ювілею М. Лисенка 1903 р. у Львові, оскільки в ювілейному концерті брав участь як співак-соліст у виконанні кантати М. Лисенка «На вічну пам'ять Котляревському» й у дуеті з Ф. Лопатинською, згадав також і про похорони М. Лисенка в Києві в листопаді 1912 р.

З приходом перших більшовиків до Галичини М. Волошин брав участь в останньому засіданні Виділу Музичного Товариства ім. М. Лисенка 17 жовтня 1939 р., у якому поставив внесок про передачу «в дарове користування» приміщення, музичних інструментів, бібліотеки й усього інвентарю Музичного інституту Радянській Владі. Такий крок був, очевидно, вимушений і мотивувався страхом перед окупаційною владою.

Коли Інститут припинив функціонувати як заклад під егідою Музичного товариства і став державною музичною школою, М. Волошин виїхав до Кракова, де відкрив адвокатську контору. 1941 р. повернувся до Львова, був членом, а в 1941–1943 рр. – президентом Львівської палати адвокатів. Висока адвокатська посада не перешкоджала йому й у ті часи приділяти увагу музичній культурі: за дослідженням З. Штундер, у роки німецької окупації М. Волошин був тісно пов'язаний з Інститутом Народної Творчості⁶², до діяльності якого активно долучався в той час С. Людкевич. На проведеному й організованому Інститутом у 1942 р. в умовах німецької окупації Першого Краєвого конкурсу хорів, присвяченого столітньому ювілею М. Лисенка, М. Волошин разом зі С. Людкевичем працювали в журі конкурсу⁶³.

На смерть М. Волошина у Львові 30 липня 1943 року відреагували кілька представників колишнього Музичного товариства ім. М. Лисенка, які на той час перебували у Львові. За дописом Й. Дрималика, «від нашого Т[овариств]ва зложено на домовині вінець і розліплено кляпсидри – а крім цього разом з головою п[ан] ди-р[ектор] Барвінський зложив іменем нашого Т[овариств]ва і Муз[ичного] Інституту

⁶⁰ Нові напрями в мистецтві. Атонізм в музиці. *Нова Зоря*. 1932. № 1. 7 січня. С. 12–13. Підписано: А.Ч.

⁶¹ Книга протоколів Музичного товариства ім. Миколи Лисенка (1922–1939 рр). Львів : Апріорі, 2019. С. 397.

⁶² Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість. Львів-Жовква : Місіонер, 2009. Т. 2 : 1939–1979. С. 24.

⁶³ Альманах I Краєвого Конкурсу Хорів у Галичині (У сторіччя народин Миколи Лисенка). Матеріали зібрав Др. Е. Цегельський ; зредагував М. Семчишин. Львів, 1943. С. 28.

вискази співчуття п[ані] проф[есорові] Олені Волошиновій, і промовив над могилою»⁶⁴. С. Людкевич міг бути присутнім на похороні, однак документальних даних про це поки невідомо.

Висновки. Отже, контакти між М. Волошиним і С. Людкевичем були тривалі – більше як 40 років – й охоплювали різні напрями співпраці, які далеко не всі відобразилися в листуванні. В особі С. Людкевича М. Волошин поцінював високопрофесійного композитора, якого в національному вимірі вважав творчим спадкоємцем М. Лисенка, музичного авторитетом у різних ланках музичного життя і творчості. У музично-громадському житті їхня співпраця проявилася у «Львівському Бояні», Музичному товаристві ім. М. Лисенка, поїздках на похорон М. Лисенка, у музично-виконавській діяльності, що була згуртована довкола диригентської діяльності М. Волошина хором «Львівського Бояна». Як диригент, він цілеспрямовано працював у напрямі прем'єрних виконань творів С. Людкевича (ним, зокрема, прем'єрувалася кожна частина «Кавказу» в міру написання цього твору композитором). Виступали обидва діячі і як диригенти в концертах. Попри те, М. Волошин провадив значну вокально-виконавську діяльність, що, мабуть, спонукало С. Людкевича присвятити йому один із солоспівів. С. Людкевич відгукувався в статтях і рецензіях про композиторські спроби та диригентську його діяльність. Творча взаємодія обох діячів виявилася в музично-критичних статтях обох про твори одне одного: статтях М. Волошина перед виконанням «Кавказу» 1914 р. і відгуках про різні грані діяльності М. Волошина у статтях і рецензіях С. Людкевича. Різноманіття напрямів співпраці із С. Людкевичем свідчить про міру заглибленості, ангажованості М. Волошина в українську музичну культуру Галичини – і це при тому, що основною сферою його діяльності, багатой виявами, була адвокатура і військова справа. Можливо, та багатогранність сфер діяльності, якою характеризуються обидва діячі, і була тим магнітом, який єднав їх, викликав інтерес до діяльності одне одного.

Листи Михайла Волошина до Станіслава Людкевича публікуємо вперше, зберігаючи всі особливості лексики, правопису, синтаксису оригіналу. Підкреслення в тексті подано за оригінальним рукописом. Авторські скорочення слів розшифровано безпосередньо в тексті в квадратних дужках.

Додаток

Листи Михайла Волошина до Станіслава Людкевича

№ 1

[1908]

Коханий Товаришу!

Для чоловіка, який не може прямо дихати без артистичної пици – стає життя неможливістю, коли ті одиниці, які суть покликані до сипання сеї пици як з рога Амальтеї⁶⁵ – не дають про себе ніякої вістки. Сясюню! Що робите? Відгукніть ся у широкому

⁶⁴ Книга протоколів Музичного товариства ім. Миколи Лисенка (1922–1939 рр.) / підготовка текстів, коментарі, післямова Я. Горак. Львів : Апіорі, 2019. С. 448.

⁶⁵ Ріг Амальтеї – теж, що і ріг достатку, ріг фортуни. В основі назви – грецький міф про козу Амальтею, яка вигодовувала своїм молоком Зевса. Коли одного разу зламала собі ріг, одна з Німф-виховательок Зевса наповнила ріг плодами й подала його Зевсові. Зевс подарував ріг Німфам, пообіцявши, що з нього з'являтиметься все, чого вони забажають.

темному пралісії модерної Європи нехай козак у вольному широкому як море лузі – тут у Льва городі зрадіє і понесе славу Великого Слова... між меншу братію між адептів музичної красоти.

Я завтра їду до Заліщик на військові виправи буду до 15 / 7 908 адреса: MB. 58 Inf. Reg. K. u. K lieutenant ind Reserve. Опісля вертаю у Львів.

Сьогодні покінчивем у Бояні проби – приготувивши майже добре Кавказ. Чи Ви пришлете мині партитуру Молитви II часть Кавказу (з орхестр[ою])? та коли III части можна сподівати ся? Яка адреса О. Білінського⁶⁶ бо я маю до него важну справу, а не можу розвідати де він тиняєть ся. Він до мене депешував свого часу, мене не було у Львові, депешу відобрав Д[окто]р Говікович⁶⁷ і згубив, тепер не може мині точно сказати о що ходило досить що о якісь гроші, а я не можу знати о які... Як Ви з ним з ним стрічасесь – нехай буде ласка мині написати – який був зміст депеші. Цілую Вас щиро

Мих. Волошин

Меморіальний музей Станіслава Людкевича у Львові (далі – ММСЛ). Автограф чорним чорнилом із двох боків кореспонденційної картки (9 x 13,9 см), адресованої німецькою мовою С. Людкевичу до Ляйпціга.

№ 2

Відень 11.IX.1909

Кохані Товаришу!

Шлю Вам сердечний привіт з наймузикальнійшого города Австрії.

Мих. Волошин

Wien VIII Langegasse 19. II

P.S. Я тут заложив сольовий Квартет з самих Німців – їм добре зі мною а мині з ними. Вайнгартнер⁶⁸ хоче конче, щобим раз задірігував Hof-опері!! Не знаю що робити? га?

ММСЛ. Автограф чорним чорнилом на листівці (8,6 x 13,7 см) із зображенням молододі пари (дівчина у квітчастому вінку сидить, біля неї на коліні стоїть хлопець із маленькою арфою) і німецьким віршовим текстом. Листівка адресована українською мовою С. Людкевичу в Перемисьль.

⁶⁶ Йосиф Білінський (1859, за іншими даними 1860–1925, за іншими даними 1926) – фармацевт, громадський діяч, меценат. Випускник філософського факультету Львівського університету. З 1880-х років працював у Єгипті, де вів аптекарську справу й вивчав арабську медицину; був власником аптеки в Каїрі. 1904 р. отримав титул бея від султана Османської імперії. Допомігав фінансово українським письменникам (І. Франкові, Л. Українці), підтримував контакти й був закоханий у С. Крушельницьку. Перед Першою світовою війною повернувся до Європи, зупинившись у Відні. Помер у Швейцарії.

⁶⁷ Ідеться про Альфреда Говіковича (1880–1930 – українського адвоката, громадсько-політичного діяча родом із Сучави). Освіту здобув у Стрийській гімназії (1891–1894), на юридичному факультеті Львівського (1898–1901) і Віденського (1902–1903) університетів. Доктор права (1907). Працював директором парцеляційного товариства «Земля» у Львові (1908–1913), адвокатом у Львові (з 1912 р.), радником магістрату Львова. У 1913–1914 роках працював адвокатом у Теревовлі, у вересні 1914 р був арештований, відбував ув'язнення в Кракові.

⁶⁸ Фелікс Вайнгартнер (1863–1942) – австрійський диригент і композитор, випускник Ляйпцігської консерваторії (по класу диригентури в Карла Рейнеке). По закінченні консерваторії навчався у Ф. Ліста у Ваймарі. З 1891 р. – диригент королівської опери в Берліні, а в 1898–1905 рр. – керував оркестром у Мюнхені. 1908–1911 рр. – став наступником Г. Малера на посаді директора Віденської опери й був керівником симфонічного оркестру філармонії. Потім працював у театрах Відня, Дармштадта. З 1935 р. знову став керівником Віденської державної опери.

№ 3

[Дата за штемпелем 11 вересня 1910]

Коханому Товаришеві – поздоровлення з пречудового Монахова⁶⁹. –

1000 учасників виводять VIII симф[онію] Малера.

На пробах суть такі дірігенти як Малер, Нікіш⁷⁰, Шальк⁷¹, Ле́ве, Ляфіт⁷², Волошин а навіть Рігера.

Famos! Допобаченя.

Др. М. Волошин

ММСЛ. Автограф чорним чорнилом на поштової картці (8,6 x 13,8 см) з кольоровим портретом Г. Малера. Поштівка адресована: «Oesterreich Galizien – Lemberg Внов. Пан Др. Станислав Людкевич директор В. Інституту Львів Ринок Вищий Інститут Музичний».

№ 4

Львів 5/7 1912

Високоповажаний Пане Доктор

Почуваюся до обов'язку чемности і відповідаю сейчас на Вашу цінну картку кореспонденційну. Просите о мій погляд на тодішні ухвали Виділу тов[ариства] ім. Лисенка. Ось они:

Що до самого факту «усунення Вас від нарад Виділу під позором трактованя личних справ» – як Ви се подавали – то я уважаю се виключно за справу між Вами а головою товариства – так як голова ділав тут «ex praesidio⁷³».

Констатую дальше – що дістно порушено опісля по Вашім відході кілька личних справ однак в спосіб для Вашої особи цілком нешкідливий – а коли над тим дискусія скінчилась і до ніякої ухвали не дійшло – почались дальше наради над регуляміном. І колиб Ви пане Доктор були не цілком відійшли тільки заждали у другій комнаті – булиб могли дальше бути на нараді.

⁶⁹ Монахів – українізована назва Мюнхена.

⁷⁰ Артур Нікіш (1855–1922) – німецький диригент Австро-угорського походження, один із засновників сучасної школи диригування. Випускник Віденської консерваторії, працював скрипалем в оркестрі Придворної опери у Відні, а потім скрипалем Придворної капелли. Працював диригентом у Ляйпцігському театрі. Здійснив прем'єру Сьомої симфонії А. Брукнера з оркестром Гевандхауза (1884). 1889 р. очолив Бостонський симфонічний оркестр, а через два роки – ляйпцігського Гевандхауза й Берлінського філармонічного оркестру.

⁷¹ Франц Шальк (1863–1931) – австрійський диригент, директор Віденської державної опери (1918–1929). Випускник Віденської консерваторії, де навчався в А. Брукнера, з 1900 р. – перший капелмейстер Віденської придворної опери. З 1918 став директором Віденської опери, яка отримала назву Віденської державної опери. Як диригент здійснив світову прем'єру П'ятої симфонії А. Брукнера і зробив редакцію її партитури. Долучався також до публікації 10-ої симфонії Г. Малера. 1919 р був постановником опери Р. Штрауса «Жінка без тіні».

⁷² Карл Ляфіт (1872–1944) – австрійський композитор, піаніст, органіст, диригент і музичний педагог. Композиції навчався у Віденській консерваторії в А. Брукнера та Й.Н. Фукса. З 1898 по 1910 рр. працював органістом церкви піаристів, водночас музичним керівником Імператорського інституту сліпих (1898–1901 рр.), в 1909 р. – один зі співзасновників Нової віденської консерваторії. В 1911–1921 рр. – секретар при віденському Товаристві любителів музики.

⁷³ Захищаючись, від захисту (лат.).

Правда, що ухвалено виготовити згідно призадуматись над уложенням контрактів з учительськими силами⁷⁴ – і то поручено в першій мірі голові – а я лишень як правник мавбим їм надати відповідну правом ви[ма]гану форму – се однак не виключає цілком Ваших цінних гадок, які Ви в тій справі не лишень можете, але навіть повинністе голові подати і узасаднити. Впрочім проєкт і так мусить бути на Виділі трактований і ухвалений – де Ви певно будете мати спромогу забрати голос.

Я мав се вражінє, що голова не мав наміру Вас пане Доктор усувати в тій цілі, щоб усунути Вас від ухвалення зміни (одної – і неесенціональної⁷⁵) в регуляміні – а лишень щоб міг нам дещо про попис сказати, що про речинець ніхто не знав.

В кінці чи дійсно інформації голови були «недостаточні і неточні» так, як Ви кажете – то я до тепер позитивно не знаю – се лишень Ви можете сказати. Я тримаюся засади: «*nepu ein Manu spricht muss man ihm Glaüben selcuken*»⁷⁶. А тепер що до Вашого бажання до мене, на мою гадку вже цілком безпідставного а саме – коли я буду конферувати з головою про проєкт контракту то се будете Ви уважати за акт недовіря до Вас... Сеж неслухно – коли на мене вкладає Виділ якийсь обов'язок, то або я його сповнити мушу або зложити свій мандат.

Я уважаю, що я і сей обов'язок можу сповнити для товариства і рівночасно в нічім не ухибити довірю, яке Виділ а з осібна я маю до Вас.

На коли бажалиб ще дещо від мене знати – то прошу без ніяких скрупулів задля моїх занять – я все радо Вас прийму.

З поважанням

Д[окто]р Мих. Волошин

ММСЛ. Автограф чорним чорнилом з обох сторін складеного вдвоє аркуша паперу (22,3 x 14,5 см). Аркуш зі слідом поперечного згину, по лінії згину з правого краю надертий.

№ 5

В[исоко]пов[ажаний] Пане Товаришу!

Шукав я уже 2 дні за вами тай годї. Тож прошу як Вам час дозволить як найскорше зі мною бачитись згідно подати де Вас віднайти можна бо я бажавбим з Вами порозумітись до деяких квестий про які Ви уже міні писали свого часу – щодо Інститута; – час наглить тож прошу конче нині або завтра.

З поважанням

Др. Михайло Волошин

Львів 30/7 1912

ММСЛ. Автограф чорним чорнилом з обох сторін кореспонденційної картки (9 x 14 см), адресованої С. Людкевичу до Львова на вул. Скарбківську 7. Указана також адреса М. Волошина – вул. Замойського, 9.

⁷⁴ Судячи з перегляду обговорюваних на засіданні питань, М. Волошин говорить про засідання Виділу Музичного товариства ім. М. Лисенка 26 червня 1912 р. На ньому «[...] 3. Деатовано над регуляміном для артистичного директора В[ищого] м[узичного] інститута. 4. Поручено п[анові] Голові і п[анові] Д[окто]ру Волошини – уложити в часї ферий начерк контракту з учительськими силами і предложити його виділови на перше засіданє по фериях» (*Книга протоколів Музичного товариства імені Миколи Лисенка / підготовка текстів, вступна стаття, коментарі Я. Горака. Тернопіль : Астон, 2014. С. 167*). Про те, що присутній С. Людкевич покинув засідання, у протоколі не зазначається.

⁷⁵ Неесенціональний – несуттєвий.

⁷⁶ Якщо Ману говорить, ви повинні йому вірити (нім).

№ 6

Венеція 10/8 1913

Милому Товаришеви і В[исоко]пов[ажаному] Директорови шлемо привіт з над Сильної Адриї

Д[окто]р Мих. Волошин і Ясеницька

ММСЛ. Автограф фіолетовим олівцем (чи пастеллю) на поштовій картці (8,5 x 13,7 см) з кольоровим зображенням Scala del Palazzo Minelli у Венеції. Картка адресована С. Людкевичеві до Львова на пл. Ринок, 24 (адреса Вищого музичного інституту в той час). Допис О. Ясеницької звичайним простим олівцем.

№ 7

Коханий Товаришу!

Правдиву радість справились мені Коханий – Вашою картинкою так як я прикладаю дуже велику вагу до переписки з Вами. Спішу подати Вам мою адресу чим скорше а опісля напишу більше. Не давайте тузі – працюйте невпинно – бо Ви наш перший «піонір» і будучий корифей нашого музичного змагання, бо решта по за Лисенком – се всьо дилетанти.

Моя адреса: Сикстутська 48⁷⁷ або Замойского 9. Здоровлю Вас щиро

Мих. Волошин

ММСЛ. Автограф чорним чорнилом на листівці (12,5 x 8,8 см) з чорно-білою репродукцією портрету М. Лисенка роботи О. Куриласа в ліроподібній рамі. Кутики листівки обрізані. Листівка адресована німецькою мовою С. Людкевичу до Відня.

№ 8

В[исоко]пов[ажаний] пан Д[окто]р Людкевич!

Д[окто]р Овчарський⁷⁸ бажає з Вами як найскорше бачитись у справі – концерту на дохід лічниці⁷⁹.

З поважанням

Д[окто]р Мих. Волошин

6/4 1921

⁷⁷ Нині – вул. Дорошенка у Львові. Адреса Сикстутська, 48 – є відомою, оскільки це була кам'яниця іншого адвоката – Др. Стефана Федака. У роки Першої світової війни в цій кам'яниці короткий час продовжував свою діяльність Вищий музичний інститут.

⁷⁸ Броніслав Овчарський (1872–1942) – український лікар і меценат. Лікарську освіту здобув на медичному факультеті Львівського університету. У 1906 р. відкрив власний лікарський кабінет у Львові. Працював лікарем у «Захисті січових стрільців у Львові», лікував там Івана Франка, коли письменник перебував у «Захисті» на лікуванні. Як меценат фінансово допоміг здобути фахову музичну освіту співакові Михайлові Голинському та художню освіту художникові Льву Гецу, фінансово підтримував маляра Модеста Сосенка. Був членом Музичного товариства ім. М. Лисенка, якийсь час спонсорував винаймання великого залу будинку товариства для вистав українського театру під керівництвом О. Загарова. У 1934 р. спонсорував 1000-ну виставу опери С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм», яка виконувалася в редакції С. Людкевича.

⁷⁹ Ідеться про український шпиталь «Народна лічниця» у Львові – медичну установу, засновану з ініціативи Євгена Озаркевича 1903 р. для надання безкоштовної медичної допомоги вбогим хворим мешканцям Львова й Галичини. Проіснував до 1944 р., відновлений за української Незалежності. А. Шептицький був опікуном і меценатом закладу, надав лічниці приміщення по вул. П. Скарги, 4 (нині – вул. Озаркевича). Заклад відкрито 1904 року. Директорами були Євген Озаркевич (до 1916), Броніслав Овчарський (1916–1919), Сильвестр Дрималик, Іван Куровець. Кошти на лічницю збирали у зв'язку з потребою побудови нового приміщення для повноцінного шпиталю. Великі кошти було зібрано громадою, внесок у 5000 доларів зробив А. Шептицький. Будівля була побудована 1938 р. за проектом С. Нагірного.

ММСЛ. Інв. № 3131. Автограф чорним чорнилом з одного боку пошовклої картки паперу невеликого формату (11,1 x 14,4 см). Картка зі слідом поздовжнього згину.

№ 9

[За поштовим штемпелем Рим 27 VIII 1925]

Дорогому Другові Інспекторові сердечне поздоровлення з старинного римського Колоссума⁸⁰

Д[окто]р Михайло Волошин

Щиро здоровлю

О. Волошинова

ММСЛ. Автограф звичайним простим олівцем на поштовій картці (8,6 x 13,6 см) з кольоровим зображенням Колізею в Римі. Адресу написано українською і польською мовою. Адресовано С. Людкевичеві на вул. Крашевського, 23.

№ 10

[За поштовим штемпелем 1926 рік]

Такої акустики, яку я стрінув у театрі De la Scala у Медіоляні⁸¹ – здається уже не стрічу до смерті. – Се щось не чуване – розкажу як верну. Здоровлю щиро.

Мих. Волошин і О. Ясеницька.

ММСЛ. Автограф фіолетовим олівцем (пастеллю) на поштовій картці (8,9 x 13,7 см) із зображенням сцени і глядацького залу в театрі Ля Скала в Мілані (вид з боку сцени, на якій у білому одязі танцюють балерини; у залі й на балконних ярусах сидить публіка).

Література

1. Альманах I Краєвого Конкурсу Хорів у Галичині (У сторіччя народин Миколи Лисенка) / матеріали зібрав Др. Е. Цегельський ; зредагував М. Семчишин. Львів, 1943. 62 с.
2. Барвінський В. Лист голові урядового республіканського комітету по преміях імені Т.Г. Шевченка академіку О.Є. Корнійчуку. *Барвінський В. З музично-письменницької спадщини: Дослідження, публіцистика, листи / упоряд. В. Грабовський. Дрогобич : Коло, 2004. С. 216–222.*
3. Барвінський В. Д-р Михайло Волошин і музичне мистецтво. *Краківські вісті (щоденник). 1943. № 176. 13 серпня. С. 3.*
4. Бурбан М. Українські хори та диригенти. Друге видання, виправлене і доповнене. Дрогобич : Посвіт, 2007. С. 318.
5. Вечір «Руских Соколів львівських». *Руслан. 1903. № 92. 25 квітня (8 травня). С. 1.*
6. Волошин М. Артимович П. Відозва в справі артистичної прогульки. *Діло. 1911. № 166. 29 (16) липня. С. 5 (Новинки).*
7. Волошин М. Висший музичний інститут. *Альманах музичний: Літературна часть Першого ілюстрованого календаря музичного на рік 1904 / зложив і впорядкував Ромуальд Зарицький. Львів, 1904. С. 102–104.*
8. Волошин М. Густав Малер і його VIII симфонія. *Діло. 1910. № 216. 29 (16) вересня. С. 1–2 ; № 217. 30 (17) вересня. С. 1–2.*
9. Волошин М. Густав Малер. *Неділя. 1911. № 23. С. 4–5*
10. Волошин М. Звіт з артистичної прогульки хору «Бояністів» і «Бандуристів» по краю. *Діло. 1911. № 182. 17 (4) серпня. С. 5.*
11. Волошин М. «Ізраїль в Єгипті». Ораторія Г.Ф. Генделя. *Діло. 1912. № 51. 5 березня. С. 1–2.*
12. Волошин М. Львівський Боян. *Альманах музичний: Літературна часть Першого ілюстрованого календаря музичного на рік 1904 / зложив і впорядкував Ромуальд Зарицький. Львів, 1904. С. 105–111.*

⁸⁰ Колоссум – пам'ятка давньоримської архітектури, Колізей у Римі.

⁸¹ Медіолян – стара назва італійського міста Мілан.

13. Волошин М. Перед Шевченковим ювілеєм у Львові. *Діло*. 1911. № 50. 6 березня (21 лютого). С. 3 ; № 51. 7 березня (22 лютого). С. 1–2 ; № 52. 8 березня (23 лютого). С. 1–2.
14. Волошин М. Сегорічна артистична прогулянка муз. кружка «Акад. Громади». *Ілюстрований музичний календар на рік звичайний 1906* / зложив і впорядкував Ромуальд Зарицький. Рочник третій. У Львові : З друкарни НТШ, 1906. С. 63–64.
15. Волошин М. Хор учеників руської (академічної) гімназії у Львові. *Ілюстрований Музичний Календар на рік звичайний 1907* / зложив і впорядкував Ромуальд Зарицький. Рочник четвертий. У Львові : З друкарні «Уділової», 1907. С. 75–78.
16. Ганінчак Р. Концерт в пам'ять 49-літніх роковин смерті Тараса Шевченка. *Діло*. 1910. № 54. 11 березня (26 лютого). С. 7.
17. Гловацький І., Гловацький В. Українські адвокати Східної Галичини (кінець XVIII – 30-ті роки XX ст.). Львів, 2004. 132 с.
18. Гловацький І. Українські адвокати Східної Галичини у світлі архівних джерел та некрологів (1800–1943 рр.). Друге видання, доповн. Львів : Ліга-Прес, 2014. 464 с.
19. Горак Я. Волошин Михайло. *Наукове товариство імені Шевченка: Енциклопедія*. Том 3 : Вес-Глин / ред. тому О. Купчинський, О. Савула, Н. Федорак. Львів : НТШ, 2016. С. 250–252.
20. Замітки з нагоди ювілейного концерту «Львівського Бояна». *Руслан*. 1901. № 140. 22 червня (5 липня). С. 2.
21. Книга протоколів Музичного товариства імені Миколи Лисенка / упоряд., вст. с., комент. Я. Горака. Тернопіль : Астон, 2014. 424 с.
22. Книга протоколів Музичного товариства імені Миколи Лисенка (1922–1939) / підготовка текстів, комент., післям. Я. Горака. Львів : Априорі, 2019. 756 с.
23. Курилишин К. Часопис «Діло (Львів, 1880–1939): Матеріали до біобібліографістики. Дрогобич : Коло, 2018. Т. 4 : 1900–1904 рр. 824 с.
24. Курилишин К. Часопис «Діло (Львів, 1880–1939) : Матеріали до біобібліографістики. Дрогобич : Коло, 2019. Т. 5 : 1905–1909 рр. 768 с.
25. Курилишин К. Часопис «Діло (Львів, 1880–1939) : Матеріали до біобібліографістики. Т. Дрогобич : Коло, 2020. 6 : 1910–1914 рр. 696 с.
26. Курилишин К. Часопис «Діло (Львів, 1880–1939) : Матеріали до біобібліографістики. Дрогобич : Коло, 2022. Т. 7 : 1914–1923 рр. 796 с.
27. Курилишин К. Часопис «Діло (Львів, 1880–1939) : Матеріали до біобібліографістики. Дрогобич : Коло, 2023. Т. 8 : 1923–1930 рр. 960 с.
28. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи / упоряд. З. Штундер. Львів : Видавництво М. Коць, 1999. Т. 1. 495 с. (Історія української музики. Вип. 5).
29. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи / упоряд. З. Штундер. Львів : Дивосвіт, Видавництво М. Коць, 2000. Т. 2. 816 с. (Історія української музики. Вип. 5).
30. Людкевич С. З концертової салі. *Діло*. 1910. № 68. 28 (15) березня. С. 2.
31. Людкевич С. Кілька заміток про т.зв. «дроби в наших нар. піснях». *Ілюстрований Музичний Календар на рік звичайний 1907* / зложив і впорядкував Ромуальд Зарицький. Рочник четвертий. У Львові : З друкарні «Уділової», 1907. С. 61–64.
32. Медведик П. Волошин Михайло Іванович. *Українська журналістика в іменах : Матеріали до енциклопедичного словника* / за ред. М.М. Романюка. Львів, 1997. Вип. 4. С. 37–38.
33. Медведик П. Волошин Михайло Іванович. *Українська Музична Енциклопедія*. Т. 1 / редкол. Тому : А. Калініченко, А. Муха (співголови), І. Сікорська (заст. голови), Н. Костюк (наук. ред.) та ін. Київ, 2006. С. 410.
34. Медведик П. Діячі української музичної культури (матеріали до біо-бібліографічного словника). *Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка* / ред О. Купчинський, Ю. Ясинівський. Львів : НТШ, 1993. Том ССХХVI : Праці Музикознавчої комісії. С. 370–455.
35. Меморіальний музей Станіслава Людкевича у Львові. Фонди музею. Інв. № № 277, 440, 480, 481, 482, 949, 1086, 1109 /1, 1127, 1289, 1290, 1291, 1292, 1436, 1437/1, 1612, 2459, 2464, 4169, 4193, 4215, 4319, 4320, 4481.
36. На похороні бл. п. М. Лисенка. *Діло*. 1912. № 255. 12 листопада. С. 5.
37. Німілович О. Михайло Волошин про творчість Густава Малера. *Українська музика: щоквартальник*. Львів, 2021. № 1 (39). С. 133–143.
38. Німілович О. Музично-критична діяльність Михайла Волошина. *Наукові записки Тернопільського національного університету ім. В. Гнатюка. Серія «Мистецтвознавство»*. Тернопіль-Київ, 2005. № 3 (15). С. 8–14.
39. Новинки. В XLV роковини смерті Т. Шевченка. *Діло*. 1906. № 82. 26 квітня (9 травня). С. 3.
40. Новинки. Програма концерту. *Діло*. 1905. № 60. 15 (28) березня. С. 3.

41. Новинки. Сокільський концерт. *Діло*. 1906. № 105. 26 травня (7 червня). С. 3.
42. Нові напрями в мистецтві. Атонізм в музиці. *Нова Зоря*. 1932. № 1. 7 січня. С. 12–13. Підписано: А.Ч.
43. Оповідки. Поминальний вечір присвячений пам'яті М. Лисенка. *Діло*. 1912. № 275. 7 грудня (24 листопада). С. 6.
44. Оповідки. Програма концерту. *Діло*. 1909. № 42. 26 (13) лютого. С. 3.
45. Ханик Л. Історія хорового товариства «Боян». Львів, 1999. 122 с.
46. Перед Ювілеєм Шевченка. *Діло*. 1914. № 48. 4 березня (18 лютого). С. 6.
47. Століття першого українського хору в Галичині. Святочний хоровий концерт львівського, перемиського і стрийського «Бояна», «Бандуриста», «Сурми» і хору українських богословів у Львові). *Діло*. 1929. № 123. 5 червня. С. 4. Без підпису.
48. Шевченкове свято. *Діло*. 1909. № 46. 3 березня (18 лютого). С. 3.
49. Шевченкові роковини у Львові. *Руслан*. 1909. № 39. 19 лютого (4 березня). С. 2.
50. Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість. Львів : Бінар-2000, 2005. Т. 1 : 1879–1939. 636 с.
51. Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість. Львів – Жовква: Місіонер, 2009. Т. 2 : 1939–1979. 360 с.
52. Ювілейний альманах Союзу Українських Адвокатів у Львові: Репринтне видання 1934 р. / упоряд. М. Петрів ; передм. А. Редз'як. Київ : Юстініан, 2014. 320 с.



УДК 78.471;78.472

DOI 10.32782/2224-0926-2025-1-52-2

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

«КОРОЛЬ РЕГЕНТІВ» ЯКІВ КАЛІШЕВСЬКИЙ (1856–1923) В УКРАЇНСЬКІЙ ХОРОВІЙ КУЛЬТУРІ: СПАДКОЄМНІСТЬ ВОКАЛЬНО-ХОРОВОЇ ТРАДИЦІЇ

У статті на основі аналізу наукової літератури та джерел розглядається життєвий і творчий шлях відомого українського диригента Якова Калішевського, вплив якого на якість і рівень українського хорового мистецтва на межі XIX–XX ст., зокрема на еталони хорового звукотворення, був надзвичайно вагомий. Фундаментальне значення його діяльності належало сфері регентства. Серед важливих осередків культивування самотньої богослужбової співочої манери в Києві був Софіївський собор – давня резиденція київських митрополитів. За своїм виконавським рівнем хор Софіївського собору конкурував навіть із потужними хорами Києво-Печерської лаври. Найвищого рівня хор сягнув у період, коли ним керував Яків Калішевський, – з 1886 по 1920 роки. Його досягнення були зумовлені значною мірою культивуванням особливої співочої манери, розрахованої на найвищу професійну підготовку як дорослих, так і дітей. Еталон виконання церковного співу, сформований Я. Калішевським, полягав у синтезі тембрально (ядерно) концентрованого звука з елементами італійського бельканто у звуковідтворенні цілого хору. Зокрема, український музиколог і диригент Візантійського хору Мирослав Антонович у застосуванні своїх професійних навиків і знань як соліста-вокаліста продовжує лінію Калішевського, який надавав індивідуальній постановці голосів першорядного значення. Упроваджений Я. Калішевським виконавський хоровий стиль, у якому поєдналися індивідуальний підхід до постановки голосів і стильові засади київської лаврської традиції, дуже успішно знайшли своє втілення й подальший розвиток у хорах Дмитра Котка, Олександра Кошиця та Мирослава Антоновича, засвідчуючи нерозривність історичного досвіду вокально-хорової виконавської практики.

Ключові слова: Я. Калішевський, українське хорове мистецтво, регентство, хорове звукотворення, виконавський хоровий стиль, Д. Котко, О. Кошиць, М. Антонович, Візантійський хор.

Hrab Uliana. “King of the Regents” Yakiv Kalishevsky (1856–1923) in the Ukrainian choral culture: vocal and choral tradition continuity

Based on the analysis of scientific literature and sources, life and creative work of Yakiv Kalishevsky, a famous Ukrainian conductor, whose influence on the quality and level of the Ukrainian choral art at the turn of XIX–XX century, in particular, choral sound-formation standards, was extremely significant, is considered in the article. Regency was fundamentally important in his activity. St. Sophia Cathedral, the ancient residence of Kyiv Metropolitans, was among the key centres for cultivation of the original liturgical singing style in the city of Kyiv. In terms of its performance level, the choir of St. Sophia Cathedral competed even with powerful choirs of the Kyiv-Pechersk Lavra. The highest level of performance has been achieved when the choir was led by Yakiv Kalishevsky – from 1886 to 1920. His achievements were largely preconditioned by cultivating a special singing style intended for the highest level of professional training of both adults and children. Liturgical singing performance standard created by Ya. Kalishevsky consisted in the

synthesis of timbral (nucleus) concentrated sound with elements of Italian bel canto in the sound reproduction of the whole choir. Particularly, in applying his professional skills and knowledge as a solo vocalist, Myroslaw Antonowycz, the Ukrainian musicologist and conductor of the Byzantine Choir, continues the line of Kalishevsky, for whom the individual voice placement was of paramount importance. The performing choral style, which was implemented by Ya. Kalishevsky and which combined an individual approach to the placement of voices and stylistic principles of the Kyiv-Pechersk Lavra tradition, has successfully found embodiment and further development in the choirs of Dmytro Kotko, Oleksandr Koshyts and Myroslaw Antonowycz, evidencing the continuity of the historical experience of vocal and choral performance practice.

Key words: Ya. Kalishevsky, Ukrainian choral art, regency, choral sound-making, performing choral style, D. Kotko, O. Koshyts, M. Antonowycz, the Byzantine Choir.

Вступ. Минуло 100 років від дня смерті українського хорового диригента, представника київської диригентсько-хорової школи Якова Степановича Калішевського. Його вплив на якість і рівень українського хорового мистецтва на межі XIX–XX ст., зокрема на еталони хорового звукотворення, був надзвичайно вагомий. Л. Пархоменко, дослідниця творчості Калішевського, навіть говорить про «особливу місію Калішевського в розвитку тогочасного виконавства»¹, і не дарма сучасники називали його «королем регентів». Яків Калішевський повсякчас виходив за межі узвичаєних уявлень про працю регента, його діяльність «весь час ніби «розривала» коло стереотипного регентського досвіду в технологічній, стилістичній, репертуарній і навіть суспільно-організаційній сферах»², – писав дослідник хорового співу Анатолій Лашенко.

Матеріали та методи. Про цю геніальну постать маємо поки що небагато спеціальних досліджень, є окремі згадки в монографічних публікаціях, які стосуються різних аспектів українського хорового співу та його історичного розвитку, здебільшого інформація в них повторюється. Найбільше для розкриття творчої постаті диригента в історико-культурному контексті доби зробила Л. Пархоменко, їй завдячуємо збіраною та опрацьованою історіографією кінця XIX – поч. XX ст., у якій збереглися відомості про життя і творчість Я. Калішевського, і розкриттям значення його творчості для розвитку українського хорового співу. Окремі згадки про диригента зустрічаємо в епістолярії О. Кошиця, у спогадах М. Єремєєва, у дослідженнях Н. Костюк, Р. Дзундзи, Є. Лазаревич. Серед використаних методів дослідження – історико-біографічний, компаративний метод, метод ретроспекції для реконструкції фактів і подій минулого на основі історіографії, а також метод теоретичного узагальнення.

Результати. Відомо, що Яків Калішевський народився 9 (21) жовтня 1856 року в м. Чигирині в духовній родині, з дев'яти років навчався в Черкаській духовній школі, виявляв непересічні музичні здібності й незабаром його призначили субрегентом шкільного хору. Навчався в Києво-Подільському духовному училищі, є припущення, що його туди перевели через гарний голос (дискант), бо водночас він стає солістом хору Київської духовної академії. Співав він там недовго, і за деякий час потрапив до Лаврського хору на Ближніх печерах, а в 1871–1872 роках уже працював там регентом. Відомо також, що саме молодому Калішевському духовні ієрархи Києво-Печерської лаври доручили записати унікальний лаврський монаший спів, над чим він сумлінно

¹ Пархоменко Л. Легендарний Яків Калішевський в українській хоровій культурі. https://parafia.org.ua/person/kalishevskiy-yakiv/#footnote_49_5482 (дата звернення: 30.01.2024).

² Лашенко А. З історії київської хорової школи. Київ : Музична Україна, 2007. С. 22.

працював чотири роки. Отці церкви так і не зважилися оприлюднити унікальний лаврський розспів, однак через певний час записи Калішевського використав російський композитор і диригент Леонід Малашкін, які опублікував під своїм іменем³.

Регентська праця не заважає Калішевському пробувати свої сили оперного співака: він володів гарним баритоном. Успішно пройшовши конкурс до хору італійської опери в Харкові, Я. Калішевський вивчив італійську мову, освоїв репертуар трупи й гастролював з нею впродовж 1876–1877 років. Великий вклад у розвиток його голосу здійснив антрепренер трупи, співак і педагог Роджієро Россі, який за італійською методою працював над постановкою голосу Калішевського, настільки розширив його діапазон (від «фа» великої октави – до «до» другої), що згодом співак виконував як баритонові партії, так і басові й тенорові. Артистичний репертуар Калішевського налічуватиме 57 ролей в італійських і російських операх та оперетах. Дивовижно, як кар'єра Якова Калішевського як оперного співака, що тривала 20 років, поєднувалася з роботою регента, що, як стверджує Л. Пархоменко, «належало, мабуть, до безпрецедентних явищ, може й несумісних з точки зору тогочасного духовенства»⁴.

Однак фундаментальне значення його діяльності належало сфері регентства.

Серед важливих осередків культивування самобутньої богослужбової співочої манери в Києві був Софіївський собор – давня резиденція київських митрополитів. За своїм виконавським рівнем хор Софіївського собору конкурував навіть із потужними хорами Києво-Печерської лаври. Найвищого рівня хор сягнув у період, коли ним керував Яків Калішевський, – із 1886 – по 1920 роки. Його досягнення зумовлені значною мірою культивуванням особливої співочої манери, розрахованої на найвищу професійну підготовку як дорослих, так і дітей. Про визнання високої професійної майстерності Калішевського свідчить те, що саме Калішевському було доручено керувати зведеними хорами Софіївського й Лаврського соборів і Михайлівського й Миколаївського монастирів при освяченні київського Володимирського собору в присутності імператорської сім'ї⁵.

Михайло Єремійв у спогадах про Кошиця й музичний Київ кінця XIX – поч. XX століття згадує хор св. Софії і Калішевського, під проводом якого той виступав. «Калішевський був мальовничою і дуже знаною київською постаттю. Невеличкий, але дуже кремезний, він був вилитим портретом козака часів Хмельницького і був знаний не тільки як диригент. Він мав дуже палкий темперамент, що часто заводив його на манівці, і тільки протекція митрополита, який його дуже цинив рятувала його від належної кари»⁶. Справді, особистість Калішевського була контроверсійна: за деякі свої вчинки він уникав справедливої кари лише завдяки заступництву митрополита, який високо цінував його як геніального диригента.

«Прегарним дискантом» його хору згадує Єремійв Вадима Щербаківського, у майбутньому відомого археолога, П. Кошиця, майбутнього першого тенора Московської опери, трьох братів Чехівських. Також пригадує, що Кошиць під час їхніх розмов у Римі

³ Пархоменко Л. Легендарний Яків Калішевський в українській хоровій культурі. https://parafia.org.ua/person/kalishevskiy-yakiv/#footnote_49_5482 (дата звернення: 30.01.2024).

⁴ Ibidem.

⁵ Костюк Н. Київська богослужбова музична культура 1801–1916 років : монографія. Київ, 2018. С. 285.

⁶ Єремійв М. Він відкривав нам очі на хорове мистецтво. Головащенко М. Феномен Олександра Кошиця. С. 26.

часто згадував Калішевського, якого вважав найліпшим диригентом нашої доби і своїм учителем⁷.

Очолити митрополичий хор св. Софії, Калішевський мусив забезпечити його якісний склад, доповнивши чоловічі голоси високими дитячими. «Розраховувати на бурсачків з духовних шкіл було не надійно, – пише Л. Пархоменко, – і регент погодився у себе вдома, тримати школу малих півчих. Він вмів створити першокласних співаків з зовсім посереднього матеріалу. Обдаровані чудесними тембрами голосів, володіючи секретами звукової «магії», технікою й культурою співу, малі солісти хорів Калішевського, були «родзинками» концертів. Серед вихованців Калішевського був і знаменитий в майбутньому Серж Лифар»⁸. У митрополичому хорі при соборі св. Софії, яким керував Я. Калішевський, початкову музичну освіту отримали хорові диригенти Я. Яциневич, К. Стеценко, М. Гайдай, М. Литвиненко⁹. І виконавство, і власна творчість диригента сприяли тому, що хор Софіївського собору під його керуванням мав винятковий імідж серед інших київських хорів як узірєць до наслідування, як й інші керовані Калішевським хори.

Критика аналізувала тембральні і стилістичні аспекти виконання творів різних стилів і жанрів, відзначаючи агогічну й тембральну свободу, яку Калішевський дозволяв собі для посилення тих і чи інших ефектів. Проти такої творчої манери диригента виступали захисники так званого давнього стилю й російських співочих моделей. Один із критиків писав: «В інтерпретації Калішевського все звучить оригінально, від ритму до вимови слів, навіть обиходні ірмоси. Різноманітність і несподіваність у відтінках надає виконуваним творам рухливість і новизну. Прикметна риса співу капели Калішевського – задушевність і красивий колорит голосів, що дає привід ханжам називати цей спів італійським, театральним. Розмір обдарування Калішевського не зменшується в рамках провінційної діяльності»¹⁰.

Цікаві спогади про Калішевського залишив О. Кошиць у листах до П. Маценка. У характеристиках Кошиць міг бути гострим, нещадним і часто не зовсім справедливим, і скільки правди в його характеристиці Калішевського – ще належить установити об'єктивно й неупереджено. Визнаючи геніальність Калішевського у творенні хорового звучання, Кошиць писав: «Він був колос в утворенні хорового звука, цілком нащадок старої українсько-італійської хорової традиції [...] Це був цікавий тип, геніальний диригент, цілком необразований музикант, найправдивіший – вчинками найгіршого кацапа-обрусителя як в музиці так і в житті. Чоловік, що мав репутацію моральну чорта і який ставав небесним херувимом, коли брався за камертон... Такі геніальні протилежності могла дати тільки Україна під «благостним російським пануванням»¹¹.

Усвідомлюючи вплив творчості світських композиторів на Калішевського, Кошиць уважав уподобання Калішевського проросійськими й не міг йому того вибачити¹². Проте дослідниця українського богослужбового співу Н. Костюк стверджує, що прикмети

⁷ Ibidem. С. 25–28.

⁸ Пархоменко Л. Легендарний Яків Калішевський в українській хоровій культурі. https://parafia.org.ua/person/kalishevskiy-yakiv/#footnote_49_5482 (дата звернення: 30.01.2024).

⁹ Чамахуд Д. Диригентська діяльність Якова Яциневича: нові архівні знахідки. С. 3. http://musikology.com.ua/upload-files/stand_wint_2016/Chamahud.pdf (дата звернення: 22.01.2024).

¹⁰ Костюк Н. Київська богослужбова музична культура 1801–1916 років. С. 290.

¹¹ Відгуки минулого. О. Кошиць в листах до П. Маценка. Вінніпер : Культура і освіта, 1954. С. 27. URL <https://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/8876/file.pdf>.

¹² Костюк Н. Київська богослужбова музична культура 1801–1916 років. С. 290.

оригінального стилю Калішевського, що істотно відрізнявся від співочих моделей інших провідних соборів Києва, проявлялися якраз «у специфічній, виразно українській інтонаційності і особливій тембральності власних композицій Калішевського»¹³.

Найхарактерніші особливостями виконання Калішевським церковних піснеспівів, як відзначає Наталія Костюк, – це, «з одного боку, підвищена увага до семантичних нюансів образності канонічних текстів, яка породжувала незвичні інтерпретації обиходних жанрів, з другого – привнесення в богослужбовий спів такого важливого чинника як бельканто в сенсі досконалості вокальної техніки і ядерної тембральності»¹⁴. Такий симбіоз створив яскравий прецедент оновлення української церковно-співочої традиції. Дослідниця відзначає важливу прикмету: «не виявляючи відкрито ні тоді, ні згодом проукраїнських настроїв, Калішевський з часу зростання національної заангажованості як загальної тенденції культури загалом і музичної творчості зокрема якнайбільше прислужився усвідомленню проблеми легалізації українських музичних рис богослужіння в контексті панування доктрини «общерусского» церковно-співочого стилю із характерною для нього тембральністю і виконавською стилістикою»¹⁵.

Р. Дзундза в дослідженні підкреслює, що талант Калішевського живила його культурно-національна ідентичність, саме вона наділяла глибинним сенсом його діяльність. Київська хорова школа, яку представляв Калішевський і до формування професійних засад якої спричинився, «зважаючи на політичну ситуацію, вона була чи не єдиною ланкою у процесі спадковості духовної хорової культури, яка спиралася на зразки українського бароко та класицизму»¹⁶.

Останні роки життя Я. Калішевського припали на часи революції, громадянської війни, установлення більшовицької влади. На цій хвилі була заснована Державна капела ім. М. Лисенка, яку очолив Я. Калішевський, другим диригентом призначено Я. Яциневича, комісаром – М. Леонтовича. У 1920 р. під час одного артилерійських обстрілів Києва Калішевський був поранений у ногу, яку довелося ампутувати, проте він продовжував, наскільки міг, керувати хором малої Софії. Завершилося його життя в злиднях і самотності 9 листопада 1923 року.

Його здобутки продовжено й розвинено в хоровій діяльності визначних наступників хорової справи – Дмитра Котка й Олександра Кошиця, у кількох поколіннях хормейстерів і співаків. Ідеться про синтез тембрально (ядерно) концентрованого звука з елементами італійського бельканто в звуковідтворенні цілого хору¹⁷.

Еталон виконання церковного співу в Кошиця формував насамперед Я. Калішевський, для якого постановка голосів мала вирішальне значення. У цьому для Кошиця він був найвищим авторитетом, «який умів досягати надзвичайної краси тембрів, вирівняності регістрів, співу, подібного до «староіталійської школи («в маску»)»¹⁸.

¹³ Ibidem. С. 295.

¹⁴ Ibidem. С. 293.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Дзундза Р. Особистість українського хорового диригента кінця XIX – початку XXI століть в контексті проблем ідентичності : дис. ... докт. філософії : 03 «Гуманітарні науки» ; 034 «Культурологія». Івано-Франківськ, 2021. С. 197.

¹⁷ Пархоменко Л. Легендарний Яків Калішевський в українській хоровій культурі. https://parafia.org.ua/person/kalishovskyj-yakiv/#footnote_49_5482 (дата звернення: 30.01.2024).

¹⁸ Калуцка Н., Пархоменко Л. Олександр Кошиць: мистецька діяльність у контексті музики XX сторіччя. Київ : Фенікс, 2012. С. 16.

Наведемо спостереження Василя Барвінського щодо хору Кошиця, з якого виразно проглядається ця спадкоємність: «звукова вирівняність у всіх позиціях, ідеальна пружність динаміки від павутинного п'яніссімо до найбільшої звукової сили у фортіссімах, бездоганна дикція та просто неймовірна прецизійність виконання інтенцій диригента, ледве чи знайдемо в такій якості в хорах, хоч би найбільш зразкових, у інших народів»¹⁹. Сам Кошиць пригадував, як полював за вишколеними Калішевським дитячими голосами, як, зрештою, шукали їх усі регенти – його сучасники.

Станіслав Людкевич у рецензії так характеризував Наддніпрянський хор Котка 1925 року: «Хор складається із молодих свіжих, дужих та дібраних голосів із загальним соковитим та ядерним тембром. Під оглядом ритмічним та динамічним, а навіть кольористичним цей хор є взірцево зіспіваний»²⁰. Преса відзначала хор Котка як хор із голосів-солістів, яким притаманне колористичне й винахідливе інтерпретування тембрової палітри та широта мелодичного розгортання з чіткими і яскравими кульмінаціями. Окрасою хору були фантастичні баси-октавісти з капели Калішевського.

На формування звукового ідеалу Калішевського, Котка, Кошиця, а згодом і Мирослава Антоновича, на думку Є. Лазаревич, вплинула київська лаврська традиція, серед головних засад якої – виконавський акцент на індивідуальних властивостях тембру співака, широкий діапазон динамічної градації, емоційна насиченість співу, і саме культивування цієї традиції спричинилося до нерозривності вокально-хорової виконавської практики²¹.

Продовжує низку послідовників виконавської традиції Я. Калішевського *Візантійський хор* М. Антоновича. Відомо, що співаки *Візантійського хору* були голландцями, не мали музичної освіти й засвоювали репертуар «на слух» із голосу диригента, який зумів їх навчити не лише «що» співати, а і «як». Антонович мав професійну освіту співака-вокаліста, сам виступав який час на початку Другої світової війни як оперний співак на сценах оперних театрів Австрії та Польщі, тож надавав великої ваги індивідуальній праці зі співаками за своєю методикою. Результатом цієї праці стало виховання значної кількості співаків-солістів: так, у 1980 році із 42 учасників хору солістів було аж 15!

Хоч кар'єра оперного соліста була недовгою через війну й зумовлені нею обставини, вона дала потужний імпульс його диригентській діяльності. Професійне розуміння проблем, пов'язаних із постановкою голосу, його природою і функціонуванням, теоретичне опрацювання літератури про специфіку голосового апарату, вироблення власної методики праці над голосами – усі ці складники Антонович дуже успішно використовував у майбутній праці зі своїм «Візантійським хором».

Окрім загальних репетицій («проб») хору, М. Антонович відразу запровадив індивідуальні безкоштовні уроки співу для хористів у зручний для них час. В індивідуальній методиці праці над голосами Антоновичу дуже допомогла його вокальна освіта, як практична, так і теоретична. У брошурі, випущеній до 25-ліття хору, Антонович виділяє окремий розділ «Техніка співу», присвячений розвитку голосових резонаторів

¹⁹ Барвінський В. Враження з побуту на Україні. Його ж: 3 музично-письменницької спадщини. Дослідження, публіцистика, листи. Дрогобич : Коло, 2004. С. 84.

²⁰ Стельмашук С. Дмитро Котко і його хор. Дмитро Котко та його хори. Статті, рецензії, спогади, документи / ред.-упор. С. Стельмашук. Дрогобич : Відродження, 2000. С. 7–25. С. 18.

²¹ Лазаревич Є. Візантійський хор М. Антоновича в контексті європейського хорового виконавства другої половини XX століття : дис. ... канд. мист-ва : 17.00.03 / Львівська нац. муз. акад. ім. М. Лисенка. Львів, 2018. 226 с. С. 56.

за допомогою спеціальних вправ на найбільш характерні приголосні й голосні з різних мов: власна практика переконала його в ефективності цього методу. За допомогою французької мови він розвивав носові резонатори, німецької – ротові, італійська й українська мова сприяли концентрації компактного тону тощо. Різкість вимови пом'якшувалася вправами французькою мовою, надмірна м'якість – німецькою, так поступово нівелювалися відмінності регіональної дикції й формувалася однорідний хоровий ансамбль²².

Ваутер Пап (Раар), редактор музичного журналу «Mens en melodie», у рецензії на виступ хору 15 жовтня 1954 року відзначав, що Антоновичу вдалося розвинути в співаків тембральну барву, яка зовсім відрізняється від нідерландських співочих традицій: «Такий чистий, металоподібний звук, таке ж проникливе церковне звучання, що шукає свою силу у дзвінкому форте, у раптовому наростанні, у поступовому зменшенні потужності, у різноманітних вишуканих динамічних ефектах, які у церковному співі Нідерландів були б дуже недоречними [...] Керівник хору повинен був інтенсивно працювати з кожним учасником, адже він надав цим голосам якостей, яких вони не мали від природи. Басам він надав глибокого фону, баритони набули благородства, яке рідко зустрічається у чоловічих хорах, звучання тенорів оздобив проникливо-ліричним звуковим образом. Крім того він виростив кількох солістів, спів яких дуже відрізняється від того, як вони співали раніше [...] Всі пісні виконувалися по пам'яті, а дисципліна хору мала вражаючий ефект»²³.

В іншій рецензії Пап пише: «Коли хор відспівав першу точку програми «Буди ім'я Господнє» – Бортнянського, слухач почувався менш чи більш заскоченим, бо цей хор не мав нічого зовсім із характеру голлянського хору»²⁴.

Інакшість репертуару й, головне, виконавського стилю хору в голландських слухачів викликала неоднозначні емоції. Наведу тут коротку, але дуже характерну цитату з голландської преси: «Своєрідний тембр, сталеве форте, раптові динамічні контрасти – усі ці особливості диригент настільки вивчив зі співаками, включаючи вимову українською мовою, що можна говорити про повну імітацію [...] Є дискусійним, в якій мірі є перевагою, що голландські співаки-хористи практикують специфічно слов'янський стиль»²⁵. А Рутгер Схоуте (Rutger Schoute), голландський композитор і музичний критик, писав у рецензії, що «мусили бути особливі обставини, щоб сорок співаків зосередилися виключно на хоровій культурі, яка не є їхньою ані щодо часу, ані щодо місця, ані щодо змісту»²⁶. Ще один голландський рецензент за 13 жовтня 1954 року відзначає «православний» характер звучання хору: «Ансамбль демонстрував досконалість, що проявлялася в тих тонких нюансах звукових ефектів, які повністю належать до православного жанру: просторовий ехо-ефект, із завмираючими *pianissimi* і тріумфальними трубними ударами *forti*, вибухові сопранові тенори і глибокі бурдонні баси»²⁷.

²² Граб У. Мирослав Антонович: інтелектуальна біографія. Еміграційне музикознавство в українському культуротворенні повоєнних десятиліть. Львів: Видавництво Українського католицького університету, 2019. С. 242.

²³ Ibidem. С. 247–248.

²⁴ Ibidem.

²⁵ Ibidem. С. 246.

²⁶ Ibidem. С. 247.

²⁷ Граб У. Мирослав Антонович: інтелектуальна біографія. Еміграційне музикознавство в українському культуротворенні повоєнних десятиліть. С. 247.

Треба розуміти, що для голландців як український репертуар, так ще більшою мірою стиль виконання («слов'янський» – як вони його характеризували) був ментально чужий, оскільки вони функціонували в просторі іншої, т. зв. «західної», вокальної традиції. Тому заслуга Антоновича в упровадженні вокальної традиції свого народу в не властиве для неї середовище є унікальною за своїм значенням, а в застосуванні своїх професійних навиків і знань як соліста-вокаліста Антонович продовжує лінію Калішевського, який надавав індивідуальній постановці голосів першорядного значення.

Висновки. Упроваджений Я. Калішевським виконавський хоровий стиль, у якому поєдналися індивідуальний підхід до постановки голосів і стильові засади київської лаврської традиції, дуже успішно знайшли своє втілення й подальший розвиток у хорах Котка, Кошиця й Антоновича, засвідчуючи нерозривність історичного досвіду вокально-хорової виконавської практики.

Література

1. Барвінський В. Враження з побуту на Україні. Його ж: 3 музично-письменницької спадщини. Дослідження, публіцистика, листи. Дрогобич : Коло, 2004;
2. Відгуки минулого. О. Кошиць в листах до П. Маценка. Вінніпег : Культура і освіта, 1954. URL: <https://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/8876/file.pdf> (дата звернення: 30.01.2024).
3. Граб У. Мирослав Антонович: інтелектуальна біографія. Еміграційне музикознавство в українському культуротворенні повоєнних десятиліть. Львів : Видавництво Українського католицького університету, 2019.
4. Дзундза Р. Особистість українського хорового диригента кінця XIX – початку XXI століть в контексті проблем ідентичності : дис. ... докт. філософії : 03 «Гуманітарні науки» ; 034 «Культурологія». Івано-Франківськ, 2021.
5. Єремійв М. Він відкривав нам очі на хорове мистецтво. Головащенко М. Феномен Олександра Кошиця. Київ : Музична Україна, 2007. С. 25–28.
6. Калущка Н., Пархоменко Л. Олександр Кошиць: мистецька діяльність у контексті музики XX сторіччя. Київ : Фенікс, 2012.
7. Костюк Н. Київська богослужбова музична культура 1801–1916 років : монографія. Київ, 2018.
8. Лазаревич Є. Візантійський хор М. Антоновича в контексті європейського хорового виконавства другої половини XX століття : дис. ... канд. мист-ва : 17.00.03 / Львівська нац. муз. акад. ім. М. Лисенка. Львів, 2018.
9. Лашенко А. З історії київської хорової школи. Київ : Музична Україна, 2007.
10. Пархоменко Л. Легендарний Яків Калішевський в українській хоровій культурі. URL: https://parafia.org.ua/person/kalishevskyj-yakiv/#footnote_49_5482 (дата звернення: 30.01.2024).
11. Стельмашук С. Дмитро Котко і його хор. Дмитро Котко та його хори. Статті, рецензії, спогади, документи / ред.-упор. С. Стельмашук. Дрогобич : Відродження, 2000. С. 7–25.
12. Чамахуд Д. Диригентська діяльність Якова Яциневича : нові архівні знахідки. URL: http://musikology.com.ua/upload-files/stend_wint_2016/Chamahud.pdf (дата звернення: 22.01.2024).



УДК 78.09:785-027.522

DOI 10.32782/2224-0926-2025-1-52-3

Дудник Євген Ілліч
заслужений працівник культури України,
заслужений артист естрадного мистецтва України,
директор Полтавської дитячої музичної школи № 1 ім. П. І. Майбороди;
доцент кафедри музики,
Державний заклад «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»;
аспірант кафедри музики,
Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка
<https://orcid.org/0009-0004-3264-1125>

АНСАМБЛЕВА ГРА ЯК ВАЖЛИВИЙ СПОСІБ ФОРМУВАННЯ ОСОБИСТОСТІ МУЗИКАНТА

У статті досліджується поняття колективного музикування як однієї з ключових форм музичної діяльності в контексті сучасної педагогічної практики та її вплив на гармонійний розвиток особистості. Акцентується увага на тому, що характер міжособистісних взаємин є одним із визначальних чинників успішного розвитку людини, її професійної реалізації та соціальної адаптації. Стрімкий розвиток сучасної цивілізації та її матеріально-технічної складової, попри значні досягнення в галузі комунікаційних технологій, часто супроводжується послабленням живого людського контакту, що зумовлює актуальність дослідження колективних форм музичної діяльності як інструменту розвитку соціальних і творчих навичок. У роботі підкреслено, що ключовими елементами успіху у творчій діяльності музичних колективів є здатність до емпатії, розвиток комунікативних навичок, вміння слухати та чути як себе, так і інших. Саме ці якості є основою для ефективної взаємодії учасників у процесі спільного музикування, що сприяє формуванню гармонійного художнього середовища. Зазначено, що розвиток виконавської культури відбувається найбільш інтенсивно саме в ситуаціях колективного виконавства, де співпраця, взаємодопомога й емоційний зв'язок між учасниками стають вирішальними факторами.

Детально проаналізовано такий основний засіб колективного музикування, як ансамблева гра. Ансамблеве музикування передбачає виконання музики невеликою групою виконавців (дуети, тріо, квартети тощо). Розкрито особливості ансамблевої гри, її педагогічний і художній потенціал.

Ключові слова: музикування, колективне музикування, виконавство, засіб колективного музикування, ансамбль.

Dudnyk Yevhen. Means of collective music making

The article explores the concept of collective music making as one of the key forms of musical activity in the context of modern pedagogical practice and its impact on the harmonious development of the individual. Attention is focused on the fact that the nature of interpersonal relationships is one of the determining factors of successful human development, professional realization and social adaptation. The rapid development of modern civilization and its material and technical component, despite significant achievements in the field of communication technologies, is often accompanied by a weakening of live human contact, which determines the relevance of studying collective forms of musical activity as a tool for the development of social and creative skills.

The work emphasizes that the key elements of success in the creative activity of musical groups are the ability to empathy, the development of communication skills, the ability to listen and hear both oneself and others. These qualities are the basis for effective interaction of participants in

the process of joint music making, which contributes to the formation of a harmonious artistic environment. It is noted that the development of performing culture occurs most intensively in situations of collective performance, where cooperation, mutual assistance and emotional connection between participants become decisive factors.

The main means of collective music making, such as ensemble playing, is analyzed in detail. Ensemble music making involves the performance of music by a small group of performers (duets, trios, quartets, etc.). The features of ensemble playing, its pedagogical and artistic potential are revealed.

Key words: *music making, collective music making, performance, means of collective music making, ensemble.*

Вступ. Основною метою музично-педагогічної системи є загальний музичний розвиток дітей. Це знаходить відображення в роботах видатних музикантів-педагогів: П. Хауфе, З. Кодая, К. Орфа. Особливістю їхніх концепцій є перенесення уваги на музичне виховання, основою якого є принцип колективного музикування. У цій системі музика представлена не стільки як мета, скільки як засіб для розвитку у дитини музичних і передусім загальних здібностей.

Сучасна музична педагогіка поряд з індивідуальним підходом до учнів, який є основним у роботі за фахом, приділяє дедалі більше уваги різним формам колективного музикування.

У колективному музикуванні основою є розвиток комунікативних взаємовідносин. Розвиток професійних музичних умінь і навичок вчить розуміти партнера та прислухатися до нього.

Однією з основних проблем у темі засобів колективного музикування є недостатній розвиток і впровадження ефективних методик організації колективного виконавства в сучасній педагогічній практиці. Багато навчальних закладів приділяють більшу увагу індивідуальному навчанню, тоді як розвиток навичок гри в ансамблі чи оркестрі залишається другорядним аспектом музичної освіти. Це створює дисбаланс у формуванні як виконавських, так і комунікативних компетенцій учнів.

Матеріали та методи. Матеріалом для пропонованого дослідження стали розвідки таких авторів, як М. Барсукова, Л. Безгодова, С. Дєдов, Є. Камінська, І. Жмаєва, А. Загребельна, О. Камінська, Є. Королькова, С. Малетіна, І. Польська, С. Райхленко, Н. Степанова, А. Чекан та ін., що висвітлюють поняття й особливості засобів колективного музикування. Методологічна база дослідження ґрунтується на комплексі методів, до якого входять: аналітичний, системно-узагальнюючий, аналізу та синтезу тощо.

Результати. Колективне музикування, за визначенням О. Рябової, є формою спільної музичної діяльності, яка демонструє знання, навички та вміння всіх учасників колективу під час емоційно виразного й художньо інтерпретаційного виконання музичних творів¹.

Зі свого боку, Л. Безгодова розглядає колективне музикування як засіб емоційного збагачення особистості, що проявляється в процесі спільного сприйняття та відтворення музичних творів. Вона наголошує, що така діяльність сприяє розвитку комунікативних навичок і полегшує інтеграцію особистості в соціум².

¹ Рябова О. В. Колективне музикування як ефективний засіб формування музично-стильових уявлень підлітків. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. 2016. № 4 (86). С. 140–143.

² Безгодова Л. Д. Колективне музикування як засіб комунікативного розвитку. *Світ дитинства в сучасному освітньому просторі*. 2015. № 1. С. 139–141.

К. Орф, видатний музичний педагог, трактує колективне музикування як спосіб розвитку творчого мислення через залучення дітей до виконання музики в групі. Він вважав, що колективне виконавство допомагає розвивати гармонійне мислення та сприяє вихованню чуття ритму й звуковисотного слуху³.

Колективна музична діяльність також допомагає закріплювати навички, набуті під час індивідуального навчання. Учасники колективу отримують естетичне задоволення від спільної роботи, оскільки разом створюють гармонійне емоційне забарвлення звучання творів. Цей процес потребує від учасників узгодженості в темпі, динаміці, інтонації, тембрі та художній інтерпретації. З одного боку, колективне виконавство є творчим актом, оскільки кожен виконавець робить власний внесок в інтерпретацію твору. З іншого боку, воно потребує злагодженої взаємодії, що розвиває комунікативні навички, відчуття відповідальності й дисципліни⁴.

Поняття комунікативних здібностей формулюється як «загальна здатність, пов'язана з різноманітними підструктурами особистості, яка проявляється в навичках суб'єкта спілкування вступати в соціальні контакти, регулювати повторювані ситуації взаємодії, а також досягати в міжособистісних відносинах поставлених комунікативних цілей»⁵.

У процесі колективного музикування учень засвоює виконання технічних прийомів, передачу кола образів і ідей засобами музичної виразності, а також вивчає стилістичну та жанрову основу музики. Завдяки накопиченню слухового досвіду юний музикант визначає межі власної художньої індивідуальності й навчається гармонійно поєднувати її з індивідуальністю партнерів. Це становить основу мистецтва колективного виконавства, забезпечуючи цілісність і єдність спільної гри.

Практика колективного музикування вирішує виховні, розвивальні й освітні завдання, спрямовані на розвиток творчих здібностей учня. До виховних завдань належить формування інтересу до творчої діяльності, умінь зосереджуватись у відповідальних ситуаціях, здатності до емпатії та спілкування. Прояв емоцій, багатство уяви, розвиток загальних і спеціальних музичних здібностей охоплюють сферу розвивальних завдань. Структуру освітніх завдань складає вивчення учнем творів різних жанрів, стилів і форм, а також опанування технічними навичками виконавства.

Колективне виконавство має ознаки здорового змагання, що є позитивним стимулом для учасників колективу до особистісного зростання і розвитку своїх здібностей. Гра в ансамблі сприяє подальшому розвитку вмінь, закріпленню виконавських навичок, здобутих на заняттях зі спеціальності. Розвивається почуття ритму, інтонування, музичне мислення та пам'ять, розширюється музичний кругозір учня, підвищується технічний рівень виконання. У ситуації колективного музикування ці процеси відбуваються більш інтенсивно й виразно⁶.

³ Музично-педагогічні системи та концепції ХХ століття : підручник / С. О. Салдан, О. М. Король, Е. З. Тайнелъ та ін. ; за заг. ред. канд. пед. наук, проф. Е. З. Тайнелъ. Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2016. 328 с.

⁴ Райхленко С. А. Новітні підходи до організації колективного музикування у школах мистецтв. *Музичне мистецтво в культурному просторі*. 2016. № 9. С. 72–75.

⁵ Жмаєва І. В. Значення колективного музикування для розвитку комунікативних якостей учнів. *Інновації і традиції у сфері культури, мистецтва та освіти*. 2017. № 1. С. 119–127.

⁶ Барсукова М. А. Колективне виконавство як одна з форм розвитку музичної творчості учнів. *Дитяча школа мистецтв: традиції та інновації*. 2016. № 1. С. 5–9.

Засоби колективного музикування – це організаційні та виконавські форми спільної музичної діяльності, які спрямовані на створення гармонійної музичної взаємодії між учасниками⁷. Основними з них є гра в ансамблі та в оркестрі.

Під ансамблем розуміють невеликий колектив (дует, тріо, квартет тощо), учасники якого спільно виконують музичний твір. Його також можна визначити як художню узгодженість виконання одного твору спільно кількома музикантами, одночасну гру кількох виконавців.

За складом ансамблі поділяються на гру на однакових інструментах – однорідні ансамблі (наприклад, ансамбль ударних інструментів), та гру на різних інструментах – змішані ансамблі (наприклад, дует фортепіано та ударної установки)⁸.

В ансамблі з великою силою проявляється дія однієї з найважливіших соціально-психологічних функцій музичного мистецтва – комунікативної. Роль спілкування в ансамблі зростає до рівня духовних, особистісних взаємин. Окрім розвитку професійних музичних умінь і навичок, гра в ансамблі не меншою мірою вчить розуміти партнера, прислухатися до нього. Заняття в ансамблі зближують учасників, розвивають у них почуття взаєморозуміння й підтримки. Саме такий творчий колектив вирішує завдання виховання професійних і особистісно-комунікативних якостей кожного учасника ансамблю окремо.

Комунікативні здібності являють собою загальну здатність, пов'язану з різноманітними підструктурами особистості, яка проявляється у вміннях суб'єкта спілкування встановлювати соціальні контакти, регулювати повторювані ситуації взаємодії та досягати в міжособистісних відносинах комунікативних цілей⁹.

Процес спільної гри – це насамперед об'єднані навколо спільної мети, спрямовані зусилля кількох виконавців, які втілюють загальний для всіх учасників ансамблю цікавий і природний задум, що є успішною колективною працею. Спільне виконання дає змогу насолодитися багатством тембрів, можливістю грати разом із багатьма музикантами, отримати енергію від ансамблевого мистецтва. Це потребує від кожного виконавця вміння чути й слухати, знання всієї партитури твору, тонкого й точного розуміння своєї ролі в конкретний момент.

Ансамбль – це своєрідний маленький «соціум», який потребує єдиних правил для всіх і кожного, де у творчому процесі формується повна емоційна «солідарність» усіх учасників без винятку. Ці правила встановлюються під час тривалої спільної роботи завдяки професійним навичкам, наявним і новим, і формуються в ході творчого процесу¹⁰.

Незалежно від того, яку функцію необхідно виконувати в ансамблі – солюючу, акомпануючу чи функцію гармонічного баса, ансамбліст повинен «...не виділяючись із загального звучання групи, водночас бути її органічною частиною»¹¹.

⁷Чекан А. П. Основи музичного виконавства : підручник. Львів : Сполом, 2015. 240 с.

⁸Mohammed A. A comprehensive review on ensemble deep learning: Opportunities and challenges. *Journal of King Saud University – Computer and Information Sciences*. 2023. № 2. P. 757–774.

⁹Ganaie M.A., Hu M., Malik A.K., Tanveer M., Suganthan P.N. Ensemble deep learning: A review. *Engineering Applications of Artificial Intelligence*, 2022. № 1. P. 95–109.

¹⁰Камінська О. М. Шляхи розвитку творчого потенціалу учнів через колективне музикування. *International scientific innovations in human life*. 2022. № 1. С. 241–245.

¹¹Mohammed A. A comprehensive review on ensemble deep learning: Opportunities and challenges. *Journal of King Saud University – Computer and Information Sciences*. 2023. № 2. P. 757–774.

У процесі ансамблевого музикування музичні здібності учнів розвиваються найбільш повно. Досягнення злагодженості спільної гри (від окремих прийомів до загального задуму), синхронності виконання взаємопов'язане з умінням слухового самоконтролю й усвідомленого сприйняття учнів.

У процесі координації та спільного відпрацювання деталей і прийомів виконання учасники опановують основні елементи ансамблевої техніки: синхронність рухів (аналіз «ритмічного змісту», «темпова пам'ять»), грамотний звуковий баланс (узгодженість сили звучання кожного інструмента), відповідність тембрів і виконавських прийомів (з урахуванням специфіки гри на різних інструментах: характер штрихів, тессітурне звучання регістрів, темброве забарвлення, особливості взяття та зміни дихання).

Ансамблеве музикування здатне значно підвищити зацікавленість учнів, сприяти встановленню сприятливої педагогічної атмосфери на заняттях і створенню ситуації успішного виконання музичних творів. Стійкий інтерес учнів до ансамблевого музикування дає змогу ефективно вирішувати вузько-технологічні проблеми вдосконалення виконавських навичок, розвивати весь комплекс музичних здібностей, активізувати заняття та забезпечувати стабільність публічних виступів. Окрім особистісного вдосконалення кожного учасника колективу, ансамбль створює можливості для усунення індивідуальних недоліків виконавця. Необхідність дотримання єдиного метроритму дисциплінує гру всіх учасників колективу, сприяючи загальній ритмічній стабільності виконання. Ансамблеве виконавство дає змогу повноцінно розвивати мелодичний і гармонічний слух¹².

Ефективність функціонування музичного слуху як засобу сприйняття музичних образів значною мірою залежить від того, наскільки виконавець здатний концентрувати свою увагу на звукових нюансах. Проте простої концентрації недостатньо для повноцінного сприйняття. Обсяг слухової уваги музиканта має бути досить широким. Під час роботи в ансамблі, зокрема під час виконання музичного твору, кінцевою метою якого є відтворення художнього задуму, музикант стикається з багатьма завданнями: темброва палітра оркестрового звучання, кантилена, виразність, емоційне наповнення, подолання технічних труднощів – це лише деякі з аспектів, на які потрібно звертати увагу в процесі виконання.

Для успішного втілення задуму важливо мати достатньо обсягу уваги, оскільки кожне завдання передбачає вирішення більш вузьких, але не менш суттєвих моментів. Наприклад, для виконання таких завдань, як досягнення ідеального звучання інструмента, виконавець має зосередитися на таких аспектах, як властивості звуку, його тривалість, співвідношення сили довгих і коротких нот, різноманітні штрихи, а також здатність поєднувати та розділяти звуки¹³.

Результатом процесу ансамблевого музикування стає публічний виступ, який стимулює, виховує та підвищує виконавський рівень ансамблістів, а також розширює професійні компетенції керівника. Це сприяє поглибленню навчального процесу, зростанню виконавського інтересу та розширенню репертуарних можливостей виконавців.

¹² Королькова Є. В. Колективне музикування як одна з традиційних форм розвитку творчих здібностей учасників народного ансамблю. *Соціально-культурна діяльність: вектори дослідницьких і практичних перспектив*. 2023. № 1. С. 455–460.

¹³ Загребельна А. П. Ансамблева гра як фактор розвитку виконавських компетентностей майбутніх фахівців закладів початкової мистецької освіти. *Information and its impact on social processes*. 2023. № 1. С. 28–31.

Концертному виступу передують тривалий репетиційний процес. Ансамблісти вирішують загальні технологічні завдання: єдність темпу, уникнення помилок, застосування уніфікованих прийомів звукоутворення та диференційованої динаміки. Це, безсумнівно, важливий аспект роботи в ансамблі, оскільки учні набувають навичок самостійної роботи, спілкування з іншими музикантами, уміння домовлятися й обговорювати робочі моменти з колегами по ансамблю.

Досягнення гармонії в ансамблевому звучанні потребує значних зусиль і слугує показником високої майстерності музикантів, їхнього інтелекту та музикальності. Основними функціональними аспектами практичної реалізації категорії гармонії в ансамблі є:

- акустична гармонія (узгодженість звучання інструментів і голосів ансамблю);
- комунікативна гармонія (психологічна узгодженість дій між партнерами);
- функціонально-ієрархічна гармонія (узгодженість і впорядкованість ролей партій ансамблю, співмірність ансамблевої рівноправності та підпорядкованості);
- темброво-регістрова гармонія (баланс звучання);
- виконавсько-технологічна гармонія (узгодженість практичних питань виконання);
- художня гармонія (узгодженість творчої інтерпретації)¹⁴.

Висновки. Отже, можна виділити такі особливості ансамблевої гри як форми колективного музикування:

1) колективна взаємодія. Ансамблева гра базується на тісній взаємодії всіх учасників. Кожен музикант має не лише досконало володіти своєю партією, але й уважно реагувати на дії партнерів, зберігаючи узгодженість у ритмі, темпі, динаміці та інтерпретації твору. Це формує відчуття єдності, здатність працювати в команді та повагу до ролі кожного учасника;

2) розвиток музичного слуху. В ансамблі музиканти вчаться слухати не лише себе, але й звучання інших інструментів. Це розвиває поліфонічний слух, інтонаційну точність і здатність уловлювати баланс між партіями. Уміння сприймати загальний звуковий результат стає ключовою навичкою для музиканта ансамблю;

3) інтерпретація твору. Ансамблеве музикування потребує колективної інтерпретації твору. Це передбачає вироблення спільної концепції звучання, розуміння музичної форми, стилю та задуму композитора. Музиканти мають домовлятися про нюанси виконання, що розвиває здатність аргументувати свою точку зору та враховувати думку інших;

4) розвиток відповідальності. Кожен учасник ансамблю несе відповідальність за свою партію, яка є частиною загального виконання. Помилки або недостатня підготовка одного виконавця можуть вплинути на весь ансамбль, що потребує високої дисципліни, працелюбності та самовіддачі;

5) технічне вдосконалення. Гра в ансамблі сприяє розвитку технічних навичок. Музиканти освоюють нові прийоми виконання, вдосконалюють техніку читання з аркуша, а також вчаться адаптуватися до різних стилів і жанрів музики. Спільне виконання також розвиває відчуття темпу, ритмічну стійкість і динамічну гнучкість;

6) емоційна та психологічна складова. Ансамблева гра формує й розвиває важливі психологічні якості, як-от емоційна чутливість, спостережливість, здатність до компромісів, самоконтроль і вміння справлятися з хвилюванням. Участь у колективній творчості сприяє зміцненню міжособистісних зв'язків, створенню атмосфери довіри та взаємної підтримки;

¹⁴ Польська І. І. Камерний ансамбль: Історія, теорія, естетика. Харків, 2001. 235 с.

7) навчальний і педагогічний ефект. В освітньому середовищі ансамбль є важливим інструментом для формування музичного мислення та виконавських навичок. Музиканти вчаться аналізувати музичні твори, співвідносити свої партії з партіями партнерів і прагнуть досягти загального художнього результату;

8) різноманіття форм ансамблевої гри. Ансамблі можуть відрізнятися за складом, включати різні інструменти, що відкриває перед музикантами широкий спектр можливостей для творчого самовираження. Наприклад, дуети, тріо, квартети, а також змішані склади потребують різного підходу до взаємодії та інтерпретації.

Таким чином, колективне музикування поєднує виконавську, педагогічну та соціальну складові. Основними формами такої діяльності є ансамблева гра й оркестрова практика. Особливостями ансамблевої гри як форми колективного музикування є колективна взаємодія, розвиток музичного слуху, інтерпретація твору, розвиток відповідальності, технічне вдосконалення, емоційна та психологічна складова, навчальний і педагогічний ефект, різноманіття форм ансамблевої гри.

Література

1. Барсукова М. А. Колективне виконавство як одна з форм розвитку музичної творчості учнів. *Дитяча школа мистецтв: традиції та інновації*. 2016. № 1. С. 5–9.
2. Безгодова Л. Д. Колективне музикування як засіб комунікативного розвитку. *Світ дитинства в сучасному освітньому просторі*. 2015. № 1. С. 139–141.
3. Жмаєва І. В. Значення колективного музикування для розвитку комунікативних якостей учнів. *Інновації і традиції у сфері культури, мистецтва та освіти*. 2017. № 1. С. 119–127.
4. Загребельна А. П. Ансамблева гра як фактор розвитку виконавських компетентностей майбутніх фахівців закладів початкової мистецької освіти. *Information and its impact on social processes*. 2023. № 1. С. 28–31.
5. Камінська О. М. Шляхи розвитку творчого потенціалу учнів через колективне музикування. *International scientific innovations in human life*. 2022. № 1. С. 241–245.
6. Королькова Є. В. Колективне музикування як одна з традиційних форм розвитку творчих здібностей учасників народного ансамблю. *Соціально-культурна діяльність: вектори дослідницьких і практичних перспектив*. 2023. № 1. С. 455–460.
7. Музично-педагогічні системи та концепції ХХ століття : підручник / С. О. Салдан, О. М. Король, Е. З. Тайнелъ та ін. ; за заг. ред. канд. пед. наук, проф. Е. З. Тайнелъ. Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2016. 328 с.
8. Польська І. І. Камерний ансамбль: Історія, теорія, естетика. Харків : ХГАК, 2001. 235 с.
9. Райхленко С. А. Новітні підходи до організації колективного музикування у школах мистецтв. *Музичне мистецтво в культурному просторі*. 2016. № 9. С. 72–75.
10. Рябова О. В. Колективне музикування як ефективний засіб формування музично-стильових уявлень підлітків. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. 2016. № 4 (86). С. 140–143.
11. Чекан А. П. Основи музичного виконавства : підручник. Львів : Сполом, 2015. 240 с.
12. Ganaie M.A., Hu M., Malik A.K., Tanveer M., Suganthan P.N. Ensemble deep learning: A review. *Engineering Applications of Artificial Intelligence*. 2022. № 1. P. 95–109.
13. Mohammed A. A comprehensive review on ensemble deep learning: Opportunities and challenges. *Journal of King Saud University – Computer and Information Sciences*. 2023. № 2. P. 757–774.



УДК 78.071.1;78.071.2;78.072

DOI 10.32782/2224-0926-2025-1-52-4

Жишківич Мирослава Андріївна
кандидатка мистецтвознавства, професорка,
професорка кафедри академічного співу,
Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка
<https://orcid.org/0000-0003-3432-2641>

ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ ВИДАТНИХ УКРАЇНСЬКИХ СПІВАКІВ У СВІТЛІ МИСТЕЦТВОЗНАВЧОЇ ДУМКИ СТАНІСЛАВА ЛЮДКЕВИЧА

Стаття присвячена розгляду численних напрацювань Станіслава Людкевича в галузі музикознавства й музичної критики, сфокусованих на постатях українських співаків і їхній виконавській діяльності. Мета дослідження полягає в спробі реконструювати думки вченого стосовно його оцінок характеристик творчої діяльності співаків і їхніх виконавських можливостей. Із цією метою залучено масив джерел, наукових публікацій у вигляді статей і рецензій, які дають можливість відтворити підходи вченого як мистецтвознавця і критика до різних мистецьких подій, учасниками яких були як співаки європейського і світового рівня, серед них – Олександр Мишуга, Соломія Крушельницька, Модест Менцинський, Михайло Голинський, так і менш знані, котрі однак активно долучилися до плекання й розвитку культури в Галицькому краю. Для розкриття теми застосовано низку загальнонаукових (історичний, персонологічний), емпіричних (спостереження й опису), спеціальних мистецтвознавчих (аналітичний, інтерпретологічний) методів дослідження. Аналізовані матеріали дають змогу прослідкувати за музичним і культурним життям Галичини й Львова впродовж тривалого часу, ознайомитися з іменами виконавців, репертуаром і рівнем виконання, а також почерпнути об'єктивну інформацію про особливості виконавської творчості наших співаків, про їхні голосові прикмети, манеру співу, виконавсько-артистичні можливості, широкий інтелект, високі духовні якості, які не давали їм змоги забути рідний ґрунт, постійне самовдосконалення як рушій усебічного розвитку. Аналіз умісту означених праць спонукає до розуміння сутності того, що, презентуючи свій багаж досягнень як свідчення плідної взаємодії різних вокальних культур, наші славетні співаки промовисто засвідчили: непересічний талант та унікальний голос, а також велика жага до пізнання вершин сценічної виконавської майстерності можуть створити образ співака як креативної особистості, яка, незважаючи на складні обставини, творить себе саму і світ навколо себе, у результаті оволодіває свободою творчості й сама є джерелом і результатом цієї творчості.

Ключові слова: Станіслав Людкевич, статті й рецензії, українські співаки, голосові прикмети, характеристика виконавської творчості.

Zhyshkovych Myroslava. Creative Activity of Prominent Ukrainian Singers in the Light of Art Criticism Thought by Stanislav Lyudkevych

The article is dedicated to exploring the numerous contributions of Stanislav Lyudkevych in the fields of musicology and music criticism, with a focus on Ukrainian singers and their performing activities. The aim of the study is to reconstruct the scholar's thoughts regarding his evaluations of the creative activity of singers and their vocal capabilities. To achieve this, a range of sources, scientific publications in the form of articles and reviews, have been analyzed, providing insight into the scholar's approaches as an art critic and musicologist towards various artistic events, which included not only singers of European and global stature, such as Oleksandr Myshuha, Solomiya

Krushelnyska, Modest Menzinsky, and Mykhailo Holynskiy, but also lesser-known figures who actively contributed to the cultivation and development of culture in the Galician region.

A number of general scientific (historical, personal), empirical (observational and descriptive), and specialized art criticism (analytical, interpretive) research methods have been employed to explore the topic. The analyzed materials provide an opportunity to trace the musical and cultural life of Galicia and Lviv over an extended period, to become acquainted with the names of performers, their repertoire, and the level of their performances, as well as to gain objective information about the peculiarities of our singers' artistic creativity, their vocal characteristics, singing style, performing and artistic abilities, broad intellect, and high spiritual qualities, which prevented them from forgetting their native soil. The study highlights their continuous self-improvement as a driving force for comprehensive development. An analysis of the contents of these works leads to an understanding of the essence of how, by presenting their achievements as evidence of fruitful interaction between various vocal cultures, our famous singers powerfully demonstrated: exceptional talent and a unique voice, as well as a great thirst for discovering the heights of stage performance mastery, can create the image of a singer as a creative personality who, despite difficult circumstances, shapes both herself and the world around her, ultimately mastering the freedom of creativity and becoming both the source and the result of this creativity.

Key words: *Stanislav Lyudkevych, articles and reviews, Ukrainian singers, vocal characteristics, description of performing creativity.*

Вступ. Ушановуючи пам'ять Станіслава Людкевича (1879–1979) – унікальної постаті в українській музичній культурі – композитора, диригента, авторитетного вченого-музикознавця, першого українця зі ступенем доктора філософії у сфері музики, фольклориста, невтомного музично-громадського діяча, педагога, маємо можливість ще й ще раз доторкнутися до його багатогранної спадщини в різних сферах діяльності.

Як відомо, у молоді роки митець часто виступав як виконавець: піаніст, співак, також понад сорок років як диригент. Поряд із композиторською творчістю особливо велику увагу приділив музикознавству, музичній критиці. Слідкуючи за музичним життям Галичини упродовж багатьох десятиліть, С. Людкевич висвітлював усі музичні події, від учнівських «пописів» у Вищому музичному інституті імені Миколи Лисенка й до концертних виступів визначних музикантів, артистів-співаків, хорів, симфонічних концертів, оперних вистав, давав правдиву оцінку репертуару та виконання. *«В особі С. Людкевича Галичина мала насправді першого професійного музичного критика. Його численні рецензії, замітки, огляди, критично-аналітичні статті – це більше, ніж півстоліття хроніка українського музичного життя Галичини і насамперед Львова»*¹, – зазначає Зеновія Штундер.

Матеріали та методи. Для розкриття теми дослідження використано численні напрацювання митця в галузі музикознавства й музичної критики у вигляді статей і рецензій, сфокусованих на постатях українських співаків і їхній творчій діяльності. Найбільша частина статей і рецензій написана й опублікована до 1939 року, лише деякі інші – у пізніші роки. Та їх небагато. Серед основного масиву – такі статті: «Модест Менцинський як оперний співак» (Шлях, 1918); «Модест Менцинський і українська пісня» (зб. «Терем», 1919); «Модест Менцинський» (Діло, 1924); «Виступи Модеста Менцинського на сцені й естраді в Кельні» (Діло, 1929); «Олександр Мишуга як артист

¹ Штундер З.С. Людкевич як музикознавець, фольклорист і музичний критик. *Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи / упоряд., ред., вступ. стаття і примітки З. Штундер. Львів : Дивосвіт, 1999. Т. 1. С. 17–18.*

і вчитель співу» (зб. «О. Мишуга – митець і людина», 1938); «Спомин про С. Крушельницьку» (зб. «Славетна співачка», 1956); «Модест Менцинський (фрагмент спогаду)» (приблизно 1964); «Шовковий тенор (до 75-річчя від дня народження М. Микиші)» (Радянська культура, 1960).

Також розглянуто численні рецензії про інших наших галицьких співаків і співачок, а саме: «Концерт Прокоповича-Орленка і С. Стадникової в Перемишлі» (Український голос, 1919); «Музичний огляд. Концерт М. Маслюка, В. Барвінського і Чабанівної» (Громадська думка, 1920); «Концерт О. Любич-Парахоняківни, В. Барвінського і Є. Перфецького» (Вперед, 1920); «Два концерти. «Вечір пісень» п. Галі Пясецької і концерт п. Р. Любінецького» (Діло, 1923); «Концерт п. М. Голинського» (Діло, 1924); «З музичного руху. Концерт п. Анди Остапчук і п. В. Божейко» (Новий час, 1927); «Виступ В. Тисяка-Юстіні» (Діло, 1928); «З театру. Дебют п. Г. Дмитрашівної у «Cavalleria Rusticana» (Діло, 1929); «Концерт співачки І. Синенької-Іваницької» (Боян, 1930); «Вечір новітніх пісень О. Бандрівської» (Діло, 1936); «Вечір пісень та арій Гени Зарицької» (Діло, 1938); «Вечір пісень та оперних арій п. Олени Дмитраш» (Діло, 1939); «Великий концерт в залі театру» (сопрано – С. Гавришук, Є. Поспієва, тенори – В. Тисяк, М. Старицький, баритон Д. Йоха) (Львівські вісті, 1942).

Означені статті й рецензії дають можливість прослідкувати за музичним життям Галичини та Львова впродовж декількох десятиріч, ознайомитися з іменами виконавців, репертуаром і рівнем вишколу крізь призму критичного аналізу вченого. Для розкриття теми застосовано низку загальнонаукових (історичний, персоністичний), емпіричних (спостереження та опису), спеціальних мистецтвознавчих (аналітичний, інтерпретологічний) методів дослідження.

Результати. Концентруючи увагу на вмісті численних рецензій, особливу увагу звертаємо на ті абзаци, у яких С. Людкевич торкається виконавського аналізу, опису голосових якостей співаків, професійного уміння тощо. Наприклад, рецензуючи виступ співака Р. Прокоповича-Орленка, автор у статті «Концерт Прокоповича-Орленка і С. Стадникової в Перемишлі» (Український голос, 1919) пише: *«Починаючи з оцінки самих артистів, то гром. Орленко – по кількалітній твердій німецькій школі – виявив себе, як на наші артистичні відносини, першорядною сценічною і концертною силою. Великий і здоровий його голосовий матеріал, на диво витончений школою, музикальна культура, інтелігентне й безпосереднє інтерпретування, спосібність віддання ліричних, як і драматичних моментів – отсе головні, гарні прикмети цього співака»*².

Здійснюючи аналітичний огляд концерту М. Маслюка, п. Чабанівної та В. Барвінського (Громадська думка, 1920), С. Людкевич особливу увагу звертає на виступ М. Маслюка, учня Ч. Заремби, відомого «нам з концертної естради ще перед війною. Се справжній оперний артист італійського напрямку *bel canto* так голосом, як і школою. Прегарний тембр його об'ємистого голосу, нагадуючий краскою найкращих майстрів італійського стилю, легкість орудування. Шляхетна, всюди заокруглена, без різких акцентів інтерпретація й інтелігентне фразування – усе те разом найкраще надається до італійських оперних арій стилю Верді. В українській пісенній стилі артист почуває себе, мабуть, трохи менше свobodно; та коли він хоче, зможе легко й

² Людкевич С. Концерт Прокоповича-Орленка і С.Стадникової в Перемишлі. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи / упоряд., ред., вступ. стаття і примітки З. Штундер. Львів : Дивосвіт, 2000. Т. 2. С. 450.

до жанру Лисенка привикнути та по-своєму до його примінитися»³. На велике переконання Людкевича, цей співак є «одним з найцінніших нових добутків оперної штуки на нашій галицькій ґрунті, і годиться йому тільки побажати якнайкращої кар'єри на чужій сцені, поки своєї рідної дасть Біг»⁴.

Рецензуючи концерт М. Голинського (Діло, 1924), С. Людкевич звертає увагу на його «просто феноменальний голосовий матеріал»⁵ і подає коротку інформацію про шлях становлення співака від перших спроб вокального вишколу у Львові (в Ч. Заремби) до вдосконалення в Мілані, звертає увагу на ті зміни, які відбулися в голосі співака. Передусім, зазначає Людкевич, «краска і скаля тенора пробилася зовсім виразно, а навіть явилася зовсім нормально і гарно емітоване *piano* поруч з *grіmkim* та ясним *fortissimom*»⁶. Відтак Людкевич робить абсолютно слушний висновок, що ці прикмети дали співакові змогу тепер переконливіше відтворити артистичну інтерпретацію пісень та оперних арій, адже ще донедавна, на переконання рецензента, він не міг похвалитися достатньою співацькою культурою.

Позитивно відгукується С. Людкевич і про два сольні концерти в рецензії під назвою «Два концерти. «Вечір пісень» п. Галі П'ясецької і концерт п. Р. Любінецького» (Діло, 1923). Описуючи концерт співачки Г. П'ясецької, рецензент із прихильністю відзначає її хоч і не так значні голосові й технічні можливості, проте вдалий підбір репертуару, вроджену інтелігентність, тонку музикальність, гарну школу й вокальну ерудицію. Аналізуючи концерт Р. Любінецького, пише про позитивне враження від його виступу. Найбільша сила співака – це його «гарний шовковий ліричний тенор, даний з природи, а витончений і вишляхетнений чудовою школою, притім доволі великий і об'ємний волюмен середини з легкою горою творять основу його артистичного вокального стилю»⁷. Також С. Людкевич зазначає, що співак належить до небагатьох, котрі, здобувши собі європейську марку, «притім не зірвали духовного зв'язку зі своєю рідною сферою»⁸.

Отже, розвиток голосу, підкріпленого талантом і вродженим артистизмом, С. Людкевич пов'язує з кропіткою працею кожного співака над собою, над його відповідним технічним вишколом і вдосконаленням природних якостей, які в ті часи можна було продовжити здобувати на ґрунті італійської, німецької чи іншої західноєвропейської школи. І як надбудова – осягнення розуміння виконавської культури, яка пов'язана з технічною основою, гнучкістю голосу, виконавськими можливостями, розумінням інтерпретації твору, відповідною співацькою манерою та музикантським мисленням кожного виконавця.

Найбільш розлогі статті й матеріали С. Людкевич присвятив найвидатнішим виконавцям – співакам Олександрові Мишузі й особливо Модестові Менцинському, з яким

³ Людкевич С. Музичний огляд. Концерт М. Маслюка, В. Барвінського і Чабанівної. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи / упоряд., ред., вступ. стаття і примітки З. Штундер. Львів : Дивосвіт, 2000. С. 456.

⁴ Там само.

⁵ Людкевич С. Фортепіанний вечір п. В. Божейко. Концерт п. М. Голинського. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи / упоряд., ред., вступ. стаття і примітки З. Штундер. Львів : Дивосвіт, 2000. Т. 2. С. 489.

⁶ Там само

⁷ Людкевич С. Два концерти. «Вечір пісень» п. Галі П'ясецької і концерт п. Р. Любінецького. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи / упоряд., ред., вступ. стаття і примітки З. Штундер. Львів : Дивосвіт, 2000. Т. 2. С. 475.

⁸ Там само.

його не раз зводила щаслива творча доля ще наприкінці XIX століття в концертних виступах та інших імпрезах. Про Крушельницьку – лише невеликий спомин. *«Так склалися обставини, – писав автор, – що мені не пощастило бачити і чути нашу славну оперну артистку Соломію Крушельницьку хоч би в одній з найбільших ролей її величезного репертуару – від Верді до Монюшка і від Вагнера до Мейєрбера. Але деякі зустрічі з нею дозволили мені, хоч і не зовсім повно, уявити мистецькі достоїнства і душевне багатство великої артистки»*⁹. Наших видатних співаків, яким пощастило вповні реалізувати себе на «чужинському» ґрунті, Людкевич зачисляє до когорти тих, котрі *«до виняткових голосових даних і співочого таланту долучили високу мистецьку культуру...»*¹⁰.

Отже, для двох наших співаків – Мишуги й Менцинського – С. Людкевич формує глибші, більш проникливі характеристики їхньої вокальної майстерності, манери співу, інтерпретації, як видається, змальовує їхні творчі портрети крізь призму осмислення головних засад філософського напрямку, який розглядає особистість як «persona» (у), що в праці над собою творить себе саму і світ навколо себе, від якого при вдалому збігові обставин, але в проявленні волі й невичерпного бажання навчатися може черпати необхідні знання, здобувши можливість професійно творити, оволодіває свободою творчості й у підсумку сама стає джерелом і результатом цієї творчості. А й справді, згадуючи біографії наших уславлених співаків, звертаємо увагу насамперед на те, наскільки міцно вони зуміли проявити силу волі, велике прагнення до науки співу й до інших, дотичних до цієї науки, знань, і певною мірою вже на початках своєї співацької діяльності в непростих тогочасних умовах починали *творити себе самих*. У їхніх біографіях відображаються провідні факти буття, пояснення мотивів, вчинків, зрештою, поведінки кожного з них у конкретний часовий відтин за певних обставин. При тім кожен із них, за словами Людкевича, має *«своє окреме, яскраво зарисоване та нічим не подібне до інших мистецьке і психічне обличчя»*¹¹.

Аналізуючи згадані статті, доходимо висновку, що С. Людкевич майстерно підводить читача до глибокого розуміння того, якими рисами повинні наповнюватися характеристики співака та його голосу як інструменту, яким саме має бути цей «інструмент». Людкевич, безумовно, володів прекрасно виробленим упродовж тривалого часу так званим «вокальним слухом», оскільки сам співав, плідно працював з співаками й артистами хорів, його чутливе вухо реагувало на всі тонкі відтінки звуку – від тембральних барв, акустичних можливостей голосу, культури звуку – до художньої інтерпретації того чи іншого твору тим чи іншим виконавцем, а також мав можливість безпосереднього сприйняття й аналізу кожного описаного «живого» виступу.

У статті «Олександр Мишуга як артист і вчитель співу» С. Людкевич знайомить нас зі співаком як із яскравим представником італійської школи бельканто. Він пише: *«Ідеалові чистого, непорочного бельканто залишився Мишуга вірним та був його впертим визнаєм до кінця свого життя, як артист-співак, та опісля, як учитель сольного співу <...>»*¹². Подальший текст статті допомагає зрозуміти світ звукової аури артиста: *«... хто*

⁹ Людкевич С. Спомин про С.Крушельницьку. *Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи / упоряд., ред., вступ. стаття і примітки З. Штундер*. Львів : «Дивосвіт», 1999. Т. 1. С. 439.

¹⁰ Там само.

¹¹ Людкевич С. Олександр Мишуга як артист і вчитель співу. *Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи / упоряд., ред., вступ. стаття і примітки З. Штундер*. Львів : Дивосвіт, 1999. Т. 1. С. 430.

¹² Там само. С. 432.

хоч раз у житті вслухався в тембр голосу Мишуги, що в середнім регістрі нагадував віолу, а вгорі – віолончель (не навпаки!), до того ж з якимсь дивним, немов задушевним відголосом, – хто бодай раз із грамофонних кружків почув одну його типову, незрівнянну фразу з партії Йонтека з «Гальки» або хоч би з каватини Фауста, той певно не зважився б і не захотів би був ніколи домагатися від співака, щоб він замінив ті ефекти на які інші, щоб він приноровив свій артизм до таких одчайдушних вибухів, які є, наприклад, у Лисенка «Нехай, брате!» або «День і ніч ревуть гармати», бо тим він міг би легко звести нанівець увесь питомий чар, красу та саму істоту свого артизму»¹³. Відтак, змальовуючи особливості чаруючого тембру й загалом можливостей голосового інструменту співака, Людкевич дає вичерпне пояснення, чому О. Мишуга так упереджено (обережно) ставився до творчості Лисенка, з яким його, між іншим, єднали творчо-професійні й дружні стосунки.

З подальшого викладу думок Людкевича в цій статті перед нами постає творчо-психологічний портрет співака, сповнений глибокого емоційного тла, яким так переконливо наповнював усе своє єство: «Мишуга при виконанні кожного твору, великої оперної партії чи маленької пісні був завжди повним артистом, що має тонке відчуття форми і пропорції, а при тім економії виразових засобів та дистинкції. Він ніколи не перебориць непотрібно в експресійних чи динамічних красках, не накидався слухачеві передчасно. Кожна його градація мала завжди заокруглену лінію; вибухи та яскраві акценти були в нього рідкі та помірковані. Зате ж у кожній арії чи пісні Мишуга мав «свої» моменти, у яких він немов концентрував усі свої мистецькі та голосові засоби, давав цілого себе, усю свою душу, добував у цьому стільки могутньої сили й виразу, що потрясав слухачами»¹⁴. Відтак Людкевич зауважує, що «Мишуга, мабуть, тим і був великий і розумний артист <...>, що не дав свого голосу і таланту на поталу експериментам, що йому не підходили, та залишився скрізь і завжди тільки собою, повним паном і царем у своїй мистецькій домені»¹⁵. Отже, декілька рясних цитувань важливих думок статті можуть підтвердити тезу про можливість митця-співака як особистості володіти свободою творчості, бути джерелом і результатом цієї творчості.

Постаті М. Менцинського С. Людкевич присвятив декілька відомих нам дописів. Опрацьовуючи свою першу статтю «Модест Менцинський як оперний співак» (1918), автор цікавиться тогочасною зарубіжною критикою на виступи співака, здійснюючи докладний огляд, й отримує підтвердження, що Менцинський вважається однією з найліпших оперних сил Німеччини й одним із найкращих виконавців Вагнера. «У Стокгольмі, – пише Людкевич, – Менцинський був паном ситуації, без конкуренції <...> Кельн вважає його донині своєю першою силою, якої не мав з давніх літ»¹⁶. Автор звертає увагу на голос співака – великий, металевий і здоровий, без сліду якогось сентиментального тембру. А дикція! Вона не тільки кришталєво-чиста і ясна; вона має ще одну, незвичайно рідкісну для тенора прикмету – «не тільки ніде і ніколи не мішає красі й повноті звука, а, навпаки, все і всюди ідеально зливається з тембром голосу і підкреслює та увиразнює різні потрібні нюанси»¹⁷.

¹³ Там само. С. 433.

¹⁴ Там само. С. 433.

¹⁵ Там само. С. 433.

¹⁶ Людкевич С. Модест Менцинський як оперний співак. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи / упоряд., ред., вступ. стаття і примітки З. Штундер. Львів : «Дивосвіт», 1999. Т. 1. С. 416.

¹⁷ Там само.

У подальшому викладеному матеріалі статті також можемо віднайти *творчо-психологічний* портрет митця. З одного боку, пише Людкевич, великі голосові й інші фізичні особливості *«при його високій інтелігенції і гордому змаганні до опанування високих, недешевих завдань штуки – дозволили твердій німецькій школі зробити з нього майже ідеального, класичного виконавця ролей Вагнера, різкий, декламований стиль якого він трохи вигладжує мелікою, без втрати для його драматичної пластики і характеристики»*¹⁸; з іншого ж боку, його м'яка, лірична вдача й музикальна схильність до мелізму *«заставляють його час від часу дати серцю волю, полюбувати голос розкішними аріями Верді, або навіть аріями Йонтека з «Гальки», якими Менцинський зумів у нас здобути серця львівської публіки, може не гірше старого Мишуги»*¹⁹.

Ця різнобарвність виконавського стилю в репертуарі Менцинського наштовхує Людкевича на важливий підсумковий висновок: визнаючи велике багатство й навіть певну всебічність фізичних і духовних якостей Менцинського як вокального артиста, автор пояснює цю появу психологічним роздвоєнням у його артистичній індивідуальності, а саме: між його українським походженням і присвоєною собі чужоземною культурою. *«Його українська вдача, – пише Людкевич, – податлива на всякі культурні враження і впливи, хоч і так легко вміла опанувати вікову європейську культуру, все-таки не дозволила себе зовсім занепасти; і Менцинський, в якому б оперному стилі не доводилося йому виступати, з'являється перед нами не як німецький або італійський співак, а як український артист, котрому припинений розвій нашої музики не дозволив удома виховатись і вирости»*²⁰. І хоча останній штрих у цій статті здійснено в опорі на співака як українського артиста, блискучого виконавця українських солоспівів, продовження та поглиблення цієї думки знаходимо в наступній статті Людкевича «Модест Менцинський і українська пісня» (1919). Тому надалі ще декілька абзаців, які варто б подати в контексті означеної теми.

Для Модеста Менцинського саме творчість Лисенка була особливо близькою та зрозумілою. С. Людкевич писав: *«Мабуть, без перебільшення можна сказати, що Менцинський уперше показав у Галичині, а може, і взагалі в Україні, музику до «Кобзаря» в її найкращому і найвірнішому вигляді і став першим класичним виконавцем у нас стилю М. Лисенка <...> Ніхто, мабуть, тут досі не може забути того велетенського враження, яке зробив Менцинський виконанням пісень «За думою дума», «Гомоніла Україна» або «Гетьмани, гетьмани» <...> Справді, так виконувати ці пісні не міг би ніякий чужий артист, хоч би і найбільший, а лиш український з крові і кості...»*²¹. Зауважу, що особливості інтерпретації солоспівів М. Лисенка М. Менцинським в оцінці Станіслава Людкевича вичерпно розкриває в статті Ганна Карась²². Також цікавою та інформативною є публікація Ірини Криворучки під назвою «Наш не свій»: Модест Менцинський в оцінці Станіслава Людкевича²³.

¹⁸ Там само.

¹⁹ Там само.

²⁰ Там само.

²¹ Людкевич С. Модест Менцинський і українська пісня. *Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи / упоряд., ред., вступ. стаття і примітки З. Штундер. Львів : «Дивосвіт», 1999. Т. 1. С. 421–422.*

²² Карась Г. Інтерпретація солоспівів Миколи Лисенка Модестом Менцинським в оцінці Станіслава Людкевича. *Актуальні питання гуманітарних наук. Серія «Мистецтвознавство».* 2023. Вип. 62. Том 1.

²³ Криворучка І. «Наш не свій»: Модест Менцинський в оцінці Станіслава Людкевича. URL: <https://ludkevych.in.ua/nash-ne-svij-modest-menczynskij-v-oczinczi-stanislava-lyudkevycha/>.

Оповідючи про «нашого не свого» оперного артиста європейської міри, С. Людкевич зазначає, що саме він найбільше *«намагався втримати свій зв'язок з нами, то проте, може, менше всіх нам близький своїм артистичним життям і світоглядом»*²⁴. *«Правда, – продовжує думку автор, – тут злучились всі гарні голосові й інші прикмети нашого співака-артиста, уся його висока штука і культура для відтворення краси поезії і музики, але над ними всіма панувало та ними руководило щось інше: це його щиросердечне українське почуття, якого він набрався замолоду, та яке не встигло ще потахнути на чужині, а всією силою виривалось на волю при стрічі з рідною сферою»*²⁵.

Висновки. Аналізуючи мистецтвознавчий доробок Станіслава Людкевича (статті, рецензії) про наших славетних співаків, підсумуємо таке: 1) матеріали вченого дають можливість прослідкувати за музичним життям Галичини та Львова впродовж тривалого часу, ознайомитися з іменами виконавців, репертуаром і рівнем виконання, а також почерпнути об'єктивну інформацію про виконавську творчість наших співаків, про їхні голосові якості, манеру співу й виконавсько-артистичні можливості з увиразненням «мистецького і психологічного обличчя» кожного з них; 2) аналіз умісту означених праць спонукає до розуміння сутності того, що, презентуючи свій багаж досягнень як свідчення плідної взаємодії різних культур, наші славні майстри вокального виконавського мистецтва промовисто засвідчили: непересічний талант та унікальний голос, а також велика жага до пізнання вершин сценічної виконавської майстерності можуть створити образ співака як *креативної особистості*, яка творить себе саму і світ навколо себе, володіє свободою творчості й сама є джерелом і результатом цієї творчості; 3) у багатій мистецтвознавчій спадщині вченого виокремлюємо надважливу думку, яка червоною ниткою проходить через його численні дослідження: незважаючи на *«чужий ґрунт під ногами»*, наші славетні співаки зуміли зберегти у своїх душах рідний дух, який *«був надто свіжий та здоровий, а їх питома національна культура надто багата та сильна, щоб вони могли загубитися навіть серед чужого поля»*²⁶.

Література

1. Карась Г. Інтерпретація солоспівів Миколи Лисенка Модестом Менцинським в оцінці Станіслава Людкевича. *Актуальні питання гуманітарних наук. Серія «Мистецтвознавство»*. 2023. Вип. 62. Том 1.
2. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття : монографія. Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. 1164 с.
3. Климчук В.О., Мойсієнко Я.В. Життєвий шлях творчої особистості: принципи біографічного дослідження. *Соціальна психологія*. 2007. № 6. С. 32–44. <https://eprints.zu.edu.ua/4124/1/4/pdf>.
4. Криворучка І. «Наш не свій»: Модест Менцинський в оцінці Станіслава Людкевича. URL: <https://ludkevych.in.ua/nash-ne-svij-modest-menczynskij-v-oczinczi-stanislava-lyudkevycha/>.
5. Людкевич С. Виступи Модеста Менцинського на сцені й естраді в Кельні. *Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи / упоряд., ред., вступ. стаття і примітки З. Штундер*. Львів : Дивосвіт, 1999. Т. 1. С. 427–428.
6. Людкевич С. Два концерти. «Вечір пісень» п. Галі П'ясецької і концерт п. Р. Любінецького.

²⁴ Людкевич С. Модест Менцинський як оперний співак. *Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи / упоряд., ред., вступ. стаття і примітки З. Штундер*. Львів : Дивосвіт, 1999. Т. 1. С. 414.

²⁵ Людкевич С. Модест Менцинський і українська пісня. *Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи / упоряд., ред., вступ. стаття і примітки З. Штундер*. Львів : Дивосвіт, 1999. Т. 1. С. 422.

²⁶ Людкевич С. Олександр Мишуга як артист і вчитель співу. *Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи / упоряд., ред., вступ. стаття і примітки З. Штундер*. Львів : Дивосвіт, 1999. Т. 1. С. 430.

- Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи / упоряд., ред., вступ. стаття і примітки* З. Штундер. Львів : Дивосвіт, 2000. Т. 2. С. 474–475.
7. Людкевич С. Йому належить одне з перших місць. *Модест Менцинський: Спогади. Матеріали. Листування / авт.-упоряд. М. Головащенко. Київ : Рада, 1995. С. 44–46.*
 8. Людкевич С. Лисенко в моєму житті. *Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи / упоряд., ред., вступ. стаття і примітки* З. Штундер. Львів : Дивосвіт, 1999. Т. 1. С. 387–389.
 9. Людкевич С. Концерт Прокоповича-Орленка і С. Стадникової в Перемишлі. *Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи / упоряд., ред., вступ. стаття і примітки* З. Штундер. Львів : Дивосвіт, 2000. Т. 2. С. 450–451.
 10. Людкевич С. М. Менцинський (Фрагмент спогадів). *Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи / упоряд., ред., вступ. стаття і примітки* З. Штундер. Львів : Дивосвіт, 1999. Т. 1. С. 429.
 11. Людкевич С. Модест Менцинський. *Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи / упоряд., ред., вступ. стаття і примітки* З. Штундер. Львів : «Дивосвіт», 1999. Т. 1. С. 425–426.
 12. Людкевич С. Модест Менцинський і українська пісня. *Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи / упоряд., ред., вступ. стаття і примітки* З. Штундер. Львів : Дивосвіт, 1999. Т. 1. С. 419–424.
 13. Людкевич С. Модест Менцинський як оперний співак. *Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи / упоряд., ред., вступ. стаття і примітки* З. Штундер. Львів : «Дивосвіт», 1999. Т. 1. С. 414–418.
 14. Людкевич С. Музичний огляд. Концерт М. Маслока, В. Барвінського і Чабанівної. *Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи / упоряд., ред., вступ. стаття і примітки* З. Штундер. Львів : Дивосвіт, 2000. Т. 2. С. 456–458.
 15. Людкевич С. Олександр Мишуга як артист і вчитель співу. *Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи / упоряд., ред., вступ. стаття і примітки* З. Штундер. Львів : Дивосвіт, 1999. Т. 1. С. 430–438.
 16. Людкевич С. Спомин про С. Крушельницьку. *Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи / упоряд., ред., вступ. стаття і примітки* З. Штундер. Львів : Дивосвіт, 1999. Т. 1. С. 439–440.
 17. Людкевич С. Фортепіанний вечір п. В. Божейко. Концерт п. М. Голинського. *Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи / упоряд., ред., вступ. стаття і примітки* З. Штундер. Львів : Дивосвіт, 2000. Т. 2. С. 489–490.
 18. Модест Менцинський: Спогади. Матеріали. Листування / авт.-упоряд. М. Головащенко. Київ : Рада, 1995. 462 с.
 19. Олександр Мишуга. Спогади. Матеріали. Листи / авт.-упоряд. М. Головащенко. Київ : Музична Україна, 1971. 779 с.
 20. Попович О. Біографія як феномен та об'єкт культури. *Гуманітарний часопис*. 2011. № 2. С. 96–103.
 21. Штундер З.С. Людкевич як музикознавець, фольклорист і музичний критик. *Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи / упоряд., ред., вступ. стаття і примітки* З. Штундер. Львів : Дивосвіт, 1999. С. 5–28.



УКД 78.6У;78.27

DOI 10.32782/2224-0926-2025-1-52-5

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>

ВЕКТОРИ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ БОГДАНА ДРИМАЛИКА В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ГАЛИЧИНИ 20–50-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

Актуальність статті зумовлена ракурсом заявленої теми, розкриття якої полягає в увиразненні творчої постаті визначного представника мистецької еліти Галичини і Львова – Богдана Дрималика, піаніста-концертмейстера, фольклориста, самотнього композитора, чиє ім'я впродовж тривалого часу було відоме лише вузькому колу музикантів, і лише на початку ХХІ ст. багатогранна діяльність митця поступово стає предметом дослідження науковців, а його твори щораз частіше звучать із концертної естради. Опрацьовані матеріали дають можливість прослідкувати за творчим зростанням митця та його плідною діяльністю. Творча особистість Богдана Дрималика формувалася в переломний період розвитку української музики в Галичині. Поряд із корифеями української музики Станіславом Людкевичем і Василем Барвінським у той час зростало нове покоління талановитих музикантів, які, здобувши освіту в музичних закладах Європи, поверталися на батьківщину, сповнені нових ідей і задумів. Це – Б. Кудрик, З. Лисько, Н. Нижанківський, Р. Савицький, М. Колесса, В. Витвицький, Р. Сімович, А. Рудницький, С. Туркевич. Скромна постать піаніста-концертмейстера Богдана Дрималика відійшла на другий план на тлі цих визначних музикантів, проте його значення для розвитку української музики, зокрема вокальної, визнають сучасні дослідники й виконавці, адже в її розвиток на землях Галичини він уклав велику частку своєї душі та яскравого таланту. У композиторському доробку Б. Дрималика – твори для скрипки й фортепіано, солоспіви, обробки українських народних пісень. Ознайомлення з його творчим доробком дає підстави стверджувати, що камерно-вокальна творчість композитора становить значний інтерес для мистецтвознавців і виконавців. Ознаки наукової новизни вбачаємо в стислому аналітично-інтерпретаційному викладі пропонуваного для розгляду композицій Б. Дрималика на слова Лесі Українки (з виконавського досвіду авторки статті). Для розкриття теми застосовано методи: емпіричні (спостереження й опису), спеціальні мистецтвознавчі (аналітичний, інтерпретологічний), загальнонаукові (історичний, персонологічний), а також виконавсько-інтерпретаційні методи для розгляду виконання солоспівів і народних пісень Б. Дрималика.

Ключові слова: Богдан Дрималик, піаніст-концертмейстер, композиторська творчість, музичне мистецтво Галичини, фольклористика, інтерпретація.

Kostruba Liliya. Vectors of Creative Activity of Bohdan Drymalyk in the Context of the Development of Musical Art in Galicia in the 1920s–1950s

The relevance of the article is determined by the angle of the stated topic, the disclosure of which lies in highlighting the creative figure of a prominent representative of the artistic elite of Galicia and Lviv – Bohdan Drymalyk, a concert pianist, accompanist, folklorist, and unique composer, whose name for a long time was known only to a narrow circle of musicians. It was only at the beginning of the 21st century that the multifaceted activity of this artist gradually became the

subject of research by scholars, and his works are increasingly heard on the concert stage. The processed materials provide the opportunity to trace the creative growth of the artist and his fruitful activity. Bohdan Drymalyk's creative personality was shaped during a turning point in the development of Ukrainian music in Galicia. Alongside the giants of Ukrainian music, such as Stanislaw Ludkiewicz and Vasyl Barvinsky, a new generation of talented musicians was emerging at that time, who, having obtained their education at musical institutions in Europe, returned to their homeland filled with new ideas and plans. These include B. Kudryk, Z. Lysko, N. Nyzhankivsky, R. Savitsky, M. Kolessa, V. Vytvytsky, R. Simovych, A. Rudnytsky, and S. Turkevych. The modest figure of the concert pianist Bohdan Drymalyk faded into the background compared to these outstanding musicians, but his significance for the development of Ukrainian music, particularly vocal music, is recognized by modern researchers and performers. He contributed greatly to the development of music in Galicia, investing a significant part of his soul and bright talent into it. Bohdan Drymalyk's compositional output includes works for violin and piano, solo songs, and arrangements of Ukrainian folk songs. Familiarity with his creative work gives grounds to assert that his chamber-vocal compositions are of considerable interest to art critics and performers. The scientific novelty is seen in the concise analytical and interpretive presentation of the compositions by Bohdan Drymalyk set to the lyrics of Lesya Ukrainka (based on the author's performance experience). The methods used to explore the topic include empirical (observation and description), special art criticism (analytical, interpretological), general scientific (historical, personological), and also performance-interpretative methods for examining the performance of Drymalyk's solo songs and folk songs.

Key words: Bohdan Drymalyk, concert pianist, compositional creativity, musical art of Galicia, folklore, interpretation.

Вступ. Утворення незалежної західноукраїнської держави в 1918 році й возз'єднання її з Українською Народною Республікою дало потужний поштовх для розвитку української культури. Уперше за кілька століть постала соборна Україна. Нація з багатими культурними надбаннями, кращі представники якої слугували чужим імперіям, возвеличували інші народи, отримала можливість заявити про себе як про рівну з іншими націями світу. На жаль, незалежність була дуже короткою. У 20-і роки Україну знову опиняється між різними державами: Наддніпрянська Україна стає радянською, Галичина входить до складу панської Польщі. Незважаючи на складні соціально-політичні й економічні умови – політичні репресії, переслідування українців, всіляке придушення проявів патріотизму, економічні утиски, у культурно-мистецькому житті – це був період надзвичайно інтенсивного розвитку в усіх ділянках: літературі, образотворчому мистецтві й музиці, основною ознакою якого була професіоналізація, вихід із затяжного стану аматорства. Українці впевнено заявляли про себе як про талановиту націю. Повз увагу музичних оглядачів не проходив жоден концерт, навіть за участю учнів (елевів) Вищого музичного інституту імені М. Лисенка. Концерти відбувалися у Львові, Стрию, Перемишлі, Коломиї та багатьох інших містах і містечках Галичини. І саме тоді, на початку 1920-х років, на концертних афішах з'являється прізвище піаніста-концертмейстера Богдана Дрималика, випускника Вищого музичного інституту імені М. Лисенка, який згодом стане концертмейстером у класі славетної Соломії Крушельницької.

Матеріали та методи. Ім'я Богдана Дрималика упродовж тривалого часу було відоме лише вузькому колу музикантів і лише на початку ХХІ ст. багатогранна діяльність митця як піаніста-концертмейстера, композитора, фольклориста стає предметом

дослідження науковців¹, а його твори щораз частіше звучать із концертної естради. Варто згадати, що в композиторському доробку Б. Дрималика – понад 20 солоспівів², обробки українських народних пісень і твори для скрипки й фортепіано. Згадані статті й матеріали дають можливість прослідкувати за творчим зростанням митця та його плідною діяльністю в лоні музичного життя Галичини і Львова упродовж декількох десятиріч.

Результати. Богдан Дрималик (01.09.1898, Березів (Польща) – 04.11.1956, Львів) – син відомого громадського діяча, знаного юриста Йосипа (Осипа) Дрималика (1866–1950). Упродовж 1915–1937 років Йосип Дрималик був головою Музичного товариства імені М. Лисенка й Українського театрального кооперативу, заступником голови товариства «Боян». У домі Дрималиків часто обговорювалися питання розвитку музичного мистецтва, вирішувалися поточні завдання діяльності товариств, що ставало невід’ємною частиною родинного життя. Саме ця атмосфера формувала творчу індивідуальність майбутнього музиканта Богдана Дрималика.

Загальну й музичну освіту Богдан Дрималик здобував у Львові. У 1905–1917 роках учився у Львові в народній і середній школі. Упродовж 1909–1918 років здобував музичну освіту на фортепіанному відділі у Вищому музичному інституті імені М. Лисенка по класу фортепіано Марії Криницької, у класі якої в різні роки навчалися Нестор Нижанківський, Зиновій Лисько, Галина Лагодинська, Одарка Бандрівська, Олександра Пясецька та інші.

Зупинимось на висвітленні двох яскравих векторів діяльності митця – як піаніста-концертмейстера та композитора-мініатюриста, а також здійснимо стислий інтерпретаційний аналіз деяких його солоспівів.



Рис. 1. Богдан Дрималик

¹ Басса О. Камерно-вокальні твори Богдана Дрималика – концертмейстера Соломії Крушельницької. *Соломія Крушельницька і духовність* : збірник статей / ред.-упоряд. О. Смоляк, П. Смоляк. Тернопіль : Астон, 2012. С. 128–139; Конюх М. Співпраця Соломії Крушельницької з піаністом Богданом Дрималиком. *Соломія Крушельницька. Шляхами тріумфів* : ст. та матеріали / упоряд. : П. Медведик, Р. Мисько-Пасічник ; наук. ред. М. Зубеляк. Тернопіль : Джуга, 2008. С. 250–255; Молчанова Т.О. Мистецтво піаніста-концертмейстера у культурно-історичному контексті: Історія. Теорія. Практика : монографія. Львів : Ліга-прес, 2015. 558 с.; Молчанова Т. Кафедри концертмейстерства – 50: історико-культурне підґрунтя, традиції, постаті. *Концертмейстерська діяльність: історія, персоналії, методика* : науково-методичний збірник : статті та матеріали / гол. ред. І. Пилатюк, наук. ред.-упоряд. О. Басса. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2024. С. 15; Ніколаєва Л. Богдан Дрималик – яскрава постать у музичній культурі Галичини першої половини ХХ ст. *Музична україністика : сучасний вимір* : збірник статей / ред.-упоряд. А.К. Терещенко. Київ : ІМФЕ ім. М.Т. Рильського, 2009. Вип. 4. С. 103–108; Ніколаєва Л. Творча співпраця Соломії Крушельницької з піаністами. *Соломія Крушельницька та світова музична культура*. Тернопіль : Астон, 2002. С. 28–36; Ніколаєва Л. Штрихи до творчого портрету митця. *Митці Львівщини: календар знамен. і пам’ят. дат на 2006 р.* / ЛОУНБ, Муз.-мемор. Музей С. Крушельницької у Львові ; упоряд. Н. Письменна. Львів, 2006. С. 42–46.

² Дрималик Б. Вокальні твори Б. Дрималика з репертуару Лілії Коструби / упоряд. Л.О. Коструба. Львів : РАСТР-7, 2014. 64 с.

Концертмейстерська діяльність. Періодом удосконалення концертмейстерської майстерності стали роки праці Богдана Дрималика в класі відомого педагога вокалу Чеслава Заремби в 1917–1920 рр., який підготував багато талановитих співаків, у тому числі й українців: Михайла Голинського та Марію Сабат-Свірську.

Після завершення навчання у Вищому музичному інституті імені М. Лисенка Богдан Дрималик розпочинає свою концертну діяльність як концертмейстер і піаніст-ансамбліст. Його участь у концертах зауважують рецензенти, зокрема Станіслав Людкевич у рецензії на концерт співаків Романа Прокоповича-Орленка та Софії Стадникової, який відбувся в Перемишлі 11 березня 1919 р., відзначає талановитого музиканта такими словами: «Фортепіановий акомпанемент до всіх точок концерту спочивав у руках бувшого питомця нашого Музичного інституту п. Дрималика, який на тім полі здобув вже поважну марку»³. В іншій рецензії Станіслав Людкевич згадує Богдана Дрималика як учасника інструментального тріо – «відомої «трійки» – колишніх елевів Інституту: Р. Криштальського, Л. Туркевича, Б. Дрималика»⁴, даючи зрозуміти читачеві, що ці музиканти вже є відомі львівській публіці.

Вимогливий музикант, С. Людкевич заохочував піаніста до вдосконалення своєї майстерності, делікатно вказуючи на деякі недотягнення. Так, аналізуючи виконання Є. Перфецьким і Б. Дрималиком Восьмої сонати Л. Бетховена для скрипки й фортепіано в концерті Музичного товариства 5 жовтня 1920 р., він писав: «Виконання було бездоганне, позволю собі тільки замітити, що для повної стильовості годилося б у середній частині (*Tempo di menuetto, ma molto moderato grazioso*) видвинути спокійнішу «непорочну» ритмічну лінію, а в останній, «коломийковій», частині – ще більше мотивної рельєфності, а менше педалі у фортепіано, особливо ж при кінці. Та ці вимоги вже входять в ідеальну сферу»⁵.

Рецензії Станіслава Людкевича, спогади його сучасників Миколи Колесси та Василя Витвицького вказують на те, що на початку 1920-х рр. Богдан Дрималик активно концертував як концертмейстер і піаніст-ансамбліст, виконуючи твори різних стилів та епох. Документальні матеріали того часу (афіші, програми, рецензії) не залишили відомостей про його концертні виступи як піаніста-соліста.

У 1922 р. Богдан Дрималик прагне здобути ще одну професію і вступає до Гірничої академії в м. Леобен (Австрія), а в 1928 р. стає дипломованим інженером. І це була не єдина важлива подія того року... Його чекав концертний тур із самою Соломією Крушельницькою! Для славетної співачки 1928 р. був надзвичайно насиченим. Вона об'їздила з концертами десятки міст США й Канади, здійснила запис на грамофонну платівку народних пісень, а після повернення з-за океану виступала із сольними концертами перед земляками.

Поза всяким сумнівом, Соломія Крушельницька була знайома з родиною Дрималиків, і її вибір не був випадковим. Про це свідчить фотографія Соломії Крушельницької

³ Людкевич С. Концерт Прокоповича-Орленка і С. Стадникової в Перемишлі. *Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи* : у 2 т. / НАНУ. Інст українознав. ім. І. Крип'якевича ; упорядкув., ред., пер. і прим. З. Штундер. Львів : Дивосвіт, 2000. Т. 2. С. 450–451.

⁴ Людкевич С. Музичний огляд. Концерт з творів Бетховена. *Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи* : у 2 т. / НАНУ. Інст українознав. ім. І. Крип'якевича ; упорядкув., ред., пер. і прим. З. Штундер. Львів : Дивосвіт, 2000. Т. 2. С. 462.

⁵ Людкевич С. З музичного світу. Концерт О. Любич-Парахоняківни, В. Барвінського, Є. Перфецького. *Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи* : у 2 т. / НАНУ. Інст українознав. ім. І. Крип'якевича ; упорядкув., ред., пер. і прим. З. Штундер. Львів : Дивосвіт, 2000. Т. 2. С. 461.

з дарчим надписом «Вп. пану радникови Дрималику», що поміщена в книзі «Соломія Крушельницька. Міста і слава»⁶. Таке саме фото з дарчим надписом для Богдана Дрималика зберігається у фондовій збірці Музично-меморіального музею Соломії Крушельницької у Львові.

Співпраця і спілкування зі славетною співачкою – окрема яскрава сторінка творчої біографії Б. Дрималика. У спогаді про концертний тур із Соломією Крушельницькою Богдан Дрималик не описує деталей початку їхньої співпраці, а лише зазначає, що Соломія Крушельницька звернулася до нього, «чи не зміг би я поїхати з нею як акомпаніатор. Я дуже радо погодився, бо ж для мене було великою честю виступати на сцені і акомпанувати співачці з світовою славою»⁷.

Гастролі тривали місяць. Концертний тур включав сольні концерти Соломії Крушельницької у Львові, Тернополі, Коломиї, Станиславові, Перемишлі, у менших містечках і навіть у віддалених гірських селах. Як згадував Богдан Дрималик: «Багато концертів Крушельницька давала безплатно на різні добродійні цілі. Скрізь народ приймав її надзвичайно палко, всюди її пісня лунала велично, натхненно». До програми концертів входили твори різних епох і стилів – К. Монтеверді, Дж. Бассані, М. Равеля, М. де Фальї, Р. Штрауса, Г. Вольфа, С. Рахманінова, М. Мусоргського, М. Лисенка, О. Нижанківського, Я. Лопатинського, а також обробки українських народних пісень.

У фондах львівського музею С. Крушельницької зберігається програма концерту, що відбувся 8 вересня 1928 р. у Львові, а Михайло Головащенко помістив у своїй книзі про видатну співачку рецензію на цей концерт авторства Нестора Нижанківського⁸, опубліковану свого часу в газеті «Діло» (12.09.1928).

Концертний тур Богдана Дрималика із Соломією Крушельницькою залишив яскраві спогади в пам'яті піаніста. Але життя тим часом повернуло його до нової роботи за фахом інженера. Упродовж 1928–1944 рр. Богдан Дрималик працює в нафтовій фірмі села Грабівниця (повіт Сянок, Лемківщина). Саме тоді інженер із душею музиканта зацікавився лемківським пісенним фольклором. Він збирав, записував лемківські народні пісні, а пізніше опрацював їх для голосу в супроводі фортепіано.

У 1945 р. Богдан Дрималик повернувся до Львова й повністю присвятив себе музичній діяльності: був прийнятий на посаду концертмейстера в клас сольного співу Соломії

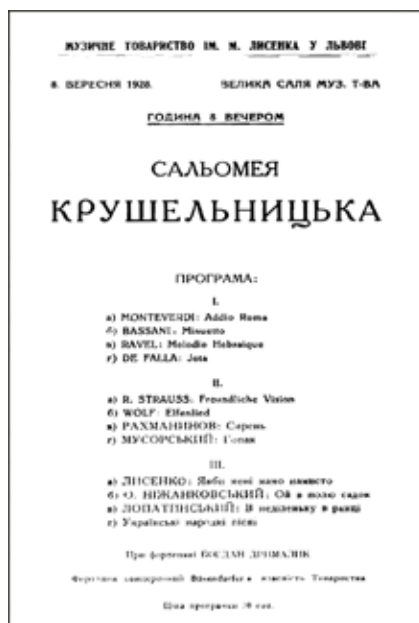


Рис. 2. Афіша концерту 8 вересня 1928 року

⁶ Соломія Крушельницька. Міста і слава / авт.-упоряд. : Г. Тихобаєва, І. Криворучка ; дизайн Л. Квик. Львів : Апіріорі, 2009. 167 с.: іл.

⁷ Дрималик Б. В турне по Західній Україні. *Соломія Крушельницька. Спогади. Матеріали. Листування* : у 2 ч. / вступ. ст., упорядкув. і прим. М. Головащенко. Київ : Муз. Україна, 1978. Ч. 1. С. 205–208.

⁸ Нижанківський Н. Виступи великої артистки. *Соломія Крушельницька. Спогади. Матеріали. Листування* : у 2 ч. / вступ. ст., упорядкув. і прим. М. Головащенко. Київ : Муз. Україна, 1978. Ч. 2. С. 205–208.



Рис. 3. Соломія Крушельницька та Богдан Дрималик зі студентами Львівської консерваторії, 1940-і рр.

Крушельницької у Львівській державній консерваторії імені М.В. Лисенка, також працював за сумісництвом співробітником львівського відділення Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР, був концертмейстером хорів Обласного будинку вчителя, Лісотехнічного інституту, капели «Боян» Будинку культури працівників зв'язку, яким керував відомий український диригент-хормейстер Є. Вахняк.

Працюючи в класі славетної співачки, Б. Дрималик не лише акомпанував студентам під час лекцій, а й виступав як концертмейстер під час її останніх концертів. Він славився «високим професійним виконанням акомпанементу»⁹. У 1951 р. здійснено запис на магнітну стрічку 20 опрацювань українських народних пісень і солоспівів у виконанні С. Крушельницької та Б. Дрималика. Уважаємо за доцільне подати назви цих творів: Віктор Матюк «Родимий краю»; «Вівці мої, вівці» та «Катерино, засвіти-но» (опрацювання Романа Сімовича); «Ой, де ти ідеш» (пісня з Поділля в опрацюванні Сергія Павлюченка); «Ой летіла зозуленька» й «Ой попід гай зелененький» (опрацювання Дениса Січинського); «Ой, там на горі малювали малярі» й «Ой, у полі керниченька» (опрацювання Ярослава Ярославенка); «Ой, гиля білі гуси» (опрацювання Адама Солтиса); «Ой є в лузі калина» та «Зозуленька кукат» в опрацюванні Миколи Колесси; «Про ніженьки» й «Зажурилася бідная удівонька» (опрацювання Станіслава Людкевича); «Ой, чия ти, дівчинонько» й «Закувала зозуленька» в опрацюванні Андрія Штогаренка; «Перепеленька овдовіла» та «Ой, зацвіла червона калина» (опрацювання Бориса Лятошинського); «Ой, зацвіла черемшина зрісна» (народна пісня з Гуцульщини в опрацюванні

⁹ Молчанова Т. Кафедри концертмейстерства – 50: історико-культурне підґрунтя, традиції, постаті. *Концертмейстерська діяльність: історія, персоналії, методика* : науково-методичний збірник : статті та матеріали / гол. ред. І. Пілатюк, наук.ред.-упоряд. О. Басса. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2024. С. 15.

Богдана Дрималика); «Про Кармелюка» (опрацювання Остапа Лисенка)¹⁰; «Ой прийшов я до двора» й «Ой п'ю ж бо я горівоньку» (опрацювання Анатолія Кос-Анатольського); «Червона ружа – трояка» (опрацювання Левка Ревуцького).

Колишній учень Соломії Крушельницької Михайло Гринишин згадує, що Богдан Дрималик був музикантом «високої культури та людина рідкісної доброти. Акомпанував він завжди з великим натхненням, емоційно, гнучко, намагаючись разом з виконавцем якнайглибше розкрити зміст кожного твору»¹¹. Звукозаписи підтверджують правдивість цих слів. «Грі піаніста притаманні яскрава емоційність, технічна досконалість, виразність, багатство тембральних барв, бездоганне почуття ансамблю»¹².

Після смерті Соломії Крушельницької в 1952 р. Богдан Дрималик звільняється з консерваторії й основну увагу приділяє праці з різними хоровими колективами. З вдячністю і теплотою згадували учасники хорової капели «Боян» Будинку культури залізничників свого «прекрасного піаніста і концертмейстера Богдана Дрималика, який протягом десяти років працював у капелі, створив у ній два квартети – чоловічий і жіночий, підготував багатьох солістів»¹³.

Композиторська творчість. Активна співпраця Б. Дрималика зі співаками й інструменталістами «не могла не вплинути на ще одну грань його творчого обдарування – композиторську...»¹⁴. Композиторський хист митця яскраво проявив себе в ліричній мініатюрі: а це п'єси для фортепіано, скрипки, вокалізи, солоспіву, опрацювання лемківських народних пісень, що свого часу входили до репертуару С. Крушельницької, О. Бандрівської, П. Кармалюка, М. Байко й інші. У вокальній музиці Б. Дрималик є продовжувачем романтичних традицій. Солоспіву вирізняються мелодійністю, барвистістю гармонічної мови, розвиненістю фортепіанної партії¹⁵.

Зосередимо увагу на жанрі камерно-вокальної лірики, у якому композитор написав найбільшу кількість творів. Б. Дрималик вибирав поетичні тексти, що найбільше відповідали його творчій натурі, пов'язані з образами природи, темою кохання, хоча інтерпретував і поезію драматичного змісту, увиразнюючи наявні в ній контрасти.

Богдан Дрималик «був яскравим неоромантиком, його камерно-вокальна творчість спиралась на досягнення представників західноєвропейського і українського романтизму XIX ст.»¹⁶, – зазначає О. Басса. Це плеяда таких українських галицьких композиторів, Д. Січинський, Я. Лопатинський, В. Матюк, О. Нижанківський, а також його

¹⁰ Записи зберігаються у фонотечі Львівської національної музичної академії імені М. Лисенка. Ці записи є у вільному доступі на ютуб-каналі Музею Соломії Крушельницької.

¹¹ Гринишин М. У вінок слави. *Соломія Крушельницька. Спогади. Матеріали. Листування* : у 2 ч. / вступ. ст., упорядкув. і прим. М. Головащенко. Київ : Муз. Україна, 1978. Ч. 1. С. 335–340.

¹² Ніколаєва Л. Штрихи до творчого портрету митця. *Митці Львівщини: календар знамен. і пам'ят. дат на 2006 р.* / ЛОУНБ, Муз.-мемор. Музей С. Крушельницької у Львові ; упоряд. Н. Письменна. Львів, 2006. С. 44.

¹³ Лига В. І проросте посіяне зерно. Євген Вахняк: людина, митець, педагог. Львів : Дивосвіт, 2001. 112 с., іл.

¹⁴ Басса О. Богдан Дрималик. Солоспіву : методичні рекомендації / автор-упоряд. О. Басса. Львів, ЛНМА, 2014. С. 4.

¹⁵ Ніколаєва Л. Штрихи до творчого портрету митця. *Митці Львівщини: календар знамен. і пам'ят. дат на 2006 р.* / ЛОУНБ, Муз.-мемор. Музей С. Крушельницької у Львові ; упоряд. Н. Письменна. Львів, 2006. С. 45.

¹⁶ Басса О. Богдан Дрималик. Солоспіву : методичні рекомендації / автор-упоряд. О. Басса. Львів, ЛНМА, 2014. С. 4.

сучасники В. Барвінський, С. Людкевич, Н. Нижанківський. І хоча Б. Дрималик був композитором-аматором, його камерно-вокальним творам властиві риси професіоналізму, а лірико-драматичний тон висловлювання, підвищена емоційність, імпульсивність, насиченість динамічними контрастами наповнює його численні вокальні композиції. Вокальна партія характеризується розвиненою пісенністю, гнучкістю й рельєфністю фразування, наявністю складних інтонаційних ходів тощо. Фортепіанна партія виявляє стиль письма композитора-піаніста, збагачена фактурно-просторовими засобами, виконує фундаментальну роль у творенні музично-поетичного образу.

Особливе зацікавлення й замилювання виконавців викликають солоспіви Б. Дрималика на слова Лесі Українки¹⁷, які характеризуються переважанням особистісної лірики, з широким колом музичних образів: від використання інтонаційних зворотів української побутової лірики до символічних елементів, від споглядальності до драматизованої психологічної загостреності. Відомо, що на вірші Лесі Українки написано чимало високовартісних творів західноукраїнських композиторів: Я. Лопатинського, П. Гайдамаки, В. Балтаровича, О. Бобикевича, В. Безкоровайного, С. Людкевича, М. Колесси й інших.

Проте твори Б. Дрималика на слова Лесі Українки «репрезентують ще один жанрово-інтонаційний пласт, започаткований у творчості М. Лисенка, – лірико-драматичний романс із соціальним відтінком, для якого характерні поглиблена психологізація музичних образів («Місяць ясененький», «Останні квітки»)¹⁸. Ознайомлення з творами Б. Дрималика дає підстави стверджувати, що камерно-вокальна творчість композитора становить значний інтерес для мистецтвознавців і виконавців.

Пропонуємо до розгляду шість солоспівів Богдана Дрималика на слова Лесі Українки: «Ре» та «Мі» із циклу «Сім струн», «Останні квітки», «Єсть у мене одна...», «Талого снігу платочки...», «Хотіла б я піснею стати...» на основі авторської виконавської інтерпретації.

«Ре» («Реве, гуде...») та «Мі» («Місяць ясененький») – своєрідний диптих контрастних за настроєм і характером солоспівів. Характер першого солоспіву «Реве, гуде...» – чотиричастинної композиції з ліричним середнім розділом – драматичний і схвильований. Акордовий поступ і гострий пунктирний ритм у вокальній і фортепіанній партіях на словах «Реве, гуде негодонька...» в інструментальній створюють тло для закличних квартових інтонацій у мелодії. Такий тип фактури спонукає обох виконавців до відтворення відповідного характеру твору, його драматизму та внутрішньої енергії, до динамічного розвитку твору. У крайніх розділах короткі акорди акомпанементу є важливим складником відтворення образного змісту, додають схвильованості й підсилюють внутрішній неспокій вокальної партії. Середній розділ дещо ліричніший. Однак саме в ньому відбувається динамічне наростання вокальної партії та вибудовування кульмінації.

Неспокій і сум'яття негоди трансформуються в мрійливу коліскову «Місяць ясененький», сповнену спокою і тепла. Вокальна партія наспівна, характер ліричний, спокійний. У фортепіанній партії в крайніх розділах заколискуючі акордові фігурації лівої руки в поєднанні із синкопованими акордовими арпеджіо в правій створюють враження плавного гойдання, повного спокою. Однак середній розділ твору змінюється драматичним монологом-звертанням, набуваючи громадянського пафосу. Розгортається

¹⁷ Ці солоспіви неодноразово виконувала на концертах авторка статті.

¹⁸ Басса О. Богдан Дрималик. Солоспіви : методичні рекомендації / автор-упоряд. О. Басса. Львів, ЛНМА, 2014. С. 4.

внутрішня психологічна боротьба матері. Зв'язок із реальним життям, національним образом (звертання до місяця ясенесенького) стає тлом, де розкривається душевний стан героїні, її занепокоєння майбутнім своєї дитини. Чільну роль у цьому епізоді відіграє партія фортепіано, у якій загострюються експресивні гармонії, динаміка стає насиченішою. Цей розділ композиції викликає аналогії із солоспівом С. Людкевича («Спи, дитинко моя»).

«Останні квітки» (з поетичної збірки «Осінні співи»). Глибокий філософський задум поетеси, алегоричний образ квітів і людського життя композитор майстерно розкриває музичними засобами. У першому розділі вокальна партія набуває розповідного, погідного характеру, побудована з коротких мотивів, які згодом поступово драматизуються, зростають теситурно й динамічно. Вокальна лінія проходить на фоні м'яких і глибоких акордів фортепіанної партії, які асоціюються з кроками. Поступове динамічне наростання приводить до драматичної кульмінації на словах «*прагнуть щастя*». Драматизм і динамічність досягається ладотональними зіставленнями, уживанням збільшених і зменшених акордів, хроматичними ходами в канві фортепіанної фактури. Для підкреслення кульмінаційної вершини автор повторює фразу «...*прагнуть щастя*...» тричі, вокальна партія набуває висхідної теситурної стрімкості. Авторська ремарка *con passione e accelerando* вимагає виконати її пристрасно й із поступовим прискоренням. У третьому повторі цієї фрази в партії фортепіано з'являються тріольні мотиви, які в наступному розділі передаються вокальній партії. Хоч темп твору сповільнюється (*tempo mosso*), у другому й третьому розділах романсу партія голосу переймає тріольний рух, завдяки чому набуває більш схвильованого характеру. В останньому розділі повторюється мелодія першого, але тріольний пульс додає їй неспокою. Динаміка поступово спадає, останній розділ виконується в межах *p* і *pp* і поступово все затихає й розчиняється в останніх акордах фортепіанної партії.

«Єсть у мене одна...». У цьому романсі з поетичної збірки «Зоряне небо» автор щиро й безпосередньо передає настрій смутку, вагань і сподівань, закладений у поезії поетеси. Перед виконавцями стоїть завдання поєднати вишуканість, тонкий ліризм із філософською глибиною змісту поетичного першоджерела. Невеликий тритактовий вступ одразу створює характер спокійної філософської споглядальності. Фактура фортепіанної партії витримана в характері баркароли, висхідні й низхідні мотиви підкреслюють відчуття сумнівів і надій. Вокальна мелодія ліричного кантиленного характеру вимагає широкого фразування, часто зустрічаються квінтові ходи в низхідному напрямі, які потребують уваги соліста. У перших двох реченнях відділяємо смисловими цезурами слова «*розпачлива, сумна*» та «*кличу – нема*» за рахунок невеликих агогічних відхилень. Піаніст повинен гнучко реагувати на всі зміни темпу у вокальній партії. Кульмінація, яка припадає на слова «*я тієї зорі*», викристалізовується на початку другого періоду, на мить з'являється мажорна тональність і знов розчиняється в низхідних фігураціях мінору. У цій частині увиразнюємо звертання «*ой, зійди моя зірко лагідна*» смисловою цезурою та виразово виконуємо цю фразу. Використання в партії фортепіано м'якого, глибокого туше *legato* сприяє музично-поетичній єдності ансамблю з вокалістом.

«Талого снігу платочки...». Зображально-ілюстративний характер цього солоспіву з поетичної збірки «Хвилини» нагадує пастельну замальовку. Композитор надзвичайно тонко передає поетичний настрій тексту, радість подиху весни в першому розділі, зміну барв у другому, а в репризі – передчуття осені. Невеликий однотактний вступ – низхідна хроматична гама одразу вводить нас у полон барв і чар природи. Низка висхідних і

низхідних нотних послідовностей і фігуративних пасажів в обох руках фортепіанної партії створює враження вишуканого мережива. Наспівність і широта фразування вокальної партії вимагають доброго володіння кантиленою та гнучкістю голосу, незважаючи на «strokatість» її викладу. Весь твір витриманий в одному настрої, тому й динаміка утримується в межах «стриманої яскравості». Навіть кульмінація твору на словах *«пізніх троянд процвітання яскравее»* повинна звучати не надто експресивно.

«Хотіла б я піснею стати». До цих поетичних рядків зверталось багато українських композиторів. Відомо чимало зразків чудових солоспівів, де кожен композитор перекладає та інтерпретує авторський текст відповідно до власної творчої індивідуальності та передає його різними засобами виразності. Солоспів Б. Дрималика – ще один яскравий взірць самобутнього музичного втілення цих прекрасних рядків. Фортепіанна партія представлена зустрічними розкладеними акордовими фігураціями в обох руках, що споріднює її з віртуозним типом фортепіанної фактури в попередньому солоспіві. Такий тип фактурного викладу створює враження безперервності руху, сріблястий перелив звуків асоціюється з образом легкого вітерцю. При загальній піднесеності характеру твору виконання потребує заокругленості фраз, ніжності й водночас поривчатості. Для виконання фортепіанної партії важлива рівність, м'якість і вишукана прозорість звучання, збереження суцільної лінії руху фігурацій, створення мальовничого зображення, на тлі якого звучатиме вокальна партія, наспівна й емоційно-натхненна. З метою підкреслення окремих елементів і надання словесному ряду більшої виразності, композитор вдається до повторів поетичних фраз, повторює двічі завершальні мотиви строф: *«щоб вітер розносить луну»*, *«буяти над морем хибким»*, *«ясніші, ніж зорі ясні»*, *«гучніші, ніж море гучне»*.

На основі власного опрацювання й винесення на концертну естраду розглянутих солоспівів можемо констатувати, що ці оригінальні композиції є високопрофесійними взірцями вокальної лірики, у яких Богдан Дрималик-композитор виступає як продовжувач романтичних традицій, «гармонічними засобами виявляючи близькість до стилю В. Барвінського...»¹⁹.

Висновки. Творча особистість Богдана Дрималика формувалася в переломний період розвитку української музики в Галичині. Поряд із корифеями української музики Станіславом Людкевичем і Василем Барвінським у той час зростало нове покоління талановитих музикантів, які, здобувши освіту в музичних закладах Європи, поверталися на батьківщину, сповнені нових ідей і задумів. Це – Б. Кудрик, З. Лисько, Н. Нижанківський, Р. Савицький, М. Колесса, В. Витвицький, Р. Сімович, А. Рудницький, С. Туркевич. Скромна постать піаніста-концертмейстера Богдана Дрималика відійшла на другий план на тлі цих яскравих музикантів, проте його значення для розвитку української музики, зокрема вокальної, визнають сучасні дослідники й виконавці, адже «в її розвиток на землях Галичини він вклав велику частку своєї душі і яскравого таланту»²⁰.

¹⁹ Ніколаєва Л. Штрихи до творчого портрету митця. *Митці Львівщини: календар знамен. і пам'ят. дат на 2006 р.* / ЛОУНБ, Муз.-мемор. Музей С. Крушельницької у Львові ; упоряд. Н. Письменна. Львів, 2006. С. 45.

²⁰ Ніколаєва Л. Штрихи до творчого портрету митця. *Митці Львівщини: календар знамен. і пам'ят. дат на 2006 р.* / ЛОУНБ, Муз.-мемор. Музей С. Крушельницької у Львові ; упоряд. Н. Письменна. Львів, 2006. С. 42–46.

Література

1. Басса О. Богдан Дрималик. Солоспіви : методичні рекомендації / автор-упоряд. О. Басса. Львів : ЛНМА, 2014. 55 с.
2. Басса О. Камерно-вокальні твори Богдана дрималика – концертмейстера Соломії Крушельницької. *Соломія Крушельницька і духовність* : збірник статей / ред.-упоряд. О. Смоляк, П. Смоляк. Тернопіль : Астон, 2012. С. 128–139.
3. Гринишин М. У вінок слави. *Соломія Крушельницька. Спогади. Матеріали. Листування* : у 2 ч. / вступ. ст., упорядкув. і прим. М. Головащенко. Київ : Муз. Україна, 1978. Ч. 1. С. 335–340.
4. Дрималик Б. В турне по Західній Україні. *Соломія Крушельницька. Спогади. Матеріали. Листування* : у 2 ч. / вступ. ст., упорядкув. і прим. М. Головащенко. Київ : Муз. Україна, 1978. Ч. 1. С. 205–208.
5. Конюх М. Співпраця Соломії Крушельницької з піаністом Богданом Дрималиком. *Соломія Крушельницька. Шляхами тріумфів : ст. та матеріали* / упоряд. : П. Медведик, Р. Мисько-Пасічник ; наук. ред. М. Зубеляк. Тернопіль : Джура, 2008. С. 250–255.
6. Лига В. І проросте посіяне зерно. Євген Вахняк: людина, митець, педагог. Львів : Дивосвіт, 2001. 112 с., іл.
7. Людкевич С. З музичного світу. Концерт О. Любич-Парахоняківни, В. Барвінського, Є. Перфецького. *Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи* : у 2 т. / НАНУ. Інст українознав. ім. І. Крип'якевича ; упорядкув., ред., пер. і прим. З. Штундер. Львів : Дивосвіт, 2000. Т. 2. С. 461.
8. Людкевич С. Концерт Прокоповича-Орленка і С. Стадникової в Перемишлі. *Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи* : у 2 т. / НАНУ. Інст українознав. ім. І. Крип'якевича ; упорядкув., ред., пер. і прим. З. Штундер. Львів : Дивосвіт, 2000. Т. 2. С. 450–451.
9. Людкевич С. Музичний огляд. Концерт з творів Бетховена. *Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи* : у 2 т. / НАНУ. Інст українознав. ім. І. Крип'якевича ; упорядкув., ред., пер. і прим. З. Штундер. Львів : Дивосвіт, 2000. Т. 2. С. 462.
10. Михальчишин Я. Син лемківської землі (Б. Дрималик). *Михальчишин Я. З музикою крізь життя*. Львів : Каменярь, 1992. С. 163–165.
11. Молчанова Т. Кафедрі концертмейстерства – 50: історико-культурне підгрунття, традиції, постаті. *Концертмейстерська діяльність : історія, персоналії, методика* : науково-методичний збірник : статті та матеріали / гол. ред. І. Пилатюк, наук. ред.-упоряд. О. Басса. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2024. С. 11–17.
12. Нижанківський Н. Виступи великої артистки. *Соломія Крушельницька. Спогади. Матеріали. Листування* : у 2 ч. / упорядкув. і прим. М. Головащенко. Київ : Муз. Україна, 1978. Ч. 2. С. 205–208.
13. Ніколаєва Л. Богдан Дрималик – яскрава постать у музичній культурі Галичини першої половини ХХ ст. *Музична україністика: сучасний вимір* : збірник статей / ред.-упоряд. А.К. Терещенко. Київ : ІМФЕ ім. М.Т. Рильського, 2009. Вип. 4. С. 103–108.
14. Ніколаєва Л. Творча співпраця Соломії Крушельницької з піаністами. *Соломія Крушельницька та світова музична культура*. Тернопіль : Астон, 2002. С. 28–36.
15. Ніколаєва Л. Штрихи до творчого портрету митця. *Митці Львівщини: календар знамен. і пам'ят. дат на 2006 р.* / ЛОУНБ, Муз.-мемор. Музей С. Крушельницької у Львові ; упоряд. Н. Письменна. Львів, 2006. С. 42–46.
16. Соломія Крушельницька. Міста і слава / авт.-упоряд. : Г. Тихобаєва, І. Криворучка ; дизайн Л. Квик. Львів : Апріорі, 2009. 167 с.: іл.
17. Соломія Крушельницька: Спогади. Матеріали. Листування. Київ : Муз. Україна, 1978. Ч. 1.



УДК 781.971

DOI 10.32782/2224-0926-2025-1-52-6

Крепак Костянтин Валерійович
заслужений діяч мистецтв України,
доцент, доцент кафедри музичного мистецтва та хореографії
Навчально-наукового інституту мистецтв,
Державний заклад «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»
<https://orcid.org/0000-0003-0192-2915>

МУЗИКА СВОБОДИ: ТВОРИ, ПРИСВЯЧЕНІ ПОДІЯМ ПЕРІОДУ РЕВОЛЮЦІЇ ГІДНОСТІ (2013–2014 РР.) ТА ПОВНОМАСШТАБНОГО ВТОРГНЕННЯ В УКРАЇНУ

У статті досліджуються твори, присвячені подіям періоду Революції гідності (2013–2014 рр.) та повномасштабного вторгнення в Україну. Культура відіграє надзвичайно важливу роль у покращенні якості життя, адже вона накопичує в собі багатий соціальний досвід різних поколінь, зберігаючи та передаючи знання про наш світ. Культурна система являє собою динамічний процес, який постійно перебуває у розвитку, змінюючись під впливом нових умов і викликів часу. Вона є не просто складовою частиною життя окремої людини, а основою функціонування суспільства в цілому. Культура має унікальну здатність допомагати людям протистояти жахам війни, даючи можливість зберегти свою людяність і духовну рівновагу. У настільки важкі періоди особливо важливо мати змогу відволіктися від руйнівних подій, знайти сили для цілення душевних ран, які залишають по собі конфлікти.

У статті виділено кілька ключових аспектів, що розкривають значення музичного мистецтва в контексті досліджуваних подій. Насамперед музика виконує функцію своєрідної історичної хроніки, адже музичні твори зберігають і передають емоційну атмосферу своєї епохи, стаючи документами часу. По-друге, музичне мистецтво відіграє важливу роль у формуванні національної ідентичності. Композитори, створюючи свої твори, сприяють укріпленню національної свідомості, відроджуючи фольклорні традиції, акцентуючи увагу на героїчних сторінках історії та підкреслюючи культурну самобутність. Ще одним важливим аспектом є духовна підтримка, адже музика допомагає долати емоційні травми, об'єднує людей, даруючи їм відчуття спільності та підтримки у складні часи. Нарешті, відзначений інноваційний підхід у сучасній українській музиці, коли митці гармонійно поєднують класичні жанри з новітніми експериментальними формами, створюючи оригінальні твори, які підносять українське музичне мистецтво на новий рівень.

Ключові слова: Революція гідності, повномасштабне вторгнення в Україну, українські композитори, музичні твори, музичне мистецтво.

Krepak Konstantin. Music of Freedom: Works Dedicated to the Events of the Revolution of Dignity (2013–2014) and the Full-Scale Invasion of Ukraine

The article explores works dedicated to the events of the Revolution of Dignity (2013–2014) and the full-scale invasion of Ukraine. Culture plays an exceptionally important role in improving the quality of life, as it accumulates the rich social experience of different generations, preserving and transmitting knowledge about our world. The cultural system is a dynamic process that constantly evolves and changes under the influence of new conditions and challenges of the times. It is not merely an integral part of an individual's life but also serves as the foundation for the functioning of society as a whole. Culture possesses a unique ability to help people withstand the horrors of war, allowing them to maintain their humanity and spiritual balance. During such challenging

periods, it is particularly important to have an opportunity to divert attention from destructive events, finding strength to heal the emotional wounds left by conflicts.

The article identifies several key aspects that reveal the significance of musical art in the context of the events under study. First and foremost, music functions as a kind of historical chronicle, as musical works preserve and convey the emotional atmosphere of their era, becoming documents of the time. Secondly, musical art plays a crucial role in shaping national identity. By creating their works, composers contribute to strengthening national consciousness, reviving folk traditions, emphasizing the heroic pages of history, and highlighting cultural uniqueness. Another important aspect is spiritual support, as music helps overcome emotional trauma, uniting people and giving them a sense of community and support during difficult times. Finally, the innovative approach in modern Ukrainian music is noted, where artists harmoniously combine classical genres with cutting-edge experimental forms, creating original works that elevate Ukrainian musical art to a new level.

Key words: Revolution of Dignity, full-scale invasion of Ukraine, Ukrainian composers, musical works, musical art.

Вступ. Музика завжди відігравала ключову роль у житті людства, особливо в часи значних соціальних і політичних потрясінь. Вона є не лише джерелом естетичного задоволення, а й потужним інструментом комунікації, що здатен транслювати емоції, ідеї та переживання. У найскладніші періоди історії мистецтво, зокрема музика, стає своєрідним емоційним притулком, який допомагає людям осмислити події, зберегти людяність і знайти духовну опору.

Україна пережила та продовжує переживати глибокі історичні потрясіння, серед яких Революція гідності (2013–2014 рр.), окупація Криму і захоплення Донбасу, повномасштабне вторгнення 2022 року стали епохальними подіями, що змінили не лише політичний ландшафт, а й життя кожного українця. У цих подіях музика посіла особливе місце, перетворившись на символ опору, свободи та єдності. Вона стала голосом мільйонів, засобом висловлення болю, надії та віри в майбутнє.

Матеріали та методи. Матеріалом для пропонованого дослідження стали розвідки таких авторів, як Б. Фроляк, О. Лігус, В. Яценко та ін., що висвітлюють інформацію про твори, присвячені подіям періоду Революції гідності (2013–2014 рр.) та повномасштабного вторгнення в Україну. Методологічна база дослідження ґрунтується на комплексі методів, до якого входять: аналітичний, системно-узагальнюючий тощо.

Результати. Українськими композиторами було написано чимало творів, присвячених подіям періоду Революції гідності (2013–2014 рр.), російської окупації Криму, Донбасу та повномасштабного вторгнення в Україну. Це музика, яка відображає біль, трагедію і водночас надію українців.

Вибір творів для аналізу ґрунтується на їхній глибокій символічності, історичному значенні та здатності передавати через музику драматичні події, що стали переломними моментами в історії України. Ці твори не лише фіксують біль та страждання, але й передають надію, боротьбу та незламність українського народу.

21 червня 2023 року вперше та єдиний раз був представлений твір «Дамба» композитора Едварда Сола. Митець народився в Каховці, і на момент удару росіян по водосховищу в місті були його батьки.

Edward Sol – артистичне ім'я Едуарда Соломикина, одного з найвідоміших саунд-артистів України. Його музика, безперечно, не потрапляючи в жодну зі стилістичних ніш, завжди має однозначно експериментальну основу та яскраво виражену індивідуальність.

У технічному сенсі це багат шаровий колаж, у якому в ролі формотворчих компонентів можуть виступати нойз, електроакустичні фактури, фрагменти польових записів, голосові фонограми та монологи, «знайдені звуки» та «підзвучені» об'єкти, примітивні осцилятори, маніпуляції з плівками й петлями, синтезаторні пульсації та інше¹.

Як розповів Едвард Сол, «Дамба» – це конкретний, тематично нескладний і сфокусований твір. Його логіка дуже проста і навіть дещо прямолінійна. П'єса створена за лічені години впродовж двох днів десь через тиждень після підриву водосховища. У «Дамбі» історія ГЕС від її створення до руйнації розгортається на трьох рівнях свідомості:

- фізичне життя (наука, інженерія, будівництво);
- емоційний пласт (труд, мирне життя, дитинство автора на «Каховському морі», війна);
- духовна сфера (історична пам'ять, екологія, містицизм, жертвність)».

За словами автора, за своїм звуковим рішенням твір примикає до сучасного авангардного електронного мистецтва, включно із саунд-артом і конкретною музикою. В окремих епізодах помітні нойзові елементи. Для створення цієї композиції Сол використовував як семпли живих акустичних інструментів, так і синтетичні текстири, аналогові форми звукоутворення й польові записи².

Таким чином, «Дамба» Едварда Сола є потужним прикладом сучасного авангардного музичного мистецтва, що поєднує в собі електроніку, саунд-арт і конкретну музику. Використання нойзових елементів, польових записів, аналогових і цифрових форм звукоутворення робить цей твір не лише відображенням трагедії Каховської ГЕС, а й звуковим документом історичної події. Його композиційна структура передає хаотичність і руйнування, які стали наслідком екоциду, підсилюючи глибину переживань слухача.

Перехід до творчості Валентина Сильвестрова відкриває інший вимір музичного осмислення сучасних подій. Якщо Едвард Сол у «Дамбі» звертається до експериментальних електронних засобів, то Сильвестров у циклі «Майдан-2014» використовує традиційні хорові та симфонічні форми, проте надає їм нового значення через переосмислення гімну, поєднання народних і духовних мотивів.

Досвід В. Сильвестрова, як учасника Революції гідності, став натхненням для митця в переосмисленні гімну в контексті сучасних музичних підходів. У кожній із новостворених версій чітко відображені емоційні настрої українських повстанців під впливом повсякденних революційних подій: від піднесення та суму до рішучості й болю, від надії та відчаю до гніву й умиротворення.

Водночас жоден із цих варіантів не повторює оригінальної мелодії, написаної М. Вербицьким. Крім того, мелодика, яку пропонує В. Сильвестров, збагачена розспівами, що помітно перегукуються з традицією православного богослужіння. Згодом цю унікальну музичну хроніку Революції гідності він оформив у хоровий цикл а cappella «Майдан-2014».

Значний хоровий опус «Майдан-2014» має особливу вагу в доробку В. Сильвестрова, адже, з одного боку, розширює смислові параметри його музики, відкриваючи нові

¹ Edward Sol. URL: <https://forum.neformat.com.ua/dark-electronics/50309-edward-sol-2.html> (дата звернення: 24.12.2024).

² Справжній артист має запропонувати щось більш дієве, ніж особисті почуття: наслідки трагедії Каховської ГЕС у 5 творах. URL: <https://suspilne.media/culture/757751-spravznyi-artist-mae-zaproponuvati-sos-bils-dieve-niz-osobisti-pocutta-naslidki-tragedii-kahovskoi-ges-u-5-tvorah/> (дата звернення: 23.12.2024).

семантичні обрії, а з іншого – природно продовжує основні засади художнього мислення композитора³.

Однією з найвиразніших рис драматургії цього твору є послідовне зіставлення п'яти варіацій мелодії на слова гімну з ліричними та драматичними епізодами, що спираються на православну літургійну традицію («Со святыми твоїми упокой», «Святий Боже», «Отче наш»), а також на фрагменти католицького реквієму (*Lacrimosa*, *Requiem aeternam*, *Agnus Dei*) і відомі поетичні рядки Тараса Шевченка («Борітеся – поборете! Вам Бог помагає!»). Саме ці шевченківські слова з емоційним піднесенням декламував один із загиблих Героїв Майдану – Сергій Нігоян.

Про іншого полеглого учасника Революції гідності, білоруса Михайла Жизневського, нагадує завершальна частина циклу – «Колискова», яка ґрунтується на мелодії білоруської народної пісні.

Особливе семантичне навантаження в композиції несе образ церковних дзвонів, майстерно відтворюваних хором. Спочатку «дзвони» створюють фонове звучання для спокійної версії гімну, проте з поглибленням драматичних колізій перетворюються на тривожний набат: то гучний заклик до боротьби, то сумний плач за полеглими. У фіналі, в останній версії гімну, мелодія виразно відтворює розмірене коливання дзвонів, які, немов урочисто, сповіщають про перемогу революції⁴.

Надзвичайну художню глибину і здатність передати складні емоційні переживання українців у період Революції гідності має симфонічний диптих «Революція гідності». Євген Станкович використовує симфонічні засоби, щоб створити потужний звуковий образ боротьби, самопожертви, скорботи та надії.

Симфонічний диптих «Революція гідності» складається з двох творів:

- I частина – симфонія № 7 «Майдан» (2017 р.), уперше виконана 30 травня 2018 року в Будинку звукозапису НРК України (м. Київ);
- II частина – симфонія № 8 «Нескорені» (2016 р.), прем'єра якої відбулася 27 жовтня 2016 року у Великій залі Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського (м. Київ).

Окрім цього диптиху, до творчого доробку композитора належать:

- поема «Молитва до Марії» на вірші Т. Г. Шевченка (2016 р.) для сопрано та мішаного хору а cappella, яку вперше було представлено 25 червня 2019 року в Будинку вчених (м. Київ);
- кантата «Думи мої» на поезії Т. Г. Шевченка (2019 р.) для баритона, мішаного хору та флейти, прем'єра якої відбулася там само 25 червня 2019 року.

Симфонія № 7 «Майдан» для симфонічного оркестру була задумана композитором як початок диптиху «Революція гідності», другий розділ якого становить симфонія № 8 «Нескорені» для великого духового оркестру. Сьома симфонія, написана для розгорнутого симфонічного складу, вирізняється не лише стрімкою енергією симфонічного розгортання, а й підкресленою роллю індивідуального начала. У творі наявні кілька масштабних інструментальних соло (труба, альт, віолончель, англійський ріжок і народний духовий інструмент най), які формують концептуальне ядро композиції. Композитор

³ Яценко В. Р. «Майдан-2014» Валентина Сильвестрова: загальні принципи поетики композиції. *Музичне мистецтво і культура*. 2021. № 33, С. 54–65.

⁴ Лігус О. М. Духовно-патріотичні детермінанти стилю Валентина Сильвестрова в хоровому циклі «Майдан. 2014». *Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях*. 2022. № 1. С. 216–222.

наголошує не лише на могутній колективній силі народу, що повстав, а й на особистому вимірі: долі людини, її почуттях, учинках та слідах, які вона залишає для сучасників і нащадків.

Особливо промовистою деталлю є розгорнуте соло труби із сурдиною на самому початку твору, де зосереджується головний тематичний матеріал. Завдяки цьому епізоду виникає потужне відчуття тривоги й напруження, яке панує серед багатотисячної юрби на Майдані, що перебуває на порозі відкритого протистояння.

Таку ж тривожну атмосферу має і наступний розділ, де в низьких регістрах струнної групи розділені нерегулярними паузами *pizzicato* звучать у ледь чутній динаміці. Провісником трагічної кульмінації незабаром стає скорботний хорал духової секції (фагиоти, валторни, тромбони).

За цим іде майстерно вибудований фрагмент «народження» та розвитку головної музичної теми – свого роду образу української душі. Від самотнього соло альту широка мелодична лінія послідовно охоплює увесь оркестр, допоки не сягає ліричного апогею, сповненого болю та відвертості, який яскраво передає струнна група, перш ніж тему обриває кульмінація оркестру *tutti*. У середньому розділі симфонії з'являється саркастичний епізод у стрімкому темпі, що втілює «тваринний жаж» титишок і «беркутівців» перед власним народом; тут віддзеркалено стан неконтрольованого хаосу та кривавої стихії масового повстання на Майдані в лютому 2014 року.

В останньому розділі помітним є оригінальне поєднання сумовито-просвітлених тембрів англійського ріжка, труби із сурдиною та наю, об'єднаних у тріо, що символізує невмирущу пам'ять про Героїв «Небесної сотні». Воно звучить як епітафія над могилою тих, хто віддав своє життя за свободу.

Як друга складова диптиху «Революція гідності», симфонія № 8 «Нескорені» для великого духового оркестру присвячена як полеглим, так і тим, хто продовжує боронити Україну, зокрема «кіборгам» Донецького аеропорту, захисникам Іловайська, Маріуполя та Дебальцевого. У цьому творі композитор переосмислює героїчні події нещодавнього минулого на сході нашої держави. Його образна сфера водночас охоплює звукові картини військових баталій і скорботні інтонації пам'яті за полеглими, що переходять у масштабний протест проти війни.

Симфонія «Нескорені» побудована на наскрізній драматургії з фазовим типом розгортання тематичного матеріалу. Майстерно вибудовані кульмінації притягують увагу зображенням напруженого протистояння, пекельної енергії бою та смертельної небезпеки, яка невпинно нависає над воїнами. Проте найголовніша ідея зосереджена у фінальному розділі, де лунає заклик: «Таке жажіття ніколи не має повторитися!»

Завершальна частина розпочинається з ледь приглушених ударів «дзвонів», відлитої із 152-міліметрових гільз артилерійських снарядів, які було привезено безпосередньо з району Донецького аеропорту. Ці дзвони символічно втілюють поминальне звучання за полеглими героями. Далі послідовно розгортається вокаліз мецо-сопрано під оркестровий супровід – своєрідний голос Матері-України. Цей мотив невпинно розвивається, досягаючи в кульмінації виняткової сили та перетворюючись на гучний «протест-набат» проти загарбницької війни. Унікальність симфонії № 8 полягає не лише в авторському задумі, а й у її призначенні для великого духового оркестру: Олександр Яковчук став першим, хто реалізував такий масштабний проєкт в українській симфонічній музиці.

Як дві частини диптиху «Революція гідності», ці симфонії пов'язані на інтонаційному рівні у своїх головних темах, обидві написані у спільній гармонічній системі та

зберігають характерні риси авторського стилю; подібні принципи помітні і в способах розгортання музичного матеріалу. Об'єднує їх також спільна ідея революції та звитяжної боротьби за незалежність нашої країни.

Звернення композитора до поетичної спадщини Тараса Шевченка, його морально-етичних і філософських орієнтирів позначене глибокою любов'ю до свого народу та прагненням до його історичного поступу. Для О. Яковчука творчість Шевченка є духовним джерелом, яке не одне покоління українських митців осмислювало й черпало з нього натхнення. «Шевченківський» вектор залишається вагомим складником сучасного музичного простору, де наявні сталі традиції та водночас вимальовуються нові грані творчої самобутності⁵.

Після аналізу творів, що відображають як події Майдану, так і боротьбу українців на сході України, логічним є звернення до сучасних музичних творів, написаних під впливом повномасштабного вторгнення. Одним із таких є симфонія Дмитра Малого, створена під час постійних обстрілів у Харкові.

Композитор Дмитро Малий написав для Львівського органного залу симфонію, перебуваючи в Харкові під постійними атаками російських бомб і ракет. «Це симфонія про Україну та війну в Україні», – каже композитор і зізнається, що написав її в рекордно короткі терміни, висловивши в музиці все, що було у нього на душі.

Симфонія складається з трьох частин. Перша частина – це крик війни. Вона розпочинається потужним tutti оркестру, яке поступово йде на спад, але потім повертається хвилями. Перша частина має форму сонатного алегро.

Друга частина – життя міста в умовах війни, написана в жанрі скерцо. «У цій частині я не намагався імітувати звуки, які пов'язані з війною, лише увиразнити стан міста і людської душі в цей період. В деяких епізодах завдяки певним ритмічним малюнкам і модальним ладам я роблю відсилання до наших пращурів – можна сказати, дохристиянської епохи – архаїки», – пояснює Дмитро Малий.

Третя частина – це сльози війни і протистояння. За словами композитора, вона складається з повільної частини з мотивами *lamento*, що символізує ридання та плач, рухливої частини і коди. Перший розділ структурно трохи нагадує початок першої частини симфонії. У другому розділі ми чуємо протистояння різних тем, елементи яких зустрічалися в інших частинах, які у фіналі увиразнюються в єдину, коломийкову тему – апофеоз усієї симфонії. «Це втілення всього українського духу, його боротьби, жаги до перемоги й до життя», – говорить композитор. Але твір закінчується кодою – це картина мертвого поля після битви. Вона постає нагадуванням про те, якою ціною дається перемога, та вшановує пам'ять полеглих героїв. Проте і ця кода наприкінці дарує надію⁶.

Важливим культурним свідченням трагічних подій, що переживає український народ, і водночас потужним символом надії та віри в перемогу, є музика Богдани Фроляк. Вона створила низку творів, у яких відображено її переживання війни та революційних подій: «Праведная душе», *Requiem*, *Lacrimosa* та інші.

⁵ Симфонічний диптих «Революція гідності». URL: <https://knpu.gov.ua/archive/simfonichnij-diptyh-revoljucija-gidnosti-i-chastina-simfonija-7-majdan-ii-chastina-simfonija-8-neskoreni-poema-molitva-do-marii-virshi-t-g-shevchenka-dlja-soprano-ta-mishanogo-horu-bez-suprovedu-kanta/> (дата звернення: 24.12.2024).

⁶ Яценко В. Р. «Майдан-2014» Валентина Сильвестрова: загальні принципи поетики композиції. *Музичне мистецтво і культура*. 2021. № 33. С. 54–65.

У 2014 році на замовлення Львівської філармонії було написано твір «Праведная душе», присвячений 200-річчю Тараса Шевченка.

2016 року цей твір було номіновано на здобуття Національної премії України ім. Тараса Шевченка. Богдана Фроляк зазначає: «Центральним моментом для мене у цьому творі став текст: “Нехай я заплачу, нехай свою Україну я ще раз побачу...”. Власне, уся музика обертається навколо цього фрагмента, спочатку підводячи до нього, потім відходячи поволі в бік світла і любові».

Авторка умовно розподіляє свій масштабний твір на три розділи. Перший постає як особлива пісня про Україну, другий уособлює роздуми про долю й незламність українського народу, а третій набуває значення просвітленого катарсису-заповіту. Фінальну частину авторка трактує винятково щиро, у тихому, майже сповідальному звучанні. За словами композиторки, її настільки вразили слова поета, що фінал вона написала ще до того, як завершила основний масив твору⁷.

Ще одним твором Б. Фроляк, присвяченим війні, є симфонія № 3 «Любов» – музична ілюстрація реалій війни і сучасного життя України очима нашої сучасниці, талановитої авторки.

Б. Фроляк так каже про свій твір: «Ідея полягала в тому, щоб зробити певну асоціацію до фортепіанного циклу Василя Барвінського “Любов”. Маючи повну свободу у виборі жанру, форми й часу, я вирішила: то буде симфонія, про яку давно мріяла, але якось завжди бракувало часу й можливості реалізувати задум.

Так постала Третя симфонія. І я назвала її “Любов”. Нагадаю, у Барвінського цикл пов’язаний безпосередньо з почуттями до жінки, я ж у симфонії трактую поняття любові ширше – як любов до ближнього, до землі, на якій живеш, до світу, Творця, дитини, коханої людини, рослини, сонця, Всесвіту...

Я далека від того, що моя музика має транслювати якісь надто прямі асоціації подій чи зображати відкрито певні звуки, котрі супроводжують цю страшну війну. Я не вважаю завдання музики саме таким. Це, швидше, мої внутрішні переживання, які я можу передати через музику, її мовою.

Тут є і трагізм, і світло, і драматизм, і надія – словом, усе, що відчуваємо ми, українці, у цей тяжкий час війни»⁸.

Таким чином, дослідження творів, присвячених подіям Революції гідності (2013–2014 рр.) та повномасштабного вторгнення в Україну, дає змогу зрозуміти унікальну роль музичного мистецтва у відображенні історичних реалій, формуванні національної ідентичності та збереженні культурної пам’яті.

Музика цього періоду демонструє потужний вплив історичних подій на творчість митців. Твори В. Сильвестрова, Б. Фроляк, О. Яковчука, Едварда Сола й інших композиторів є прикладом унікального поєднання авангардних музичних форм, фольклорних традицій і духовних мотивів. Вони дають змогу переосмислити національну трагедію через мистецтво, пропонуючи слухачеві не тільки емоційний досвід, але й глибокий духовний катарсис.

⁷ Богдана Фроляк: «Шевченкові рядки просто вкарбовувались у мої думки...» URL: <https://mus.art.co.ua/bohdana-frolyak-shevchenkovi-ryadky-prosto-vkarbovuvayus-u-moji-dumky/> (дата звернення: 24.12.2024).

⁸ Львівський музичний «десант» у Києві – браво! URL: <https://mus.art.co.ua/lvivskyy-muzychnyy-desant-u-kyievi-bravo/> (дата звернення: 25.12.2024).

Унікальність таких творів, як «Майдан-2014» В. Сильвестрова або симфонічний диптих «Революція гідності» О. Яковчука, полягає у їхній здатності відображати колективний досвід народу через індивідуальні історії. Вони поєднують у собі історичну пам'ять, емоційну глибину й інноваційні музичні прийоми, що сприяють створенню нових семантичних горизонтів у сучасній українській музиці.

Музичні композиції, створені під впливом трагічних подій, як-от підриг Каховської ГЕС, є прикладом того, як мистецтво здатне фіксувати миттєві реакції суспільства на драматичні події. Едвард Сол через авангардний саунд-арт у творі «Дамба» пропонує інноваційний підхід до музичного висловлювання, що поєднує польові записи, електро-акустичні ефекти й елементи найзу.

Висновки. Узагальнюючи, можна виділити кілька ключових аспектів значення музичного мистецтва в контексті досліджуваних подій:

- історична хроніка, оскільки музичні твори стають своєрідними документами часу, які зберігають і передають емоційну атмосферу епохи;
- формування національної ідентичності. Композитори через свої твори сприяють зміцненню національної свідомості, відроджуючи фольклорні традиції та акцентуючи увагу на героїчних моментах історії;
- духовна підтримка, тому що музика допомагає долати емоційні травми і об'єднує людей у складні часи;
- інноваційність, оскільки у своїх творах митці поєднують класичні жанри із сучасними експериментальними формами, створюючи нову якість української музики.

Проаналізовані твори українських композиторів є не лише художнім виразом болю, надії та боротьби українського народу, але й своєрідною хронікою революційних і воєнних подій, що відбуваються в країні.

Література

1. Богдана Фроляк: «Шевченкові рядки просто вкарбовувались у мої думки...» URL: <https://mus.art.co.ua/bohdana-frolyak-shevchenkovi-ryadky-prosto-vkarbovuvalys-u-moji-dumky/> (дата звернення: 24.12.2024).
2. Лігус О. М. Духовно-патріотичні детермінанти стилю Валентина Сильвестрова в хоровому циклі «Майдан. 2014». *Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях*. 2022. № 1. С. 216–222.
3. Львівський музичний «десант» у Києві – браво! URL: <https://mus.art.co.ua/lvivskyy-muzychnyy-desant-u-kyievi-bravo/> (дата звернення: 25.12.2024).
4. Симфонічний диптих «Революція гідності». URL: <https://knpu.gov.ua/archive/simfonichnij-diptih-revoljucija-gidnosti-i-chastina-simfonija-7-majdan-ii-chastina-simfonija-8-neskoreni-roema-molitva-do-marii-virshi-t-g-shevchenka-dlja-soprano-ta-mishanogo-horu-bez-suprodukanta/> (дата звернення: 24.12.2024).
5. Справжній артист має запропонувати щось більш дієве, ніж особисті почуття: наслідки трагедії Каховської ГЕС у 5 творах. URL: <https://suspilne.media/culture/757751-spravznij-artist-mae-zaproponuvati-sos-bils-dieve-niz-osobisti-pocutta-naslidki-tragedii-kahovskoi-ges-u-5-tvorah/> (дата звернення: 23.12.2024).
6. «Ця музика – про Україну і про війну в Україні». URL: https://zaxid.net/stati_tag50974/ (дата звернення: 24.12.2024).
7. Яценко В. Р. «Майдан-2014» Валентина Сильвестрова: загальні принципи поетики композиції. *Музичне мистецтво і культура*. 2021. № 33. С. 54–65.
8. Edward Sol. URL: <https://forum.neformat.com.ua/dark-electronics/50309-edward-sol-2.html> (дата звернення: 23.12.2024).



УДК 78.452

DOI 10.32782/2224-0926-2025-1-52-7

Майчик Остап Іванович
кандидат мистецтвознавства,
заслужений діяч мистецтв України,
професор кафедри академічного співу,
проректор з науково-педагогічної, творчої роботи та міжнародних зв'язків,
Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка
<https://orcid.org/0000-0001-5082-4284>

ВИДАТНИЙ ТЕНОР МИХАЙЛО ГОЛИНСЬКИЙ: НАСТАНОВИ МАЙБУТНІМ ВОКАЛІСТАМ-ПРОФЕСІОНАЛАМ

Статтю присвячено порадам М. Голинського молодим вокалістам, які бажують досягти артистичних висот у мистецтві володіння голосом. Видатний український співак феноменально виступав на європейських сценах, а також на північноамериканському континенті, куди приїхав 1938 року на гастролі й залишився назавжди. Своєрідне узагальнення виконавського досвіду з турботою про майбутні покоління міститься в майстерно викладених спогадах, що поєднують ознаки щоденника, автобіографії та мемуарів. Тут описано важливі події власного життя, перешкоти й труднощі, успіхи й творчі злети – свої та чужі, мистецьку атмосферу Львова й інших українських і закордонних міст, портрети людей, з якими довелося спілкуватися. Водночас співак виокремив важливі зауваги визначних педагогів-вокалістів, випробувані ним самим прийоми й методи, що стосувалися не лише професійних тонкощів, а й психологічного налаштування, душевного та фізичного здоров'я людини-митця. Підкреслено, що М. Голинський не займався педагогічною діяльністю, бо повністю зосередився на виконавстві. Та «опосередкований» педагогічний нахил надає книжці дидактичної ваги. Студії у славних професорів, яких М. Голинський дуже шанував, аналіз їхніх методів і власна артистична практика дали змогу виробити індивідуальні погляди на вокалістику. Мірилом вокального професіоналізму у визначного співака насамперед слугувала «школа», що була такою ж необхідною для початківця, як і його спеціально-голосові й загальноартистичні здібності. Проте М. Голинський переймався не тільки «доброю школою» (професійністю) у вокалістиці. Він, крім цього, прагнув передати в спадок стійкі національно-патріотичні принципи, завжди такі важливі для українців та особливо актуальні в наш військовий час.

Ключові слова: співак Михайло Голинський, вокальна школа, педагог, спогади, виконавська майстерність, професійність, патріотизм.

Maychyk Ostop. Outstanding tenor Mykhailo Holyynskiy: instructions for future professional vocalists

The article is devoted to M. Holyynskiy's advice to young vocalists who want to reach artistic heights in the art of mastering the voice. The outstanding Ukrainian singer performed phenomenally on European stages, as well as on the North American Continent, where he came in 1938 on tour and stayed forever. A kind of generalization of performance experience with a tour about future generations is contained in skilfully presented memories that combine the features of a diary, autobiography and memoir. Here are described important events of his own life, obstacles and difficulties, creative ups – own and others, artistic atmosphere of Lviv and other Ukrainian and foreign cities, portraits of people with whom he had opportunity to communicate are described here. In addition to that, the singer singled out important remarks of notable teachers-vocalists, techniques and methods tested by him, which related not only to professional subtleties, but also

to the psychological adjustment, mental and physical health of an artist. It is emphasized that M. Holynskiy did not engage in teaching activities, because he completely focused on performance. But the “mediated” pedagogical approach gives the book a didactic weight. Studying with famous professors whom the M. Holynskiy greatly respected, analysing their methods and his own artistic practice allowed him to develop individual views on vocals. The “school” served as measure of vocal professionalism for an distinguished singer, which was as necessary for a novice vocalist as his special vocal and general artistic abilities. However, M. Holynskiy was concerned not only with a good school (professionalism) in vocals. In addition, he sought to pass on stable nation-patriotic principle, which are always so important for Ukrainians and are especially actually in our wartime.

Key words: *singer Mykhailo Holynskiy, vocal school, teacher, memories, performance skill, professionalism, patriotism.*

Вступ. Україна здавна пишалася співочим мистецтвом – сольним і хоровим. Її голо- си вражали іноземних мандрівників, підкорювали світові сцени, приносили слухачам велику естетичну насолоду. Прикметно, що гроно першорядних національних артистів-вокалістів сформувалося раніше, ніж в інших виконавсько-професійних ділянках. Світову славу своїй батьківщині принесли знамениті уродженці Галичини Олександр Мишуга, Соломія Крушельницька, Модест Менцинський, Михайло Голинський, Іра Маланюк, які виступали й в оперному, і в камерно-концертному жанрах. Багатьом іноземцям саме вони відкривали з найкращого боку невідому Україну, її багату культуру. Архівні документи, спогади, листи, пресові матеріали з українських чи зарубіжних видань дають уявлення про особливості професійного зростання й багатогранність творчих профілів видатних артистів, стають підґрунтям наукових пошуків.

Матеріали та методи. Кілька монографій, що висвітлюють історію та еволюцію здобутків української вокалістики, її регіональних шкіл і діаспорних осередків (В. Антонюк, Б. Гнидь, М. Жишкович, Г. Карась), почасти торкаються життя й творчості М. Голинського. Та, якщо мистецькі звершення С. Крушельницької, І. Маланюк, М. Менцинського, О. Мишуги досліджувалися в різних ракурсах – педагогічному, музично-психологічному, культурологічному – досить активно (М. Зубеляк, Л. Кияновська, Л. Мишуга, С. Павлишин, збірки статей різних авторів), то М. Голинському присвячено не так багато окремих публікацій. Це переважно спогади О. Бандрівської, М. Сабат-Свірської, М. Сокіл, А. Рудницького й інших, рецензії В. Барвінського, С. Людкевича, статті О. Бобечко й М. Жишкович, інші матеріали (Д. Білавич, П. Медведик). Подвижницька життєдіяльність співака, безперечно, заслуговує на глибше вивчення й усвідомлення її ролі в розвитку та професіоналізації національної вокальної культури, чим і визначається актуальність статті. Її мета полягає у висвітленні професійних настанов М. Голинського для молодих вокалістів крізь призму спогадів про власний шлях до високих артистичних успіхів в оперному й камерно-вокальному мистецтві.

Методологія статті зумовлена специфікою тематики: використано персонологічний, історичний, системно-аналітичний методи, а також методи дескрипції, спостереження та індукції.

Результати. Видатний український співак М. Голинський (1890–1973) з величезним успіхом виступав у Галичині, Одесі, Києві, Харкові, на європейських сценах, а також на північноамериканському континенті, куди приїхав 1938 року на гастролі й залишився назавжди. Своєрідне узагальнення досвіду як послання до майбутніх поколінь міститься

в майстерно викладених документально-художніх спогадах артиста, над якими він працював останні шість років життя й у яких описано важливі події, творчі успіхи (свої та чужі), перешкоди та труднощі в здобуванні професійних вершин, мистецьку атмосферу Львова й інших міст, портрети артистів, літераторів, політиків, військових та інших людей, із якими довелося спілкуватися.

Досліджуючи теорію мемуарної літератури, філологи, зокрема, розкривають питання різножанровості й жанрової комбінаторики. Пропонуються визначення мемуарів (спогадів), щоденника, автобіографії, розкривається їхня специфіка, констатуються загальні спільні риси, здійснюються жанрові класифікації (О. Галич, Г. Костюк, І. Малішевська, Т. Черкашина й інші). Закономірно, що кожен зразок такої прози має власний авторський стиль письма та спосіб укладання пам'ятних уривків у логічну оповідь, керовану провідною ідеєю, акцентує на найважливіших для особистості моментах, що формували її світогляд. Це видно на прикладі спогадів М. Голинського, що суміщають риси щоденника («хронологічна послідовність авторських нотаток»), автобіографії («зосередження на особистості автора», його відчуттях і переживаннях), мемуарів (суб'єктивність, яка «дає змогу побачити концепцію певного історичного періоду в подіях і людях очима письменника» – у цьому випадку автора-артиста – О. М.)¹.

Особливістю мемуарного стилю М. Голинського є його професійне спрямування, виокремлення важливих зауваг визначних педагогів-співаків, випробуваних ним самим прийомів і методів, що стосувалися не лише спеціалізованих тонкощів, а й душевного та фізичного здоров'я вокаліста. Як зауважила Ніна Бічуя, «деякі сторінки зі «Спогадів» видаються іноді текстами, підготованими для проведення майстеркласів з молодими митцями»². Хоча М. Голинський не займався педагогічною діяльністю, бо повністю зосередився на виконавстві, його єдиний, можна сказати «оказіональний» учень досягнув вагомих результатів (сольні виступи й відкриття власної школи), тому вірогідно припустити успішну викладацьку працю співака, якби він поставив перед собою таку мету. «Опосередкований» педагогічний нахил надає книжці дидактичної ваги.

Великий вплив на ранню молодість артиста мала неграмотна, але надзвичайна, за його словами, людина – незабутня няня Юстина, з великим уродженням талантом до співу й переказування байок. Голинський згадував про неї з великою повагою і подивом, адже вона збудила в ньому велику фантазію³. Це показує, що співак шанував носіїв «народного професіоналізму» й умів бути вдячним. Із юних років «від природи» М. Голинський «мав сильний і приємний голос», уже в народній школі «був першим солістом»⁴, так само й у наступних навчальних закладах – коломийській, станіславській і львівській гімназіях, де виступав, зокрема, на Шевченківських концертах⁵ та інших національних урочистостях. Із хором вихованців Львівської духовної академії об'їздив усю східну Галичину. У хорах «Боян» і «Бандурист» солював як бас-баритон.

¹ Х.В. Баган. Автобіографія, мемуари, щоденник: типологічні відмінності. Науковий блог / Національний університет «Острозька академія». <https://naub.ua.edu.ua>.

² Н. Бічуя. Від редактора. Голинський М. Спогади / упор. Г. Тихобаєва, І. Криворучка, Д. Білавич. Львів : Априорі, 2006. С. 11.

³ М. Голинський. Спогади / упор. Г. Тихобаєва, І. Криворучка, Д. Білавич. Львів : Априорі, 2006. С. 41.

⁴ Ibidem. С. 42.

⁵ П. Медведик. Михайло Голинський. *Музична енциклопедія* / голова ред. колегії Г.А. Скрипник. Київ : ІМФЕ ім. М.Т. Рильського, 2006. Т. 1. С. 486.

Приятелював з отцем Осадцею із села Вікно та його родиною, співав у церковному хорі цього села. Був релігійним, звертався по допомогу у відповідальні й важкі моменти до Бога.

Уже в коломийській гімназії спів і гімнастика стали для нього «найприємнішими і найкращими «предметами», з чого як учень був навіть гордий, а вже на схилі літ зауважив про повне моральне задоволення у зв'язку з цим і додав: «Сумніваюся, був би я священиком, адвокатом чи кимось іншим, а не оперним співаком, чи пізнав би стільки світлих радощів у житті»⁶. Тож це був вдалий вибір професії, яким майбутній артист завдячував професорові Чеславу Зарембі: той випадково почув його голос і спрямував у музичне русло (бо ж спочатку майбутній співак студіював право й мав намір продовжувати юридичну освіту), навчив азів вокалістики. Упродовж кар'єри Голинського Заремба залишався його другом, справедливим критиком, мудрим дорадником, зокрема, в особистому житті (у справі одруження з піаністкою Галиною Красноперою), а то й неодноразовим імпресаріо.

Регулярні заняття М. Голинського вокалом у Ч. Заремби розпочалися в 7 і 8 класах львівської гімназії. Юнак спершу навчався як бас-баритон, та професор діагностував його голос як «героїчний драматичний тенор» і запропонував підготуватися до концерту в консерваторії поряд з іншими його учнями. За місяць Голинський уже виступав на «пописі» школи Заремби, три рази виконуючи на бажання публіки арію Каніо з «Паяців» Леонкавалло, за що отримав схвальні відгуки в пресі, зокрема, від суворого, але справедливого критика професора Станіслава Невядомського⁷. Відтоді твердо постановив стати оперним співаком. Однак військова служба й участь у Першій світовій війні в складі австрійської та Галицької армій спричинили вимушену перерву в навчанні на кілька років. Перебування у війську наклало певний відбиток на характер співака: він став більше дисциплінованим та обов'язковим. Після варшавського року студій у Ч. Заремби за скеруванням професора й чітко продуманим планом облаштування на новому місці поїхав учитися до Мілану.

Рядки спогадів, присвячені особливостям італійського навчання співу, вирізняються точністю спостережень і резонансними висновками, а саме «легкість криття тонів», зумовлена великою кількістю в італійській мові слів із закінченнями на голосних⁸. Інша особливість, на яку автор спогадів радив звернути увагу молодим співакам, полягає в тому, що педагог співу має навчати «свій голос», тобто «тенор учить тенора, бас – баса, сопран – сопрано, що дуже улегшує поступ у науці»⁹. Ще одним істотним спостереженням є надання новому учневі права вибору педагога після прослуханого виконання цим педагогом арії чи пісні для того, щоб учень зорієнтувався, яку методику має цей професор і чи вона пасує учневі. Таким чином Голинський вибрав собі за викладача Едоардо Гарбіна, який зробив вдалу артистичну кар'єру й згодом відкрив власну школу співу разом із дружиною-співачкою.

Незабаром професор отримав усі підстави бути дуже задоволеним українським учнем. Гарбін вирізнявся вимогливістю, добивався повного послуху в дотриманні своїх правил. Пильнував, щоби учні не курили й не пили, вели себе порядно, надавали перевагу аскетичному життю. Власне тоді Голинський, який постійно займався гімнастикою,

⁶ М. Голинський. Спогади ... С. 39.

⁷ Ibidem. С. 49.

⁸ Ibidem. С. 113.

⁹ Ibidem.

почав щоденно робити дихальні вправи (за метою йога Рама Чарака). Рекомендував їх молодим співакам, детально описав у спогадах. Людина, яка постійно робить вправи, на переконання М. Голинського, «відчуває приплив свіжої енергії, ... душевний спокій і задоволення і панує над своїми нервами»¹⁰, що надзвичайно важливо для сценічних виступів. Усе це співак доповнив ще й вегетаріанством, до якого також агітував свого «дорогого читача»¹¹.

У спогадах розглядаються «вузькоспеціалізовані» методи Е. Гарбіна. Професор вимагав, щоби учень не форсував, не «вдаряв» високих тонів, а брав їх легко. Спосіб співу «маска» означав широко відкривати уста при високих тонах, підносячи догори верхню губу, як при позіханні або при усміхові. Тому учні Гарбіна при співі головних вправ мусили весь час дивитися в дзеркало для самоконтролю. Він звертав пильну увагу, щоби учень не «мимрив», а виразно вимовляв кожне слово, бо вважав, що спів – це «говорення» мелодією. Кожен добрий співак знає про це, а головне італійські, які мають «знамениту дикцію-вимову». Радив на сцені не дивитися на публіку, лише понад головами слухачів, адже деякі з них можуть відволікати увагу артиста. Загалом «спів-сцена-естрада вимагають здорових, опанованих і загартованих співаків»¹². Неабияку користь у навчанні приносить регулярне слухання дійсно доброго сценічного співу.

Коли вокаліст застуджується, то не повинен співати, бо може дуже пошкодити голосові. Одного разу Голинський застудився, і професор Гарбін направив його до відомого лікаря, який був знавцем-експертом з ларингології, практиком і теоретиком, автором кількох книжок. Він сказав пацієнтові, що горло співака має бути більше загартоване, ніж горло звичайної людини. «Треба горло і груди гартувати, натиратися зимною водою, а не перегрівати теплими шаликами»¹³. Після того М. Голинський щоденно робив ці натирання, а взимку навіть використовував сніг.

Студії у славних професорів, аналіз їхніх методів і власна творча практика дали змогу М. Голинському самому виробити індивідуальні погляди на вокалістику. Зокрема, він писав, що «голос – це неоцінений дар природи, який легко втратити»¹⁴. Високо цінував «школу» як планомірне плекання голосу й сценічної майстерності під керівництвом визначних педагогів, доказом чого є кілька прикладів зі спогадів. Станіслав Грушинський, тенор із Варшави, який приїхав виступити в Мілані, підписав контракт на кілька вистав. Та цей співак не мав солідної школи, вчився з платівок. Якщо у Варшаві він мав тисячі прихильників, то міланська публіка, строга й критична, не пробачила йому першої пониженої ноти¹⁵. Контракт був зірваний.

Ще одним прикладом для майбутніх співаків може стати баритон Циганік зі Львова, який мав гарний голос, знаменито грав, ставив вистави як режисер, але співав погано: «дуже мало вчився, покладаючись на свою музикальність і свої акторські здібності»¹⁶. Це призвело до невдалих виступів, і він покинув оперу. Тому М. Голинський акцентував:

¹⁰ Ibidem. С. 118.

¹¹ Ibidem. С. 117.

¹² Ibidem. С. 120–121.

¹³ Ibidem. С. 122.

¹⁴ Голинський М. Спогади / переднє слово та впорядкув. С. Козака. Київ : Молодь, 1993. С. 104.

¹⁵ Голинський М. Спогади / упор. Г. Тихобаєва, І. Криворучка, Д. Білавич.... С. 135–136.

¹⁶ Голинський М. Спогади / переднє слово та впорядкув. С. Козака... С. 106.

«Я щиро раджу кожному молодому співакові, який мріє стати професійним оперним артистом, звертати увагу на вибір доброго професора-співака, який сам зробив добру кар'єру, мав великий досвід на великих сценах»¹⁷. Окрім того, важливо, попри науку співу, плекати красу голосу і здоров'я всього людського організму, у тому числі зберігати зуби, які при співі мають вагоме значення¹⁸. Спеціально зазначив про прикрі несподіванки, які можуть трапитися кожному артистові на сцені, і про те, «як їх холодно повинен співак сприймати»¹⁹. Сам М. Голинський у таких випадках не раз виявляв виняткову винахідливість, у буквальному розумінні рятував оперні вистави, як, наприклад, «Кармен» Ж. Бізе в Торуні²⁰. А винахідливість – це один із показників високої фаховості.

Мірилом вокального професіоналізму у видатного співака насамперед слугувала «школа», що була такою ж необхідною для вокаліста-початківця, як і його спеціально-голосові й загальноартистичні здібності. Значення «школи» виразно підкреслив С. Людкевич, коли в рецензії на концерт відзначив творче зростання Голинського після двох років студій у Мілані, як «на ціле небо вище» від попередніх його виступів у Львові²¹. Антін Рудницький назвав співака «унікатом» і власником «золотого голосу»²².

Митцеві довелося випробувати себе в педагогіці, працюючи в поморських оперних театрах у 1925–1926 роках. Акомпаніатор Кульчик, який був також добрим органістом, звернувся до нього з проханням навчити співати. Голинський погодився, але з умовою виконання всіх його вказівок: робити гімнастику, перестати переїдати, не курити, не пити алкоголю тощо. За півроку занять були помітні добрі результати. Якось перед концертом у Торуні М. Голинський зі здивування прочитав на великій афіші: «Концерт Францішека Кульчика, учня містера Голінського». Побувавши на концерті, був приємно вражений. Колишній учень добре виконав програму, копіюючи вчителя. Голос його змужнів, він не мав «тремоло», гарно дихав і правильно артикулював. Згодом Голинський довідався, що Кульчик відкрив школу співу²³.

У спогадах автор торкнувся й сфери професійної етики. Довголітні спостереження під час його перебування в різних музично-сценічних колективах переконали, що «справді великі співаки дуже скромні, в ставленні до других співаків дуже прихильні і співчутливі. Зате звичайні, пересічні, є найлютішими критиками інших співаків, нічого доброго в них не знаходять, лише саме зло, ніколи товаришеві не аплодують, а як вже мусять аплодувати, то так, лише для ока, щоб їх оплесків не було чути!.. Таких зарозумільців не люблять ні товариші, ні хористи, ні оркестри і навіть директор, режисер чи диригент, бо часто такого “маестро” треба вчити доброго тону і людяності»²⁴.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Ibidem. С. 107.

¹⁹ Голинський М. Спогади / упор. Г. Тихобаєва, І. Криворучка, Д. Білавич... С. 239.

²⁰ Ibidem.

²¹ Людкевич С. Фортепіанний вечір п. В. Божейко. Концерт п. М. Голинського. Дослідження, статті, рецензії, виступи : у 2 т. / упор., ред., прим. і бібліографія З. Штундер. Львів : Дивосвіт, 2000. Т. 2. С. 489.

²² Рудницький А. Золотий голос (пам'яті Михайла Голинського) / Про музику і музик. Нью-Йорк-Париж-Сідней-Торонто, 1980. Бібл-ка українознавства. Ч. 39. С. 177–180.

²³ Голинський М. Спогади / упор. Г. Тихобаєва, І. Криворучка, Д. Білавич... С. 230.

²⁴ М. Голинський. Спогади / переднє слово та впорядкув. С. Козака... С. 120.

Ідеальним типом «великого співака» вважав видатного баса-баритона, соліста «Ла Скала» в Мілані й «Метрополітен-Опера» в Нью-Йорку Адама Дідура, мама якого була українкою. У його особі гармонійно поєднувалися зовнішня краса, найвища вокально-сценічна вправність і доброзичливий характер. На зустрічі з ним М. Голинський захоплено розповідав про власну працю в Одесі, Харкові й Києві, що припала на роки «українізації», про службу в Галицькій армії. Дуже теплими словами намалював своє «свідоме і патріотичне» село Вербівці, признався в незмінній любові до нього й до всього українського народу. А також розповів, як доводилося не раз боронити перед непоінформованими або вороже налаштованими до України чужинцями свій народ²⁵. Так Голинський намагався розбудити українські гени Дідура. І це вдалося, бо Дідур так само поділився приємними спогадами про своє рідне село в Станіславівському повіті, до якого щорічно приїздив, де б не працював, і повертався морально збагаченим.

Очевидно, що, читаючи спогади М. Голинського, молодий читач неодмінно почерпне й із професійних порад, і з його «школи патріотизму». Співака турбувала не тільки професійність своїх сучасників і майбутніх артистів, для яких писав. Він прагнув передати в спадок також стійкі національно-патріотичні засади, завжди такі важливі для українців, особливо актуалізовані в наш воєнний час. Це помітно вже з перших сторінок книжки, які пронизані патріотичним духом, постійним підкресленням свого українства, а також великим сентиментом до малої батьківщини – села Вербівці. Колишня галичанка, яка була замолоду слухачкою виступів співака-патріота, написала про гостину «об'їздового театру», що вважалася «великою подією і прискіпувала пульс життя кожного міста і цілої околиці. Але піти до Львівської опери і послухати Голинського – це була розвага іншої категорії і в сяєві особливої авреолі. Кожному хотілося хоч раз перебути вечір у тому блиску, зазнати всі гами музичних зворушень і припинити щасливо у солодких пасажах національної гордості»²⁶.

Патріотична принциповість була головною рисою професійно-публічної діяльності М. Голинського, що проявлялася повсюдно. Підписавши контракт із трьома поморськими театрами в обставинах загострення українсько-польського протистояння, він постановив: «...скрізь, де б не жив, буду українцем, не рахуючись із тим, що це мені може пошкодити»²⁷. Яскравий приклад такої настанови – нечувана доти умова до адміністрації великого театру в Москві співати партію Радамеса з «Аїди» лише українською мовою. Іноді ці принципи межували з небезпекою. Так, перед виїздом до Мілана, відвідуючи маму у Вербівцях, співак знайшов не зовсім моральний, але з патріотичних міркувань схвалений священником спосіб допомогти односельчанам, які нарікали на війта-терориста й не хотіли брати участі у виборах. Це був анонімний лист із погрозою. Унаслідок Голинського заарештували за цей вчинок, і лише завдяки впливовим знайомим його швидко звільнили²⁸. Навіть за океаном Голинський не втомлювався провадити українську пропаганду серед української діаспори, де траплялися галицькі москвофіли²⁹. У во-

²⁵ М. Голинський. Спогади / упор. Г. Тихобаєва, І. Криворучка, Д. Білавич... С. 168.

²⁶ Козак С. Героїчний тенор М. Голинський. *Голинський М. Спогади* / переднє слово та впорядкув. С. Козака. Київ : Молодь, 1993. С. 23.

²⁷ Голинський М. Спогади / упор. Г. Тихобаєва, І. Криворучка, Д. Білавич. Львів : Априорі, 2006. С. 171.

²⁸ Ibidem. С. 105–106.

²⁹ Ibidem. С. 125.

кально-інструментальному дуєті з дружиною Г. Красноперою пропагував українську музику за океаном³⁰.

Загалом його патріотизм можна окреслити як жертвний, адже, серед іншого, співак немало приклався й до добродійності, зокрема віддав свої заощадження на будову Народного дому в рідному селі³¹. Усіляко сприяв постановці опери Анатолія Вахнянина «Купало» в Харкові. Клопотався перед урядом радянської України про субсидії для західноукраїнських письменників – Ольги Кобилянської, Василя Стефаника. Саме від М. Голинського, «першого виконавця пісні «Ой нагнувся дуб високий», як писав Василь Витвицький, довгий ряд визначних співаків почав запроваджувати до свого концертного репертуару стрілецькі пісні³².

Артист неодноразово наголошував на своїй схильності до гумору й веселого товариства: «Пам'ятаючи, що «сміх – це здоров'я», я все старався і стараюся бути погідним і веселим»³³. Разом із тим умів «виплакатися» наодинці, коли через певні неприємності, прикросі чи сумні події відчував таку потребу, і йому відразу ставало легше («зі сльозами неначе спливає душевний біль»). Назва короткого підрозділу, де про це йдеться – «Мій нефаховий погляд на плаксіів» – є вельми прикметною. Жартівливий тон тут поєднується із самоусвідомленням ризиків подібних рекомендацій співака-професіонала – загартованого, спортивного, легкозапального, терплячого до фізичного болю й водночас того, хто не вважав себе фахівцем у психотерапії³⁴. Його думка про свою нефаховість у цьому питанні слухна, бо, згідно з однією з теорій, «уявлення про «цілющі властивості сліз» оманливе: плач тільки підкріплює психічне переживання, а це, своєю чергою, подовжує страждання»³⁵. Тому варто припустити резонність цього «засобу» лише для таких сильних і впевнених у собі натур, як Голинський, який, за його власним визнанням, водночас «був чутливий як до горя, так і до краси»³⁶. Зокрема, на концерті славнозвісної української піаністки Любки Колесси в Мілані, сидячи побіч професора Гарбіна, співак тихо й щиро заплакав після чудового виконання нею твору Нестора Нижанківського. Професор запитав про причину й почув у відповідь слова: «Я... здається, єдиний на цьому концерті розумію і відчуваю цю музику, і то тим більше, що її чую перший раз тут, на чужині, і тому я не можу її спокійно слухати»³⁷. Гарбін виявив емпатію – присунувся ближче до нього і щиро потиснув йому руку. Цей епізод виявив споріднення душ учителя й учня.

Висновки. Загалом «Спогади» М. Голинського мають пізнавально-повчальний характер, а разом із тим спеціально-фахові настанови автора становлять практичну

³⁰ Білавич Д. Внесок родини Голинських в утвердження української музичної культури в Канаді. *Діаспора як чинник утвердження держави Україна у міжнародній спільноті. Українська діаспора у світовій цивілізації* : матеріали Другої міжнар. наук.-практ. конф. (28 червня 2009 р., м. Львів). Львів : Міжнар. ін-т освіти, культури та зв'язків із діаспорою Національного ун-ту «Львівська політехніка», 2009. С. 115–117.

³¹ Голинський М. Спогади / упор. Г. Тихобаєва, І. Криворучка, Д. Білавич... С. 40.

³² Витвицький В. Стрілецька пісня. *За океаном* : збірник статей / ред-упор. Ю. Ясіновський. Львів, 1996. С. 31.

³³ Голинський М. Спогади / упор. Г. Тихобаєва, І. Криворучка, Д. Білавич... С. 42.

³⁴ Ibidem. С. 63.

³⁵ Гоулман Д. Емоційний інтелект / пер. з англ. С.-Л. Гумецької. Харків : Віват, 2018. С. 142.

³⁶ Голинський М. Спогади / переднє слово та впорядкув. С. Козака... С. 150.

³⁷ Ibidem. С. 97.

цінність для тих, хто навчається вокалу та планує пов'язати з ним свою професійну долю. Книжка поглиблює знання читача про міжвоєнний мистецький простір Галичини й Наддніпрянщини, музичну культуру діаспори, знайомить із елементами чужоземних методик співу, розкриває деякі аспекти українсько-польських та українсько-італійських вокально-мистецьких контактів. Висловлюючи власну точку зору на вчинки, поведінку, вдачу, виховання та вишкіл тих, кого зустрічав на життєвій ниві, М. Голинський проявляв об'єктивний підхід, а разом із тим відкрито й доброзичливо вказував на недоліки чи на помилки. Найбільше цінував у людях інтелігентність, освіченість, толерантність, усі ці якості були притаманні йому самому. Virізнявся також високою моральністю, великою працездатністю. Знав п'ять мов, мав хобі – вирощування троянд, у цій справі називав себе «знавцем». У житті керувався логікою серця, володів розвиненим «емоційним інтелектом», свідченням чого, власне, і є його «Спогади», наповнені емоційною врівноваженістю і співчутливою мудрістю.

Література

1. Баган Х.В. Автобіографія, мемуари, щоденник: типологічні відмінності. Науковий блог / Національний університет «Острозька академія». <https://naub.ua.edu.ua>.
2. Білавич Д. Внесок родини Голинських в утвердження української музичної культури в Канаді. *Діаспора як чинник утвердження держави України у міжнародній спільноті. Українська діаспора у світовій цивілізації* : матеріали Другої міжнар. наук.-практ. конф. (28 червня 2009 р., Львів). Львів : Міжнар. ін-т освіти, культури та зв'язків із діаспорою Національного ун-ту «Львівська політехніка», 2009. С. 115–117.
3. Бічуя Н. Від редактора. *М. Голинський. Спогади* / упор. Г. Тихобаєва, І. Криворучка, Д. Білавич. Львів : Апріорі, 2006. С. 9–11.
4. Витвицький В. Стрілецька пісня. За океаном : збірник статей / ред.-упор. Ю. Ясіновський. Львів, 1996. С. 24–31.
5. Голинський М. Спогади / переднє слово та впорядкув. С. Козака. Київ : Молодь, 1993. 368 с.
6. Голинський М. Спогади / упор. Г. Тихобаєва, І. Криворучка, Д. Білавич. Львів : Апріорі, 2006. 616 с.
7. Гоулман Д. Емоційний інтелект / пер. з англ. С.-Л. Гумецької. Харків : Віват, 2018. 512 с.
8. Козак С. Героїчний тенор М. Голинський. *М. Голинський. Спогади* / переднє слово та впорядкув. С. Козака. Київ : Молодь, 1993. С. 3–29.
9. Людкевич С. Фортепіанний вечір п. В. Божейко. Концерт п. М. Голинського. *Дослідження, статті, рецензії, виступи : у 2 т. / упор., ред., прим. і бібліографія З. Штундер*. Львів : Диво-світ, 2000. Т. 2. С. 489–490.
10. Медведик П. Михайло Голинський. *Музична енциклопедія* / голова ред. колегії Г.А. Скрипник. Київ : ІМФЕ ім. М.Т. Рильського, 2006. Т. 1. С. 486–487.
11. Рудницький А. Золотий голос (пам'яті Михайла Голинського) / Про музику і музик. Нью-Йорк-Париж-Сідней-Торонто, 1980. Бібл-ка українознавства. Ч. 39. С. 177–180.



УДК 78.071.1;78.087;159.953

DOI 10.32782/2224-0926-2025-1-52-8

*Оболенська Марія Михайлівна**кандидат мистецтвознавства,**викладач кафедри інтерпретології та аналізу музики,**провідний концертмейстер,**Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського**<https://orcid.org/0000-0002-4044-9633>*

СТРАТЕГІЇ ФОРМУВАННЯ ІНТЕРАКТИВНОЇ АНСАМБЛЕВОЇ ВЗАЄМОДІЇ ДЛЯ ЕФЕКТИВНОЇ РОБОТИ ПІАНІСТА-КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА

Стаття спрямована на виявлення дієвих стратегій саморозвитку та професійного вдосконалення піаніста-концертмейстера в контексті його виконавської діяльності. Простежено, що основу професійного успіху концертмейстера, окрім технічної піаністичної підготовки, становить низка психоемоційних факторів, які формують специфічну для ансамблевого музикування комунікацію. Актуальність дослідження полягає в комплексному підході до формування інтерактивної взаємодії піаніста-концертмейстера з партнером (партнерами) по ансамблю, що охоплює розвиток трьох ключових складових: емпатії – як основи емоційного розуміння і співпереживання музичному партнеру, слухового аналізу – інструмента для оперативного реагування на музичні й виконавські зміни, менталізації – здатності передбачати виконавські наміри партнера й адаптуватися до них. Наукова новизна полягає в теоретичному обґрунтуванні феномена інтерактивної ансамблевої взаємодії як ключового чинника ефективності ансамблевого виконавства. На відміну від традиційних підходів, які акцентують увагу здебільшого на технічних аспектах виконавства, дослідження спрямоване на розкриття психологічних і комунікативних складових діяльності концертмейстера. У роботі проаналізовано вплив таких психоемоційних якостей, як уважність, адаптивність і здатність до співпереживання, на формування ансамблевої узгодженості. Мета дослідження полягає у визначенні й обґрунтуванні підходів, спрямованих на розвиток ключових професійних якостей піаніста-концертмейстера, зокрема слухового аналізу, менталізації та емпатії, для забезпечення ефективної взаємодії в умовах ансамблевого виконавства. Запропоновано систему практичних вправ, спрямованих на вдосконалення слухового сприйняття, прогнозування виконавських намірів партнера й досягнення емоційної гармонії в ансамблі. Дослідження орієнтоване на практичних виконавців, педагогів музичних закладів і студентів, які прагнуть поглибити свої знання про ансамблеве виконавство, удосконалити професійну майстерність і досягти високого рівня взаємодії в ансамблі.

Ключові слова: піаніст-концертмейстер, ансамблева комунікація, інтерактивна взаємодія, слуховий аналіз, менталізація, емпатія.

Obolenska Mariia. Strategies for Developing Interactive Ensemble Collaboration for the Effective Work of a Pianist-Accompanist

The article focuses on identifying effective strategies for self-development and professional improvement of a pianist-accompanist within the context of their performance activities. It has been observed that the foundation of a pianist-accompanist's professional success, apart from technical pianistic skills, includes several psycho-emotional factors that shape the specific communication required for ensemble music-making. The relevance of the study lies in its comprehensive approach

to forming interactive **collaboration** between the pianist-accompanist and ensemble partners, encompassing the development of three key components: **empathy**, as a foundation for emotional understanding and co-experience with the musical partner; **auditory analysis**, as a tool for promptly responding to musical and performance changes; **mentalization**, as the ability to anticipate the partner's performance intentions and adapt to them. The scientific novelty is in the theoretical substantiation of the phenomenon of interactive ensemble **collaboration** as a key factor in the effectiveness of ensemble performance. Unlike traditional approaches that primarily focus on the technical aspects of playing, this study emphasizes the psychological and communicative components of the accompanist's activity. The study analyzes the impact of psycho-emotional qualities such as attentiveness, adaptability, and the ability to empathize on the formation of ensemble cohesion and synchronization. A system of practical exercises is proposed to help pianists-accompanists effectively develop skills in interactive ensemble **collaboration**. These exercises aim to enhance auditory perception, predict the performance intentions of partners, and achieve emotional harmony within the ensemble. The purpose of the study is to identify and substantiate approaches aimed at developing the key professional qualities of a pianist-accompanist, particularly auditory analysis, mentalization, and empathy, to ensure effective interaction in ensemble performance. The research is oriented towards practical performers, educators in music institutions, and students seeking to deepen their knowledge of ensemble performance, improve their professional skills, and achieve a high level of interaction within an ensemble.

Key words: pianist-accompanist, ensemble communication, interactive **collaboration**, auditory analysis, mentalization, empathy.

Вступ. Діяльність піаніста-концертмейстера посідає важливе місце в сучасній музичній практиці, оскільки саме концертмейстер є посередником між солістом і музичним контекстом виконання в ансамблевій музиці. Ефективність роботи концертмейстера значною мірою залежить не лише від технічної майстерності, а й від здатності до інтерактивної ансамблевої взаємодії, яка вимагає високого рівня емпатії, слухового аналізу й менталізації. Більшість сучасних методик навчання та самовдосконалення концертмейстерів орієнтовані на суто технічну підготовку, недостатньо враховуючи психологічний і комунікативний аспекти. Це призводить до труднощів у професійній діяльності, особливо в умовах швидкої адаптації до виконавських рішень партнера, роботи в різних музичних стилях і спонтанної корекції музичного матеріалу під час виступу. Тому сьогодні гостро назріла необхідність розробки методичних стратегій, спрямованих на формування інтерактивної ансамблевої взаємодії як багатовимірного процесу, що охоплює такі складові: *емпатію* – здатність розуміти емоційний і виконавський задум партнера, *менталізацію* – передбачення виконавських рішень партнера для забезпечення синхронності й гармонії, *слуховий аналіз* – навички глибокого слухового сприйняття й оцінювання музичного матеріалу. Актуальність дослідження зумовлена потребою в удосконаленні підходів навчання та самовдосконалення, які сприятимуть підготовці піаніста-концертмейстера до реальних виконавських умов, підвищуючи його професійний рівень і конкурентоспроможність.

Емпатія є ключовою складовою емоційного інтелекту й відіграє критичну роль у роботі піаніста-концертмейстера. Його завдання полягає не лише в технічному виконанні партії, а й у створенні глибокого музичного діалогу із солістом, ансамблем чи хором. Відсутність емпатії може призвести до музичної роз'єднаності, тоді як її розвиток дає змогу концертмейстеру вгадувати інтенції партнера, передбачати інтерпретаційні нюанси та максимально точно реагувати на них у реальному часі.

Менталізація є здатністю розуміти наміри партнера по ансамблю й передбачати його дії, ґрунтуючись на аналізі його поведінки. Свідоме ухвалення виконавських рішень у процесі акомпанування з орієнтацією на стиль і задум соліста забезпечує точність і передбачуваність технічної сторони виконання. У роботі піаніста-концертмейстера ці механізми діють взаємодоповнююче: тоді як емпатія відповідає за емоційну гармонію та інтуїтивну чутливість, менталізація забезпечує когнітивну узгодженість і свідоме управління процесом взаємодії. Необхідним інструментом для успішного функціонування цих двох складових є навичка активного слухового аналізу, що дає змогу концертмейстеру ефективно адаптувати свою гру, створюючи ідеальну інтеграцію технічних і художніх аспектів виконання.

Синтез механізмів емпатії, менталізації та активного слухового аналізу об'єднаємо в комплексний термін «інтерактивна ансамблева взаємодія», що охоплює як технічний, так й емоційно-когнітивний вимір співпраці, підкреслюючи двобічний динамічний характер комунікації між виконавцями й акцентує увагу на процесі обміну музичною інформацією, емоціями та інтерпретаційними ідеями. Цей процес забезпечує створення цілісного художнього образу твору й досягнення високого рівня музичного взаєморозуміння між виконавцями.

Матеріали та методи. Методологія дослідження базується на застосуванні емпіричних методів наукового пізнання: спостереження – здійснення систематичних спостережень за взаємодією піаніста-концертмейстера й партнера по ансамблю під час репетицій і виступів; абстрагування й узагальнення – необхідний для формулювання загальних висновків щодо інтерактивної ансамблевої взаємодії на основі емпіричних даних і теоретичних положень. Для створення моделі інтерактивної взаємодії, яка поєднує слуховий аналіз, менталізацію й емпатію залучений метод моделювання.

Прямих наукових досліджень, присвячених виключно розвитку емпатії чи менталізації в контексті професійної діяльності концертмейстера, не існує. Однак досить багато фахових робіт торкаються проблем ансамблевої комунікації, розглядаючи окремі її аспекти. У статті І. Бойко¹ порушується питання специфіки педагогічної підготовки піаністів до майбутньої професії концертмейстера. Авторка пропонує перелік виконавсько-педагогічних навичок, необхідних для професійного успіху піаніста-концертмейстера, серед яких – формування високих моральних якостей, широкий культурний світогляд, психолого-педагогічна підготовка, ґрунтовні музичнотеоретичні знання, розвиток педагогічних і музичних здібностей, уміння й навички в методичній і виконавській сферах. Авторка статті окреслює специфічні саме для професії концертмейстера завдання, на жаль, не розкриваючи їх суть. Так, серед них бачимо миттєву слухову реакцію на ансамблеве звучання й готовність до будь-яких неочікуваних ситуацій при виконанні твору в ансамблі². Інтуїтивно авторка торкається проблем інтерактивної ансамблевої взаємодії, що визначає назрілу актуальність спроби їх вирішення. І. Бойко зазначає: «Професійним показником майстерності піаніста-ансамбліста є повна психологічна відкритість до безлічі фактурних, артистичних, тембрально-ритмічних, артикуляційно-динамічних трансформацій для досягнення єдиного конкретного ансамблевого виступу»³.

¹ Бойко І. Формування концертмейстерських умінь і навичок у здобувачів вищої освіти. *International Science Journal of Education & Linguistics*. 2022. Вип. 1. № 3. С. 64–69.

² Бойко І. Формування концертмейстерських умінь і навичок у здобувачів вищої освіти. *International Science Journal of Education & Linguistics*. 2022. Вип. 1. № 3. С. 64–69. С. 68.

³ Там само.

Стаття Г. Зуб⁴ порушує питання психології концертмейстерської діяльності, яка на рівні з педагогікою і виконавством має забезпечити основу «розробки теоретичної концепції концертмейстерського мистецтва». У прагненні розширити розуміння художніх можливостей діяльності сучасного концертмейстера, авторка доходить висновку, що «надзвичайна складність визначення критеріїв професійної майстерності пояснюється винятковістю головної якості, котру неодмінно повинен мати концертмейстер – інтуїції. Для концертмейстера інтуїтивний рівень – головний критерій професійної майстерності, який неможливо замінити ані високим рівнем виконавського мистецтва, ані педагогічними здібностями»⁵. У статті немає пояснення, які саме критерії становлять інтуїтивний рівень і як працювати над його вдосконаленням. Але сама постановка проблеми робить психоемоційний комплекс навичок концертмейстера актуальним для дослідження.

Методична доповідь на тему «Сучасні вимоги до професійної роботи концертмейстера»⁶ висвітлює актуальні питання комплексу технічних і психологічних аспектів у професійній діяльності піаніста-концертмейстера й наголошує увагу на браку практичних психологічних знань у цій галузі. Авторка побічно торкається проблеми емпатії, яку визначає як «довільний процес емоційно-сислової децентралізації, що супроводжується проникненням у світ партнера по ансамблю»⁷. Незважаючи на те що наявність високорозвиненої емпатії визначається однією з визначальних характеристик успішності концертмейстера, у дослідженні відсутні практичні рекомендації щодо її розвитку й удосконалення.

Фундаментальними працями в українському музикознавстві в галузі концертмейстерської майстерності є дослідження Е. Економової⁸, Л. Повзун⁹, Т. Молчанової¹⁰. Вирішуючи багато нагальних проблемних питань, ці роботи не пропонують конкретних практичних кроків, завдяки яким піаніст може розвивати й самовдосконалювати саме психоемоційні грані концертмейстерської майстерності. У дисертації Е. Економової в підрозділі 2.3.3. «Досягнення емпатійного характеру відношень між студентом-вокалістом і концертмейстером»¹¹ описані результати експеримента-гри, у ході якого студент мав поліпшити творчу взаємодію з концертмейстером. Спробі знайти шляхи до практичного вдосконалення психологічних навичок піаніста-концертмейстера і присвячена

⁴ Зуб Г. Психоемоційний комплекс піаніста-концертмейстера як віддзеркалення еволюції професії. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2021. Вип. 60. С. 151–166.

⁵ Там само. С. 161.

⁶ Пономарьова Л.М. Сучасні вимоги до професійної роботи концертмейстера. Сєверодонецьк, 2020. <https://naurok.com.ua/suchasni-vimogi-do-profesiyno-roboti-koncertmeystera-237754.html> (дата звернення: 09.01.2025).

⁷ Там само.

⁸ Економова Е.К. Сумісна діяльність співака і концертмейстера у професійній підготовці студента-вокаліста : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.04 «Теорія і методика професійної освіти» / Південноукраїнський державний педагогічний університет імені К.Д. Ушинського. Одеса, 2002. 256 с.

⁹ Повзун Л.І. Наукові і художні аспекти мистецької діяльності піаніста-концертмейстера : дис. ... канд. мистецтв : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / ОДМА імені А.В. Нежданової. Одеса, 2005. 189 с.

¹⁰ Молчанова Т. Самоосвітня діяльність піаніста-концертмейстера: теоретичний аспект : навчальний посібник. Львів : Видавець Т.В. Тетюк, 2021. 220 с.

¹¹ Економова Е.К. Указана праця. С. 128–132.

ця наукова розвідка. У зв'язку з цим постало звернення до наукових праць, які не торкаються прямо концертмейстерства, але висвітлюють загальні питання людської психології та соціології, зокрема менталізації та емпатії.

У питаннях менталізації звернімося до наукової праці з галузі соціології: «Розвинена спроможність до розуміння того, що відчуває інша людина, здатність розпізнавати наміри іншої особи, розуміння правил комунікації та усвідомлення окремоті свідомості іншої людини, здатність конструювати внутрішню реальність з сприйнятими об'єктами у більш реалістичній та наповненій афективним контекстом формі – усе це розгортає ресурсний зміст життєстійкості у гнучкому та еластичному віддзеркаленні зовнішньої реальності та її об'єктів»¹². Іншими словами, автори статті описують важливі якості, які допомагають краще розуміти себе й інших людей, їхні емоції, наміри та правила спілкування. Обертаючи вищесказане на специфіку концертмейстерської діяльності, бачимо, що навички менталізації мають ключове значення. Так, здатність розпізнавати наміри партнера та його емоційний стан допомагають піаністові не лише вдосконалити комунікативні навички, а й із великою точністю інтерпретувати музичний матеріал, передаючи потрібну атмосферу твору.

Відповідаючи на запитання, чим менталізація відрізняється від емпатії, польська дослідниця А. Круль-Кучковська наголошує на тому, що процеси, які відбуваються в мозку в момент менталізації є більш складними за емпатійні: «Це не тільки вміння «влізти в шкуру» іншої людини й уявити, що ця людина може переживати в цей момент, а й готовність бачити те, що відбувається в більш широкому контексті, і бачити причинно-наслідкові зв'язки. Це також здатність розпізнавати власні почуття»¹³. Тісно пов'язане з менталізацією поняття емпатії досконало проаналізовано й викладено в книзі американської дослідниці Гелен Рісс «Ефект емпатії»¹⁴. Авторка говорить про подвійну природу емпатії – емоційну й когнітивну. Описуючи механізми когнітивної емпатії, вона проводить паралель із «теорією розуму» – здатністю представляти думки, почуття, наміри й бажання інших людей, що є синонімічним з поняттям менталізації.

Результати. Емпатія, менталізація та слуховий аналіз є ключовими компонентами інтерактивної ансамблевої взаємодії, кожен із яких виконує свою функцію, проте вони взаємопов'язані й утворюють ієрархічну структуру (див. рис. 1). Слуховий аналіз є фундаментальним процесом, що забезпечує сприйняття звукової інформації, наприклад, ритму, тембру, гармонії та інших аудіальних характеристик. Він створює основу для вищих когнітивних процесів, таких як менталізація та емпатія, даючи змогу виявити зміни в музиці, що можуть указувати на емоційний стан чи наміри партнерів. Менталізація передбачає здатність усвідомлювати й інтерпретувати думки, почуття й наміри інших людей. В ансамблевій взаємодії менталізація дає змогу учасникам передбачати дії та реакції партнерів. Вона базується на інформації, отриманій через слуховий аналіз, і є необхідною для адаптації до партнера чи до групової динаміки.

Емпатія – це здатність не лише розуміти емоційний стан іншого (завдяки менталізації), а й співпереживати йому. У контексті ансамблю це може проявлятися в здатності

¹² Клименко М.Р., Халімончук Н.В. Психологічна менталізація особистісних цінностей як чинник життєстійкості молоді. *Габітус : науковий журнал з соціології та психології* / Причорноморський науково-дослідний інститут економіки та інновацій. 2023. Вип. 56. С. 154–158. С. 155.

¹³ Król-Kuczkowska A. Mentalizacja. Jak „wejść w skórę” drugiej osoby? 2006. <https://humani.pl/artykuly/mentalizacja-jak-wejsc-w-skore-drugiej-osoby/> (дата звернення: 09.01.2025).

¹⁴ Riess H. The Empathy Effect. Seven Neuroscience-Based Keys for Transforming the Way We Live, Love, Work, and Connect Across Differences. Sounds True Publishing, 2018. 256 p.



Рис. 1. Ієрархія складових у системі інтерактивної ансамблевої взаємодії

гармонійно реагувати на зміни в динаміці, емоційному забарвленні чи інтенсивності виконання. Емпатія базується як на слуховому аналізі, так і на менталізації, оскільки для співпереживання потрібне усвідомлення того, що відчуває партнер, і здатність інтегрувати це розуміння в спільну дію.

Таким чином, слуховий аналіз забезпечує обробку сигналів, менталізація – їх когнітивне розуміння, а емпатія дає змогу створити емоційний і динамічний зв'язок між учасниками ансамблю, сприяючи інтерактивній гармонії. У роботі концертмейстера ці процеси органічно поєднуються й функціонують у щільній взаємодії. Стратегії формування та розвитку цих фундаментальних процесів відрізняються за своїми цілями, методами й акцентом у роботі концертмейстера. Проаналізуємо базові компоненти інтерактивної ансамблевої взаємодії в аспекті їх цілепокладання.

Метою активного слухового аналізу є чітке сприйняття звукової інформації, визначення тонких змін у динаміці чи агогичі партії соліста. Уміння виокремлювати деталі в складних музичних текстах із фокусом на темпоритмічні, динамічні й артикуляційні особливості є основою слухового аналізу. Основне завдання менталізації – забезпечити розуміння намірів, емоцій та інтерпретаційних ідей партнера, передбачення його поведінки й музичних рішень. Акцент процесу менталізації на когнітивний і прогнозуючий діяльності. Мета високорозвиненої емпатії – в інтуїтивному відчутті емоційного стану партнера і створенні емоційного резонансу, що налаштовується через аналіз невербальних сигналів, таких як міміка або дихання. Щоб розробити стратегію набуття й удосконалення певних умінь і навичок, необхідною умовою є розуміння їх структурних параметрів (див. рис. 2).

Оскільки емпатія – це багатогранне поняття, яке є сукупністю навичок і психологічних і фізіологічних аспектів, то Гелен Рісс – авторка «Ефекту емпатії», вважає доцільним уживати словосполучення «емпатичні здібності», коли йде мова про вміння приміряти на себе психологічний чи інший стан людини: «Емпатія – це здібність, яка охоплює весь цикл – від сприйняття даних до відгуку на чужий досвід»¹⁵. Авторка пропонує стратегію покрокової поведінки, яка може сприяти розвитку емпатичних здібностей. Стратегія складається із семи так званих ключів поведінки: зоровий контакт, аналіз

¹⁵ Riess H. The Empathy Effect. Seven Neuroscience-Based Keys for Transforming the Way We Live, Love, Work, and Connect Across Differences. Sounds True Publishing, 2018. 256 p. P. 21.

Параметр	Слуховий аналіз	Менталізація	Емпатія
Суть	Технічний аналіз звучання	Розуміння намірів партнера	Відчуття емоційного стану
Фокус	Аудіальний	Когнітивний	Емоційний
Інструменти	Слухові вправи та аналіз	Інтелектуальний прогноз	Інтуїтивне співпереживання
Результат	Технічна точність і гнучкість	Передбачення дій партнера	Емоційна гармонія

Рис. 2. Структурні параметри складових інтерактивної ансамблевої взаємодії

міміки й виразу обличчя, увага до пози та положення тіла, фіксація виражених емоцій (афектів), аналіз тону голосу, істинне слухання, власна реакція. Саме така послідовність дій, на думку дослідниці, становить повний цикл, необхідний для звершення процесу емпатії. Проектуючи запропоновану схему на діяльність музиканта, бачимо, що така стратегія можлива лише в міжособистісній комунікації за межами безпосередньо музикування. Але варто зазначити, що саме позамузичне спілкування партнерів по ансамблю становить необхідний фундамент для створення довірливої атмосфери й має прямий вплив на якість взаємодії музикантів у процесі ансамблевої гри.

Описуючи механізми емпатії, Гелен Рісс доходить логічного висновку: щоб навчитися краще розуміти інших, спочатку треба навчитися добре розуміти себе: «Нам потрібно налаштуватися на себе, щоб більше дізнатися про свої емоції. Власні реакції та відповіді – ключ до пізнання своїх почуттів. Навчившись ставитися до себе більш співчутливо, ви починаєте добре ставитися й до інших – так діє петля емпатії»¹⁶.

Необхідними компонентами у системі ансамблевої взаємодії є: **двобічна комунікація** – взаємодія музикантів у реальному часі з реакціями на нюанси гри одне одного, **інтерпретаційна єдність** – узгодження й синхронізація виконавцями своїх інтерпретаційних підходів для створення цілісного музичного образу, **емоційний резонанс** – формування спільного емоційного поля. В умовах коректного поєднання цих компонентів виникає інтерактивна ансамблева взаємодія. Ураховуючи унікальні властивості спільної діяльності ансамблевих виконавців, які неможливо звести до суми індивідуальних зусиль, наведемо дефініцію феномена.

Інтерактивна ансамблева взаємодія – це процес спільного музикування, оснований на миттєвому двобічному обміні музичною інформацією, інтерпретаційними рішеннями й емоційним резонансом між виконавцями, що забезпечує цілісність і художню виразність виконання.

Як феномен, така взаємодія поєднує в собі кілька аспектів:

– **унікальність і неповторність**: кожна інтерактивна взаємодія між піаністом-концертмейстером і солістом є унікальною, залежить від конкретних виконавців, їхнього настрою, художніх і технічних рішень, а також контексту виконання;

– **миттєвість і невовимість**: взаємодія виникає в реальному часі, формується через слух, інтуїцію і моментальну реакцію на гру партнера. Це створює ефект спонтанності, який важко фіксувати чи повторювати;

¹⁶ Riess H. Указана праця. С. 244.

– **колективна природа творчості:** взаємодія демонструє феноменологію ансамблевого музикування, де музиканти створюють єдиний художній образ через синхронізацію технічних та емоційних параметрів.

Професійна концертмейстерська діяльність потребує розвинутого слухового аналізу, когнітивних навичок і високого рівня співпереживання. Пропонуємо для кожного з параметрів перелік конкретних практичних вправ, виконання яких, на нашу думку, сприятиме вдосконаленню професійної компетенції піаніста-концертмейстера.

Активний слуховий аналіз є фундаментом ефективної ансамблевої взаємодії, оскільки дає змогу сприймати аудіальні сигнали з точністю і глибиною та інтегрувати їх у виконання. Основою для шліфування навичок активного слухового аналізу слугує вміння фокусувати увагу на окремих компонентах музичної тканини, усвідомлюючи її як багатшарову структуру, що є запорукою якісного багаторівневого слухання. Розподіл уваги між окремими аспектами виконання, не втрачаючи загальної картини, має бути контрольованим свідомістю піаніста. Для структурування процесу розділимо його на роботу без соліста й безпосередньо із солістом.

На підготовчому етапі до співпраці з партнером по ансамблю необхідною вимогою є активне слухання аудіо- й відеозаписів професійних музикантів.

Слухання з фокусом: вправа передбачає концентрацію на одному конкретному аспекті звучання й допомагає розвивати здатність акцентувати увагу на ключових деталях у складній музичній текстурі. Під час прослуховування твору піаніст фокусується на одному аспекті: динаміка, темп, тембр, артикуляція тощо, намагаючись охарактеризувати, що саме він чує. Під фокусом уваги також може бути аналіз інтонаційних змін соліста й реакції на них піаніста або баланс між інструментами. Сприймаючи чужу гру, піаніст має вміти оцінити як загальне звучання, так і якість окремих елементів виконання. Наприклад, при аналізі динаміки піаніст має помічати не тільки раптові контрастні нюанси, а й більш тонкі їх градації.

Шарове слухання: вправа тренує вміння чути всі шари фактури одночасно. Піаніст має так розподілити увагу, щоб одночасно стежити за всіма компонентами виконання. Тепер фокус уваги є не вибіркоvim, а, навпаки, має охоплювати загальну цілісність. Процес має бути свідомим і контрольованим, оскільки в такій вправі концентрація гудьється дуже легко.

Пошук недоліків: у цій вправі треба прискіпливо аналізувати партію піаніста, намагаючись знайти помилки й неточності в ансамблевій взаємодії. Вправа спрямована на розвиток аналітичного слуху та здатності самостійно виправляти недоліки у власній грі.

Контекстне слухання: прослуховування записів одного й того ж твору у виконанні різних піаністів-концертмейстерів, з аналізом, як акомпанемент впливає на загальне звучання. Вправа розвиває здатність мислити глобально й урахувати контекст у своєму виконанні.

Слухання оркестрових партитур: сприяє розвитку оркестрового слуху та глибшому розумінню функцій акомпанементу. Вивчення творів із фокусом на взаємодії між різними інструментами допоможе в роботі з великими ансамблями.

При роботі спільно із солістом також рекомендуємо вправи, які здатні покращити якість слухового аналізу піаніста-концертмейстера.

Вибіркова синхронізація: піаніст має зосередитися на найдрібніших нюансах у якомусь одному аспекті партії партнера – ритміці, динаміці, тембрі, штрихах тощо, і намагатися втілювати відповідні нюанси у власній партії.

Імітація партії соліста: відтворення партії солюючого інструмента чи вокальної лінії одразу після виконання її солістом, намагаючись якнайточніше продублювати його виконавські наміри. Ця вправа спрямована покращити розуміння партії соліста і, як наслідок, поглибити розуміння ролі акомпанементу.

Розвиток швидкого реагування: у процесі гри соліст упроваджує спонтанні зміни на будь-якому з рівнів музичної виразності. Це можуть бути динамічні чи темпові аспекти, незаплановані акценти чи паузи. Соліст свідомо змінює темп, динаміку чи стиль під час гри, а піаніст має адаптуватися до змін у реальному часі. Партнер свідомо допускає помилки в тексті чи ритмі, а піаніст має зберегти баланс і підтримку музичної структури. Вправа вдосконалює здатність адаптуватися до непередбачуваних змін у виконанні.

Робота із записами: спільний із партнером аналіз записів ансамблевих творів із пошуком помилок чи недоліків у взаємодії. Запис та аналіз власного виконання з обговоренням деталей, які потребують корекції. Вправа стимулює розвиток об'єктивного погляду на власну гру.

Регулярне виконання цих вправ дасть змогу піаністу-концертмейстеру розвинути гнучкість слухового аналізу, швидкість реагування й гармонійну взаємодію з іншими виконавцями.

Менталізація є однією з ключових навичок у професійній діяльності піаніста-концертмейстера, оскільки вона дає змогу ефективно взаємодіяти з солістами чи ансамблем. Вона допомагає розуміти наміри й думки інших учасників ансамблю, що є основою для скоординованих дій. Пропонуємо низку вправ на розвиток і вдосконалення навичок менталізації.

Імпровізаційний діалог: піаніст і соліст чергуються у створенні фраз, намагаючись «відповідати» на емоційний і ритмічний посыл партнера. Складність імпровізації варіюється від вмінь і навичок музикантів. Оскільки процес імпровізації залучає **префронтальну кору** та **вентромедіальну ділянку мозку**, які відповідають за адаптацію до змін, то, окрім навичок прогнозування, вона також стимулює розвиток **музичної інтуїції**, що є ключовою для емпатії.

Зчитування невербальних сигналів: під час репетиції соліст може використовувати лише невербальні сигнали (жести, рухи, вираз обличчя), а піаніст має адаптувати свій акомпанемент відповідно. Соліст без слів демонструє, як хоче, щоб звучав акомпанемент, а піаніст намагається передати це у своїй грі. Вправа націлена на розвиток здатності вловлювати емоційні сигнали через невербальну комунікацію.

Інтерпретація пауз і жестів: соліст може робити несподівані паузи або використовувати перебільшені жести, а піаніст має передбачити, як це вплине на подальше виконання твору: чи буде пауза означати зміну темпу, чи натякає жест на зміну динаміки? Така гра сприяє розвитку чутливості до тонких нюансів невербальної комунікації.

Музичне «дзеркало»: піаніст намагається повністю дублювати всі динамічні, темпові й ритмічні зміни, які робить соліст, створюючи відчуття абсолютної єдності. Ця вправа допомагає виробити звичку відчувати наміри партнера й покращити здатність до точного реагування.

Розвиток здатності прогнозування: виконання твору без попередніх обговорень або директив, орієнтуючись лише на слуховий аналіз і спостереження за партнером. Партнер може виконувати твір із несподіваною динамікою або темпом, навмисно їх змінювати, а піаніст має швидко пристосуватися.

Зміна ролей: піаніст і соліст по чергово виконують ролі ініціатора й того, хто реагує на творчу ініціативу, навіть якщо текстом твору цього не передбачено. Вправа дає змогу піаністу тренувати не тільки здатність підлаштовуватися під партнера, а й проявляти лідерські якості, диктуючи власну творчу ініціативу.

Партитура емоцій: соліст описує, який настрій або емоцію він хоче передати в певній частині твору, а піаніст намагається адаптувати акомпанемент для підтримки цього емоційного посилю.

Рефлексивний аналіз: обговорення репетицій і виконань для фіксації місць, де взаєморозуміння між учасниками було слабким; визначення, як кожен учасник відчував взаємодію і пошук способів її покращення.

Регулярне виконання таких вправ сприяє розвитку здатності розуміти партнера, передбачати його дії та гармонійно адаптуватися до різних ситуацій у процесі спільної музичної діяльності.

Емпатія, як вищий рівень взаємодії між ансамблевими партнерами, дає змогу створювати емоційний зв'язок і досягати інтерпретаційної гармонії. Розвиток емпатії відбувається поступово в процесі міжособистісної комунікації, у якій безпосередньо сумісне музикування є лише верхньою частиною айсберга. Основна дія емпатії як атрибуту емоційного інтелекту відбувається в немuzичному спілкуванні. Щоб навчитися розуміти емоційний стан соліста, треба вміти усвідомлювати й аналізувати власні емоції. Регулярна практика вербалізації власних емоцій і почуттів, їх усвідомлене проживання і спроба контролювати – усе це стає ключем до розуміння емоцій партнера по ансамблю як живої людини. Пропонуємо кілька ефективних вправ, які можна використовувати для розвитку емпатії.

Емоційна візуалізація: спільна робота над естетичними аспектами виконання, дискусія про емоційне забарвлення твору допомагає створити довірливу атмосферу. Перед виконанням або під час репетиції піаніст і соліст обговорюють емоційний зміст твору, настрої, який він має передати, і відтінки, властиві кожному розділу. Використовуються метафори, візуальні образи або життєві аналогії. Ця вправа активує роботу **дзеркальних нейронів**, які відповідають за співпереживання, а також сприяє формуванню спільного емоційного контексту. Обговорення через метафори активує **асоціативні ділянки мозку**, що покращує узгодженість у взаємодії.

Емпатійне слухання: практика повного зосередження на партії соліста без гри на фортепіано, щоб «прожити» її емоційний зміст, наче власний емоційний монолог. Емпатійне слухання розвиває здатність до **емоційного резонансу** – навички, що активує зв'язки між **префронтальною корою** (відповідальною за аналіз) і **лімбічною системою** (центром емоцій), що в подальшому допомагає краще розуміти наміри партнера.

Синхронізація жестів і рухів: під час гри піаніст намагається віддзеркалювати дії партнера, налаштовуючись на його поточний настрій і емоції. Різниця між вправою «музичне дзеркало», яка спрямована на розвиток менталізації, у тому, що увага піаніста фокусується не на засобах музичної виразності, а на емоційно-почуттєвому стані партнера. Вправа базується на роботі **дзеркальних нейронів**, які відповідають за відчуття рухової емпатії. Спільна синхронізація рухів покращує взаємну комунікацію та сприяє глибшій узгодженості ансамблю.

Емоційна антиципація: соліст несподівано змінює емоційний характер гри, а піаніст має швидко адаптувати свій акомпанемент, вгадуючи напрям зміни емоцій. Ця вправа

тренує **емоційне передбачення**, яке є ключовим для миттєвої реакції на зміни у взаємодії з партнером.

Відеоаналіз: запис виконання ансамблю на відео та спільний перегляд із партнером допомагає краще усвідомити недоліки у взаємодії музикантів. Відеоаналіз допомагає активувати **метакогнітивні навички**, які дають змогу оцінити взаємодію об'єктивно. Спільний перегляд покращує комунікацію та сприяє створенню довірливого простору для обговорення.

Як бачимо, деякі вправи на розвиток різних аспектів інтерактивної ансамблевої взаємодії дуже схожі між собою, що підкреслює тісний взаємозв'язок психофізичних процесів, які активуються у творчій комунікації піаніста-концертмейстера з ансамблевим партнером. Регулярний самоаналіз і зворотний зв'язок між учасниками ансамблю допомагають інтегрувати набуті комунікативні навички в практику музикування. Поєднання вправ для слухового аналізу, менталізації та емпатії сприяють створенню цілісної системи взаємодії. Комплексний розвиток цих складових допоможе досягти вищого рівня гармонії в інтерактивній ансамблевій взаємодії.

Висновки. Розвиваючи комплекс професійних навичок, що становлять основу інтерактивної ансамблевої взаємодії, концертмейстер набуває здатності не лише технічно, а й концептуально та емоційно підтримувати соліста, забезпечуючи гармонійну комунікацію. Синтез активного слухового аналізу, менталізації та емпатії створюють комплексну основу для успішної роботи концертмейстера. Їхній розвиток і постійне вдосконалення дають змогу забезпечити творчу взаємодію на найвищому рівні.

У практичній діяльності піаніста-концертмейстера стратегічний підхід до взаємодії – це не лише раціональний вибір технічних засобів, а й чуттєва робота, спрямована на розкриття художнього потенціалу ансамблю. Знання стилістики, уміння адаптуватися до індивідуальних особливостей соліста та здатність відчувати емоційні акценти є ключем до створення гармонійної співпраці. Інтерактивна ансамблева взаємодія – це феномен, що існує в миттєвостях звучання, але має безмежний резонанс. Кожна емоція, кожен спільно створений звук залишають слід не лише в серцях слухачів, а й у творчій пам'яті виконавців, живлячи їхній професійний і духовний розвиток. Формування інтерактивної ансамблевої взаємодії – це шлях до гармонії між технічним і духовним, індивідуальним і колективним, раціональним та емоційним. У цій єдності народжується справжнє мистецтво, яке торкається не лише слуху, а й душі. Таким чином, розробка стратегій формування інтерактивної ансамблевої взаємодії стане вагомим внеском у практичну діяльність концертмейстерів.

Перспективи дослідження. Окрім менталізації, емпатії та слухового аналізу, у роботі піаніста-концертмейстера можна виділити кілька додаткових, але важливих факторів, які впливають на якість взаємодії з солістом чи ансамблем і потребують детального наукового обґрунтування. Серед таких факторів виокремимо рефлексію, психологічну стійкість, креативність. Взаємодія між ансамблевими виконавцями пов'язана зі складними когнітивними й емоційними процесами, які забезпечують гнучкість і точність музичного виконання. Цей феномен має перспективу вивчення не лише в музикознавстві, а й у психології, когнітивних науках і нейронауках.

Література

1. Бойко І. Формування концертмейстерських умінь і навичок у здобувачів вищої освіти. *International Science Journal of Education & Linguistics*. 2022. Вип. 1. № 3. С. 64–69. doi: 10.46299/j.isjel.20220103.6.

2. Економова Е.К. Сумісна діяльність співака і концертмейстера у професійній підготовці студента-вокаліста : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.04 «Теорія і методика професійної освіти» / Південноукраїнський державний педагогічний університет імені К.Д. Ушинського. Одеса, 2002. 256 с.
3. Зуб Г. Психоемоційний комплекс піаніста-концертмейстера як віддзеркалення еволюції професії. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2021. Вип. 60. С. 151–166. DOI 10.34064/khnum1-6008
4. Клименко М.Р., Халімончук Н.В. Психологічна менталізація особистісних цінностей як чинник життєстійкості молоді. *Габітус : науковий журнал з соціології та психології* / Причорноморський науково-дослідний інститут економіки та інновацій. 2023. Вип. 56. С. 154–158. DOI <https://doi.org/10.32782/2663-5208.2023.56.28>.
5. Молчанова Т. Самоосвітня діяльність піаніста-концертмейстера: теоретичний аспект : навчальний посібник. Львів : Видавець Т.В. Тетюк, 2021. 220 с.
6. Повзун Л.І. Наукові і художні аспекти мистецької діяльності піаніста-концертмейстера : дис. ... канд. мистецтва : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / ОДМА імені А.В. Нежданової. Одеса, 2005. 189 с.
7. Пономарьова Л.М. Сучасні вимоги до професійної роботи концертмейстера. Сєверодонецьк, 2020. <https://naurok.com.ua/suchasni-vimogi-do-profesiyno-roboti-koncertmeystera-237754.html>.
8. Пірус В.В. Феномен піаніста-концертмейстера та сутність його діяльності. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2024. Вип. 71. Том 2. С. 119–123.
9. Król-Kuczkowska A. (2016). Mentalizacja. Jak „wejść w skórę” drugiej osoby? <https://humani.pl/artykuly/mentalizacja-jak-wejsc-w-skore-drugiej-osoby/>.
10. Riess H. The Empathy Effect. Seven Neuroscience-Based Keys for Transforming the Way We Live, Love, Work, and Connect Across Differences. Sounds True Publishing, 2018. 256 p.



УДК 78.27;78.491

DOI 10.32782/2224-0926-2025-1-52-9

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>

Чжан Цзеї
аспірант кафедри теорії музики,
Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка
<https://orcid.org/0000-0002-3628-8224>

ОКТЕТ ЯНГ ЙОНГА ДЛЯ ЗМІШАНОГО СКЛАДУ: РИСИ ІМПРЕСІОНІЗМУ Й НОВАТОРСЬКІ ТЕХНІКИ

Стаття спрямована на розкриття стилевих тенденцій у камерно-інструментальній китайській музиці в кінці ХХ століття на прикладі Октету Янг Йонга для флейти, гобоя, кларнету in B, труби in C, тромбону, ударних музичних інструментів, альту й контрабаса. У роботі також відзначено мовностильові видозміни, які відбувалися в музичному мистецтві в країні впродовж окресленого періоду – від проголошення Китайської республіки до часів звершення впливу «китайської революції». У музичній мові почався поступовий перехід від домінування західноєвропейських тенденцій до переважання індивідуалізації музичної мови.

Окреслено основні віхи життя митця, події та постаті, які вплинули на його формування як композитора-новатора. Янг Йонг у творчих пошуках слідує одній із тенденцій розвитку камерно-інструментальному жанру в цей період, а саме використанню змішаних складів: класичних європейських і китайських національних інструментів. Відчуття східного колориту в композиції досягається введенням орієнтальних інструментів ударної групи: три литаври, вібрафон, карильйон, вітряні куранти, трикутник, п'ять том-томів, там-там (великий і малий), п'ять темпл-блоків, марімби, виконання на яких доручено одній людині. Комплексний аналіз виражальних особливостей твору виявляє імпресіоністичні тенденції в переплетенні з новаторськими техніками. Твір укладений у чотири розділи з наскрізним розвитком. Розгорнутою програмою композиції композитор обрав вірші класичного китайського середньовічного поета Ду Фу, що передбачає змалювання музичними засобами зримих картин нічної природи, різних відтінків душевних переживань героя.

Ключові слова: камерна інструментальна ансамблева музика, музична культура Китаю, символи, імпресіонізм, стиль, новаторські техніки, новий поліфонічний тип викладу, композитор, аналіз музичних творів.

Pysmennna Oksana, Zhang Zeyi. Yang Yong's Octet for mixed composition: impressionist features and innovative techniques

The purpose of the article is to identify stylistic trends in chamber instrumental Chinese music of the late twentieth century on the example of Yang Yong's Octet for flute, oboe, clarinet in B, trumpet in C, trombone, percussion, viola, and double bass. The work also notes the linguistic and stylistic changes that took place in the country's musical art between the proclamation of the Republic of China and the Chinese Revolution. The musical language began a gradual transition from the

dominance of Western European trends to the predominance of individualization of the musical language.

The main milestones of the artist's life, events and figures that influenced his formation as an innovative composer are outlined. Yang Yong follows one of the trends in the development of the chamber-instrumental genre in this period, namely the use of mixed compositions: classical European and Chinese national instruments. The sense of oriental flavor in the composition is achieved by the introduction of oriental percussion instruments: three timpani, vibraphone, carillon, brass, triangle, five tom-toms, tam-tams (large and small), five tempo blocks, and marimba, performed by one person.

A comprehensive analysis of the work's expressive means reveals impressionistic tendencies intertwined with innovative techniques. The work consists of four movements with a cross-cutting development. The composer chose the poems of the classical Chinese medieval poet Du Fu as an extended program of the work, which involves the depiction of visual pictures of night nature, various shades of the hero's emotional experiences by musical means.

Key words: *chamber instrumental ensemble music, Chinese musical culture, symbolism, impressionism, style, innovative techniques, new polyphonic type of presentation, composer, analysis of musical works.*

Вступ. Музичне мистецтво попередніх епох, включно з XIX століттям, відзначалося побутуванням єдиного домінантного стилю в певних часових рамках з низкою характерних особливостей. Помітні зміни в цій ситуації відбувалися від XX століття. Розгалуження філософських поглядів і соціокультурних тенденцій, розвиток і прагнення до новацій у мистецькому мисленні, музичному мисленні зокрема, призвели до формування різноманітних стилів, що об'єдналися в напрями модернізму, постмодернізму тощо. У тогочасній соціокультурній ситуації спостерігається існування єдиного інформаційного простору, що сприяє активній взаємодії численних різновекторних культур. Такі явища відбуваються й на прикладі взаємопроникнення європейських і позаєвропейських національних тенденцій, що призводить до культурної конвергенції в академічній музиці, а також до естетико-семантичної трансформації певних уявлень у західній і східній музичних культурах¹.

Музична культура Піднебесної, що творилася китайськими митцями з часів проголошення Китайської республіки (1912 р.) до «культурної революції» (1966 р.), у своїй орієнтації на європейську традицію зазнавала неприйняття суспільства. Але наприкінці 1970-х років державним урядом здійснено низку реформ, що сприяли свободі висловлювання. Тому цей період політичного «потепління» характеризується інтенсивним творчим розвитком: митці, сповнені ентузіазму, розпочали пошуки свого індивідуального мовностильового виявлення.

Зокрема, і в музичній галузі останньої третини XX століття спостерігається вихід китайської професійної музики на новий щабель розвитку, який відображається в посиленні зацікавленості до музичної естетики «Нової хвилі». Сучасники, які підтримували нововведення в житті країни, з великим захопленням сприйняли нове віяння, яке приніс цей музичний стиль. Митці ретельно досліджували весь спектр сучасних західноєвропейських засобів композиції, адаптувавши їх до своїх національних методів, створили новий стиль в історії китайського музичного мистецтва, який вирізняється великою мірою індивідуальності.

¹ Ден Кайюань. Камерно-вокальна мініатюра у творчості китайських композиторів 1980–90-х років: жанрова стилістика : дис. ... канд. мист-ва : 17.00.03. Харків, 2018. 205 с.

Матеріали та методи. Серед талановитих композиторів, які починають свою діяльність у Китаї наприкінці ХХ століття, вагоме місце належить китайському композитору, професору кафедри композиції Центральної консерваторії **Янг Йонгу** (Ян Юн 杨勇, нар. 1955 року). Його перші музичні враження в дитинстві формувалися під впливом Пекінської Опери та різноманітних видів національних пісень, характерних для півночі Китаю. Згодом цей музичний досвід відіграв вирішальну роль у виборі освіти й майбутньої професії. Його творчий шлях розпочався в 1973 році, коли він став студентом Центральної Пекінської консерваторії зі спеціальності «композиція». Своє професійне вдосконалення Янг Йонг продовжив у магістратурі. Упродовж трьох років (1979–1982) вивчав композицію під керівництвом професорки Сяо Шансянь² та отримав ступінь магістра за спеціальністю «теорія композиції та композиційних технік».

Після закінчення навчання в 1982 році Янг Йонг почав викладацьку діяльність у Центральній консерваторії в Пекіні. У 1987 році він переїхав навчатися до США, а в 1995 році отримав докторський ступінь в Університеті Брандейса. Під час навчання в США Янг Йонг зацікавився різними сучасними методами аналізу музики, таким як система аналізу Шенка, теорія Ф. Лемана, а також вивчав сучасні методи музичної композиції, такі як випадкова музика, мінімалізм та електронна музика, особливо під впливом Едгара Вареза (Edgard Victor Achille Charles Varèse), відомого авангардного композитора ХХ століття. У 2006 році, повернувшись до Китаю з глибокими пієтетом до національної культури, він продовжив викладацьку діяльність на кафедрі композиції Центральної консерваторії в Пекіні.

Композиторський доробок митця рясніє цікавими творами різних жанрів. Напрямок розвитку музичного мислення й основні риси авторського письма Янг Йонга яскраво відобразилися у фортепіанному циклі «Дві музичні п'єси Цинхай», де перша п'єса написана в старовинному жанрі пасакалії, а друга – у стилі легкої танцювальної музики. Серед творчого надбання композитора також виділяємо такі вокальні й інструментальні твори: «Нові шістнадцять дощок» (2004), «Роздуми на гірському озері» (2002–2003), «Пісня річки» (2001), «Цвітіння орхідей» (2001), «Чотири пісні Лі. Привітання» (2000), «Свинцеве Ехо і Ехо Золоте» (2000), «Гірський хребет» (1998), «Гробниця Су Сяоксяо» (1995), Октет (1991), Перший струнний квартет (1991), Другий струнний квартет (1992) тощо.

Після повернення Янг Йонга на батьківщину у 2006 році з'являється низка нових творів, що виникли як результат звукового досвіду, набутого за кордоном. Основними композиціями цього періоду є такі: «Гірська пісня» (2019), «Три правила фольклору» (2016–2017), «Дев'ять струн на вершині» (2016), «Ліричний щоденник» (2014), «Осінній звуковий фу» (2013), «Даоцин» (2013), «Дикий гусак Північна мелодія» (2013), «Єврейські вірші» (2010–2011), «Концерт трьох струн» (2009) тощо. У цих композиціях

² Сяо Шансянь (1905–1991) – музична педагогиня й композиторка. Протягом 1924–1928 рр. здобувала освіту в Пекінській жіночій вищій школі: вивчала гру на фортепіано в класі Владімера А. Гарца (Vladimer A. Gartz) і Каміли Альбертівни Бенуа-Хорват. Гри на національних інструментах ерху й піпу навчалася в Лю Тяньхуа, а теорії та історії музики – у Сяо Юмея. 1928 р. приїхала до Шанхаю на роботу асистентом викладача в класі фортепіано Національної консерваторії. У 1930 р. професійно вдосконалювалася в Королівській музичній академії в Брюсселі. Восени 1935 р. повернулася в Китай, а 1936 р. одружилася з німецьким диригентом Германом Шерхен (Hermann Scherchen), який входив у десятку найкращих диригентів світу. Згодом переїхала до Швейцарії, займалася педагогічною діяльністю, читала лекції. У 1950 р. повернулася до Китаю, де працювала професоркою і викладачкою композиції Центральної консерваторії до виходу на пенсію.

автор гармонійно поєднує здобутки західної культури з китайськими народними музичними елементами.

За свою плідну працю композитор Янг Йонг отримав визнання й численні нагороди³. Він виступав у Сполучених Штатах Америки, Великобританії, Італії, Німеччині, Канаді, Швеції, Нідерландах, Данії, Україні, Південній Кореї, Японії та інших країнах, був високо оцінений фахівцями та професіоналами музичної галузі. Його творчість набула великої популярності як удома, так і за кордоном, отримавши нагороди національного фонду мистецтв, Массачусетської ради мистецтв, Meet The Composer та інших фондів. Композиції Янга Йонга виконували чимало видатних оркестрів у багатьох країнах світу, а саме: Голландський новий оркестр, Бостонський сучасний симфонічний оркестр, Барселонський симфонічний оркестр, Гонконгський оркестр і Симфонічний оркестр Святого Йосипа в США. З композитором також співпрацюють камерні оркестри світового рівня: Берлінський філармонічний оркестр, австрійський оркестр Ділай, оркестр Парнасу Сідней, Альфа-оркестр в США, Новий оркестр Poteauton у Пітсбурзі тощо⁴.

Література. Проблеми камерно-інструментальної музики в Китаї та композиторам, які творили в цьому жанрі, присвячена низка праць китайських музикознавців. У розвідках Віктора Батанова «Універсальність музичного професіоналізму в XX сторіччі й діяльність Юна Ісанга»⁵, а також у статті «Жанрово-стильові тенденції в камерно-інструментальних ансамблях»⁶ окреслені основні напрями розвитку жанру впродовж окресленого періоду, побіжно заторкуючи й доробок Янга Йонга.

Змішані склади камерно-інструментальних ансамблів інноваційне гармонійне й поліфонічне звучання, темброві особливості описує Лі Сіань у статті «Культурна трансформація і структура поля напруженості китайської музики»⁷, відзначаючи, що компонування творів проходить під лозунгом «використання іноземної музики для китайських цілей» і «витіснення старого, щоб ввести нове».

У праці Вей Міня «Художня концепція використання ресурсів народної музики для інструментального письма – аналіз шляху до створення камерної музики

³ Серед головних нагород – перший приз Вашингтонського міжнародного конкурсу композиції, перший приз у Міжнародному конкурсі композиції ALEA III в США, перший приз у Міжнародному конкурсі композиції «Валентини Буккі» (Valentina Bucchi) в Італії, перший приз у Міжнародному конкурсі композиції “Citat de Tarragona” в Іспанії, перший приз у Міжнародному конкурсі композиції “Delta Omicron” у США, 13 послідовних призів Він отримав міжнародні нагороди, такі як Щорічна спеціальна премія Американського товариства композиторів, письменників і видавців (ASCAP).

⁴ Boston University Concert Programs. URL: https://open.bu.edu/bitstream/handle/2144/32088/1991_09_Alea_III_int_comp_competition_concert_web.pdf?sequence=1&isAllowed=y (дата звернення: 12.08.2024).

⁵ Батанов В. Універсальність музичного професіоналізму в XX сторіччі й діяльність Юна Ісанга. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія «Мистецтвознавство»*: збірник статей / гол. ред. О. Смоляк. Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2014. № 3. С. 83–89.

⁶ Батанов В. Жанрово-стильові тенденції в камерно-інструментальних ансамблях. URL: <http://https://cyberleninka.ru/article/n/zhanrovo-stilevy-e-orientiry-kamerno-instrumentalnoy-muzyki-kitayskih-kompozitorov-hh-veka> (дата звернення: 12.08.2024).

⁷ Лі Сіань. Культурна трансформація і структура поля напруженості китайської музики. *Китайське музикознавство*. 1994. № 4. 44 с.

сучасної народної музики Ян Юна «Осіння звукова fuga»⁸ розглядаються питання поєднання китайських народних і європейських академічних інструментів. Основні віхи життя й досягнення Янг Йонга окреслені в статті Сунь Сяойе «Композитор, сповнений відчуття народної музики»⁹.

Особливості музичної мови та стильові тенденції загалом у творчості Янг Йонга й зокрема його творів у камерно-інструментальному жанрі поки що не стали об'єктом дослідження ні китайських, ні українських музикознавців. Тому детальний комплексний аналіз показового твору митця останнього десятиліття XX століття – Октет для змішаного складу, – вважаємо потрібним і корисним для виконавців камерно-інструментальних творів, також для китайських та українських музикознавців. Висвітлення особливостей музичної мови композитора дає можливість зарахувати його до загального стильового поля розвитку жанру в Піднебесній під кінець XX століття. У цьому вбачаємо **актуальність статті**.

Серед **методів дослідження** переважають *історичний* – при окресленні етапів розвитку камерно-вокального жанру; *джерелознавчий* – при опрацюванні наукової літератури; *структурно-аналітичний* – для аналізу камерно-вокальних творів композитора, визначення стилю, семантичного змісту й особливостей музичної мови композитора.

Результати. Китайська музична культура відзначається домінуванням саме вокального музичного жанру як найбільш природного та відповідного національній ментальності. Проте Янг Йонг не менш важливе місце у своїй творчості відводить інструментальним композиціям, що підтверджується їх переліком. Одним із показових зразків цього жанру є **Октет**, створений у 1991 році. Цей твір написаний для змішаного складу інструментів: флейти, гобоя, кларнета *in B*, труби *in C*, тромбона, ударних музичних інструментів, альту й контрабаса. Викладу музичного матеріалу передую невелика поетична інтродукція, яка наштовхує слухача на відповідний лірично-ностальгічний тужливий настрій твору. За літературну основу композитор обрав поему Ду Фу. Перед уявою постають зримі картини нічної природи та душевні переживання самотнього героя.

Біла ніч, місяць наче не натягнутий лук,

Обвуглений ліхтарик майже задрімав.

Виють гірські вітри; бентежний неспокій;

Падає листя з дерев; цикади стривожені.

Якийсь час я задую приємні миттєвості на схід від річки,

І спливає в уяві човен під снігом.

Виникають варварські пісні, що захоплюють зірки, які сходять;

Руїни вже давно в темряві, і дерева прихилились до каменів.

Коли небо нахилене, люди придивляються пильніше, місяць заходить.

Для кращого розуміння музичної композиції необхідно проникнутися ідеєю поетичного твору й дослідити глибокі філософські символи, закладені поетом. **Ду Фу** (杜甫, 712–770) – визначний китайський поет, діяльність якого пов'язана з поетичною історією династії Тан. Він присвятив своє життя розвитку китайської поетичної культури. У творчості митець уміло відобразив життя власного народу, різноманітні грані людської

⁸ Вей Мін: Художня концепція використання ресурсів народної музики для інструментального письма — аналіз шляху до створення камерної музики сучасної народної музики Ян Юна «Осіння звукова fuga». *Журнал Центральної консерваторії*. 2017. Вип. 4. С. 48, 62.

⁹ Сунь Сяойе. Композитор, сповнений відчуття народної музики. *Музичне життя (music life)*. 2020. Вип. 2. 37с.

особистості й красу рідного краю. Як окрему ланку, китайські літературні критики виділяють вірші на політичну тематику, які історично висвітлюють панораму правління династії Тан: від феєричного злету до падіння. Загалом поетична спадщина митця налічує більше ніж півтори тисячі творів, що збереглися до наших часів. Найвідоміші його вірші: «Пісня про хліб і шовк», «Повертаються дикі гуси», «Три розлуки» й багато інших.

Образ нічної природи, що є тематично близький до обраного твору, утілюється також в інших творах поета: «При місяці згадую брата», «Подорожуючи, вночі описую почуття», «З весняної ночі радію дощу». Форма віршів і поетична мова творінь Ду Фу постійно вдосконалювалася в процесі творчості, урешті, досягла небачених висот майстерності. Твори Ду Фу досі не втрачають своєї актуальності, посідаючи вагоме місце в скарбниці східної літератури. Важко переоцінити його величезний вплив на формування китайської поезії. Ду Фу в Китаї й зараз згадують із надзвичайною пошаною та називають «корифеєм поезії»¹⁰.

Світова прем'єра Октету відбулася 14 вересня 1991 року на Alea III¹¹ Міжнародному конкурсі композиторів у Бостоні, музичний директор – Теодор Антоніо (Theodore Antoniou), Гюнтер Шуллер (Gunther Schuller) – запрошений диригент. Композиція прозвучала у виконанні Gaudi Victor String Quartet¹².

Твір скомпонований за принципом наскрізного розвитку з виділенням окремих чотирьох розділів. Композитор застосовує модель ансамблевого письма, у якій поєднується ідея рівноправності інструментів із моментами висування «перших серед рівних», якими є флейта, гобой і кларнет. Ці тембри заявляють про свою домінантність уже з перших тактів твору. Важливу роль у вираженні всього спектру емоцій автор відводить ударним інструментам. У партитурі зазначено цілу низку групи ударних інструментів, гру на яких доручено одному виконавцю, серед них – 3 литаври, вібрафон, карильйон, куранти, вітряні куранти, трикутник, 5 том-том, там-там (великий і малий), 5 темп-блок, марімба. Більшість із цих інструментів прийнято використовувати в орієнтальній музиці: додають відчуття східного колориту в композиції.

У загальний настрій твору слухача вводить тема, доручена дерев'яним інструментам. Мелодична лінія, що проводиться спершу в партії кларнета в спокійному темпі (четвертна = 55), немов пробивається крізь темряву ночі, шукаючи свій шлях. У її основі переплітаються півтонові зсуви та стрибки на широкі інтервали (приклад 1).

¹⁰ Ду Фу. Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник : у 2 т. / за ред. Н. Михальської та Б. Щавурського. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2005. Т. 1 : А – К. С. 580–581. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Schavurskyi_Borys/Zarubizhni_pysmennyky_entsyklopedychnyi_dovidnyk_Tom_1.pdf?PHPSESSID=820musa50f0nikff8dkknsiio5 (дата звернення: 12.08.2024).

¹¹ Alea III – це колектив сучасної музики в Бостонському університеті, команда, яка займається популяризацією, виконанням музики ХХ століття. Заснована в 1978 році, Alea III є вже третьою такою групою, організованою музичним керівником Теодором Антоніо. Колектив дуже зацікавлений музикою, яку він охоплює, відкритий для експериментів і досліджень. Протягом багатьох років Alea III запропонували можливості світової прем'єри для десятків сучасних композиторів, часто під керівництвом самого композитора та з розширеними програмними примітками чи коментарями. Колектив виконав понад 525 творів близько 360 композиторів, більшість із яких є сучасниками. Завдяки його натхненню створені десятки інших сучасних груп, які пропонують молодим композиторам і музикантам більше можливостей виконання й осягнення сучасної музики.

¹² Boston University Concert Programs. URL: https://open.bu.edu/bitstream/handle/2144/32088/1991_09_Alea_III_int_comp_competition_concert_web.pdf?sequence=1&isAllowed=y (дата звернення: 12.08.2024).



Приклад 1. Октет. Янг Йонг (тт. 1–4). Початкова тема розділу А

Ефект поривів вітру, про які йдеться в пролозі («Виють гірські вітри»), реалізується за допомогою уривчастого фразування та хвилеподібної динаміки ($p - f - mp - pp$), що змінюється навіть у межах однієї фрази. Доповненням до глибокого кларнетового соло звучать ударні інструменти, вони вводяться почергово (том-том, литаври, вібрафон, там-там), створюючи різноманітними тембрами образ нічної атмосфери, таємничості. Тема у видозміненому вигляді проводиться в партії флейти (11 т.) і гобоя (19 т.), їх звучання нашаровується, створюючи мереживо голосів і тембрів. Струнна група – альт і контрабас – у цьому розділі виконує акомпанувальну роль, тримає педаль на довгих нотах, чергуючи з акордами *pizzicato*.

Музичне полотно поступово оживає, активне *accelerando* готує поживлення темпу – *Piu mosso* (33 т.), яке позначене виплеском виразного акорду за участі дерев'яних духових, трикутника й альту. Гомофонно-гармонічний виклад фактури змінюється низхідним рухом квінтолями, який починається в партії флейти, його підхоплює гобой і кларнет. Із початком *Piu mosso* розпочинається розробкова фаза першого розділу. Уперше на звуковій арені з'являються мідні інструменти – труба і тромбон. Порівняно з дерев'яними, які є названими «солоістами», у мідних насиченість партії є менш віртуозною, частіше використання їх у гармонічній функції з окремими сольними епізодами.

Кульмінація першого розділу випадає на початок 50 такту. Стан напруженості переданий тремоло духових у високому регістрі й низьких струнних на *forte*. На фоні тремолоючих інструментів вимальовується лаконічне соло марімби, що завершується ефектним арпеджованим акордом зі стрімким *crescendo* до *ff* (приклад 2).



Приклад 2. Октет. Янг Йонг. Соло марімби (48–52 т. т.)

Спад кульмінаційного епізоду викладено емоційними діалогами-перекличками духових на фоні тремоло струнних, що супроводжується поступовим затиханням у динамічному плані аж до *ppp*, заповільненням темпу та поступовим переходом альту в зону гри на підставці – *poco a poco sul ponticello*. Цей спеціальний спосіб видобування звуку надає альту зловісного, шиплячо-свистячого звучання. Композитор використав його задля створення ефекту загадковості й таємничості, адже він є дуже вдалим засобом для повноцінного та винахідливого звукопису на струнно-смічкових інструментах.

Завершальна фаза першого розділу (69 т.) – *Meno mosso* – характеризується розрідженням звучання. На зміну інтенсивності напруження кульмінаційного епізоду приходить полегшення, автор залишає лише окремі інструменти. Головну роль на себе перебирає альт, окрім гармонічної функції йому доручається ведення мелодичної лінії. Переважання середнього й низького регістру, завдяки переходу на альтову флейту й бас-кларнет, створює певні асоціації заглиблення в нічні роздуми.

Свої образні барви вносить розділ В (117 т.). Зміна настроєвого тону передана трансформацією ритмічної пульсації та, що очевидно, появою цілком нового тематичного матеріалу (приклад 3).

«Нотки» збентеження відчуються вже з перших тактів. В основі мелодичної лінії – уривчасті фрази, побудовані на широких стрибках, що в комплексному нагромадженні інструментів утворюють дисонансні звучання. Початковий мотив зосереджений навколо інтервалу малої септими (с – b), синкопований ритм і миттєва градація динамічної палітри сприяють підсиленню відчуття душевного неспокою.

У процесі розгортання розділу мелодична лінія наповнюється довшими фразами (т. т. 160–168). Тематичний матеріал у стретному викладі проводиться в партії флейти, кларнета, труби, гобоя та альту з поступовим ритмічним ущільненням (від дуолів до секстолів). Загальний висхідний рух переносить слухача в зону високого регістру, у поступовому *diminuendo* інструменти зникають, остання квінтоль звучить у виконанні лише флейти на *pp*. Весь накопичений неспокій розчиняється, немов мильна бульбашка, яка підіймається вгору й ледь помітно, беззвучно щезає. Бажаний ефект невагомості створюється завдяки прийому *glissando* в партії альту й ударних. Особливий тембр вітряних курант забезпечує досягнення потрібного колористичного задуму. Такт цілковитої тиші (169 т.) – пауза *tutti*, провіщає початок чогось нового (приклад 4).

Після короткочасного затишшя, ніби вихор, вривається нестримне *Piu mosso* (170 т.) – початок розділу С. Шалений рух шістнадцятими в темпі 132 уд./хв. на *ff* нагадає бурю, що зриває все на своєму шляху. У ядрі тематичного матеріалу хід на інтервал малої терції (es-c, fis-a). Містичності додає том-том, який, наче символ незворотності часу, розміреними ударами відбиває вісімки. Бурхливий потік нот, експонований на початку

Приклад 3. Октет. Янг Йонг. Розділ В (117–120 т. т.)

Приклад 4. Октет. Янг Йонг (169–172 т. т.) Розділ С. Емоційно бурхлива тема

розділу, увірвався раптово й так само різко обривається. На зміну йому приходить виразна мелодійна тема широкого розміреного характеру, що зароджується в партії гобоя (185 т.), її підхоплює труба та флейта (приклад 5).

У цьому розділі композитор відображає конфлікт двох душевних станів – нестримного напруження й розміреного спокою. Ці два переважаючі образи, що знаходяться на різних емоційних полюсах, спершу заявляють про себе окремо, а далі співіснують, ведучи боротьбу впродовж цілого розділу за першість. У спокій розміреної мелодії все більше вкраплюються елементи тривоги, напруженості й, урешті, таки знову здійснюється вихор. Розділ С завершується тріумфом теми бурхливого характеру, початкова її фраза проводиться в партії мідних і струнних інструментів.

Своєрідним підсумком усього твору є останній розділ D (268 т.) – *Poco meno mosso*. Окрім введення нового матеріалу, в основі містить фрагменти тем із попередніх розділів у точному і трансформованому вигляді, що поєднуються за принципом монтажу. Він розпочинається відчайдушним закликком флейти, що переростає в діалог між дерев'яними й мідними духовими. Струнні беруть на себе місію забезпечення «надійного тилу» та повертаються до своєї початкової функції акомпанування. Звучання дерев'яних духових набуває більш глибокого характеру й переноситься в нижній регістр, для цього здійснюється заміна інструментів на альтову флейту, англійський ріжок і бас-кларнет (293 т.).

Приклад 5. Октет. Янг Йонг (185–188 т. т.) Тема розміреного спокою

Замикається твір поверненням початкового образу нічної таємничої природи. Об'єднуючим засобом у творі є тематизм, адже фрагмент теми з першого розділу звучить у виконанні альтової флейти (т. т. 318–331). Поодинокі фрази струнних та ударні з обережністю супроводжують вибагливу мелодію. В останню фразу флейта, залишаючись на самоті, збирає всі свої сили й із *p* розвиває звучання до *fff* (авторська ремарка: *дути настільки сильно, наскільки це можливо*). Своєрідною аркою до попереднього викладу мелодичної лінії у флейти, гобоя та кларнета звучить її варіант у флейти з різними динамічними градаціями: майже те саме, але на іншому рівні сприйняття (приклад 6).



Приклад 6. Октет. Янг Йонг (319–322 т. т.) Розділ D. Фрагмент теми з першого розділу

Висновки. Отже, в Октеті Янг Йонг поєднує традиції західноєвропейського письма з композиторськими надбаннями східного мистецтва, обираючи для себе з обох культур те, що найближче йому. Важливу роль у втіленні творчого задуму посідає звукозображальність. Образ загадкової ночі передано завдяки застосуванню спеціальних прийомів гри: у духових – це бенд, *glissando*, у струнних – гра *pizzicato*, натуральні та штучні флажолети, гра *sul ponticello*. Ударні заслуговують на особливу увагу, адже вони підсилюють стан нічної таємничості своїми різноманітними тембрами.

Камерно-інструментальна композиція укладена в неперіодичну форму з наскрізним принципом розвитку з виділенням чотирьох розділів ABCD, де перший **A** експонує загадковий образ ночі, розділ **B** вносить характер тривожності й збентеження, у розділі **C** змальований бурхливий потік емоцій, що виливається в конфлікт контрастних емоційних станів, і розділ **D** підсумовує все вищесказане й у кінцевому варіанті зображує повернення до початкового образу спостереження за спокоєм нічної природи.

У композиції спостерігаємо синтез імпресіоністичних проявів і тогочасних новаторських технік – *сонористики* й *алеаторики*. Звернення до нового поліфонічного типу викладу, у якому музична фактура створюється напластуванням різних елементів випадковості. На рух музичної форми впливають національні та європейські романтичні моделі формотворення, що ґрунтуються на варіантному принципі розгортання тематизму.

Виразальними засобами, що допомагають створювати стани нестійкості, напруженості, є перемінність розміру, часта зміна темпу, ладова нестійкість, дуже гостра реакція динамічної градації, штрихові особливості тощо. Наспівні спокійні відтинки мелодичних побудов композитор чергує з мелодіями інструментального характеру, які насичені складно організованими метроритмічними групами, міжтактовими та внутрітактовими синкопами, широкими стрибками, хроматизмами. Також спостерігаємо синтез прийомів музичного мистецтва з елементами живопису. Перед уявою слухача постають видимі

живописні картини й різні градації душевних станів людини, яка відчувається цілком самотньою та порожньою на тлі безмежної та величної нічної природи.

Досліджений камерно-інструментальний твір Янг Йонга для змішаного складу інструментів репрезентує таку модель ансамблевого письма, де принцип рівноправності сполучається з висуванням окремих тембрів (флейти, гобоя та кларнета) як солістів. В Октеті простежуємо поєднання ансамблевого письма з прийомами оркестрового, що дає змогу організувати велику кількість партій у гармонійний узгоджений організм.

Література

1. Батанов В. Жанрово-стильові тенденції в камерно-інструментальних ансамблях. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/zhanrovo-stilevyie-orientiry-kamerno-instrumentalnoy-muzyki-kitayskikh-kompozitorov-hh-veka> (дата звернення: 07.07.2023).
2. Батанов В. Універсальність музичного професіоналізму в XX сторіччі й діяльність Юна Іс-анга. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія «Мистецтвознавство»*: збірник статей / гол. ред. О. Смоляк. Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2014. № 3. С. 83–89.
3. Вей Мін: Художня концепція використання ресурсів народної музики для інструментального письма – аналіз шляху до створення камерної музики сучасної народної музики Ян Юна «Осіньна звукова fuga». *Журнал Центральної консерваторії*. 2017. Вип. 4. С. 48, 62. 来源: 魏明:《将民间音乐资源用于器乐化写作的艺术构思杨勇当代民乐室内乐〈秋声赋〉创作路径解析》,《中央音乐学院学报》,2017年,第4期,第48页,第62页。
4. Го Шухуй. Поетичний світ, музичний світ, навмисний світ – підручник з чотирьох поем Ян Ліціна про династію Тан – для сопрано, ударних і фортепіано». *Музичне мистецтво*. 2004. № 1. С. 38. 来源: 郭树芸:《诗境乐境意境-杨立青〈唐诗四首-为女高音、打击乐与钢琴〉初探》,《音乐艺术》,2004年,第1期,第38页。
5. Ден Кайюань. Камерно-вокальна мініатюра у творчості китайських композиторів 1980–90-х років: жанрова стилістика: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків, 2018. 205 с.
6. Ду Фу. Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник: у 2 т. / за ред. Н. Михальської та Б. Щавурського. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2005. Т. 1: А – К. С. 580–581. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Schavurskyi_Borys/Zarubizhni_pysmennyky_entsyklopedychnyi_dovidnyk_Tom_1.pdf?PHPSESSID=820musa50f0nikff8dkknsiio5, (дата звернення: 07.07.2023).
7. Лі Сіань. Культурна трансформація і структура поля напруженості китайської музики. *Китайське музикознавство*. 1994. № 4. С. 44. 李賢,《文化變遷與中國音樂張力場的結構》。中國音樂學,1994年第4期,第44頁。
8. Сунь Сяойе. Композитор, сповнений відчуття народної музики. *Музичне життя (music life)*. 2020. Вип. 2. 37 с. 孙晓烨“饱蘸中国民间音乐情怀的作曲家”音乐生活2020年第2期 37.
9. Boston University Concert Programs. URL: https://open.bu.edu/bitstream/handle/2144/32088/1991_09_Alea_III_int_comp_competition_concert_web.pdf?sequence=1&isAllowed=y (дата звернення: 12.03.2024).

УДК 78.27

DOI 10.32782/2224-0926-2025-1-52-10

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

ОЛЕКСАНДР КОЗАРЕНКО: ДУХОВНЕ ОСЕРДЯ «МЕЖОВОГО» КОМПОЗИТОРА

Досліджується творчість видатного українського композитора Олександра Козаренка на тлі його активної діяльності як композитора, піаніста, педагога і науковця. На основі осмислення всіх боків життєтворчості композитора осмислюється визначальна мета пошуку ним інтонаційних основ функціонування української музики. У цьому контексті розглядається важлива роль духовної музики, у царині якої композитор убачав основу формування національних музично-семіотичних процесів. Із цієї причини композитор підкреслював особливе значення середньовічної літургійної музики, репертуар якої зафіксований в українських нотолінійних ірмологіонах XVI–XVIII ст. Добра поінформованість О. Козаренка в особливостях сакральної монодії відчутно вплинула на творчість композитора. На цій основі він створив багато духовних творів, використовуючи інтонаційний фонд сакральної монодії або у прямому цитуванні, або у формуванні на цій основі особистісних образно-емоційних звукових рефлексій.

Підкреслюються вибрані твори О. Козаренка, що засвідчують оригінальність мислення композитора та здатність імпровізувати засобами різних інтонаційних фондів в однакових формотворчих рамках. Такими прикладами є «Ірмологіон» та «Мікросхеми» для камерного ансамблю. Широка палітра жанрів засвідчує неймовірне вміння митця прожити справді «межову» емоційність відчуттів. Підкреслюється вміння митця водночас перебувати в драматично-експресивному чи вдумливо-споглядальному стані сакрального монодійного мелосу. Відзначається також пов'язаність композиторської творчості і музикознавчих досліджень митця, про що свідчить його монографія «Феномен української національної музичної мови». У ній підкреслюється значимість духовної музики як основи для збагачення усіх складників національної музичної мови, а також актуального шляху до відновлення значимості української музики в європейському контексті.

Визначається головна сутність «межовості» композиторської творчості митця, який ніколи не забував своєї місії і вибудував особливий інтонаційний простір як ознаку надгострого відчуття обов'язку перед своїм народом. Цей простір заповнювався горизонталлю західноєвропейської стилістики та українського фольклору. Натомість вертикаль балансувала поміж величчю екзистенційної молитви духовних жанрів та експресивністю з домішкою гротеску, театральних жанрів.

Ключові слова: духовна творчість, О. Козаренко, сакральна монодія, Ірмологіон, М. Лисенко, інтонаційний фонд, національна музична мова.

Syrotynska Natalia. Oleksander Kozarenko: spiritual core of the “boundary” composer

The work of the outstanding Ukrainian composer Oleksandr Kozarenko is studied against the background of his active activities as a composer, pianist, teacher and scientist. Based on an understanding of all aspects of the composer's creativity, the defining goal of his search for the intonation bases of the functioning of Ukrainian music is understood. In this context, the important role of spiritual music is considered, in the field of which the composer saw the basis of the formation

of national musical and semiotic processes. For this reason, the composer emphasized the special importance of medieval liturgical music, the repertoire of which is recorded in Ukrainian notoline irmologions of the 16th–18th centuries. Good information O. Kozarenko in the peculiarities of the sacred monody significantly influenced the work of the composer. On this basis, he created many spiritual works, using the intonation fund of sacred monody either in direct citation, or in the formation of personal image-emotional sound reflections on this basis.

Selected works of O. Kozarenko are emphasized., testifying to the originality of the composer's thinking and the ability to improvise using different intonation funds within the same formative framework. Such examples are «Irmologion» and «Microcircuits» for chamber ensemble. A wide palette of genres testifies to the artist's incredible ability to experience a truly «borderline» emotionality of sensations. The artist's ability to simultaneously be in a dramatic-expressive or thoughtful-contemplative state of sacred monodic melos is emphasized. The connection between the composer's work and musicological studies of the artist is also noted, as evidenced by his monograph «The Phenomenon of the Ukrainian National Musical Language». It emphasizes the importance of spiritual music as a basis for enriching all components of the national musical language, as well as an actual way to restore the importance of Ukrainian music in the European context.

The main essence of the «limitation» of the composer's work of the artist, who never forgot his mission and built a special intonation space as a sign of an acute sense of duty to his people, is determined. This space was filled with the horizontality of Western European stylistics and Ukrainian folklore. Instead, the vertical balanced between the grandeur of the existential prayer of spiritual genres and the expressiveness, with an admixture of the grotesque, of theatrical genres.

Key words: spiritual creativity, O. Kozarenko, sacred monody, Irmologion, M. Lysenko, intonation fund, national musical language.

Я покажу вам безліч світів.

Михайль Семенко

Вступ. В одному з останніх інтерв'ю Олександр Козаренко назвав себе «межовим» композитором – лемком за походженням у пошуках європейського коріння на межі Європи і України¹. Звідки таке визначення? Імовірно, митець мимоволі озвучив глибинне відчуття власного призначення, що відкриває для нас містерію його життя і творчості як композитора, піаніста, педагога і науковця. У межах цих граней виявляємо правдиві виміри його неймовірного таланту і наполегливості водночас.

Як піаніст О. Козаренко все життя пропагував українську фортеп'яну музику, як науковець – був одним із перших в Україні, хто розробив новітній курс богослов'я і філософії музики, як педагог – активно пропагував національне мистецтво, а також переконливо творив його новітні форми – як композитор. І весь свій «межовий» досвід він вкладав у пошуки функціонування української музики в сенсі звукореалізації етносу через створення національної музичної мови. Ця теза стала осердям авторської монографії «Феномен української національної музичної мови», опублікованої у 2000 р. [6]. Імовірно, визначена у зазначеній книзі ідея вимагала тривалих пошуків та експериментальних інтонаційних вивірень, що вповні відповідало глибині таланту й артистичному темпераменту митця, його внутрішній свободі.

Підкреслена контрастність творів композитора увиразнює визнану ним самим власну «межовість», розпростерту поміж кардинально різних творчих площин, поміж

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=XqzBSeR1uC8>

етнохарактерною знаковістю і музичними лексемами західноєвропейського походження. І в тих «межах» Європи й України О. Козаренко віднайшов надпотужний центр тяжіння, до якого завжди спрямовувався нестримний політ його мистецького мислення. Таким осердям була духовна музика як відгук тої мистецької інвазії з Візантії, що не перервала, а, навпаки, надала додаткового імпульсу національним музично-семіотичним процесам, розширивши їх джерельну базу [6, с. 101].

Матеріали та методи. Композитор створив цілу палітру різножанрових духовних композицій, перелік яких подаємо за хронологією:

- «Ірмологіон» для струнних (1988);
- «Острозький триптих» для мішаного хору (1994), до якого увійшли кондак Пресвятій Богородиці «Возбранной воєводи», псалом «Блажен муж» і задостойник «О Тебї радується»;
- вокально-симфонічна ораторія «Страсті Господа Бога нашого Ісуса Христа» для читця, солістів, хору та камерного оркестру (1996);
- «Чотири молебні пісні до Діви Марії» для жіночого хору, камерного оркестру й органу (1996);
- «Псалом Давидів» для хору й оркестру (1998);
- Літургія св. Іоанна Златоуста (1999–2000);
- Кантата новомученикам УГКЦ «Вінець нетлінний» для хору, органу й оркестру (2002);
- Українська Кафолічна Літургія (2003);
- «Архиерейська Божественна Літургія для хору та оркестру», присвячена Голодомору українського народу в XX столітті (2005);
- «Український реквієм» для солістів, хору і оркестру (2008);
- «Різдвяна Божественна Літургія» для мішаного хору а cappella (2014);
- «Величання князю Володимирі», кантата для хору та оркестру (2015).

Дата написання «Величання князю Володимирі» стала символічною межею майже 30-літньої активної духовної творчості О. Козаренка від часу написання ним «Ірмологіону» у 1988 р. І це був саме той тривалий період теоретичних пошуків і практичних напрацювань, у межах якого композитор досліджував сутність музики, її функціональність у різні періоди, інтонаційні особливості і, головне, національну компоненту. Усе це впродовж десятиліть цікавило О. Козаренка, який зумів сконцентровано підійти до розв'язання визначеної проблематики і розпочати від основ – культурно-мистецьких традицій Середньовіччя. Саме у цій ділянці О. Козаренко відкривав забуті сторінки інтонаційної мови сакральної монодії, так необхідної для творення нових знакових систем, для подальшого розвитку української культури. На цьому шляху він прийшов до розроблення унікального курсу богослов'я та філософії музики, що підсумовувало багаж напрацьованих теоретичних знань і композиторського досвіду [5].

Результати. Отже, активне зацікавлення Олександра Козаренка сакральною монодією тісно пов'язане з намаганням осмислити і долучити співочу літургійну лексику до власного композиторського письма. Це проявилось, з одного боку, у використанні інтонаційного фонду української церковної музики у різножанрових духовних композиціях, а з іншого – у музикознавчому контексті, базованому на осмисленні мовленнєвих кодів монодії, поруч із пошуком богословських основ природи музичного звуку. Так, тематика виступу О. Козаренка на одній із чисельних конференцій присвячена розкриттю «Літургійної природи музики» [7]. Такий підхід пов'язувався з трактуванням митцем

церковної музики як середовища формування тезаурусу національних стереотипів музичного професіоналізму.

О. Козаренко вважав, що українська церковна музика сприяє дослідженню кардинальних змін етномузичної свідомості і, відповідно, мовно-стильових мутацій XVI–XVII ст. [4]. Акцентування на цьому періоді української історії було не випадковим, і передусім завдяки рідному місту Коломиї, де композитор з дитинства добре знав і впродовж усього життя товаришував із музикознавцем-медієвістом Юрієм Ясіновським, тож був добре ознайомлений із таким важливим періодом для розвитку української музики, як XVI–XVII ст.

Так, наприкінці XVI ст. в Україні було створено національний тип п'ятилінійної нотації, за допомогою якої вперше зафіксували вибраний репертуар середньовічної монодії (одноголосся) у точному прочитанні. Піснеспіви укладалися в новаційні літургійні збірники – ірмологіони, що за короткий час стали основним підручником для початкової освіти всіх без винятку українських дітей. Це зумовило функціонування церковної музики як єдиного поля, в якому формувалися інтонаційні моделі національного музичного професіоналізму, до яких так часто звертався і сам О. Козаренко. В окремих випадках таке звертання полягало у прямому цитуванні, а в іншому – у пересіванні кризь внутрішній стан композитора і, відповідно, у формуванні його особистісних образно-емоційних звукових рефлексій.

Важливо, що добра поінформованість О. Козаренка в особливостях сакральної монодії, зокрема у структурі і репертуарі ірмологіонів, співпала з переломним періодом української історії, періодом відстоювання Незалежності. Тож створення митцем у 1988 р. «Ірмологіону» для струнних, якнайкраще втілило настрої доби, коли відроджувалися малознані сторінки національної культури. У цьому відношенні «Ірмологіон» задекларував не лише буквальне існування знакового для України літургійного нотолінійного збірника, але проілюстрував величезні можливості його інтонаційного фонду. Як відзначав Ю. Ясіновський у передмові до опублікованого «Острозького триптиху» [8], в основі тематизму «Ірмологіону» для струнних О. Козаренка покладено мелодіку осмогласного жанру богородичних-догматиків XVI ст. На цій основі композитор створив інструментальний цикл, проаналізований музикознавицею Ольгою Комендою у статті «Жанрово-інтонаційні джерела тематизму Олександра Козаренка: інтонаційні відкриття композитора». Дослідниця звертає увагу на наслідування в «Ірмологіоні» структури барокової сюїти, а отже, в основі тематизму кожної з п'яти частин віднаходиться та чи інша жанрова модель. Послідовно експонуються такі жанри: хорал, народна пісня (ладкання), барокова арія, класичне балетне адажіо і менует. Уже самі назви передбачають контрастність, майстерно втілену композитором на межі перетину різних стилів і епох. Натомість однорідність струнних тембрів залишається єдиним стабільним засобом зміцнення барвистої композиції. У такий спосіб у тембровому мереживі струнних вибудовуються контрастні інтонаційні струмені, вилучені з монодійного зерна. У подальшому цей метод енергетичного розщеплення сакральних інтонацій стане превалюючим у духовній творчості митця.

Важливо, що у цей же період О. Козаренко працював над вокальним циклом «Мікросхеми» на слова коломийської поетеси Марти Томенко для камерного ансамблю, прем'єра якого відбулася в 1989 р. У цьому творі на противагу «Ірмологіону» розкриваються щораз нові можливості змістовної інтерпретації різноманітних інструментальних тембрів – цимбалів, ная, вібрафона та бонгів [1]. Твір складається із семи мініатюр,

сповнених імпресіоністського колориту, вирізняється композиційним мінімалізмом і подібно до «Ірмологіону» побудований на сюїтній моделі. Певною мірою обидва твори, створені в один час, засвідчують оригінальне мислення композитора, який імпровізував різним інтонаційним фондом в однакових формотворчих рамках.

У цей же час композитор пише «Пасакалію на галицьку тему для органу», що, як і попередні твори, характеризується використанням мінімалістичних ресурсів та інтонаційною простотою. Проте на противагу монодійним інтонаціям «Ірмологіону» та імпресіоністичному мисленню «Мікросхем» композитор протиставляє «Пасакалію» як зразок багаторівневого діалогу етнічного мелосу з варіаціями *basso ostinato* для органу (1989). «Пасакалія» відображає також захоплення автора поліфонією і українським динамічним мінімалізмом.

Варто підкреслити, що три вищезазначені твори, написані в один період, засвідчують т. зв. «пробу пера» молодого композитора, який намагався в мінімалістичних межах висувати інтонаційні контури різних стилістичних зрізів, і це йому вдалося. Натомість поєднання характеристик граціозної сюїтності з бароковою ґрунтовністю визначило подальше балансування композиторської творчості поміж загостреною театральністю і драматизмом. Подібні настрої яскраво проявляються в наступному переході від мінімалізму до великих форм сонатно-симфонічного складу. Такий принцип визрівання наступного домінуючого жанру з попереднього О. Коменда, дослідниця життєтворчості О. Козаренка, визначила як ланцюговий. Наступним етапом став 1994 р., коли О. Козаренко творив композиції, буквально діаметральні за стилем, змістом і виконавським складом:

– «Дон Жуан» з Коломій», балет за мотивами творів Л. фон Захера-Мазоха (включає раніше написані «Оро» для ансамблю перкусії, «Інвенції для чотирьох мелодичних інструментів та «Concerto Rutheno»);

– «Оро» для ансамблю перкусії;

– «Острозький триптих» для мішаного хору а *cappella*;

– «П'єро мертвопетлює», камерна кантата для контратенора та інструментального ансамблю на вірші Михайля Семенка;

– «Chanson triste» пам'яті В. Лютославського для органу і струнних.

Широка палітра представлених жанрів засвідчує неймовірне вміння митця проживати справді «межову» емоційність відчуттів водночас. І водночас перебувати у вдумливо-споглядальному стані сакрального монодійного мелосу, розгорнутої архаїки пісні для органу і струнних, експресивно-гротескного настрою П'єро, динамічної вибуховості перкусійних ритмів. Усе це підкреслює неймовірність того внутрішнього закипання, що феєричним феєрверком висвітлило авторський талант.

Тож варто задуматися, а що відбулося напередодні? Що спричинилося до створення цілої низки таких контрастних, досконалих і, можна сказати, «межових» творів? У цьому контексті варто пригадати 1993 р., час професійного визнання, що засвідчують принаймні дві знакові події – захист кандидатської дисертації на тему «Микола Лисенко як основоположник української національної музичної мови», а також початок викладацької праці у стінах Львівської консерваторії імені – який символізм! – М.В. Лисенка. Безсумнівно, усе це було неабияким досягненням молодого композитора і науковця, це надихало, тож вибухнуло цілою низкою геніальних творів у 1994 р.

Сутність творчого мислення О. Козаренка найкраще розкривається ним самим у тематиці вищеназваної кандидатської дисертації, а надалі докторського дослідження

«Феномен української національної музичної мови». В обидвох випадках митець концентрує увагу на особливостях творення і функціонування національної музичної мови. І, як йдеться в одному з геніальних афоризмів Григорія Сковороди, «що полюбив – у те й перетворився», подібно й О. Козаренко – ніколи не припиняв пошуків генези національного інтонаційного поля і водночас талановито снував мереживо власної творчості.

На цьому шляху надійною опорою для композитора став М. Лисенко, у музиці якого на зламі XIX–XX ст. відбулося зімкнення багатовікових семіотичних процесів у власній музичній мові, яка стала моделлю національної. Як пише Козаренко, «музична мова Лисенка як перша справжня національна музичносеміотична система стала тим рубежем, що відділив могутній пласт т. зв. передстилю в українській музиці (період формування давньоукраїнської музичної мови, який завершується творчістю М. Березовського, А. Веделя, Д. Бортнянського), означив параметри власне стилю, розвинутого спадкоємцями М. Лисенка, і передбачив низку ознак мета- чи надстилю... і дотепер справляє вплив на подальше становлення національної музичної мови».

Важливо зазначити, що в часі вивчення Лисенкової творчості О. Козаренко не міг оминати значимості досліджуваного періоду, коли виокремлювалася категорія «музичної мови» як семіотичної системи. Саме перші десятиліття XX ст. характеризуються приходом т. зв. «лінгвістичної свідомості» модернізму, коли ця риса була майже одночасно відкрита в багатьох суміжних галузях: філософії, літературо- та мовознавстві, естетиці. Цей період характеризувався розробленням тлумачення мистецьких текстів аж до гіпертексту навколишньої реальності. Звідси ставлення до музичного мистецтва як до певного мовленнєвого коду, в якому зберігаються численні елементи музичного вислову. Отже, для О. Козаренка сакральна монодія стала тим особливим середовищем, без урахування якого «годі досягти до розкриття оригінальності справжнього розуміння текстів українських церковно-музичних творів, що становлять незаперечний національний пріоритет у світовому загальноартистичному дискурсі». Композитор не просто вивчав репертуар сакральної монодії, він буквально імпровізував інтонаціями середньовічних піснеспівів, геніально відчував їх вібрування і на цій основі творив.

Особливе ставлення до церковної музики не перешкоджало композиторові експериментувати, гармонізуючи монодійні піснеспіви, впроваджуючи оркестровий супровід до традиційно акапельних літургічних творів, доповнюючи їх також органом, що сприймається традиційним інструментом римо-католицького обряду, розбудовувати окремі сакральні жанри до меж великих форм. Знаково, що на зміну мінімалістичному «Ірмологіону» для струнних (1988) та акапельному «Острозькому триптиху» (1994) в наступні роки прийшли розлогі ораторії, кантати та літургії, докладний список яких міститься на початку. Серед чисельних духовних творів віднаходимо також національно атрибувані, зокрема «Кантату новомученикам УГКЦ «Вінець нетлінний» для хору, органа й оркестру (2002); «Українську Кафолічну Літургію» (2003); «Архиєрейську Божественну Літургію для хору та оркестру», присвячену Голодомору українського народу в XX ст. (2005); «Український реквієм» для солістів, хору і оркестру (2008). Це свідчить про глибоке усвідомлення композитором національної приналежності і мистецької жертовності, принесеної своєму народу в інтонаційних шатах.

Висновки. Певною мірою О. Козаренко ототожнював себе зі своїм народом, що віднаходимо на сторінках знакової для нього монографії. Композитор пише: «Багатовікове (упродовж двох тисячоліть) існування України в «межовій» ситуації [виділення автора. – Н. С.] – на порозі Сходу і Заходу як частини Великого Кордону (за визначенням

Я. Дашкевича), маргінальність української людности в «тілі» двох імперій (Російської та Австро-Угорської) зумовили постійну актуалізацію екзистенційної категорії життя як балансування на вістрі буття і небуття... Це зумовило традиційне для українців глибокоособистісне, інтимне, «сердечне» сприйняття Бога». А в одному з інтерв'ю до 180-ліття М. Лисенка О. Козаренко визначив головну ознаку шляхетності як глибокого, надгострого відчуття обов'язку перед своїм народом. У цьому й полягає сутність «межовості» композиторської творчості митця, який ніколи не забував своєї місії і вибудував особливий інтонаційний простір. Цей простір заповнювався горизонталлю західноєвропейської стилістики та українського фольклору. Натомість вертикаль балансувала поміж величчю екзистенційної молитви духовних жанрів та експресивністю, з домішкою гротеску, театральних. Варто пам'ятати, що композитор співпрацював із багатьма театрами України і написав музику до понад 50-ти вистав.

Певною мірою текст Михайля Семенка, покладений О. Козаренком в основу камерної кантати «Г'єро мертвопетлює», першовиконавцем якої у 1994 р. був легендарний МІФ – Василь Сліпак, суголосний творчому кредо композитора:

Я покажу вам безліч світів.

Оригінальних і капризних

Я покажу вам безліч шляхів

Хто хоче мого духа визвать?

Тож сутність творчості О. Козаренка полягала не в подоланні «межовості», яку він так глибоко відчував, а в невпинному балансуванні поміж потужними інтонаційними імпульсами «безлічі світів». Серед них відшукував власну музичну мову, вилущену з національно-своєрідної знакової системи, а серед «безлічі шляхів» надійною опорою залишалася музика духовна. Був переконаний, що «важливим є момент подолання стильової вторинності сакральної музики щодо музики світської, повернення основного русла музичного семіозу і це явище може привести до колосального оновлення і збагачення усіх складових національної музичної мови». У цьому вбачав шлях до відновлення актуальності української музики в європейському контексті.

Література

1. Кашкадамова Н. Нові компакт-диски. *Українська музика*. 2019. Ч. 1. С. 122–125.
2. Козаренко О. Микола Лисенко – творець української національної музичної мови. Коломия, 2023. 136 с.
3. Козаренко О. Сакральна творчість українських композиторів ХХ століття в контексті національних музично-семіотичних процесів. *Калофонія*. 2002. Вип. 1. С. 150–161.
4. Козаренко О. Що таке церковна музика? (музично-історичний, богословський і творчий аспекти). *Калофонія*. 2004. Вип. 2. С. 243–250.
5. Козаренко О. Філософія музики як необхідна складова сучасної музичної освіти. *Науковий вісник ЛНУ імені І. Франка. Мистецтвознавство*. 2012. Вип. 11. С. 3–7.
6. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови». Львів, 2000. 286 с.
7. Козаренко О. Літургійна природа музики. *VI Міжнародна наукова конференція «Літургія і літургійний спів візантійського обряду в історичному розвитку»*. URL: <https://ucu.edu.ua/events/vi-mizhnarodna-naukova-konferentsiya-liturihiya-i-liturihijnyj-spiv-vizantijskoho-obryadu-v-istorychnomu-rozvytku/>
8. Козаренко О. Острозький триптих / передмов. і біогр. Ю. Ясіновського ; ред. Б. Борисенко. Львів, 2002. 15 с.
9. Козаренко О. Творчість Лисенка – диво самозростаючого Логосу. URL: <https://mus.art.co.ua/tvorchist-lysenka-dyvo-samozrostauchoho-lohosu/>

-
10. Коменда О. Жанрово-інтонаційні джерела тематизму Олександра Козаренка: інтонаційні відкриття композитора. *Музикознавчі студії інституту мистецтв СНУ імені Лесі Українки та НМАУ ім. П.І. Чайковського*. 2012. Вип. 10. С. 141–157.
11. Коменда О. Олександр Козаренко – піаніст, композитор, музикознавець : монографія. Луцьк, 2017. 252 с.



УДК 78+881/886:37.032

DOI 10.32782/2224-0926-2025-1-52-11

*Степанська Олександра Станіславівна**кандидат мистецтвознавства,**доцент музично-теоретичних дисциплін,**Музична консерваторія м. Барселуш, Португалія**<https://orcid.org/0009-0009-6605-6684>*

МУЗИКА ЯК ФАКТОР ВИХОВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ЕЛІТИ У СВІТОГЛЯДНИХ ЗАСАДАХ ГРИГОРІЯ ГАЛАГАНА

У статті вперше аналізується юнацький журнал Григорія Галагана як джерело музикознавства. Постать Григорія Галагана (1819–1888) невід’ємна від історії української музики, освіти й української культури взагалі. Нащадок заможної козацької родини, ліберал із демократичними поглядами, український поміщик, завзятий українофіл, який став тогочасною культурною елітою, меценат і видавець, він не тільки був причетним до скасування кріпосного права, але й продовжував та розвивав родинні культурні традиції, виступав засновником українських науково-освітніх і культурно-музичних проєктів, українських важливих на фоні постійного російсько-імперського тиску на український етнос. Журнал (щоденник) писався юним Галаганом у 1836–1841 роках – у період, який охопив навчання в Петербурзькому університеті, короточасні перебування в дідовому маєтку Сокиринці та закордонну подорож по Європі. Оскільки музична освіта вважалася невід’ємною складовою аристократичного виховання національної еліти, щоденник відображає музичну багатовекторність – від сухих констатацій музичного учбового процесу, переліку музичних подій або імен до майже рецензій на вистави або видатні концерти. Серед останніх можна зазначити балетні спектаклі за участю тодішньої італійської зірки Марії Тальоні, виступи піаністів-віртуозів Ліста та Тальберга, суперництво й музична «дуель» яких не залишила байдужими сучасників. Цікавими та інформативно насиченими можна вважати музичні нотатки, зроблені під час закордонної подорожі 1841 року. Перебуваючи в Лембергу, Празі, Нюрнбергу, Франкфурті, Мюнхені та інших містечках, Галаган залишив безліч музичних вражень, від церковної літургії до музичного оформлення Октоберфесту в баварській столиці, від гри вуличного оркестру до концерту Ф. Ліста. Важливою частиною журналу є чітка україноцентричність, яка проявляється не тільки в побутовій та філософсько-історичній площинах (чітке розмежування російське – українське, українська етнічна визначеність), а й у музичній сфері. Палітра етнографічних замальовок охоплює простір від історичних пісень козацького минулого до ліричних солов’яків сучасності, від розважальних народних танців до фортепіанного акомпанементу до українських пісень під час побачень. Перелічені характеристики підкреслюють велику джерельну цінність важливого його документа епохи, наративи якого співзвучні сучасності, особливо в контексті російсько-української війни.

Ключові слова: Григорій Галаган, українська культура, українська музика, Ференц Ліст, Сигізмунд Тальберг, Марія Тальоні.

Stepanska Oleksandra. Music as a factor in the education of the national elite in the worldview of Hryhorii Halahan

The article analyzes for the first time the youthful Journal of Hryhorii Galagan as a source of musicology. The figure of Hryhorii Galagan (1819–1888) is inseparable from the history of Ukrainian music, education, and Ukrainian culture in general. A descendant of a wealthy Cossack family, a liberal with democratic views, a Ukrainian landowner, an ardent Ukrainophile who

became the cultural elite of the time, a patron of the arts, and a publisher; he was not only involved in the abolition of serfdom, but also continued and developed family cultural traditions, or acted as the founder of Ukrainian scientific, educational, and cultural, and musical projects, which were extremely important against the background of constant Russian-imperial pressure on the Ukrainian ethnic group.

The journal (diary) was written by the young Galagan in 1836–1841 – during the period that covered his studies at St. Petersburg University, short stays at the Sokyryntsi estate, and a foreign trip to Europe. Since musical education was considered an integral part of the aristocratic upbringing of the national elite, the diary reflects musical multi-vectority – from dry statements of the musical educational process, a list of musical events or names – to almost reviews of performances or outstanding concerts. Among the latter, one can mention ballet performances with the participation of the then Italian star Maria Taglioni, or performances by virtuoso pianists Liszt or Thalberg, whose rivalry and musical “duel” did not leave contemporaries indifferent. The musical notes made during a foreign trip in 1841 can be considered interesting and informative. While in Lemberg, Prague, Nuremberg, Frankfurt, Munich and other towns, Galagan left behind a multitude of musical impressions, from church liturgy to the musical design of the Oktoberfest in the Bavarian capital, from the playing of a street orchestra to a concert by F. Liszt. An important part of the Journal is a clear Ukrainian-centricity, which is manifested not only in the everyday and philosophical-historical plane (a clear demarcation between Russian and Ukrainian, Ukrainian ethnic identity), but also in the musical sphere. The palette of ethnographic sketches covers the space from historical songs of the Cossack past to lyrical solo songs of the present, from entertaining folk dances to piano accompaniment to Ukrainian songs during dates. The listed characteristics emphasize the great source value of an important ego-document of the era, the narratives of which are consonant with modernity, especially in the context of the Russian-Ukrainian war.

Key words: Hryhoriy Galagan, Ukrainian culture, Ukrainian music, Franz Liszt, Sigismund Thalberg, Maria Taglioni.

Вступ. Григорій Галаган (1819–1888) – видатний український громадський діяч, поміщик, меценат, видавець, життя якого було тісно пов’язано з Україною. Він був причетним до реформи 1861 року, головував у Південно-західному відділі російського географічного товариства, фінансував журнал «Київська старовина», де оприлюднив свою працю про сокиринський вертеп, допоміг надрукувати фольклорну збірку «Південноруські пісні», яку склав його родич М. Маркевич. «Великі заслуги Григорія Павловича перед нашою культурою, – пише С. Білокінь. – І до нього фольклористи знали Остапа Вересая, що жив у галаганівських Сокиринцях, але саме Григорій Павлович організував йому справжню рекламу, влаштував його публічні виступи в Києві, зацікавив ним О. Русова й М. Лисенка, які написали про кобзаря перші ґрунтовні статті»¹.

Однією з фундаментальних справ діяча можна вважати відкриття в 1871 році Колегії Павла Галагана, названої на честь його померлого сина. Учебний заклад, збудований на кошти мецената в Києві, перебував під патронатом Університету Св. Володимира і спирався на найкращі демократичні засади англійської освіти (чим протистояв російській казенщині). За п’ятдесят років своєї діяльності зі стін Колегії вийшло багато видатних діячів науки та культури, за що заклад отримав ім’я «школи академіків».

Матеріали та методи. Починаючи з 30-х років XX століття в силу різних політичних причин життя та діяльність родини Галаганів майже не ставало об’єктом дослідження. Цьому сприяло знищення і маєтків, і Колегії – галаганівського оплоту, останні

¹ С. Білокінь. Колегія Павла Галагана. *Прилуки. Фортеця*. №10, 2019. С. 21.

випускники якого або тихо закінчували своє життя, приймаючи (чи ні) нову більшовицьку реальність, або були жорстоко репресовані (як М. Драй-Хмара або П. Филипович). Наразі спостерігається сплеск інтересу до забутих сторінок галаганівської історії. Сучасні історичні розвідки (напр., таких дослідників, як-от М. Будзар, Є. Ковальов, І. Гирич, С. Білокінь, та ін.) та оприлюднені архівні документи (напр., близького до сім'ї славіста Андроніка Степовича) поступово ліквідують прогалини в погляді на значну роль Галаганів у культурно-історичному процесі.

Українське музикознавство вже частково опрацьовувало музичні й культурні традиції сім'ї Галаганів. Неможливо переоцінити значення маєткових кріпосних оркестрів, які тримали прашури Григорія Галагана протягом XVIII століття в Сокиринцях і Дігтярях, що на сучасній Черкащині, куди запрошували закордонних музикантів, влаштовували концерти та вистави. Оркестри виконували класичний і романтичний сучасний репертуар. Знаковою подією 1770 року стало придбання прадідом Галагана вертепної драми в київських бурсаків. «Відтоді, – пишуть Б. Сюта та Л. Корній, – вертеп систематично виставлявся в маєтку Галаганів. У 1882 р. Г. П. Галаган надрукував текст вертепу з нотами за списком 1878 р.»². Вертеп, який отримав назву «Сокиринського», досі вважається одним із найбільш збережених та цікавих у цьому жанрі.

Проте плідна музична й культурна діяльність поміщиків Галаганів, і особисто останнього представника родини Григорія Петровича, заслуговує на більш детальне дослідження та контекстуалізацію у музикознавчій площині.

Об'єктом дослідження цієї статті є журнал Григорія Галагана, опублікований уперше в часописі «Київська старовина» і оновлений у 2020 році³, предметом – музичне наповнення епістолярного джерела, що виступає фактором аристократичної освіти.

Результати. Музичне виховання Григорія Галагана цілком вписувалося в культурно-просвітницькі тенденції романтичного XIX століття і було складовою частиною загального освітнього процесу аристократичного прошарку імперської Росії. Галаган не обминув ні приватних уроків з гри на фортепіано, ні відвідувань широкого спектра музичних подій – від українських народних музичних вечорниць до домашнього музикування, від концертів інструментальної музики до оперних і балетних вистав, як вітчизняних, так і європейських.

Важливим документом, що дає можливість прослідкувати багатовекторність музичних інтересів українського культурного діяча, є його юнацький щоденник, що за традиціями тодішньої епохи має назву «журнал». Він охоплює всього п'ять років – з лютого 1836-го до жовтня 1841-го. Галаган почав свої записи у віці 16 років, коли готувався до іспитів на юридичний факультет Петербурзького університету. Останні нотатки зроблені під час подорожі по Німеччині. «Український дворянин, – пише упорядник видання М. Будзар, – постає тут як «герой свого часу» перед викликами «Миколаївської доби» – часу правління Миколи I, коли Російська імперія переживала апогей абсолютизму, а водночас – зародження національних рухів, зокрема й українського, постає у різних просторах соціальної дії – в аристократичному салоні, в університетській аудиторії, в

² Л. Корній, Б. Сюта. Українська музична культура. Погляд крізь віки. С. 90.

³ Григорій Галаган. Журнал (1836–1841) / Упорядкування, вступна та прикінцева статті, коментарі: Марина Будзар, Євген Ковальов ; за редакцією д-ра іст. наук, проф. Ірини Колесник. Київ : StreamArLine, 2020. 248 с. (З Галаганівського архіву). Г_Галаган_Журнал.pdf (дата звернення: 23.02.2025).

панській садибі»⁴. Часопис Г. Галагана, доповнює Є. Ковальов, «є текстом з великим інформативним потенціалом, важливим як для біографії його автора, так і загалом для осягнення української історії XIX століття, в якій Г. Галаган був, на нашу думку, одним з найцікавіших діячів»⁵. Тому доречність і необхідність публікації цього документального твору «забезпечує нові можливості для інтердисциплінарних розвідок у царині історичної науки на перетині історичної антропології, культурної антропології, історичної біографістики, соціокультурної генеалогії, історії повсякдення тощо»⁶. Без сумніву, до цього переліку можна додати і музикознавство, причому як у європейському вимірі, так і в суто українському. Саме із цього боку щоденник Галагана цікавий для істориків музичної культури.

Залишаючи за дужками всю комплексність журналу, багатоплановість юнацьких інтересів і стилістичну різнобарвність, спробуємо окреслити декілька напрямків, які стосуються суто музичної сфери. По-перше, музичні враження Г. Галагана були невід'ємною частиною процесу становлення особистості, овіяного як юнацьким романтичним світосприйняттям, так і усвідомленням сучасних реалій, у яких набирав обертів російський абсолютизм. По-друге, записи Галагана віддзеркалюють спорідненість із народною українською музичною культурою, а в розкритті гострого питання відношення Росія – Малоросія музика слугує підґрунтям для виокремлення національних особливостей⁷. По-третє, у щоденнику зафіксована різноманітна сучасна інструментально-концертна та музично-театральна діяльність, як європейська, так і вітчизняна. Юнак не тільки «слухає» і «чує», але й володіє інструментом аналізу, залишаючи на папері як свої роздуми, так і критику.

Палітра музичних вражень, занотована в щоденнику, буквально «змальовується» з кожного моменту життя: домашній побут, церква, свята, військовий парад, побачення тощо. Такими ж цікавими є записи про театральні-концертні відвідини, які варіюються від прізвища музиканта до музично-етичних міркувань, від біглої констатації до детального опису музичної події або реакції на неї публіки.

Уже на початку щоденника юний Галаган підіймає питання про етичне ставлення до музики: її потрібно слухати! Під час одного з концертів він став свідком недбалості поведінки своїх колег. «Що мене здивувало, – пише юнак, – це те, що в той час, коли один з артистів полонив мене своєю прекрасною музикою», знайомі «розмовляли між собою холоднокровно про доволі пусті речі, і коли артист закінчив грати, то вони почали зо всіх сил аплодувати! Не розумію, – продовжує Галаган, – навіщо їздити на концерт? Мабуть, щоб аплодувати та, як говорять французи, *pourvoir le monde*»⁸.

⁴ Будзар М. Відкриття власного «Я»: Григорій Галаган в його юнацькому щоденнику // Григорій Галаган. Журнал (1836–1841). С. 243.

⁵ Ковальов Є. Юнацький щоденник («Журнал») Григорія Галагана: історія тексту // Григорій Галаган. Журнал (1836–1841). С. 16.

⁶ С. 216–217.

⁷ Співзвучним у цьому сенсі є висловлювання М. Будзар: «Національний компонент світогляду Г. Галагана формувалася за апробованою культурною моделлю, що базувалася на діях ототожнення та розрізнення, відокремлення «свого» від «чужого», зіставлення цих понять і вибору між ними. Для автора «Журналу» такими концептами для співвідношення / порівняння є «Україна» («Малоросія») / «Росія»; «українець» («малорос») / «росіянин» (набагато рідше – «великорос»); «козак» або «селянин-малорос» / «селянин-великорос»; «свобода» / «деспотія» / «рабство»». С. 223.

⁸ Ibidem. С. 23.

Протягом усіх п'яти років щоденника у фокусі автора перебуває головний інструмент романтичної епохи – фортепіано. Галаган відмічає якісну фортепіанну гру своєї родички під час відвідин її у Мостищах; бере приватні піаністичні уроки, при цьому не дуже вдалі результати викликають докори з боку його матері. Учителем Галагана в Петербурзі був спадковий музикант Йоган Леопольд Фукс (1785–1853) – відомий на той час теоретик, композитор і викладач фортепіано. («Програвши з Фуксом годину на фортепіано»⁹, – пише він.) Німець за походженням, Й. Фукс багато років провів у Російській імперії, створив декілька методичних розробок із композиції, теорії та піаністичної гри¹⁰. Особливо сучасники відзначали його знання контрапункту, а розвідка про акорди вважалася одним з перших підручників гармонії¹¹. У 1834 р. трьома мовами (російською, німецькою, французькою) вийшов «Посібник із викладання початкових основ гри на фортепіано», який став популярним серед любителів музики. Як музикант, учитель, а також як автор глорифікаційних кантат, Й. Фукс посів гідне місце в миколаївській монархічній Росії так званого доконсерваторського періоду. Можливо, саме це і спонукало мати Катерину Галаган запросити модного на той час викладача до свого сина.

Любов до фортепіанного музикування спостерігається протягом усіх років ведення журналу. «Як я люблю музику! – пише Г. Галаган у листопаді 1838 р. – Є хвилини, коли я не можу жити без неї, і тоді сприймаю її з таким відчуттям, як голодний приймає їжу. Тоді я користуюся моїм малим знанням гри, сідаю за фортепіано і граю твір якого-небудь гарного музиканта»¹².

Родина Галаганів піклувалася не тільки про навчання своїх нащадків, але й була залучена до створення клавішного інструмента. У запису від 22 травня 1836 р. читаємо: «Грінвальд давно закінчив фортепіан наш, але все не виїжджає з дому»¹³. Як свідчить редакторський коментар до цього запису, сучасний майстер Грюнвальд працював над інструментом у маєтку села Гнилиця, причому почав роботу ще при житті батька Петра Галагана (помер у 1834 р.). Характеристику інструменту дав у 1914 році Г. Лукомський: «...чудовий рояль, дуже багатої і тонкої роботи: ніжки його кручені, що вказує на час його не раніше миколаївського...»¹⁴. Хоча на шпальтах інтернету можна знайти зображення рояля, доля його виявилася нещасливою. Після зберігання в Сокиринцях, у 20-х роках, він був переданий до Прилуцького краєзнавчого музею, у 1953 р. – до Чернігівського, звідки його відправили на фабрику музичних інструментів. Подальша доля невідома. На жаль, поки що не вдалося знайти детальної інформації і про фортепіанного майстра.

На сторінках журналу спостерігається набування музичного досвіду й поступове формування музичних смаків юного Г. Галагана. Серед знайомих йому композиторів – класики Моцарт і Бетховен, романтики Вебер, Гуммель, Шуберт, Белліні, Тальберг, Лист, Обер, Адан. Дехто на той час вже відійшов у вічність; на виступах сучасників

⁹ С. 18.

¹⁰ Відомо, що серед учнів Фукса був і російський композитор М. Глінка.

¹¹ Більш детально про діяльність Й. Л. Фукса: И. А. Преснякова. Иоганн Леопольд Фукс (1783–1853): Портрет забытого музыканта (Опыт реконструкции) // Старинная музыка. С. 67–85 (дата звернення: 28.01.2025).

¹² С. 62–63.

¹³ С. 37.

¹⁴ С. 37. Цит. за: Лукомский Г. Сокиринці. Хроніка-2000. 2005. Ч. 2, вип. 63/64. С. 204.

Тальберга та Листа йому пощастило бути присутнім особисто. Деякі імена композиторів згадуються свідомо, інші – через посилання на їхні твори.

Неодноразово Ґалагану доводилося чути музику Бетховена, що звучала у його родових маєтках. Він відзначає Патетичну сонату, яка виконувалася квінтетом у Сокиринцях, Героїчну симфонію, що грав оркестр у Дігтярях. Неперевершене враження залишилися в нього від виконання бетховенських симфоній у концерті Тальберга, що вплинуло на етично-філософський характер записів. «Чарівні симфонії Бетховена... ніяка інша музика не може приготувати людину до прийняття всього високого, як музика Бетховена. Це мало також великий вплив на мою душу», – додає юнак¹⁵.

Без сумніву, Ґалаган був знайомий із музикою Моцарта, хоча в журналі немає прямих посилок на його твори. Проте юнак засвідчує, що прочитав біографію митця та збирався придбати його портрет. Єдина композиція, про яку дізнаємося, – варіації на тему з опери «Дон Жуан», що вдалося послухати автору у виконанні Листа під час своєї закордонної подорожі.

Те саме стосується і романтика Вебера – «величні акорди з теми»¹⁶ якого Ґалаган почув у концерті Тальберга. Можливо, йдеться про оперну фантазію «Евріанта», яка була створена австрійським композитором у 1832 р. У такому ж контексті згадується і опера «Норма» (Белліні), яку юнак слухав у Празі.

Декілька сторінок свого журналу діяч присвятив австрійцю Й. Н. Гуммелю (1778–1837) – популярному на той час композитору сентиментального напрямку, що належав до перехідного періоду між класицизмом і романтизмом. Гуммелю вдалося побути учнем Гайдна, Моцарта, Клементі, Сал'єрі, спілкуватися з Бетховеном і Шубертом. Серед його учнів зазначені К. Черні, С. Тальберг, М. Шимановська. Йому належить велика кількість творів у різних жанрах – опери, балети, концерти, сонати тощо. Проте найбільш популярними виявилися фортепіанні опуси, у яких яскрава мелодійність сентиментального складу й новаторські знахідки у сфері фактури не тільки приваблювали слухачів, але й вплинули на сучасників молодшого покоління – Мендельсона, Шопена та Листа. Хоча музика композитора швидко поступилася місцем більш яскравим і бравурним романтичним виконавцям, ще й досі, як пише Б. Сюта, є концертно-педагогічній практиці «популярними залишаються фортепіанні п'єси, етюди Г(уммеля), його каденції до концертів Моцарта»¹⁷. У деяких творах композитор використовує і українські пісні.

«Який гарний Гуммель в концерті а моль, – нотує Ґалаган у 1838 р., – це соловей, він неперевершено оспівує кохання! Прекрасне кохання!»¹⁸ 19 грудня того ж року юнак порівнює меланхолійні враження від картини в англійському альманасі з музикою австрійського композитора. В обличчі зображеної вродливої панянки хлопець побачив «саме той сумний, меланхолійний вираз, який я люблю у дівчини! Він викликав приємний сум; музика Гуммеля довершила його, і тепер, о, якщо б я міг заплакати!»¹⁹

¹⁵ С. 84.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Б. Сюта. Гуммель // Українська музична енциклопедія. Т. 1. С. 555 (ел. 565). [ukrainska_muzychna_entsyklopediia_tom_1.pdf](#).

¹⁸ С. 63.

¹⁹ С. 71.

Ще одна згадка про композитора датована 1841 роком, коли Галаган почув Септет композитора у виконанні Ліста. «Тут Ліст явився як вірний виконавець Гуммеля, без будь-яких оригінальностей»²⁰, – підсумовує він.

Кульмінацією записів про фортепіанну музику, без сумніву, можна вважати описи концертів двох своїх сучасників – піаністів і композиторів Сигізмунда Тальберга (1812–1871) та Ференца Ліста (1811–1876). Особливо цікавими, на нашу думку, нотатки Галагана стають у фокусі виконавської конкуренції цих двох митців, яка досягла свого апогею у роки ведення журналу.

Якщо Ф. Ліст уже давно вважається великим композитором-романтиком світового значення, який стояв у витоків угорської національної музичної школи, ім'я С. Тальберга багато років перебувало на другому плані. Цьому сприяло його особисте життя: після блискучої міжнародної піаністичної кар'єри по Європі, Америці, Бразилії він провів останні роки в маєтку своєї дружини-італійки в Неаполі, де проводив активну концертну й педагогічну діяльність. Саме з його ім'ям пов'язаний розвиток піаністичної неаполітанської школи, яка раніше була асоційована тільки з оперним жанром. Учень Й. Гуммеля, І. Мошелеса та К. Черні, С. Тальберг був віртуозним піаністом та автором багатьох фортепіанних опусів, серед яких більшу частину займали оперні транскрипції. Як романтик салонного типу, створював ноктюрни, етюдів, вальси та інші мініатюри, але не обійшов увагою і оперний жанр. Він був знайомий із Мендельсоном, Шопеном, Шуманом і Кларою Вік, йому аплодували Россіні та Мейєрбер. Шуман написав про нього: «Він є богом фортепіано!» Потрібно віддати належне сучасним італійським прихильникам мистецької спадщини Тальберга – у 1998 році в Неаполі на його честь був заснований піаністичний конкурс, однією з ідей якого є реабілітація творчості композитора та зберігання його імені.

Відома музична «дуель» між Лістом і Тальбергом відбулася 31 березня 1837 року «Суперечка між двома великими піаністами була настільки великою, – пише сучасне видання, – що викликала запеклу полеміку між Берліозом (прихильником Ліста) та Фетісом, що відбулася на сторінках *Gazette Musicale de Paris*»²¹. Знаковою стала фраза, яка завершила музичне суперництво: «Тальберг – перший, а Ліст – єдиний!»

«Я слухав Тальберга! Величнього музиканта сучасності! Я слухав Тальберга!»²² – з ентузіазмом напише Галаган 5 березня 1839 р. Український юнак не тільки в захваті від молодості піаніста («Величний Тальберг! І йому тільки 25 років, що ж буде далі?»²³), але й охоплює саму сутність виконавського стилю піаніста, його туше, артикуляцію, володіння тонкими градаціями нюансів, особливостями фактури, де мелодія часто переносилася в середній регістр (звідси в музичному суспільстві виник вираз про «багаторукість» митця, його ж використовує і Галаган). «Які чудові звуки полилися від дотиків його пальців до клавіш!... Ви чуєте гру трьох рук, чотирьох, п'яти, мистецтво доходить до неймовірності, і я декілька разів підіймався з місця, щоб точно переконатися, що грає тільки один. Між тим, як обидві руки виконують безперервно зверху та знизу найбільш важкі пасажі з надзвичайною швидкістю та чистотою, посеред фортепіано ви чуєте якусь чудову тему, зіграну стаккато невидимою рукою. Несподівано акорди розчиняються і починаються рулади, які мають звук скляної гармоніки,

²⁰ С. 201.

²¹ Sigismund Thalberg // SigismundThalberg | Lavita (дата звернення: 30.01.2025).

²² С. 83.

²³ Ibid.

що проникає до глибини серця, і цей звук поступово зникає, зникає, і зрештою рулади чутно піаніссімо»²⁴. Виконання Тальберга викликає вкрай емоційну реакцію публіки. «В залі могильна тиша, жести захвату спостерігаються по всьому натовпу; він завершує, і зала наповнюється криком і громом. Все це – мистецтво вищого ґатунку»²⁵. Такими ж сильними є і емоції Григорія Ґалаґана: «Від бурхливого хвилювання я не міг більше встояти. Мені зробилося задусно; я відійшов в кут... і там, знявши шинель, заплющив очі та уважно слухав. Він саме переніс мене в чудову темну ніч та звуками представив моєму уявленню такі чудові речі, такі дивні картини, що якщо би він ще продовжив гру на 5 хвилин, я би заплакав»²⁶. Питання романтичного композитора-виконавця для Ґалаґана є важливим, такими були Паґаніні, Ліст, Шопен, Тальберг. «Мені здається, що не потрібно інакше слухати музиканта, як граючого власні твори, тоді він майже імпровізатор»²⁷.

Гру Ліста Ґалаґану довелося почути у Франкфурті через два роки, у вересні 1841-го.

Фіксуючи у записках наповнену залу, молодик залишає портрет видатного музиканта. «Він – людина середньо високого зросту, довге цікаве обличчя, довге волосся, і взагалі худорлявий. Граючи, він підіймає руки та кидає їх на клавіші, щоб взяти акорд»²⁸. Серед іншого, Ліст зіграв *Ständchen* Шуберта. Ґалаґану не сподобалося виконання теми, але після цього гра піаніста його вразила. «Його *pianissimo* є щось чарівне, що проникає до глибини душі. Він грав ще інші німецькі пісні... і під кінець – свої варіації на тему Моцартового «Дон Жуана». Тут він представ стрибуні і також вразив всіх своєю незвичайною грою, але мені здається, що його *pianissimo* вище»²⁹.

Отже, як людина вищого світу, Ґалаґан мав змогу бути причетним до основних фортепіанних тенденцій епохи. Наголосимо, що в «доконсерваторський» період всі погляди еліти були спрямовані на німецько-австрійську піаністичну школу, а бажання отримувати найліпшу освіту спонукало залучати найкращих педагогів.

Другою темою, яка проходить через всі роки записів у журналі, є балет. Якщо оперний жанр представлений тільки пунктирними згадками про «Фенеллу» («Німу з Портічі»), «Бог і баядерка» Обера, «Норму» Белліні, коротким коментарем про «Оберона» Вебера, прослуханого в Мюнхені, та деякими іменами сучасних вокалістів, балет присутній на багатьох сторінках щоденнику. Серед згаданих спектаклів – «Сильфіда» Ж. Шнейцхоффера (1832), «Гитана» (1838) Д. Обера, «Діва Дунаю» (1836) та «Морський розбійник» (1840) А. Адана, «Тінь» Л. Маурера (1839). Усі ці твори об'єднувало ім'я постановника – італійського балетмейстера Філіппо Тальоні (1777–1871). Протягом багатьох років кар'єри артист працював у найкращих європейських театрах Італії, Франції, Норвегії, Австрії та Німеччини, де зазвичай посідав провідне місце першого танцюриста. Починаючи з 30-х років Ф. Тальоні займається балетними постановками. Окрім балетів, він прославився своїми дивертисментами, що були невід'ємною частиною «великої» опери. Серед таких – «Бог і баядерка» та «Густав III» Д. Обера, «Роберт-Д'явол» та «Гугеноти» Дж. Мейєрбера, «Жидовка» Ф. Галеві. Завдяки впровадженним реформам

²⁴ С. 84.

²⁵ Ibid.

²⁶ Ibid.

²⁷ Ibid.

²⁸ С. 200.

²⁹ С. 201.

Тальоні окреслив шляхи романтичного балету, в якому «Сильфіда» вважається своєрідним романтичним маніфестом.

Свої постановки 20–40-х років Ф. Тальоні присвятив доньці – балерині Марії Тальоні (1804–1884). Виконуючі провідні ролі поруч із батьком, вона працювала у Відні, Парижі, Мюнхені та Штутгарті. Ф. Тальоні враховував фізичні й експресивні здібності доньки, її виразність, гнучкість і легкість, що стали еталоном новизни нового романтичного балету. Саме цими якостями балерини захоплювалася публіка: про це писали газети та журнали, на її честь створювали картини та скульптури.

М. Тальоні вважалася артистичним критерієм вищого гатунку. «Це Тальоні на фортепіанах»³⁰, – пише Галаган про виконання С. Тальберга. Знаючи захопленість балериною, його наставник Ф. Чижов подарував йому статуетку артистки.

У петербурзький період Галаган часто відвідує виступи балерини, деякі спектаклі неодноразово. Юнак щиро довіряє щоденнику свої враження: іноді балети йому не подобаються (наприклад, він відзначає слабкість «Гітани»), іноді на фоні невдалої постановки констатує якісну музику («музика Маурера пречудова» – про «Морських розбійників»).

Як і більшість сучасників, Г. Галаган у захваті від артистки. Після одного зі спектаклів він пише в щоденнику: «Тальоні представляє собою не окрему жінку, ні, з іншої сторони, ідеал жінки, яким є Венера Праксителя. Ні! Тальоні представляє нам ідею жінки. Собою, своїми чудовими рухами вона представляє легкість, граціозність, доброту жінки взагалі. Це моя особиста думка»³¹.

Через сучасні балетне мистецтво Галаган долучався до розуміння однієї з характерних рис романтизму – екзотизму. Останній проявлявся не тільки в нових для європейської культури сюжетах, номерах, мелодичному забарвленні, декораціях і костюмах. Марія Тальоні експресивно виконувала також характерні національні танці. Так, після побаченого балету «Гітана, іспанська циганка» Д. Обера молодий діяч написав: «Коли вона танцювала lebolero, то серце неспокійно колотилось!»³² У захваті молодик і від того, як балерина виконувала андалузський танець качуча. А після «Морського розбійника» занотував: «Албанські костюми мають в собі багато чого поетичного»³³.

Отже, слідкуючи за музично-театральними подіями, відвідуючи вистави та концерти, Григорій Галаган ставав учасником культурного процесу та приєднувався до основних тенденцій європейського романтизму.

Наступною важливою темою музичної частини журналу є роздуми та враження, пов'язані з Україною, вони стосуються не тільки фольклорної складової, але й історичного минулого його батьківщини. Ця тема невід'ємна від загальних проукраїнських поглядів, які не тільки набували оформлення саме в роки навчання в університеті, але й виступали різким контрастом російській дійсності. Якщо узагальнити, то все, що Григорій Галаган пише про Україну, має для нього майже сакральний зміст, а свідомо українська ідентифікація є переконливою та незаперечною. Тому вважаємо доречним спочатку привести деякі його думки із цього приводу.

³⁰ С. 85.

³¹ С. 113.

³² С. 74.

³³ С. 136.

Україну він порівнює з островом, оточеним морем – Росією, яка все більше поглинає його батьківщину: «Клімат навіть озброївся проти бідної України! На нас віє російське повітря разом з російськими указами»³⁴.

Неодноразово діяч протиставляє побут, поведінку, погляди двох народів та різних його верств, при цьому його симпатії завжди на боці рідних йому українців. Так, спереचाючись із тіткою, він у запалі, «як завжди, захищав малоросів... З цим я можу наробити біди»³⁵.

Як майбутній поміщик, Галаган з повагою ставиться до українських селян. На його думку, вони мають більше гідності, ніж російські: це проявляється і у ставленні до своїх хазяїв, і до церковників³⁶. «Наші славні українці, яких я так люблю, що іноді готовий плакати від радості, коли я бачу багатого козака чи мужика, і від жалю, коли бачу їхнє розорення»³⁷. Або: «Я шукаю прекрасне в українському музику, в козаку, в дівчині»³⁸. Під час мандрів Україною він занотує, де залишилося більше національних ознак: «Я проїхав всю нашу прекрасну Україну, побачив центр її національності – Лубни, Хорол... В центрі Полтавської губернії ще існує національний дух, вона ще мало під впливом проклятої Росії; я багато спостерігав за народом та насолоджувався!»³⁹

З досвідом аналіз історичної ситуації глибшає, думки стають гострішими, а характерні риси двох народів все більше поляризуються. Г. Галаган вивчає історію батьківщини, при цьому критикує погляди Бантиш-Каменського, називаючи їх підлими та низькими. Особливо він не погоджувався з відображенням царів як благодійників, а козаків тільки як бунтівників. «Я захопився патріотизмом за нещасну Малоросію!» – пише він 21 вересня 1839 р. Роздуми над втраченим козацтвом, його постійним приниженням, перетворення козаків у безземельних селян, постійне збідніння українського народу з болем віддаються в записках журналу. Юнак вважає, що головна мета деспота (Миколи I) – щоб залишилися в Росії «тільки дві сторони: він та раби»⁴⁰. У цьому ж песимістичному контексті згадується і музика: «...взагалі не чути більше чудових пісень наших, а чути тільки одні нарікання і галас»⁴¹. Через два роки песимізм Галагана поглиблюється: «Дивно, як зникає, як тане... Україна. Як швидко знищується будь-яка національність!»⁴²

Г. Галаган бачить неосвіченість російського «вищого» класу. Незважаючи на знання французького чи англійського, «їм недоступні великі істини нашого віку, великі істини демократії, рівноправ'я, свободи думки... Як я не люблю росіян, мені вони бридкі, так бридкі, і чим далі, тим більше я їх ненавиджу. Народ, для якого деспот, рабство – те ж, що для мене нервова система... народ, який нічого в собі не має витонченого, починаючи від їхнього житла та костюму до всіх їхніх творів, народ, який не мав своєї історії, який ніколи не жив своїм життям... в якого жінка є річчю, рабою! Ганебний російський

³⁴ С. 178.

³⁵ С. 41.

³⁶ Часто, зневажаючи останніх, вони глибоко вірують, що Галаган пов'язує з глибоким національним корінням.

³⁷ С. 179.

³⁸ С. 180.

³⁹ С. 146.

⁴⁰ С. 105.

⁴¹ С. 106.

⁴² С. 174.

народ!»⁴³ З такою ж силою виразності український діяч змальовує загарбницький характер росіян, які подавляють інші народи. І висновок: «Україно! Україно! Ти готувалася стати деревом, ти зростала незалежно і так прекрасно, але Русь презирлива тебе задавила, ти чахнеш і з дерева перетворюєшся на кущ!»⁴⁴

Характерно, що такі ж російські риси Галаган вбачає і в майбутньому чоловіку своєї сестри П. Комаровському (який, до речі, був композитором-аматором): «Ханжа, баба, актор, москаль в душі, ворог всього освіченого, ієзуїт, лицемір»⁴⁵.

Різко контрастують із цим записи про Україну – завжди теплі, якої б сфери життя не торкалися. «О, Україно, моя ненько, – згадує він слова Т. Шевченка і додає: – Ти глибоко пустила коріння в моєму серці»⁴⁶. Серед інтенсивного студентського буття, сповненого навчання та розваг, його думки завжди спрямовані до батьківщини. «Все, про що я раніше думав, все, що я раніше міркував про Україну, повернулось знову до мене з новою силою, і груди мої наповнились сумом, який до сих пір продовжується; при тому я читаю «Енеїду» Котляревського, де така чиста та вірна наша мова»⁴⁷. Зі сльозами Григорій згадує сюртук, який носив у Малоросії; у захваті від портрета сестри Марії в національному костюмі. З гордістю пише, як вона вразила родичів свого чоловіка на балу в Орлі: «Малороссиянка, украинка!»⁴⁸. Таким же контрастом відрізняється запис про його українську кріпосну дівчину-коханку: «Квіти на милій голівці не те, що картонні коробки на головах російських»^{49, 50}.

Як вже було сказано вище, національні музичні враження, занотовані в щоденнику, не тільки ставали невід'ємною частиною формування етнічної свідомості, але й були вже започатковані фактом народження. Вони охоплювали дві основні сфери. Перша – концертне життя дідичних маєтків⁵¹. Друга – різножанрові фольклорні замальовки, які Г. Галаган спостерігав у народному житті в моменти безпосереднього спілкування з народними верствами під час ярмарків, обрядових дій, свят тощо. Кожна доповнювала іншу: якщо концертна (і театральна) діяльність була орієнтована на західноєвропейську класику, фольклорний компонент охоплював увесь музично-етнографічний спектр народного життя.

Через два роки після початку ведення щоденника, у 1838 р., на фоні уроків фортепіано, відвіданих концертів і балетів з'являється перша згадка про українську пісню. Це «Ой воли, воли, чом ви не орете». Юнак цитує її слова з ремаркою: «Як мені

⁴³ С. 145.

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ С. 177. Пізніше Галаган висловлювався схоже і про свого вчителя Ф. Чижова. Див.: с. 225.

⁴⁶ С. 164.

⁴⁷ С. 156

⁴⁸ С. 175

⁴⁹ С. 164.

⁵⁰ Цікаво, що такі ж погляди на різність двох культур пізніше висловив історик Микола Костомаров у праці «Две русские народности», надрукованій у 1861 році в журналі «Основа», яку також підтримував Г. Галаган.

⁵¹ Оскільки інформація журналу не доповнює вже наявної та опрацьованої фактології, ця стаття її не розглядає. Серед останніх історичних розвідок із цієї теми можна зазначити статтю М. Будзар. Музика в соціокультурному середовищі дворянського маєтку кінця XVIII – середини XIX ст.: з історії кріпацького оркестру Галаганів // *Київські історичні студії : науковий журнал*. 2021, № 1 (12). С. 58–69 / Перегляд № 1 (12) (2021): Київські історичні студії (дата звернення: 23.02.2025).

подобається це»⁵². Незабаром він згадує і іншу – «Віють вітри, віють буйні». «Скільки почуттів в цих простих словах! Як я вхожу в положення співаючого та бажав би бути на його місці»,⁵³ – додає він.

З розчуленням Ґалаган знаходить у сюртуку папірець зі словами пісні «Чайка», «писану Петром Никитичем»⁵⁴. У коментарях зазначено: «Ймовірно, йдеться про українську народну пісню-елегію «Ой, біда, біда мені, чайці-небозі...», яка, вірогідно, належить Івану Мазепі»⁵⁵ і в якій небога-чайка алегорично порівнюється з Україною.

Ще одна згадка стосується «чудової малоросійської» пісні «Чумака»⁵⁶, яку хором виконали хлопці на весіллі його сестри.

Українська пісня присутня і в інтимному колі, а саме у спілкуванні з дівчиною-кріпачкою Тетяною – коханкою Ґалагана. Красномовно юнак зазначає важливість того, що вона українка: розмовляючи українською, вона розповідала йому про народні звичаї, а іноді, «замкнувши всі двері, разом тихенько співали»⁵⁷. Це було взаємно: «Я хочу їй сьогодні зіграти на фортепіано щось малоросійське. Я невпинно граю малоросійські пісні та співаю; я доволі вдало акомпаную собі на фортепіано і нічого, окрім українського»⁵⁸. У травні 1841 р., перед розлукою, Ґалаган записує від Тетяни слова пісні «Що ти, милий, думаєш, гадаєш?». Як зазначено в посиланні, це один із пісенних варіантів, який був вміщений у збірку пам'яток українського музичного фольклору, впорядковану М. Маркевичем і надрукованої коштом Г. Ґалагана 1857 р.⁵⁹

Небайдуже ставився Ґалаган до українських танців і музичних інструментів, що їх супроводжували. «Сповнений духом української національності, я тремтів від радості при вигляді, як парубки та дівчата витанцьовували»⁶⁰, – згадував він про своє перебування в Сокиринцях. Неодноразово юнак був активним учасником народних свят: «Посеред луку почалися танці, було 6 музикантів... Я без відпочинку ходив у натовпі, розмовляв з козаками, підбадьорював танці»⁶¹. «Я воскресив древній звичай України збиратися молоді на вигін на коло, обрите рівчаком, і там танцювати цілий вечір, а на свята – цілий день»⁶².

Серед народних інструментів Ґалаган віддає перевагу скрипці, про яку згадує декілька разів. «Я змушував мужиків танцювати козачок під звуки трьох скрипок»⁶³. Таке ж побажання щодо акомпанементу він знову висловлює через деякий час: «Я хочу завести, щоб була скрипка»⁶⁴.

⁵² С. 63.

⁵³ С. 66–67.

⁵⁴ С. 73.

⁵⁵ Ibid.

⁵⁶ Можливо, це пісня «Чумаче, чумаче».

⁵⁷ С. 161–162.

⁵⁸ С. 163.

⁵⁹ С. 183.

⁶⁰ С. 156.

⁶¹ С. 181.

⁶² С. 183.

⁶³ С. 40.

⁶⁴ С. 181. Мабуть, це особисте ставлення до скрипки він передав згодом своєму синові Павлу, який також учився гри на цьому інструменті.

Без сумніву, скрипка була присутня в життя Галагана із самого дитинства. Думається, що велику роль в цьому зіграли оркестри, які були частиною маєткового середовища. Деякі музиканти відзначалися високим рівнем і освіти, і виконавської майстерності. Наприклад, Г. Галаган згадує про скрипаля-віртуоза Артема Наругу, який став прообразом головного персонажу повісті «Музикант» Т. Шевченка⁶⁵.

Також у журналі він відмічає скрипаля-віртуоза австрійського походження Ф. Бьома, якого він слухав в Петербурзі, та українця Григорія Данилевського, який грав у галаганівському оркестрі.

Окрім об'ємних записів, які Галаган присвячував музичним подіям або виконавцям першого плану, що його вразили або надихали, журнал репрезентує і невеличкі різножанрові музичні нотатки, як побутові, так і церковні, які також можна структурувати.

Як людина з аристократичного кола, український діяч знав багато європейських салонних танців, що було неодмінною складовою гарного виховання. У журналі юнак неодноразово цитує мазурку, польський, кадрили, вальси (що навіть мають особисті назви), гротеск, екзотика. Деякі з них були «кодовими» й допускали спілкування з партнерами або передачу записок.

Галаган не дуже полюбляв церкву, особливо російську. Тому в журналі майже не існує музичних вражень щодо церковного співу. Мабуть, єдиним випадком можна вважати згадку про спів у митрополита Серафима, який діячу довелося слухати разом із графом П. Комаровським. «Хор дивно гармонічний і надзвичайно ладний»⁶⁶.

Проте під час відвідування протестантських і католицьких храмів протягом закордонних мандрів 1841 року юнак завжди нотує якість музичного виконання. «Музика, яка складається з великого органа й оркестру співаків, мені здалася дуже гарною»⁶⁷, – пише він про відвідування Латинського кафедрального собору в Лембергу в червні 1841 року. Францисбад: «Вечірню служили з музикою, фальшивий орган і фальшива скрипка»⁶⁸. Позитивним було враження від церкви у Вюрцбурзі: «Музика органа дуже гарна, тихі акорди»⁶⁹. Або в Нюрнбергу: «...весь народ вийшов, і органіст награв чудові акорди на величному інструменті»⁷⁰.

Декілька разів український діяч описує виступи духових оркестрів у Сокиринцях, у європейських містах або містечках. Під час весілля його сестри «духова музика прогрімала прекрасний тріумфальний марш»⁷¹, або святкова «музика духови грала на воді»⁷². Також він занотовує музику єгерського полку, яку почув у передмісті австрійського Францисбада.

Неймовірні враження залишилися у Григорія Галагана від відвідування старовинного міського свята Октоберфест у Мюнхені, у перший жовтневий тиждень 1841 р. «Нові Афіни», як мандрівники називали тоді баварське місто, за словами діяча, відрізнялися витонченою архітектурою та творами мистецтва, а король Людвіг Перший, за словами

⁶⁵ С. 153.

⁶⁶ С. 160.

⁶⁷ С. 190.

⁶⁸ С. 197.

⁶⁹ С. 203.

⁷⁰ С. 208.

⁷¹ С. 160.

⁷² С. 185.

автора, хоч і дивак, але має неабиякий смак. Галаган відвідав декілька міських церков, наповнених людьми: «В одній грав орган»⁷³ з відкритими дверями, що надавало дійству більш урочистості. Кульмінацією стало прибуття короля, яке увесь час супроводжувалося музикою. «Посеред валу огорожене місце для музикантів... – занотовує юнак. – О 2 годині почали палити з гармат, і скоро після того ми почули музику... Музика заграла God save the King, король встав у колясці і почав кланятися з посмішкою народу, з якого вийшло декілька вигуків радості»⁷⁴. Музика супроводжувала і подальше вручення призів.

Висновки. Отже, насичений інформацією, багатий на занотовані музичні й культурні події, юнацький журнал Г. Галагана є важливим документом епохи, особлива для музикознавства. Представник аристократичного класу з великими фінансовими можливостями, Г. Галаган мав змогу бути причетним до безлічі важливих культурно-музичних явищ, від українських етнографічних до європейських романтичних. Це зіграло величезну роль у формуванні його непересічної особистості. У перспективі цей величезний набутий внутрішній багаж був реалізований, серед іншого, у праці його Колегії, де в умовах жорсткої російської цензури, україноцентричність формувалася в учнів через хорову діяльність (у виконанні українського репертуару), а обов'язковий для учнів музичний клас мав фортепіано, скрипку, орган – інструменти, найбільш цитовані в журналі.

Література

1. Білокінь С. Колегія Павла Галагана. *Прилуки. Фортеця. Культурологічний часопис*. 2019. Вип. 10. С. 21–28.
2. Будзар М. Відкриття власного «Я»: Григорій Галаган в його юнацькому щоденнику. Григорій Галаган. Журнал (1836–1841) / Упорядкування, вступна та прикінцева статті, коментарі: Марина Будзар, Євген Ковальов ; за редакцією д-ра іст. наук, проф. Ірини Колесник. Київ : StreamArLine, 2020. (З Галаганівського архіву). С. 215–230. URL: Г_Галаган_Журнал.pdf.
3. Будзар М. Музика в соціокультурному середовищі дворянського маєтку кінця XVIII – середини XIX ст. :з історії кріпацького оркестру Галаганів. *Київські історичні студії: науковий журнал*. 2021. № 1 (12). С. 58–69. URL: Перегляд № 1 (12) (2021): Київські історичні студії (дата звернення: 23.02.2025).
4. Григорій Галаган. Журнал (1836–1841) / Упорядкування, вступна та прикінцева статті, коментарі: Марина Будзар, Євген Ковальов ; за редакцією д-ра іст. наук, проф. Ірини Колесник. Київ : StreamArLine, 2020. 248 с. (З Галаганівського архіву). URL: Г_Галаган_Журнал.pdf (дата звернення: 23.02.2025).
5. Ковальов Є. Юнацький щоденник («Журнал») Григорія Галагана: історія тексту // Григорій Галаган. Журнал (1836–1841) / Упорядкування, вступна та прикінцева статті, коментарі: Марина Будзар, Євген Ковальов ; за редакцією д-ра іст. наук, проф. Ірини Колесник. Київ : StreamArLine, 2020. (З Галаганівського архіву). С. 7–18. URL: Г_Галаган_Журнал.pdf.
6. Корній Л. П., Сютя Б. О. Українська музична культура. Погляд крізь віки. Київ, 2014. 592 с.
7. Сютя Б. Гуммель. Українська музична енциклопедія. Т. 1. С. 555 (ел. 565). URL: ukrainska_muzychna_entsyklopediia_tom_1.pdf (дата звернення: 21.02.2025).
8. Sigismund Thalberg. URL: SigismundThalberg | Lavita (дата звернення: 30.01.2025).

⁷³ С. 211.

⁷⁴ С. 212.

УДК 78.071.2:78.072(477.86)

DOI 10.32782/2224-0926-2025-1-52-12

Толошніак Наталія Анатоліївна
кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувачка кафедри естрадно-вокального мистецтва,
Заклад вищої освіти «Університет Короля Данила»
<https://orcid.org/0000-0003-2317-4321>

Кметюк Тарас Васильович
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри естрадно-вокального мистецтва,
Заклад вищої освіти «Університет Короля Данила»
<https://orcid.org/0009-0000-3155-8267>

АНАЛІЗ РЕЦЕНЗІЙ ЯК ІНСТРУМЕНТ ДОСЛІДЖЕННЯ ПІАНІСТИЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ БОРИСА КУДРИКА

У статті досліджено багатогранну музичну діяльність Бориса Кудрика (1897–1952) – видатного представника музичної культури Галичини першої половини ХХ століття. Відзначена його роль як композитора, музикознавця, фольклориста, музичного критика й педагога. Особливу увагу приділено маловідомій сфері діяльності митця як піаніста та концертмейстера. На основі аналізу автобіографічних матеріалів, архівних документів, спогадів сучасників і рецензій тогочасної преси відтворено етапи формування виконавської майстерності Б. Кудрика, окреслено його концертну й акомпаніаторську діяльність у Львові, Рогатині й інших містах.

На основі наративу інформаційного матеріалу стаття висвітлює піаністичний репертуар Бориса Кудрика, що включав твори українських композиторів, європейську класику й сучасну музику; педагогічну діяльність та участь у концертному житті міжвоєнного Львова; досліджує його виступи в ефірі польського радіо. Значну увагу приділено співпраці митця з музичними й театральними установами Львова під час Другої світової війни, зокрема з Львівським оперним театром, театром легкого жанру «Веселий Львів», а також його виступам у Літературно-мистецькому клубі. Відзначена творча діяльність Б. Кудрика під час його перебування у Відні.

У статті підкреслюється вплив виконавської практики Б. Кудрика на його музикознавчі дослідження й педагогічну діяльність.

Матеріали наукової розвідки базуються на широкому науковому й бібліографічному контексті, доповненому маловідомими фактами з концертної діяльності Б. Кудрика. Стаття розширює уявлення про його творчу спадщину, підкреслюючи важливість виконавської діяльності у формуванні унікального внеску митця в українську музичну культуру означеного періоду.

Ключові слова: Борис Кудрик, музична культура Галичини, рецензійний матеріал, фортепіанне виконавство, концертмейстерство, музикознавство, українська музика.

Toloshniak Nataliia, Kmetiuk Taras. Analysis of reviews as a tool for researching the pianistic activity of Boris Kudryk

The article examines the multifaceted musical activity of Borys Kudryk (1897–1952), an outstanding representative of the musical culture of Galicia in the first half of the twentieth century. The author emphasizes his role as a composer, musicologist, folklorist, music critic and teacher. Particular attention is paid to the little-known sphere of the artist's activity as a pianist and

concertmaster. Based on the analysis of autobiographical materials, archival documents, memoirs of contemporaries, and press reviews of the time, the stages of Kudryk's performing skills are reconstructed, and his concert and accompaniment activities in Lviv, Rohatyn, and other cities are outlined.

Based on the narrative of the information material, the article highlights Borys Kudryk's piano repertoire, which included works by Ukrainian composers, European classical and contemporary music; his pedagogical activity and participation in the concert life of interwar Lviv; and examines his performances on Polish radio. Considerable attention is paid to the artist's cooperation with musical and theatrical institutions of Lviv during the Second World War, in particular with the Lviv Opera House, the light genre theater "Veselyi Lviv", as well as his performances at the Literary and Artistic Club. The creative activity of B. Kudryk during his stay in Vienna is also noted.

The article emphasizes the influence of Kudryk's performance practice on his musicological research and pedagogical activities.

The materials of the research are based on a broad scientific and bibliographic context, supplemented by little-known facts from Kudryk's concert activity. The article expands the understanding of his creative heritage, emphasizing the importance of performance in shaping the artist's unique contribution to the Ukrainian musical culture of the period.

Key words: Borys Kudryk, musical culture of Galicia, review material, piano performance, concertmaster, musicology, Ukrainian music.

Вступ. У плеяді видатних діячів музичної культури Галичини першої половини ХХ ст. Борису Кудрику (1897–1952) належить особлива роль. Його постать відзначається унікальною багатогранністю. Він продемонстрував свої здібності в різних галузях музичного мистецтва, і в кожній із них грані його таланту висвітилися своєрідно. Борис Кудрик – відомий музикознавець, фольклорист, музично-критичний діяч, педагог, один із перших дослідників української церковної музики, автор ґрунтовної наукової праці «Огляд історії української церковної музики». Борис Кудрик знаний і своїм композиторським доробком, який охоплює різноманітні жанри й налічує близько чотирьохсот творів.

Матеріали та методи. У загальному науково-бібліографічному контексті музикознавство вже нагромадило значну кількість статей і досліджень, присвячених вивченню мистецької особистості та творчої спадщини Бориса Кудрика. Окремі напрями наукової діяльності, публіцистичної спадщини й аналіз деяких жанрових сфер композиторського доробку (хорової, духовної, паралітургійної) митця вже знайшли безпосередній відгук у науковій літературі дослідників музичної культури Галичини першої половини ХХ століття: Ю. Булки, В. Витвицького, Т. Воробкевич, С. Гуральної, М. Дитиняк, Л. Кияновської, Н. Кобрин, Р. Кухара, П. Медведика, Н. Толошняк, З. Штундер, О. Фрайт, Ю. Ясіновського. Однак майже невідомою залишається діяльність Б. Кудрика як концертмейстера та виконавця-піаніста.

Інформаційний наратив цієї сфери зацікавлень Бориса Кудрика міститься в спогадах композитора про свій шлях опанування мистецтвом гри на фортепіано та відгуках і рецензіях на концертні виступи Б. Кудрика, які друкувалися на шпальтах періодичних часописів Галичини 20–40-х років ХХ століття.

Результати. Витоки свого навчання гри на фортепіано Б. Кудрик засвідчив в автобіографічних статтях «Як я пізнав Генделя і Баха» й «Музичне життя в українській гімназії в Рогатині перед війною», де містяться спогади автора про шлях опанування виконавським мистецтвом і процес пізнання фортепіанного репертуару. «Дев'ятилітнім

хлопчиком почав я вчитися гри на скрипці. Мав я різних вчителів. Та мав я вже скінчених десять літ (1907) як помер стрийко моєї мами, радник Лев Герасимович, великий приятель Матюка та Воробкевича. Всю його музичну спадщину, тобто старий фортеп'яний Вольфа і змінку нот, принесено до нашої хати. В березні 1908 р. почала моя покійна бабуся вчити мене початків фортеп'янової гри. Та я поступав не крок за кроком, лише проковтнув цілі довгі відтинки своєї музично-розвиткової дороги.... Під кінець 1908 р. почалася в мене вже правильна наука фортеп'янової гри під кермою ледве-що замешканої в Рогатині п'яністки й співачки п. Октавії Роск-Прамілевої¹.

Під час навчання в Рогатинській гімназії Б. Кудрик проявив себе як соціальна і творча особистість: співав у мішаному хорі, грав на скрипці в студентському ансамблі, акомпанував хорові, солістам, оркестру. Він був єдиним піаністом на всю гімназію до початку війни. Щороку в гімназії, що славилася своїм музичним життям, проводилися Шевченківські концерти. І саме на такому концерті в 1910 році відбувся перший сольний виступ Б. Кудрика на естраді.

Уродовж років навчання Б. Кудрика в гімназії збагачувався його піаністичний репертуар. За спогадами самого композитора, спочатку з'являлися «подекуди легші фортеп'янові сонати Моцарта», а згодом «[...] між моїми точками шкільних концертів найшлися такі твори, як концерт Д-моль Моцарта, сонати Бетховена, як «Патетична», «Місячна» та навіть Е-моль оп. 90, Сцена з карнавалу Гріга, а з українського репертуару: «Бурлаки» Вітвицького та «Елегія» Фіс-моль Лисенка»².

З часом захоплення юного музиканта грою на фортеп'яно викликало бажання всебічно осмислити багату класичну музичну спадщину, яка пізніше допомагала Б. Кудрикові в музикознавчих студіях і сприяла розвитку феноменальної музичної пам'яті митця. В. Вітвицький згадує: «Пригадую, як мене в зачудування вводила його феноменальна музична пам'ять. Він міг сісти до фортеп'яно і переграти з пам'яті будь-яку річ і то цілими сторінками. Або витягти з течки нотний папір і виписати те чи інше місце з сонати або й симфонії котрогось з композиторів. Мене ця його вмільість дивувала. А коли я – бувало виявив йому свій подив з цього приводу, його невелика постать корчилася ще більше, він махав рукою і казав: «Та що! Та то грамофонна плита»³.

Розквіт творчої та наукової діяльності Б. Кудрика припадає на 20–40 роки, так званий Львівський період, де митець продовжує свою освіту і здобуває ступінь доктора філософії в університеті Яна Казимира; розпочинає викладацьку діяльність: працює у Вищому музичному інституті (ВМІ), паралельно – викладачем музики в гімназії Сестер-Василіянок, а з 1933 року – у Богословській академії.

Розвиваючи свою педагогічну діяльність, Б. Кудрик часто виступає і як піаніст-акомпаніатор. Спектр його виступів надзвичайно широкий. У Львові Б. Кудрик часто виступає на концертах акомпаніатором (концерт, присвячений 25-літтю Львівського хору «Бандурист» (1930), хору «Сурма» – до 100-ліття «Русалки Дністрової» (1930), концерт з нагоди 950-ліття Хрещення України (1938)), а також як лектор-музикознавець, зокрема, на концерті старогалицької пісні (1938). Він брав активну участь у проведенні музичних імпрез, ювілейних концертів, творчих звітів: «Концерт в пам'ять 15-літтю

¹ Кудрик Б. Як я пізнав Генделя й Баха. *Мета*. 1935. № 12. 24 березня. С. 4–6.

² Кудрик Б. Музичне життя в українській гімназії в Рогатині перед війною. *Рогатинська земля*. Нью-Йорк-Париж-Сідней : Центр. Комітет «Рогатинщина», 1989. С. 365.

³ Вітвицький В. Життєвий шлях Бориса Кудрика. *За океаном* : збірник статей. Львів, 1996. С. 96–97.

бою під Крутами (лютий 1933)», «35-ліття Станіславівського «Бояна» (січень 1933)», «Концерт в пам'ять митрополита Рутського» (березень 1937) тощо.

Б. Кудрик блискуче володів читанням нот з листа, знав напам'ять величезну кількість творів, був феноменальним імпровізатором. «Акомпануючи на концерті солістові, він до того захоплювався музикою, що забував про сцену, давав волю фантазії. Пересічний слухач і не підозрював, що акомпаніатор грає-фантазує «ad libitum»⁴. Львівський віолончеліст Орест Березовський, якому Кудрик акомпанував на студентських виступах, згадує: «Читав ноти *piano vista* (з листа) дуже добре... Компанував від дитинства, причому легко, вільно»⁵.

Про заангажованість Б. Кудрика-піаніста-аккомпаніатора в тогочасному концертному житті свідчать замітки з дописів і хронік:

9 грудня 1929 року відбувся концерт німецьких композиторів-романтиків при співучасті Бандрівської Дарії (солоспів) і Левицької Галі (фортепян);

відспівано «Бояном» під орудою С. Людкевича мішані хори Р. Шумана «Весна кохання» й «Молода любов», а також перший зошит «Пісень любови» И. Брамса «усе з фортепяно (Б. Кудрик)»⁶;

Б. Кудрик виступив концертмейстером на академії в честь папи Пія XI, де виступали Я. Приймova (меццо-сопран) і Перфецький (скрипка)⁷;

10 квітня 1930 року учениці приватної Учительської Семінарії святих Василіянок святкували роковини Т. Шевченка. Програму концерту склали такі твори: «Заповіт» Вербицького в переробці Й. Кишакевича, «Царівна Малка» С. Людкевича, «Дві хмароньки» Я. Ярославенка та хор Б. Вахнянина з мелодрами «Чорне озеро». «Хори провадила проф. К. Гладилович, фортепяновий дострій обняв проф. Б. Кудрик»⁸ тощо.

Рецензійний матеріал тогочасної преси містить також інформацію про виступи Б. Кудрика не тільки як акомпаніатора, а й піаніста-виконавця. Так, відомо, що Борис Кудрик виступив як піаніст-соліст на святі з нагоди 60-річчя Б. Лепкого, яке відбулося 22 грудня 1932 року в Рогатині. «Найбільше оплесків зібрав професор доктор Борис Кудрик, який приїхав спеціально зі Львова і відіграв на фортепіано сонату ф-дур Бортнянського і варіації на тему «У сусіда хата біла В. Витвицького»⁹.

Сольний репертуар Б. Кудрика охоплював музику різних стилів, він виконував не лише українську, а й сучасну музику. Цей факт відзначає З. Штундер, яка пише: «7 січня 1932 р. в залі «Української Бесіди» відбулася дискусія на тему «Нові напрямки в мистецтві. Атоналізм в музиці», в якій взяли участь С. Людкевич, В. Барвінський, І. Копач, Б. Кудрик, і М. Волошин. Б. Кудрик виконав на фортепіано деякі твори С. Прокоф'єва, англійського композитора С. Скотта, австрійського Р. Фукса й ін.»¹⁰.

⁴ Михальчишин Я. В. Композитор Борис Кудрик. *З музикою скрізь життя*. Львів : Каменяр, 1992. С. 222.

⁵ Березовський О. Після років забуття. *Музика*. 1990. № 3. С. 28.

⁶ Дописи. *Боян*. 1930. № 12. Грудень. С. 125.

⁷ Рівенський. На академії в честь папи Пія XI. *Боян*. 1930. № 1. Січень. С. 7–8.

⁸ Хроніка. *Боян*. 1930. № 3. Квітень. С. 66.

⁹ Свято Лепкого в Рогатині. Рогатинська земля. Нью-Йорк-Париж-Сідней Торонто, 1996. Т. 2. С. 189.

¹⁰ Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість. Львів : ПП «БІНАР-2000», 2005. Т. 1 : 1879–1939. С. 344.

Репертуарний багаж митця відзначає й Роман Сімович у рецензії, повідомляючи, що 25.11.1936 у залі музичного інституту імені М. Лисенка відбувся концерт фортепіанної музики за участю Б. Кудрика, що мав характер «музичного колегія». Митець назвав цей вечір «вечором фортепіанової старовини», хоч, на думку рецензента, більш властивою назвою була б «вечір маловідомих фортепіанових творів». «Не вважаючи на те, що Мендельзона, Шуберта та Вебера зачисляємо до романтиків, а М. Клементи до епігонів класики, а всі вони не з такої дуже давньої доби, та що твори цих авторів сьогодні живучі не тільки по музичних школах, але й у репертуарах солістів». Саме твори перелічених авторів становили програму вечора, хоча конкретні назви не були вказані. Р. Сімович відзначає, що Б. Кудрик подав дуже добрий аналіз творів, що входили в програму, виконав їх з нот. Музичний інститут імені М. Лисенка має в Б. Кудрикові «дуже доброго історика, що кожночасно може на викладах перегравати приклади з історії»¹¹. Як зазначає рецензент, «не все в музикологів ідуть в парі фахові відомості з добрим опануванням фортепіану»¹².

Ще одна цікава грань діяльності Б. Кудрика як піаніста – це його виступи в ефірі польського радіо в 1930-х роках. За дослідженням Ю. Булки, 1935 року Борис Кудрик, один із перших українських піаністів, виконував в радіоефірі (бо ж практики запису тоді ще не було й виконання йшло в прямій трансляції) твори Д. Бортнянського, М. Лисенка та С. Людкевича¹³. На жаль, дослідник не вказав точно, які твори цих авторів були виконані. Частково цю прогалину заповнює З. Штундер: за її дослідженням, із творів С. Людкевича Б. Кудрик виконував на радіо «Листок з альбому» й виконання твору транслювалося 25 серпня 1935 року¹⁴. Із творів Д. Бортнянського Б. Кудрик 1939 року виконував дві сонати, які, за дослідженням Н. Кашкадамової¹⁵, були в його репертуарі.

Львів був осередком музичного життя й у період Другої світової війни. Під час німецької окупації культурно-мистецьке життя у Львові не завмерло. Так, у 1942 році був організований Літературно-мистецький клуб, членом якого 15 травня 1942 року став Борис Кудрик. Ідея створити такий Клуб належала Євгену Яворівському, журналісту, поету й письменнику. Діяльність українських митців воєнного періоду була тісно пов'язана з Літературно-мистецьким клубом, у найбільш репрезентативній залі якого кілька разів на тиждень проводилися творчі зустрічі, дискусійні обговорення прем'єрних спектаклів, концерти, доповіді, авторські вечори: «Творчий вечір Спілки праці українських образотворчих митців» (Краківські вісті. 1943. № 36. 23 лютого), «Концерт українських колядок і щедривок» (Краківські вісті. 1943. № 43. 3 березня), «Вечір Лесі Українки, концерт капели бандуристів імені Т. Шевченка» (Наші дні. 1943. № 11).

На таких вечорах композитор виступав і як виконавець, і як автор музичних композицій, що звучали на вечорі: музичне оформлення вечора сатири й пародії Василя Кархута

¹¹ Сімович Р. Вечір Б.Кудрика. *Назустріч*. 1936. Ч. 24. 15 грудня. С. 5.

¹² Ibidem. С. 5.

¹³ Булка Ю. Українська музика на польському радіо у Львові у 1930-х роках. *Musica Galiciana*. Львів, 2001. Т. VI. С. 86.

¹⁴ Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість. Львів : ПП «БІНАР-2000», 2005. Т. 1 : 1879–1939. С. 36.

¹⁵ Кашкадамова Н. Українська фортепіанна музика в репертуарі піаністів Галичини (60-і роки XIX ст. — 1939 р.). *Записки Наукового товариства імені Шевченка*. Львів, 1996. Т. ССXXXII : Праці музикознавчої комісії. С. 142.

(Наші дні. 1943. № 7); музичне оформлення авторського вечора поетичної творчості Миколи Матвієнка-Мельника, де була виконана «Сумна поема» Бориса Кудрика, присвячена пам'яті жертв більшовицького терору по всіх українських землях (Львівські вісті. 1942. 20 червня).

За часів німецької окупації Б. Кудрик співпрацював із Львівським оперним театром і театром легкого жанру та малих форм «Веселий Львів». У 40-і роки у Львівському оперному театрі ставилися драматичні спектаклі з музикою Б. Кудрика: «Камінний господар» Лесі Українки (1942), «Облога» Ю. Косача (1943), «Ніч на Івана Купала» М. Старицького (1941), «Самодур» і «Хитра вдовичка» К. Гальдоні (1943) тощо.

Театр легкого жанру «Веселий Львів» задумували як театр-рев'ю, який мав на меті швидко й дотепно реагувати на щоденні події, даруючи львів'янам легку музику та гумор. У довоєнний час театри такого типу здобули велику популярність у Польщі та країнах Заходу. Перший крок до створення цього театру був зроблений у жовтні 1941 року за ініціативи Зенона Тарнавського. Він отримав назву «Вар'єте» і швидко привернув увагу як публіки, так і діячів Літературно-мистецького клубу. Саме вони вирішили розвинути його в театр малих форм, залучаючи до співпраці письменників і музикантів. Літературним керівником став відомий поет, перекладач, літературний критик С. Гординський.

Урочисте відкриття театру під новою назвою «Веселий Львів» відбулося 7 грудня 1942 року в приміщенні Інституту народної творчості, яким керував о. Северин Супрун. Театр об'єднав навколо себе кращих митців Львова, які усвідомлювали важливість такого культурного осередку. «Веселий Львів» став платформою для живого спілкування з львівською аудиторією, а кожна його програма відображала актуальні події міського життя, завжди залишаючись свіжою та актуальною. Тексти для театру писали Зенон Тарнавський, Богдан Нежанківський, Іван Керницький, Остап Тарнавський та інші. Музику створювали Анатоль Кос-Анатольський, Едвард Козак, Юрій Косач. У театрі «Веселий Львів» Борис Кудрик працював музичним керівником театрального ансамблю, робив аранжування окремих номерів та оркестрував інструментальний супровід. З трупю цього театру в 1944 році композитор виїхав до Відня. Основний склад трупи «Веселий Львів» вирушив до Німеччини (Берлін, Магдебург), а Борис Кудрик залишився й влаштувався органістом у костелі П'єцляйнздорфа (18-й район м. Відня).

У Відні митець активно включився в музично-культурне життя міста. Борис Кудрик був великим приятелем студіюючої молоді, мав серед молодшого покоління своїх прихильників. Він був частим учасником академічних музичних імпрез, учасником хору церкви Святої Варвари, співробітником органів преси й загальноновизнаним рецензентом фахової літератури, концертів, суспільних подій музичного спрямування. Композитор і у Відні продовжував виступати в музичних програмах у Віденському соборі «Альтлерхенфельд», у великій залі «Музікфайрайнсгебойде», акомпонуючи солістам-інструменталістам і вокалістам.

Висновки. Весь наратив наведеного матеріалу засвідчує, що Б. Кудрик активно виступав як піаніст і концертмейстер, однак надавав перевагу амплуа концертмейстера, тому не випадково саме це його чудодійне мистецтво викликало захоплення сучасників. Водночас хроніки й рецензії на його виступи лише констатують гру Бориса Кудрика на фортепіано як факт, але не описують характеристики його виконавства.

Рецензії та замітки щодо виступів Бориса Кудрика свідчать про значний обсяг виконуваного ним репертуару, який охоплював як фортепіанну, так і концертмейстерську літературу. Перелік програм та окремих творів, виконаних за участю Б. Кудрика,

демонструє його різнобічність як музиканта. Репертуар охоплював твори від бароко (А. Кореллі), через класицизм і романтизм (В. Моцарт, Л. Бетховен, Ф. Шуберт, Ф. Мендельсон, К.М. Вебер, Й. Брамс) до сучасної музики. Особливе місце посідала українська музика, зокрема твори композиторів, які були його друзями.

Аналіз рецензійного матеріалу інформує про значну інтенсивність концертної діяльності Бориса Кудрика, що свідчить про його активну участь у музичному житті Галичини, зокрема Львова. Така гастрольна активність вимагала від піаніста не лише швидкого опанування нотного тексту й умілого концертмейстерського відчуття партнера, а й постійного підтримання високого рівня піаністичної майстерності для виконання великого обсягу музичної літератури.

Отже, постать Борис Кудрик належить до непересічних діячів української музичної культури першої половини ХХ століття. Його універсальність виокремлює митця серед багатьох культурно-громадських діячів того часу. Він успішно реалізовував себе в різноманітних сферах мистецької діяльності: композиторській, дослідницькій, науково-публіцистичній, освітньо-організаційній, педагогічній і концертно-виконавській, що свідчить про багатогранність та унікальність його особистості.

Література

1. Бурмашов Г., Воробець М., Толошник Н. Борис Кудрик: композитор, патріот, людина. Івано-Франківськ, 1997. 79 с.
2. Витвицький В. Життєвий шлях Бориса Кудрика. *Василь Витвицький. За океаном*. Львів, 1996. С. 95–99.
3. Дитиняк М. Борис Кудрик. *Українські композитори* : біобібліографічний довідник. Едмонтон, 1986. С. 76.
4. Загнітко К. Віденська пастка. URL: <https://cutt.ly/wbPJqB1>.
5. Кобрин Н. Львівський період творчої діяльності Бориса Кудрика у друкованих матеріалах. *Українська музика*. 2021. № 4 (42). С. 63–94.
6. Кухар Р. Борис Кудрик – музика-ідеаліст. *Свобода*. 1969. Ч. 94, 21 травня. С. 2; Ч. 95. 22 травня. С. 2–3.
7. Михальчишин Я. Композитор Борис Кудрик. *З музикою крізь життя*. Львів : Каменярь, 1992. С. 220–223.
8. Толошник Н.А. 1.8. Борис Кудрик – митець універсального обдарування. *Сучасне суспільство: глобальні трансформації* : колективна монографія. Харків : СГ НТМ «Новий курс», 2024. С. 63–77.
9. Толошник Н.А. Борис Кудрик: Бібліографія наукових праць, статей і рецензій. *Kalophonia* : науковий збірник з історії церковної монодії та гімнографії. Львів : Видавництво Українського Католицького Університету, 2004. С. 347–355.
10. Ясіновський Ю. Борис Кудрик – дослідник і композитор церковної музики. *Kalophonia* : науковий збірник з історії церковної монодії та гімнографії. 2004. Ч. 2. С. 284–287.



УДК 78.421;78.25

DOI 10.32782/2224-0926-2025-1-52-13

Федина Ростислав Костянтинович
аспірант кафедри спеціального фортепіано,
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
<https://orcid.org/0009-0000-6658-1002>

ФОРТЕПІАННА СОНАТА № 1 ВІКТОРА КОСЕНКА: ВИКОНАВСЬКО-ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИЙ АСПЕКТ

Фортепіанні сонати Віктора Косенка, належачи до вищих здобутків модерної української фортепіанної музики першої третини ХХ століття, виконуються не часто. Лише через сто років після створення починається їх «виконавський ренесанс». Інтерпретаційна складність фортепіанної сонати № 1 інспірує потребу наукового осмислення засадничо важливого питання: Як пізнається музичний твір піаністом-виконавцем і як у процесі власного виконання виникає відповідна до композиторського тексту інтерпретаційна версія-тлумачення? Оскільки до сфери уваги піаніста-виконавця потрапляє не лише стабільний, зафіксований у нотах композитором музичний текст, але й створені виконавцями інтерпретаційні версії – мобільні варіанти різних виконавських «прочитань», важливим є розуміння джерел формування творчого світогляду, а також загальномузичних та індивідуальних стильових доміант у фортепіанному мистецтві Віктора Косенка – композитора й видатного піаніста.

Мета розвідки – проаналізувати виконавсько-інтерпретаційну модель фортепіанної сонати № 1, ор. 13 В. Косенка в контексті герменевтичного та евристичного підходів.

Практичне значення розвідки полягає в дослідженні феноменології виконавської інтерпретації сонат В. Косенка. Із цієї позиції важливими є усвідомлення джерел формування творчого світогляду, загальномузичних та індивідуальних стильових доміант, еволюційних процесів сонатного жанру в українській музиці першої третини ХХ століття загалом та в доробку В. Косенка зокрема.

Ключові слова: музична сецесія, сонати В. Косенка, інтерпретація, музично-образний зміст, поємність, мелодизація фактури.

Fedyna Rostyslav. Viktor Kosenko's First Piano Sonata: Performance-Interpretation Aspect

Viktor Kosenko's piano sonatas, belonging to the highest achievements of modern Ukrainian piano music of the first third of the 20th century, are not performed often. Only a hundred years after their creation did their "performance renaissance" begin. The interpretative complexity of Piano Sonata No. 1 inspires the need for scientific understanding of a fundamentally important question: How is a musical work recognized by a pianist-performer and how does an interpretative version-interpretation corresponding to the composer's text arise in the process of his own performance? Considering that the pianist-performer's sphere of attention includes not only the stable musical text recorded in the notes by the composer, but also the interpretative versions created by the performers – mobile variants of various performing "readings", understanding the sources of the formation of the creative worldview, as well as the general musical and individual style dominants in the piano art of Viktor Kosenko – a composer and an outstanding pianist – is important.

The purpose of the investigation is to analyze the performance-interpretation model of the Piano Sonata No. 1, op. 13 by V. Kosenko in the context of hermeneutic and heuristic approaches.

The practical significance of the investigation lies in the study of the phenomenology of the performance interpretation of V. Kosenko's sonatas. From this point of view, it is important to understand the sources of the formation of a creative worldview, general musical and individual

style dominants, evolutionary processes of the sonata genre in Ukrainian music of the first third of the 20th century in general and in the work of V. Kosenko in particular.

Key words: *musical secession, V. Kosenko's sonatas, interpretation, musical-figurative content, poetics, melodization of texture.*

Вступ. Фортепіанна творчість Віктора Косенка в контексті українського мистецтва першої третини ХХ століття належить до вищих надбань європейської піаністичної культури. Яскраво спалахнувши як піаніст-виконавець і композитор, В. Косенко дивом залишився поза лабетами політичних репресій. Однак десятиліттями творчість композитора тенденційно трактувалася офіційним музикознавством із позицій «соцреалізму» (що має місце в дослідженнях С. Зандрок, З. Йовенко, В. Клини, О. Олійника, Р. Стецюк та ін.). Уникаючи не толеровані офіційною доктриною модерністичні стильові моделі та новітні виразові засоби, музикознавці зміщували акценти в тих чинниках, які вплинули на формування особистості композитора, чим штучно обмежували образний зміст його композицій. І хоч протягом останнього двадцятиліття з'явилася низка нових досліджень, присвячених різноманітним аспектам творчого доробку В. Косенка, вантаж закостенілих тенденцій минулого все ще дається взнаки. Відповідне образно-стильове трактування потрібне для пошуку оптимальної інтерпретаційної моделі. Адже, як слушно зазначає професор В. Москаленко, «в нотному тексті твору композитора фіксується лише деяке «русло», берегами якого спрямована і водночас обмежена течія музичної думки і, значною мірою, її естетичні властивості – все це відтворюється музикантом-інтерпретатором кожного разу заново». Учений доводить, що «музичне інтерпретування – це «інтелектуально організована діяльність музичного мислення, яка скерована до розкриття виразово-змістовних можливостей музичного твору»¹.

Матеріали та методи. Осмислення феноменології виконавської інтерпретації сонат В. Косенка варто розпочати з усвідомлення джерел формування творчого світогляду композитора. На цей аспект звертають увагу у своїх розвідках К. Шамаєва², О. Таранченко³, М. Ржевська⁴ та ін. Важливим джерелом є також мемуари композитора й епістолярні джерела. Стильові риси музики Косенка висвітлюється в працях О. Козаренка⁵, І. Вавренчук⁶, І. Беренбейн⁷, еволюцію сонатного жанру в українській музиці першої

¹ Москаленко В. Про задум та музичну ідею твору. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2002. Вип. 21: Музичний твір як творчий процес. С. 10.

² Шамаєва К. І. Музичне життя Житомира в 1919–1921 роках. *Шамаєва К. І. Митці. Освіта. Час : з архівних джерел*. Житомир, 2005. С. 48–61.

³ Таранченко О. Доля митця в реаліях культурно-історичних процесів першої половини ХХ століття: Федір Якименко, Віктор Косенко, Михайло Вериківський. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Науковий журнал*. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2016. № 4 (33). С. 137–140.

⁴ Ржевська М. Ю. Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у взаємодії та перетвореннях соціокультурних дискурсів : дис. ... доктора мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2005. 426 с.

⁵ Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів : Наукове товариство імені Т. Шевченка, 2000. 271 с.

⁶ Вавренчук І. А. Українська музична сецесія: генеза та типологія втілень : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Львів, 2015. 215 с.

⁷ Беренбейн І. Міфопоетика сонатної творчості В. Косенка як оприявлення смислу. *Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського*. 2024. № 1 (62). С. 92–103.

третини ХХ століття загалом та в доробку В. Косенка, зокрема, досліджують Л. Свірідовська⁸, Н. Пастеляк⁹, Л. Ланцута¹⁰), окремі аспекти виконавської рецепції розглядають М. Чернявська¹¹, Л. Більчинський¹², І. Юдкін-Ріпун¹³.

З метою формування інтерпретаційного аналізу сонати № 1 В. Косенка застосовано такі методи дослідження: історико-стильовий – для виведення взаємозв'язків культуротворчих процесів початку ХХ століття та особливостей музичного мислення в сонатних жанрах композитора; аналітичний – для дослідження структури і драматургії твору; інтерпретологічний – для обґрунтування й побудови оптимальної виконавської моделі.

Результати. Розглядаючи чинники формування творчої особистості композитора-піаніста Віктора Косенка, бачимо визначальну роль варшавського періоду навчання в польських педагогів Юзефа Юдицького, який (за спогадами самого композитора) надав його знанням систематичності, під керівництвом якого він опановує техніку гри і створює перші композиції. Особливо ж серйозні успіхи здобуває юний Косенко завдяки заняттям у професора Варшавської консерваторії Александра Міхаловського – очільника однієї з провідних піаністичних шкіл початку ХХ століття, випускника Ляйпцізької консерваторії, учня І. Мошелеса і К. Таузіга. До цього ж часу належать спілкування й уроки у Всеволода Буюклі – одного з провідних виконавців-скрябіністів, подібного до Косенка за психотипом і світовідчуттям. Сюди ж варто віднести враження від відвідин концертів Ф. Бузони, Й. Гофмана, С. Рахманінова, Ф. Крейсера.

Формування музичного світогляду В. Косенка у Варшаві стало визначальним для розвитку його музичних уподобань і композиторського стилю. Знаменно, що серед усіх композиторів-романтиків особливо значимими були твори Ф. Шопена. Ще до навчання у професора А. Міхаловського на нього вплинув загальний пієтет до творчості польського романтика, справжній культ, який панував у Варшаві.

В. Косенка пов'язує з музикою Ф. Шопена дуже багато чинників. Передусім це експресивний емоційний драматизм творів, де переважають ліричні та лірико-драматичні образи, а витонченість і мелодійність фортепіанної фактури полонять своєю пластичністю та красою. З баладами Ф. Шопена асоціюється поемний принцип одночастинної форми сонат В. Косенка, з ноктюрнами – використання різноманіття поліритмії мелодичних фактур. Обидва композитори залишили опуси концертних етюдів, які маніфестують художньо-технічні виклики свого часу, а також фортепіанні сонати, які теж мають багато спільного. В. Косенко у фактурі фортепіанних сонат використовує і розвиває багато подібних технічних прийомів, зокрема октавно-акордові комплекси, широкі

⁸ Свірідовська Л. М. Стилістика модерну в українській фортепіанній мініатюрі. *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ : Міленіум, 2005. № 3. С. 86–89.

⁹ Пастеляк Н. Трансформація поемних засад мислення в одночастинних сонатах В. Косенка. *Музикознавчі студії інституту мистецтв Волинського національного університету ім. Л. Українки та НМАУ ім. П. І. Чайковського : зб. наук. праць*. Луцьк, 2010. С. 101–111.

¹⁰ Ланцута Л. В. Українська фортепіанна соната: теорія, історія, сучасні тенденції : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 1998. 18 с.

¹¹ Чернявська М. Аксиологічний аспект теорії інтерпретації та проблеми музичної педагогіки : автореф. дис. ... канд. пед. наук, спец. 03.00.04. Київ : КДІК, 1996. 20 с.

¹² Більчинський Л. До питання про інтерпретацію творів В. С. Косенка. *Віктор Степанович Косенко: погляд з 90-х років. До 100-річного ювілею*. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1997. С. 51–57.

¹³ Юдкін-Ріпун Ігор. Феноменологія культури як методологія інтерпретації. Київ : Ін-т культурології НАМ України, 2020. 352 с.

арпеджіювані пасажі, поліфонічну фактуру паралельних вокалізованих ліній, виконання яких потребує бездоганно-довершеної піаністичної майстерності.

Традиції польської фортепіанної школи отримують подальший розвиток у процесі навчання у відомої піаністки-педагога Ірини Міклашевської, випускниці Варшавської консерваторії, яка стажувалась у Л. Крейцера в Берліні. «Навчання у цієї педагогині мало велике значення для формування не тільки піанізму, але й музично-естетичних поглядів В. Косенка. У репертуарі І. Міклашевської поряд з творами Ф. Шопена, Ф. Ліста значне місце посідала музика Й. Брамса, М. Рegera, С. Франка, К. Дебюссі, М. Равеля. Згодом популяризація сучасного музичного мистецтва стане одним з основних напрямків багатогранної діяльності В. Косенка», – констатує Л. О. Гришко-Ратьковська¹⁴. До формування музично-стильових засад слід додати концертні програми з творів О. Скрибіна, Ф. Стравінського, С. Прокоф'єва, К. Дебюссі, Г. Малера, Р. Штрауса та ін.

Із цією потужною базою В. Косенко стартував у самостійне творче життя: перший сольний фортепіанний речиталь (червень 1919 року), перший авторський концерт (9 вересня 1922 р.). Творчий доробок знаменувався появою таких творів, як 2 поеми-легенди (1921), 3 сонати (1922, 1924, 1926–1930) для фортепіано, низки камерних ансамблів: Соната для віолончелі та фортепіано (1923), Тріо та Соната для скрипки і фортепіано (1927), Соната для альту та фортепіано (1928) тощо.

Щодо окреслень стилістики його творчості, то найчастіше зустрічаємо визначення в площині ознак романтичного та постромантичного напрямку. Тим часом В. Даценко стверджує, що «В. Косенка, як і Б. Лятошинського, необхідно розглядати як одного з творців канону українського модернізму, хоча й не найрадикальнішої його гілки»¹⁵.

У випадках спроб трактування творчості В. Косенка з позицій романтизму виникає надто багато рис і ознак, які явно виходять за його межі та, безсумнівно, є анахронізмом в культурному контексті місця й часу. Натомість широке поняття модернізму як потужного комплексу постромантичних стилістик, які в різний спосіб протиставляються романтизму, не дає потрібних орієнтирів для конкретики. У прагненні віднайти найповнішу стильову характеристику зустрічаємо й такі означення: «Серед останніх виділяємо інтроверсійність і пов'язану з нею екзистенційність як провідну творчу інтенцію, раціональний інтелектуалізм та помірковане новаторство як тип художнього мислення, символізм як творчий метод, символістськи орієнтований постромантизм та романтизований неокласицизм як провідні стильові орієнтири»¹⁶.

Як відомо, доба модерну відкриває завісу над прихованими духовними інтенціями музично-виконавського мистецтва ХХ ст. Ідеться, зокрема, про виконавський інтелектуалізм, волю до духовного зосередження, споглядання артистично безкорисливої краси, а також про нове відчуття звуку, ба більше, культ звуку. Властиво ці якості, примножені на віртуозно-технічну досконалість, визначатимуть подальший поступ музично-виконавського мистецтва у ХХ ст.¹⁷

¹⁴ Гришко-Ратьковська Лариса. В. Косенко – професор Київської державної консерваторії ім. П. І. Чайковського. *Національна музична академія України імені П. І. Чайковського Науковий вісник. Збірник наукових праць*. Вип. 87. Київ, 2014. С. 239.

¹⁵ Даценко В. П. Характеристика фортепіанних творів В. Косенка житомирського періоду роботи майстра. *Мистецтвознавчі записки*. Київ, 2020. Вип. 38. С. 145.

¹⁶ Даценко В. П. Особистісні детермінанти творчої індивідуальності Віктора Косенка : дис. ... канд. мистецтвознавства, спец. 26.00.01. Київ, 2021. С. 76.

¹⁷ Чернова І. Музичне виконавство в ситуації постмодернізму : монографія. Львів : АСВ, 2011. 185 с.

У музиці композитора відбилися риси сецесії: культ краси як провідна ідея стилю; у сфері змісту – інтимна лірика, духовність, символіка, зближення музики з ліричною поезією, неоднозначність і химерність, елегійність, споглядальність і патетика, екстатичність; використання, перетворення або стилізація елементів інших стилів; декоративність звучання. Панівним типом викладу стає фігуративність. Встановлюється рівноправність рельєфу і тла, їх перетікання одне в одне; увага до звукових барв, що досягається на фортепіано колористичним співставленням вишуканих фактурних формул; гармонія – виразна, барвіста, тонально-гармонічному плану притаманна інтенсивна модуляційність. Ритм також стає важливим виразовим фактором і набуває індивідуального трактування. У музичному розвитку та формі творів відчутне розмивання конструкції, стирання меж між експозиційним і розробковим матеріалом¹⁸.

Фортепіанна соната № 1, ор. 13 b-moll постала у 1922 році. Варто зважити на існування двох авторських версій цього твору. Попри те що є суперечки щодо первинності цих версій, на мій погляд, саме перша версія сонати найбільше відповідає композиторському інваріанту (в ній відсутні скорочення, які є в другій редакції).

Перед виконавцем постає доволі масштабний і складний фортепіанний твір, драматургія якого містить як риси сонатного allegro, так і ознаки одночастинного сонатного циклу. За логікою сонатної форми маємо тут вельми розгорнуту композицію, у якій структурно й функціонально окреслений кожен з основних розділів – експозиція, розробка, реприза, кода. Отже, твір має закінчену побудову зі своїми внутрішніми закономірностями розвитку, але й у межах цих розділів виникають яскраві епізоди, що контрастують між собою на різних рівнях: тональному, темповому та метроритмічному.

Експозиція може трактуватись як відносно закінчена перша частина, епізод Lento – як початок другої, повільної частини, розгорнутої самостійної форми; початковий розділ динамізованої репризи може в цьому випадку розглядатись як ремінісценція першої частини, котра приводить до віртуозного фіналу (епізод Presto), в сонатній формі він виконує роль коди (або другої розробки).

Вступ епічного характеру (Grave, *veloce*) відкриває експозицію, поєднуючи два протилежних начала – сміливий розлогий низхідний октавний пасаж і каскад тремолоючих хроматизованих акордів. У другій редакції використовується позначення *rubato*, що дає можливість виконавцю проартикулювати велике енергетичне напруження за допомогою динаміки гучності й часу. Бурхлива стрімка тема головної партії (Drammatico, Allegro moderato, *ff*) одразу піддається інтенсивному розвитку з достатньо виразними образно-емоційними модифікаціями, типовими для поемного способу мислення. Їй притаманна примхлива експресивна ритміка, перемінна метрична організація (5/4, 4/4, 3/4), а подальший виклад містить повторні проведення з тональними зміщеннями в октавних та акордових дублюваннях мелодичних ліній наступних розділів (Più mosso, Agitato, Allegro moderato).

Початок головної партії потребує від піаніста-виконавця чіткого окреслення в лівій руці нижнього і верхнього звука у фактурі, що має виразну конфігурацію хвилі. Це важливо, оскільки під час виконання теми *più mosso* власне ці ноти, артикульовані в басу, а далі в середньому голосі, формують типову семантику трагізму. Велику роль у виконавській формі відіграє мінлива зміна темпоритму в експозиції сонатного allegro, що має творчо відчувати піаніст, відтворюючи образно-інтонаційний зміст сонати. Особливої

¹⁸ Кашкадамова Н. Виконавська інтерпретація у фортеп'яному мистецтві ХХ сторіччя : підручник. Львів : КІНПАТРИ ЛТД, 2014.

уваги виконавця потребує перехід до побічної партії, де з'являється хоральний виклад *cantabile*.

Побічна партія (*Moderato cantabile*) збігається з утвердженням паралельної тональності *Des-dur* та несподіваною зміною фактури, що внаслідок призводить до рельєфного окреслення контрастного образу. Тут варто звернути увагу на остинатне звучання басового *des* упродовж 9 тактів, на тлі якого відбуваються гармонічні зсуви. Наступний тематичний епізод (*Allegro moderato tranquillo*, *p*) трактуємо як першу заключну тему, зважаючи на урочисто-маршовий характер і виразну інтонаційну (але не емоційно-образну) спорідненість із головною темою, яка виявляється через прослуховування партії лівої руки. Після чергового образного перевтілення мотиву-ядра (виразно-вольового) наступає ще одне відсторонення – декілька тактів у характері ноктюрна; це швидкоплинне видіння поступається місцем утвердженню певної смислової вершини – епізоду з ремаркою *con affeto*, що семантично ґрунтується на характерному для індивідуального авторського стилю В. Косенка закличному звороті (якщо її порівняти, наприклад, з поемою «Заклик» чи поемою-легендою № 2). Виконавцеві варто звернути увагу на численні ознаки поемної драматургії вже в цьому першому значнішому розділі сонати: інтенсивну видозміну початкового мотиву-ядра, котрий виконує роль монотеми; згущеність «тематичного калейдоскопу» побічної партії і характерну для поемності редукцію дії; наявність виразних жанрово-стильових асоціацій (ноктюрн, баркарола) та ораторськи-патетичних зворотів (зітхання, імперативно-наказовий, заклик). Ті самі риси поемності наявні і в подальших розділах.

Серединний розділ (*Lento-Andantino-Larghetto-Allegro moderato-Agitato*) можна трактувати як фазову розробку з хвилями наростання, що природно відтворює сферу поемності. У цьому розділі важливо розкрити авторські ремарки *ben marcato*, тему ведучого голосу варто проінтонувати в окресленій співучості, виявляючи ноктюрнову природу цього матеріалу та гнучко втілюючи вимогу *rosso a rosso più animato*, не гублячи при цьому почуття міри та смаку.

Цікаво переосмислений за драматургійною функцією у формі і за умовною поемною фабулою епізод *Presto* (друга розробка, або за логікою сонатного циклу – фінал). Після ствердження початкового образу в репризі друга побічна тема проходить у видозміненому вигляді і приводить до короткої віртуозної каденції. Здавалося б, створені всі передумови до завершення твору на найвищій позитивній ноті, конфлікт розв'язаний і можна прийти до заспокоєння. Однак раптово виникає наступний епізод, акцентований, загрозливий. Він уособлює жорсткий експресивний стан, побудований на характерних темах-символах зла – хроматичному низхідному ході в басах, інверсії теми *Dies irae*, завуальованій у стрімкому фактурному розгортанні в партії правої руки. Цим створюється ефект різкого експресивного зламу після досягнутої відносної гармонії, розпочинається новий виток спіралі, як це часто трапляється в літературних поемах романтизму, коли після, здавалось би, досягнутого вирішення отримується протилежний образний результат і виникає знаменитий романтичний ефект недомовленості замість життєствердного фіналу.

Виконавець вирішує цілу низку технічних проблем, серед яких безперервний рух розділів *presto*, поліритміка незалежних фактур, хвилеподібна динаміка гучності, не гублячи при цьому художнього сенсу музики. Потрібно уникнути екзерсисного характеру в інтерпретації непростого піаністичного матеріалу, який передбачає вияв усіх аспектів виконавської майстерності. Цей епізод за масштабом приблизно дорівнює всій

попередній репризі. Його розв'язка наступає так само несподівано, як він і з'явився, – після кульмінації виринає з глибини урочиста тема *Andante affetuoso*, що поступово набуває знайомих обрисів головної партії, лише пунктирно загострених і рельєфно «збільшених».

Висновки. Фортепіанні сонати В. Косенка, зокрема його Перша фортепіанна соната, досі не посідають належного місця в українському педагогічному та концертному репертуарі. Підсумовуючи спостереження музикознавців, біографів та власні виконавські спостереження, слід визнати, що Соната для фортепіано № 1, як і вся камерно-інструментальна музика Віктора Косенка, орієнтована на інтелектуального рафінованого слухача малих залів. Її стилістику слід визначити як сецесійну, адже вона характеризується свободою і взаємопроникненням форм, граничним розширенням тонально-гармонічних засобів зі збереженням локальних тональних центрів, їй притаманна стрімка мінливість химерної образності, емоційних станів, динамічних і регістрових перепадів, імпровізаційність поєднується з детальною проробкою деталей, у гнучкій взаємодії в ній перебуває насиченість і лаконізм, декоративність, орнаментальність і мова символів, знемога і політність, заклик і лірика.

Виконавська складність полягає в осмисленні жанрово-стильових рис та образного змісту фортепіанної сонати Косенка, розумінні її драматургії та особливостей фактури, опануванні ускладненим ритмом, гармонічною мовою, зрештою, у цілісному осмисленні образно-інтонаційної особливості твору. Перед виконавцем стоїть складне художньо-технічне завдання точного відтворення композиторського тексту і творчої інтерпретації усіх вказівок автора. Усі три фортепіанні сонати Віктора Косенка вперше в Україні були виконані в концерті автором статті 20 червня 2024 року у Львівській національній музичній академії ім. М. В. Лисенка та викликали високу оцінку слухачів.

Література

1. Беренбейн І. Міфопоетика сонатної творчості В. Косенка як оприявлення смислу. *Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського*. 2024. № 1 (62). С. 92–103.
2. Більчинський Л. До питання про інтерпретацію творів В. С. Косенка. *Віктор Степанович Косенко: погляд з 90-х років. До 100-річного ювілею*. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1997. С. 51–57.
3. Вавренчук І. А. Українська музична сецесія: генеза та типологія втілень : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Львів, 2015. 215 с.
4. Гришко-Ратьковська Лариса. В. Косенко – професор Київської державної консерваторії імені П. І. Чайковського. *Національна музична академія України імені П. І. Чайковського Науковий вісник. Збірник наукових праць*. Вип. 87. Київ, 2014. С. 236–248.
5. Даценко В. П. Характеристика фортепіанних творів В. Косенка житомирського періоду роботи майстра. *Мистецтвознавчі записки*. Київ, 2020. Вип. 38. С. 143–148.
6. Даценко В. П. Особистісні детермінанти творчої індивідуальності Віктора Косенка : дис. ... канд. мистецтвознавства, спец. 26.00.01. Київ, 2021. 199 с.
7. Зандрок С. Фортепіанні сонати В. Косенка та Б. Лятошинського. *Українське музикознавство*. Київ : Муз. Україна, 1975. Вип. 10. С. 152–165.
8. Кашкадамова Н. Виконавська інтерпретація у фортеп'яному мистецтві ХХ сторіччя : підручник. Львів : КІНПАТРИ ЛТД, 2014. 344 с. іл.
9. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів : Наукове товариство імені Т. Шевченка, 2000. 271 с.
10. Ланцута Л. В. Українська фортепіанна соната: теорія, історія, сучасні тенденції : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 1998. 18 с.
11. Москаленко В. Про задум та музичну ідею твору. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2002. Вип. 21: Музичний твір як творчий процес. С. 10–17.

12. Пастеляк Н. Трансформація поемних засад мислення в одночастинних сонатах В. Косенка. *Музикознавчі студії інституту мистецтв Волинського національного університету ім. Л. Українки та НМАУ ім. П. І. Чайковського. Зб. наук. праць*. Луцьк, 2010. С. 101–111.
13. Ржевська М. Ю. Музика Наддніпрянської України першої третини XX століття у взаємодії та перетвореннях соціокультурних дискурсів : дис. ... доктора мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2005. 426 с.
14. Свірідовська Л. Еволюція жанрів фортепіанної музики В. Косенка. *Вісник Запорізького національного університету. Педагогічні науки*. 2015. № 1 (24). С. 22–26.
15. Свірідовська Л. М. Стилїстика модерну в українській фортепіанній мініатюрі. *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ : Міленіум, 2005. № 3. С. 86–89.
16. Таранченко О. Доля митця в реаліях культурно-історичних процесів першої половини XX століття: Федір Якименко, Віктор Косенко, Михайло Вериківський. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Науковий журнал*. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2016. № 4 (33). 2016. С. 137–140.
17. Чернова І. Музичне виконавство в ситуації постмодернізму : монографія. Львів : АСВ, 2011. 185 с.
18. Чернявська М. Аксіологічний аспект теорії інтерпретації та проблеми музичної педагогіки : автореф. дис. ... канд. пед. наук, спец. 03.00.04. Київ : КДК, 1996. 20 с.
19. Шамаєва К. І. Музичне життя Житомира в 1919–1921 роках. *Шамаєва К. І. Митці. Освіта. Час : з архівних джерел*. Житомир, 2005. С. 48–61.
20. Юдкін-Ріпун Ігор. Феноменологія культури як методологія інтерпретації. Київ : Ін-т культурології НАМ України, 2020. 352 с.



УДК 78.421

DOI 10.32782/2224-0926-2025-1-52-14

Фу Юань

аспірант третього року навчання

Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка

<https://orcid.org/0009-0009-5412-888X>

РЕТРОСПЕКТИВА СТАНОВЛЕННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ ТРАДИЦІЇ ФОРТЕПІАННИХ ТВОРІВ Н. НИЖАНКІВСЬКОГО ЗА ЖИТТЯ КОМПОЗИТОРА

Фортепіанну творчість Нестора Нижанківського в наш час уже можна вважати успішно закріпленою у виконавській традиції після умисних замовчувань у радянський час. Доволі міцно закріпилися його композиції для фортепіано в сучасній українській педагогічній і концертній практиці. У навчальні програми міцно увійшли п'єси з його альбому мініатюр «Фортепіанні твори для молоді», активно виконуються «Інтермецо», «Вальс», «Коломийка», децю рідше «Прелюдія і fuga» та «Мала сюїта», які вимагають більшої виконавської зрілості. У дослідженні фортепіанного доробку Н. Нижанківського цікавим і необхідним завданням є відтворення ретроспективи формування виконавської традиції його фортепіанних творів за життя композитора: власні прочитання, перелік осіб піаністів і здійснених ними першовиконань, твори, що входили до їхнього сталого виконавського репертуару, дедикації, концертні, гастрольні виступи чи радіотрансляції, програми виконавців в еміграції, реалізовані ними аудіозаписи. Це дає можливість відслідкувати сприйняття творів митця сучасною йому аудиторією, а також схарактеризувати виконавські засоби найяскравіших представників української фахової піаністики. Першовиконавцем та інтерпретатором власних творів нерідко поставав сам автор. Травма руки змусила композитора зосередитися на концертмейстерській діяльності, проте він неодноразово виступав і як соліст із виконаннями власних творів: «Спомин», «Фантазія», «Коломийка», «Прелюдія і fuga на народну тему».

Фортепіанну спадщину Нестора Нижанківського за його життя інтерпретували видатні представники української піаністики (Любка Колесса, Роман Савицький, Галя Левицька, Дарія Гординська-Каранович). Завдяки цьому, вона була добре відомою українській громаді Львова й діаспорним осередкам, транслювалася по радіо, слугувала дидактичним матеріалом для юних піаністів. Висвітлення в пресі й наукових розвідках того часу конкретних концертних подій дає змогу скласти картину тогочасних суспільних реакцій, престижності й конкурентоздатності його творів на міжнародних теренах і засвідчує визнання високих мистецьких і піаністичних якостей його фортепіанної творчості. Рецензії того часу показують сформовану виконавську традицію, насильно перервану в радянську епоху.

Ключові слова: український фортепіанний репертуар, концертне виконавство, мистецтво інтерпретації, виконавська традиція.

Fu Yuan. Retrospective of the formation of the performing tradition of N. Nyzhankivskyi's piano works during the composer's lifetime

The piano compositions of Nestor Nyzhankivskyi can now be considered successfully entrenched in the performing tradition, despite the prolonged silences imposed during the Soviet era. His compositions for piano have since taken root in both contemporary Ukrainian pedagogical practice and concert practice. The miniature pieces collected in his Piano Works for Youth have found a secure place in educational curricula, with selections such as "Intermezzo", "Waltz", and "Kolomyika" frequently performed. The "Prelude and Fugue" and "Small Suite", demanding

greater interpretive maturity, are somewhat less commonly heard. In exploring N. Nyzhankivskyi's piano works, an intriguing and essential task emerges: to reconstruct a retrospective of the formation of the performing tradition of his piano works during his own lifetime. This includes his personal readings, a roster of pianists who premiered his works, the pieces that formed their core repertoire, dedications, concert tours, radio broadcasts, and the programs of performers in exile, alongside the recordings they made. Such an investigation reveals the reception of the composer's works among his contemporaneous audiences and provides insight into the interpretative approaches of some of Ukraine's most esteemed pianists. The composer himself frequently assumed the role of premiere performer and interpreter of his own works. A hand injury led him to focus predominantly on his role as an accompanist, yet he occasionally performed as a soloist, presenting works such as "Memory", "Fantasy", "Kolomyika" and "Prelude and Fugue on a Folk Theme".

During his lifetime, Nestor Nyzhankivskyi's piano works were interpreted by prominent representatives of Ukrainian pianists (Lyubka Kolessa, Roman Savytskyi, Halya Levitska, Dariya Gordynska-Karanowych). Through these pianists, his music became well-known in the Ukrainian community of Lviv and diaspora centers. His compositions were broadcast on the radio and served as valuable pedagogical material for aspiring pianists. The press coverage and scientific research from that era, both regarding specific concert events and those dedicated directly to the composer himself, allow for a vivid picture of the public's response to his music. This body of work attests to the prestige and international competitiveness of his compositions, underscoring the recognition of the artistic and pianistic excellence inherent in his works. It testifies to the established performing tradition, forcibly interrupted in Soviet times.

Key words: Ukrainian piano repertoire, concert performance, art of interpretation, performing tradition.

Вступ. Фортепіанну творчість Нестора Нижанківського в наш час уже можна вважати успішно закріпленою у виконавській традиції після умисних замовчувань у радянський час. Доволі міцно закріпилися його композиції для фортепіано в сучасній українській педагогічній і концертній практиці. Зараз складно уявити навчальні програми без п'єс з його альбому мініатюр «Фортепіанні твори для молоді» (зокрема, перевиданих у 2019 році за підтримки Методичного кабінету навчальних закладів мистецтв і культури при департаменті з питань культури, національностей та релігій ЛОДА з цінними автобіографічними коментарями Тетяни Воробкевич і численними родинними фото адресатів посвят творів цього циклу). Окрім них, доволі активно виконуються «Інтермеццо», «Вальс», «Коломийка», дещо рідше «Прелюдія і fuga» та «Мала сюїта», які вимагають більшої виконавської зрілості. Однак досі рідкісними залишаються зафіксовані студійні аудіозаписи творів.

У дослідженні фортепіанної спадщини Н. Нижанківського цікавим і необхідним завданням є відтворення ретроспективи формування виконавської традиції його фортепіанних творів за життя композитора: власні виконання, перелік осіб піаністів і здійснених ними першовиконань, їхнього репертуару, дедикації, концертні, гастрольні виступи чи радіотрансляції, програми виконавців в еміграції, реалізовані аудіозаписи.

Матеріали та методи. Хоча композиторська спадщина митця відносно невелика, увага до його доробку й в українській музикознавчій літературі є значною: найрізноманітніші аспекти його творчості розкривають дисертації Наталії Костюк «Музична культура Західної України 20–30-х років XX століття: ідеї поступу і розвиток національних традицій», Оксани Мартиненко «Музична діяльність українських емігрантів у міжвоєнній Чехословаччині (джерелознавчий аспект дослідження)», Оксани Фрайт

«Особливості втілення принципу програмності в українській фортепіанній музиці» й Романа Стельмашука «Модерністичні тенденції у творчості українських композиторів Львова 20–30-х років XX ст.: естетичні та стильові ознаки в контексті епохи», розвідки Стефанії Павлишин, Любові Кияновської, Романа Сов'яка, Нелі Пастеляк та ін. З огляду на обрану тему, особливу цінність мають розвідки, присвячені діяльності Н. Нижанківського як піаніста, інтерпретації його фортепіанної творчості сучасниками й виконавцями наступних генерацій, музикознавчому аналізу його фортепіанної спадщини. Серед них особливою цінністю вирізняються праці Юрія Булки, Наталії Кашкадамової, Уляни Молчко. Проте етапність входження фортепіанного доробку композитора у виконавську традицію в них не виокремлюється в спеціальну наукову проблему. З огляду на це, для дослідження обрано історичний, ретроспективний і структурно-системний методи.

Результати. Сформувати ретроспективу входження фортепіанних творів Нестора Нижанківського у виконавську практику можливо за рецензіями в українській і діаспорній пресі, укладеними сучасниками митця: Василем Барвінським, Станіславом Людкевичем, Зеновієм Лиськом та ін. Важливим джерелом даних також є коментований опис фортепіанного спадку митця І. Соневицьким як музикантом-сучасником і свідком особистих контактів і низки життєвих ситуацій композитора. Це дає можливість відслідкувати сприйняття творів митця сучасною йому аудиторією, а також охарактеризувати виконавські засоби найяскравіших представників української фахової піаністики. Із цією метою проаналізовано архівну пресу (анонси, рецензії), а також афіші, програми концертних виступів окремих виконавців, спогади сучасників, мемуарні праці.

Першовиконавцем та інтерпретатором власних творів нерідко поставав сам автор. Травма руки зумовила композитора зосередитися на концертмейстерській діяльності, однак слухачам пощастило почути його як соліста з виконаннями власних творів: «Спомин» (Інститут М. Драгоманова в Празі, 18 грудня 1926 року), «Фантазія» (зала «Умелецької Беседи» січень 1929 року), «Коломийка» (концерт-вечір «Новини української музики» 20 березня 1929 року, Музично-літературний вечір червоної калини, 18 січня 1930 року, обидва у великій залі Музичного товариства ім. М. Лисенка, львівський театр «Nowości», січень 1930 року, театр «Colossuet», 7 липня 1930 року), «Коломийка» та «Прелюдія і fuga» (Черче, 23 липня 1934 року). Його виступ у Празі (як доцента музичного відділу) на святі Українського високого педагогічного інституту ім. М. Драгоманова, присвяченому пам'яті патрона закладу (Прага, 18 грудня 1926 року, зала «Глагола Празького»), був дуже резонансним: «... гучними оплесками зустріла публіка появу композитора д-ра Н. Нижанківського, що виконав на фортеп'яні соло «Спомин» – свій новий твір, повний контрастів із недавнього минулого»¹. Цей твір автор присвятив Платоніді Щуровській-Росиневич, колишній асистентці хору О. Кошиця, диригентці мішаного хору Інституту, який у цій же програмі виконав хоровий твір Н. Нижанківського «Поклик до братів славян» на слова М. Драгоманова.

У березні 1929 року вже у Львові в програмі масштабного концерту-вечора «Новини української музики» у Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка вперше у виконанні автора прозвучала віртуозна «Коломийка»². Хоча в анонсі на концертну програму Музично-літературного вечора видавництва «Червона Калина» з нагоди відвідин Олександра Олеся 20 січня наступного року говориться: «... в музичній частині між іншими

¹ Обідний М. Свято Українського Високого Педагогічного Інституту ім. М. Драгоманова в Празі. *Діло*. 1927. № 5. 06.01. С. 1.

² Новинки. *Діло*. 1929. № 58. 16.03. С. 5.

невиконувані ще досі у Львові пісні Нестора Нижанківського до слів Олеся «Прийди, прийди», до слів Купчинського «Засумуй, трембіто», фортеп'яновий твір Н. Нижанківського «Коломийка» (1921), виконаний автором і В. Барвінським «Листок з альбому» (1929). Оба фортеп'янові твори не виконувані досі у Львові»³.

7 липня 1930 року відбувся у Львові в залі театру «Colossuet» концерт, улаштований з нагоди 25-літнього ювілею «Взаємної Помочі Українського Учителства». Оглядач події, констатувавши високі мистецькі якості концертмейстерської майстерності Н. Нижанківського щодо супроводу співаків і хорів, окремо відзначив і його яскравий сольний виступ: «Наш відомий вже композитор Н. Нижанківський виконав три невеликі твори, а саме: В. Барвінського: «Листок до альбому», Ст. Людкевича: «Листок до альбому», власний твір «Коломийку». Всі наведені твори виконав він під мистецьким оглядом без заміту. Спеціально платно виконав Людкевича «Листок до альбому», твір, про який треба сказати, що в нім мало нот, та багато музики, що шановному інтерпретаторові вповні вдалось якраз це у ньому висказати»⁴.

У підсумковій праці «Українська новітня фортепіанова творчість» Зиновій Лисько дає характеристику фортепіанній спадщині композитора, яка виявляє типові риси сесційного стилю: «Багато спільних рис має з Барвінським Нестор Нижанківський, але його лірика проявляє часто прикмети сентиментальности, а в місцях кульмінаційних – вибухи патосу. У його творчості стрічаємо всюди хроматизми, або в мельодиці, або в хроматичному веденні гармоній, а крім того характеризує його часте майстерне вживання контрапункту (Прелюдія і Фуга на нар. мотив, Варіації на народню тему, Мала суїта, кілька фуг, Пасакалія і Фуга на Б. А. Ц. Г. (Бах), Мініатюри для молоді й ін.)»⁵.

Визначною інтерпретаторкою творів Н. Нижанківського стала Любка Колесса. У її репертуарі були «Прелюдія і фуга» (виконувала у 1920-х роках в Італії), «Імпровізації на українську народну пісню» (першовиконання 1925 року у Львові), «Варіації на українську тему» – твір, написаний автором спеціально для неї (1928 року в Харкові), а також «Відповідь на картку з Мадриду», «З могого дневника», «Мала сюїта». Її виступи послідовно висвітлювалися в україномовній пресі. Завдяки її концертній діяльності ім'я композитора було відомим на землях радянської України. Зокрема, після виступів піаністки в Харкові в березні 1929 року в залі Держкнигозбірні, Діловому клубі та будинку літератури ім. Е. Блакитного, у газеті «Комуніст» було розміщено докладну рецензію В. Костенка (передруковану газетою «Діло»), присвячену й виконавським якостям піаністки, й аналізу творів із її репертуару: «На особливу увагу заслуговують варіації на українські теми композитора Н. Нижанківського. Авдиторія була приємно здивована, почувши такий дуже складний з технічного боку й досить цінний художньо твір. До речі, цей факт свідчить, як ще кепсько ми ознайомлені із сучасною музичною культурою західних земель. В нашій наддніпрянській фортеп'яновій літературі тепер майже нема творів великих форм. Отже, вже тільки цим широко розвинені формальною будовою варіації Нижанківського повинні зайняти чільне місце в українській сучасній музиці. Правда, суворо аналізуючи цей твір, можна побачити деяку невитриманість гармонічної будови (спочатку дуже простої, а в середині досить гострої), слабку поєднаність окремих варіацій і небажаний нахил до не досить обґрунтованих технічних пасажів. Але всі ці хиби непомітні, порівняно з великими художніми вартостями цього твору. Л. Колесса

³ Музично-літературний Вечір Червоної Калини. Новинки. *Діло*. 1930. № 12. 18.01. С. 4.

⁴ [Лука Сич]. З концертової салі. Ювілейний концерт ВПУУ. *Діло*. 1930. № 155. 17.07. С. 5.

⁵ Лисько З. Українська новітня фортепіанова творчість. *Діло*. 1935. № 278. 18.10. С. 5.

дуже чуло в елегантних місцях і з бравурним блиском у швидких чудово виконала варіації Нижанківського»⁶.

Її світове визнання як піаністки не лише було гарантією високомистецької інтерпретації, а й надавало творам Н. Нижанківського особливої суспільної ваги, привертало до них увагу як до композицій найвищого художнього рівня. Водночас уведення до концертних програм конкурентоздатних творів українського автора слугувало демонстрацією національної ідентичності для самої славетної піаністки, більша частина життя якої минула за межами Батьківщини. Так, на шпальтах газети «Діло» в квітні 1937 року читаємо: «Любка Колесса 8, ц. м. виступила в Лондоні (у Grottrian Hall) зі своїм концертом. У програмі були твори Баха, Шопена, Нижанківського (Варіації на українські народні пісні) та Шумана. Прегарно видані програмки були прикрашені портретом піаністки. На однім з рекламових листків представлено її в українським народнім строї»⁷.

Яскравою інтерпретаторкою фортепіанної творчості митця була Галя Левицька. Вона підготувала й коментувала «Твори для молоді» Н. Нижанківського в малій залі ВМІ у квітні 1936 року. У межах одного концерту було продемонстровано публічну апробацію та методичні рекомендації дидактичного репертуару⁸. У квітні 1937 року в її виконанні на сцені прозвучали «Мала сюїта», «Прелюдія і fuga на українську тему». Важливою сферою популяризації виконавського мистецтва міжвоєнної доби було радіо. Години, відведені для українських передач на Львівському радіо, максимально продуктивно використовувалися для виконань академічної музики. На пошанування роковин смерті митця, 15 квітня 1942 року по радіо прозвучала програма з творів композитора, у якій визнана львівська піаністка Галя Левицька «виконала із справжнім мистецтвом» «Прелюдію і фугу на українську тему»⁹.

З каталогів Ігоря Соневицького відомо про виконання творів Н. Нижанківського його учнем, Романом Климкевичем («Народна пісня», «Марш» *fis-moll*)¹⁰.

Значною мірою до популяризації доробку Н. Нижанківського долучився Роман Савицький: він уперше у Львові виконав «Малу сюїту» (зала Музичного товариства ім. М. Лисенка, квітень 1934 року), низку фортепіанних творів у Стрию (листопад 1936 року), у програмах Львівського радіо в його виконанні прозвучали «Інтермецо» (1937), «Прелюдія і fuga» (1938), а також у пам'ять про композитора в концертах до річниць його смерті виконані «Фуга на народну тему», «Мала Сюїта», «Інтермецо» (жовтень і листопад 1942 року, Літературно-мистецький клуб), у радіотрансляції концерту виконані вокальні й фортепіанні твори композитора (19.02.1943).

Твори Н. Нижанківського ввійшли до програми сольного концерту Романа Савицького в залі МТЛ у квітні 1934 року. До кожного твору композитора піаніст і музикознавець підготував анотацію в програмці. Цінно, що рецензентка концерту Іванна Прийма-Шмериківська (сама прекрасна піаністка й оперна співачка) приділила увагу

⁶ Любка Колесса на В. Україні. Тріумф нашої піаністки в Києві й Харкові. *Діло*. 1929. № 71. 31.03. С. 3.

⁷ Новинки. Любка Колесса. *Діло*. 1937. № 80. 13.04. С. 8.

⁸ Показ фортепіанових творів Нестора Нижанківського і Василя Барвінського для дітей та молоді. *Діло*. 1936. Ч. 76. 04.04. С. 6.

⁹ Пам'яті Н. Нижанківського. Концерт творів композитора у львівському радіо. *Львівські вісті*. 1942. № 81. 16.04. С. 3.

¹⁰ Соневицький І. Композиторська спадщина Нестора Нижанківського. Записки НТШ : Праці музикознавчої комісії. Львів, 1993. Т. CCXXVI. С. 341.

і творам, й інтерпретаціям піаніста: «... переконаємося з радістю, що розвій таланту нашого концертанта йде сміливе по простій лінії до гори. П. Савицький панує над інструментом, скаля виразовості у нього поширилася, виконання оперте на передуманні творів і творчій музикальності... Цікаво нам було почути (вперше у Львові) «Малу Суїту» Нижанківського. Це збір листів до «вимріяної», які насправду роблять настрої та приковують увагу. Головно частина про «ніжність рук» повна такої шляхотної мелодії та виразу, що по її скінченні хотілося сказати: ще раз. Твори Нижанківського, повні рефлексії та задумчивості, знаходять у Савицьким все знаменитого інтерпретатора. Він не розніжнює їх, а навпаки підходить до них здецидовано та з енергією і видно, що так треба»¹¹.

На відзначенні роковин Листопадового зриву 1 листопада 1936 року в Стрию єдиним піаністом-виконавцем у масштабній концертній програмі був Роман Савицький: «З черги проф. Р. Савицький відіграв на фортепіані твори Н. Нижанківського, Л. Ревуцького і В. Барвінського»¹².

19 лютого 1943 року транслювався півгодинний концерт вокальних і фортепіанних творів Нестора Нижанківського у виконанні Марії Сабат-Свірської (сопрано) і Романа Савицького (фортепіано)¹³.

5 жовтня 1942 року Спілка праці українських музик (організація, яка в умовах нацистської окупації трансформувалася із «Союзу Українських Професійних Музик») ушановувала пам'ять свого першого голови Нестора Нижанківського концертом його творів у Літературно-мистецькому клубі із вступним словом В. Барвінського. Серед фортепіанних композицій тут прозвучали твори «Фуга на народну тему», «Мала Сюїта» та «Інтермеццо» у виконанні Романа Савицького. У рецензії на цю мистецьку подію З. Лисько відзначив: «Це тип галицького музики нового покоління, що інакше, як інші давніші композитори, від стіп до голови був озброєний справжнім мистецьким умінням і композиторською технікою, які при визначному таланті могли були його поставити в перші ряди разом з музичними майстрами інших націй Європи»¹⁴.

Одна з найуспішніших випускниць-піаністок ВМІ, Дарія Гординська-Каранович виконувала твори Н. Нижанківського в еміграції. Зокрема, у радіопрограмі Deutschland Sender 30 березня 1939 року в її виконанні прозвучала «Мала сюїта». Про можливість послухати цю трансляцію у Львові спеціально повідомлялося в пресі¹⁵. У залі Й.С. Баха в Берліні 11 липня 1942 року Націоналістична організація українських студентів Великої Німеччини (НОУС) влаштувала «Вечір українського співу й музики», у якому взяли участь представники громадської, наукової й мистецької сфери української громади в Німеччині. Тут Д. Гординська-Каранович поряд із творами В. Барвінського й М. Колесси винесла на сцену «Малу сюїту» Н. Нижанківського¹⁶.

Рецензія професора Т.В. Вернера на вечір фортепіанної музики 19 квітня 1947 року у Віденській залі Mozarteum у Зальцбурзі, написана для німецькомовного видання «Neue

¹¹ Приймова І. З концертної зали. Роман Савицький, піаніст. *Діло*. 1934. № 98. 18.04. С. 7.

¹² Листопадові роковини в Стрию. *Діло*. 1936. № 250. 05.11. С. 5.

¹³ Що приносить день... *Львівські вісті*. 1943. № 36. 19.02. С. 3.

¹⁴ Лисько З. З концертної зали. Пам'яті Нестора Нижанківського. Концерт у Літературно-мистецькому Клубі. *Львівські вісті*. 1942. Ч. 226 (350). 6.10. С. 3.

¹⁵ Радіоконцерт піаністки Дарії Каранович-Гординської. *Діло*. 1939. № 72. 29.03. С. 9.

¹⁶ Каранович, Сушко, Антонович і Старицький концертували в залі Баха (Від нашого кореспондента). *Львівські вісті*. 1942. № 160. 19.07. С. 3.

Тage», в українському перекладі подавалася в україномовній періодиці, що свідчить про велике суспільне зацікавлення цією сферою українського життя. Зокрема, у ній відзначалося: «Підносимо як особливо зискуєче потягнення її завжди зацікавлюючої гри, гарне й досконале здійснювання внутрішньо відчуті картини: намір і проведення виходять з однакової джерельної сфери природньої радості звуку та його одушевленого формування»¹⁷.

Висновки. Фортепіанна творчість Нестора Нижанківського виконувалася як самим автором за його життя, так і багатьма видатними українськими піаністами: Любкою Колессою, Романом Савицьким, Галею Левицькою, Дарією Гординською-Каранович. Завдяки цьому, твори Н. Нижанківського були добре відомими українській громаді Львова й діаспорним осередкам, трансливалися по радіо, слугували дидактичним матеріалом для юних піаністів. Висвітлення в пресі й наукових розвідках того часу, присвячених як конкретним концертним подіям, так і постаті самого композитора безпосередньо, дає змогу скласти картину тогочасних суспільних реакцій, свідчить про престиж і конкурентоздатність його творів на міжнародних теренах, також про визнання високих мистецьких і піаністичних якостей його фортепіанного доробку. Рецензії того часу показують сформовану виконавську традицію, яка, на жаль, була насильно перервана в радянську епоху.

Література

1. Вернер Т.В. Дарія Каранович. *Нові дні* (Зальцбург). 1947. № 17. 27.04. С. 3.
2. Каранович, Сушко, Антонович і Старицький концертували в залі Баха (Від нашого кореспондента). *Львівські вісті*. 1942. № 160. 19.07. С. 3.
3. Листопадові роковини в Стрию. *Діло*. 1936. № 250. 05.11. С. 5.
4. Лисько З. З концертної залі. Пам'яті Нестора Нижанківського. Концерт у Літературно-мистецькому Клубі. *Львівські вісті*. 1942. Ч. 226 (350). 6.10. С. 3.
5. Лисько З. Українська новітня фортепіанова творчість. *Діло*. 1935. № 278. 18.10. С. 5.
6. [Лука Сич]. З концертної салі. Ювілейний концерт ВПУУ. *Діло*. 1930. № 155. 17.07. С. 5.
7. Любка Колесса на В. Україні. Тріумф нашої п'яністки в Києві й Харкові. *Діло*. 1929. № 71. 31.03. С. 3.
8. Музично-літературний Вечір Червоної Калини. Новинки. *Діло*. 1930. № 12. 18.01. С. 4.
9. Новинки. *Діло*. 1929. № 58. 16.03. С. 5.
10. Новинки. Любка Колесса. *Діло*. 1937. № 80. 13.04. С. 8.
11. Обідний М. Свято Українського Високого Педагогічного Інституту ім. М. Драгоманова в Празі. *Діло*. 1927. № 5. 06.01. С. 1.
12. Пам'яті Н. Нижанківського. Концерт творів композитора у львівському радіо. *Львівські вісті*. 1942. № 81. 16.04. С. 3.
13. Показ фортепіанових творів Нестора Нижанківського і Василя Барвінського для дітей та молоді. *Діло*. 1936. Ч. 76. 04.04. С. 6.
14. Приймова І. З концертної салі. Роман Савицький, п'яніст. *Діло*. 1934. № 98. 18.04. С. 7.
15. Радіоконцерт п'яністки Дарії Каранович-Гординської. *Діло*. 1939. № 72. 29.03. С. 9.
16. Соневицький І. Композиторська спадщина Нестора Нижанківського. Записки НТШ : Праці музикознавчої комісії. Львів, 1993. Т. ССXXVI. С. 334–352.
17. Що приносить день... *Львівські вісті*. 1943. № 36. 19.02. С. 3.

¹⁷ Вернер Т.В. Дарія Каранович. *Нові дні* (Зальцбург). 1947. № 17. 27.04. С. 3.

УДК 78.27;78.441

DOI 10.32782/2224-0926-2025-1-52-15

Чен Сяньчунь

аспірантка кафедри історії музики,

Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка

<https://orcid.org/0009-0001-0459-5190>

МОДУСИ ВІРТУОЗНОСТІ У ТВОРЧОСТІ Й ВИКОНАВСТВІ ДОМЕНІКО ДРАГОНЕТТІ (1763–1846)

У статті розкривається зміна тлумачення віртуозності в стилях бароко, класицизму, романтизму на прикладі спадщини видатного італійського контрабасиста, виконавця-композитора Доменіко Драгонетті. Указується, що він упродовж свого тривалого життя був сучасником та учасником радикальної зміни естетичних ідеалів, художніх стилів і, відповідно, ставлення музикантів і широкої публіки до такої ключової категорії музичного мистецтва, як віртуозність. Зазначається, що перший модус віртуозності, який засвоїв Д. Драгонетті, пов'язаний як із духовною традицією собору Св. Марка, так і з оперною стилістикою венеційського театру, тобто включав водночас й елементи поліфонічної техніки, і барокові оперні афекти, які передавалися у творчості венеційських композиторів із покоління в покоління й поступово модифікувалися. Д. Драгонетті одним із перших, а ймовірно, узагалі першим в історії контрабасового виконавства здійснив переклад для свого інструменту низки органних фуг Й.С. Баха в супроводі фортепіано, причому контрабас виконував партію педальної клавіатури органа для ніг. Другий модус віртуозності італійського контрабасиста формується під значним впливом естетичних ідеалів віденського класицизму в його «гайднівсько-мюцартівській» іпостасі. Для цього модусу характерне значно стриманіше трактування технічних ефектів, раціональне їх використання, що чітко вкладається в досконалу конструкцію класичної форми. Вплив потужного драматичного виразу Л. Бетховена сформував третій модус віртуозності Д. Драгонетті – сміливіший, експресивно більш насичений, аніж попередній «класицистичний» стиль. Бетховенський тип віртуозності найбільше помітний у Дуеті для віолончелі й контрабаса Сі-бемоль мажор Д. Драгонетті. Урешті, його пізні роки пройшли вже під знаком романтичної естетики, яку він сприйняв головно через оперну творчість Дж. Россіні й К. М. фон Вебера, тож четвертий, останній, модус віртуозності митця відобразив естетичні вимоги романтичного стилю.

Ключові слова: модус віртуозності, Доменіко Драгонетті, музичний стиль, бароко, класицизм, романтизм, контрабас.

Chen Xianchun. Modi of Virtuosity in the Creativity and Performance Domenico Dragonetti (1763–1846)

The article reveals a change in the interpretation of virtuosity in the Baroque styles, classicism, and romanticism on the example of the inheritance of a prominent Italian performer on the double-bass and the composer Domenico Dragonetti. It is indicated that he was a contemporary and participant in the radical change of aesthetic ideals, artistic styles and, accordingly, the attitude of musicians and the general public to such a key category of musical art as virtuosity. It is indicated that the first modus of virtuosity, which was mastered by Dragonetti, was associated with the spiritual tradition of St. Mark's Cathedral, and with the opera style of the Venice Theater; that is, it included the elements that they were conveyed in the work of composers of Venice from generation to generation and gradually modified. The second modus of virtuosity of the Italian smuggler is

formed under the significant influence of the aesthetic ideals of Viennese classicism in his prototype Haydn and Mozart. This modus is characterized by a much more restrained interpretation of technical effects, their rational use, which obviously fits into the ideal design of the classic shape. The influence of the powerful dramatic expression of L. Beethoven created the third modus of virtuosity D. Dragonetti – bolder, clearly more saturated than the previous “classic” style. In the end, the fourth last modus of the artist’s virtuosity reflected the aesthetic requirements of the romantic style.

Key words: *Modus of virtuosity, Domenico Dragonetti, musical style, baroque, classicism, romanticism, double bass.*

Вступ. Категорія віртуозності належить до найбільш поширених аксіологічних категорій музичного виконавства, а віртуозна техніка, тобто подолання технічних труднощів з легкістю і блиском, так, щоби зусиль виконавця не помітили слухачі, належить до головних завдань професійної підготовки музиканта. Проте різні епохи і стилі по-своєму трактували сенс віртуозності і її доцільність – чи недоцільність – у втіленні звукового образу. Саме поняття віртуозності походить від латинського слова *virtu* – доблесть, і ввійшло в систему художніх цінностей музики порівняно пізно, у добу бароко. Його впровадження в практику відбулося з поширенням сольного виконавства – вокального й інструментального, коли увага публіки зосереджувалася на самій постаті й досягненнях артиста, який повинен був здивувати і вразити публіку чимось незвичайним, винятковим у своїй грі. Відтак віртуозність справді поставала в сприйнятті численних любителів музики як особлива доблесть, тобто подолання меж вивченого професійного ремесла й піднесення на вищий щабель досконалості. Упродовж кількох століть вона надавала особливого ореолу таємничості митцям – носіям цієї дивовижної властивості – і немало сприяло створенню міфу про наділення віртуозів особливими містичними здібностями і їх обраність порівняно з пересічними людьми.

Здебільшого музикант-віртуоз асоціюється у свідомості широкого загалу або зі співаками – володарями «божественного» *bel canto*, або зі скрипачами чи піаністами, представниками *stile brillant*. Значно рідше опиняються у фокусі уваги представники інших виконавських професій. У поданій статті аналізується в контексті різних історико-стильових модусів віртуозності виконавська й композиторська спадщина видатного італійського контрабасиста Доменіко Драгонетті (1763–1846). Оскільки на сучасному етапі його твори доволі часто звучать з концертної естради й переживають своєрідний ренесанс, видається актуальним детальніше висвітлити поняття, яке є одним із сутнісних у його художньому світогляді й мало вирішальний вплив на манеру його виконавства та композиторський стиль.

Матеріали та методи. Закономірно, що дослідження природи віртуозності привертало увагу музикознавців віддавна, з основних праць із цієї проблематики можемо виділити праці українських учених: В. Білоус, М. Борисенка, О. Бурель, О. Клендія, О. Маркової, В. Москаленка, Ю. Ніколаєвської, А. Показ, Д. Резнік, І. Рябова, Т. Сирятської, М. Чернявської – і зарубіжних: О. Яндера, П. Поллєї, М. Штегемана й багатьох інших.

Інша група наукових джерел, використаних у статті, пов’язана з розглядом виконавської й композиторської творчості самого Д. Драгонетті в контексті розвитку контрабасового мистецтва. Це праці таких зарубіжних дослідників, як П. Брун, Ф. Варнеке, Р. Елгар, М. Гайдош, Т. Пельчар, А. Планявські, Е. Форбс та інші, та українських авторів: О. Лучанка й В. Сумарокової.

Відтак обрані методи дослідження – аналітичний, історичний, компаративний – покликані представити еволюцію виконавської та композиторської творчості Д. Драгонетті крізь призму основоположної для нього категорії віртуозності.

Результати. Італійський композитор і віртуоз-контрабасист, один із реформаторів виконавства на цьому інструменті, Доменіко Драгонетті прожив довге життя й потрапив у буремні часи активної зміни не лише історико-політичних умов європейського суспільства, а й, відповідно до цього, радикальної зміни художніх стилів, естетичних ідеалів і ставлення до музичного мистецтва й музикантів. Важливу роль у його житті і творчості відіграло дружнє спілкування з найвидатнішими композиторами й виконавцями того часу: представниками віденського класицизму Йозефом Гайдном і Людвігом ван Бетховеном, одним із провідних оперних митців Джоакіно Россіні, легендарним скрипалем Ніколо Паганіні, а в останні роки життя – і з Джузеппе Верді. Вони відіграли першорядну роль в еволюції творчого й виконавського стилю Д. Драгонетті, їхні шедеври не лише ввійшли в репертуар славетного контрабасиста, а й мали вплив на зміну його інтерпретаційної манери та власних композиторських засад.

Початки кар'єри юного музиканта, народженого у Венеції, припадають на кінець XVIII ст., коли вже були сформовані засади італійського музичного мистецтва, як оперного, так інструментального. Своєї вершини камерно-інструментальний жанр досягнув у XVII – першій половині XVIII сторіччя, передусім у творчості таких венеційських композиторів як Б'яджо Маріні (1597–1665) та Антоніо Вівальді (1678–1741). Засади барокової естетики спонукали їх значно збагатити виразові можливості струнних і духових груп, передусім у сонатах і концертах для скрипки як сольного інструмента, вимагаючи від виконавців немислимій до того віртуозності, оволодіння складними пасажами, арпеджіо, подвійними нотами, флажолетами тощо. Проте всі найскладніші технічні прийоми гри завжди підпорядковувалися образному задуму, нерідко конкретизованому в узагальненій чи деталізованій програмності, як, наприклад, у знаменитому циклі концертів А. Вівальді «Пори року». Прагнення якомога більш вражаюче, захопливо передати експресивні й асоціативні образи спонукає митців до пошуку винахідливих інноваційних рішень у музичній мові, відповідно, до стилєвих відкриттів барокової доби.

Видатний німецький теоретик Атаназіус Кірхер (Athanasius Kircher) у десяти томному трактаті «Musurgia universalis», опублікованому ще в 1650 році, з позиції барокового світовідчуття підкреслює необхідність нових прийомів композиції (а відтак і їх виконавського втілення), надзвичайної винахідливості музичної мови, яка здатна збуджувати виняткові почуття:

«Я воскресив «Musica pathetica» до життя й навчав нового методу хроматичної та енгармонічної композиції, раніше невідомого й нечуваного.

Одним словом, усе, що здається незвичайним, рідкісним або новим при прослуховуванні будь-якої музики – не тільки для початківців, а й для майстрів мистецтва, навіть найкращих і досвідчених, я виклав у цій книзі. Тож я вірю, що всі ті, хто вивчать правила, написані в цій книзі, за короткий час не тільки отримають досконалі знання про мистецтво композиції, а й будуть у захваті від цього нового типу музики, який з чудодійною та майже божественною силою може передавати всілякі афекти»¹.

¹ Athanasius Kircher. Musurgia universalis. URL: www.hmt-leipzig.de/home/fachrichtungen/institut-fuer-musikwissenschaft/forschung/musurgia-universalis/volltextseite/content_186506/D_A00 (дата звернення: 12.10.2024).

Львівський дослідник А. Карп'як наголошує на постійному пошуку композиторів у жанрі інструментального концерту: «Перша половина XVIII ст. наповнена різносторонніми експериментами у пошуку найдосконалішої форми жанру концерту. Але для тодішніх композиторів значно важливішим було дещо інше: образний зміст того, що вони створювали чи засвоювали, стає більш ясним, простим, близьким до побуту, більш світським, менш пафосним чи узагальненим... Найбільш суттєвим постає раціональне осягнення конкретної емоції»².

Проте в той період, коли народився й формувався як музикант Д. Драгонетті, розквіт італійського інструменталізму вже минув. На це вказує вищезгаданий дослідник, звертаючись до еволюції флейтового концерту в той же період:

«Численні критичні висловлювання дослідників про італійську інструментальну музику другої половини XVIII ст., аж до заяв про її занепад, повністю підтверджуються після ознайомлення з флейтовими концертами творців європейської музичної моди епохи. Уже самому В. Моцарту належить вислів: «Клементи – шарлатан, як усі італійці!»³.

Перший музичний досвід Д. Драгонетті отримав під керівництвом Мікеле Беріні, першого контрабасиста прославленого оркестру венеційського собору святого Марка, водночас грав в оркестрі венеційського оперного театру⁴. Юнак наполегливо займався на контрабасі й уже у віці вісімнадцяти років уважався одним із кращих віртуозів Венеції. Тож перший модус віртуозності, який засвоїв Д. Драгонетті, був пов'язаний як із духовною традицією собору Св. Марка, так і з оперною стилістикою, тобто включав водночас й елементи поліфонічної техніки, і барокові оперні афекти, які передавалися у творчості венеційських композиторів із покоління в покоління й поступово модифікувалися. Про слушність цієї гіпотези свідчить і той факт, що Д. Драгонетті одним із перших, а ймовірно, узагалі першим в історії контрабасового виконавства здійснив переклад для свого інструмента низки органних фуг Й.С. Баха в супроводі фортепіано, причому контрабас виконував партію педальної клавіатури органа для ніг.

Другий модус віртуозності Д. Драгонетті розглядаємо у зв'язку зі змінами в його житті. Вони настали після його виїзду до столиці Великобританії Лондона восени 1794 року. Хоча англійці й не мали на той час свого видатного композитора, рівного Генрі Перселу, вони плекали музичну культуру й запрошували багатьох видатних музикантів із континенту. Перші концерти молодого італійського віртуоза в Лондоні відбулися в рік приїзду – й одразу з великим тріумфом. Щоби закріпити свій успіх, Д. Драгонетті вдавався до винахідливих і незвичних форм виступів, які вражали навіть

„Die “Musica pathetica” habe ich zu neuem Leben erweckt und lehre eine neue Methode für chromatische und enharmonische Kompositionen, die bis dato noch unbekannt und ungehört war. Mit einem Wort: Alles, was im Umgang mit der gesamten Musik ungewöhnlich, selten oder einigermaßen neu ist – nicht nur für Anfänger, sondern auch für die Meister der Kunst, selbst die besten und erfahrensten – habe ich in diesem Buch dargestellt. Deshalb vertraue ich darauf, dass alle, die die in diesem Buch vorgestellten Regeln beherzigen, in kurzer Zeit nicht nur zur vollkommenen Kenntnis der Kunst des Komponierens gelangen, sondern auch zu jener neueren Art der Musik, die mit wunderbarer Kraft und geradezu göttlicher Stärke die Menschen zu allen möglichen Affekten hinreißen und anregen kann”.

² Карп'як А. Жанр флейтового концерту у творчості австрійських та італійських композиторів – сучасників В.А. Моцарта. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя* : збірник наукових праць / упорядник С. Д. Цюлюпа. Рівне : Волинські обереги, 2016. Вип. 8. С. 8–14.

³ Там само. С. 12.

⁴ Біографічні дані про Д. Драгонетті подаються за: Brun, Paul. *A New History of the Double Bass*. Tiel : Paul Brun Productions, 2000.

вибагливу британську публіку. Друг і перший біограф Д. Драгонетті Ф. Каффі в листі до Т. Локателлі наводить цікавий випадок: «Варто згадати про один примітний епізод лондонського життя Д. Драгонетті. Зустрівшись уперше в Лондоні зі знаменитим скрипалем Дж.Б. Віотті, Д. Драгонетті дізнався, що він склав кілька дуетів для двох скрипок і мав намір виконати їх у публічному концерті. Д. Драгонетті запропонував себе як партнера для другої партії. Дж.Б. Віотті, уважаючи, що має справу зі скрипалем, погодився та призначив час репетиції. У призначений час Дж.Б. Віотті з'явився з нотами й, розподіляючи партії, почав чекати на партнера. Останній прийшов із контрабасом. Подумавши, що над ним жартують, Дж.Б. Віотті люто вигукнув: «Що це за жарти?», але Д. Драгонетті, показуючи на свій інструмент, сміючись, відповів: «Це не жарти, це моя скрипка», а потім серйозно: «Давайте почнемо репетирувати, а якщо вам не сподобається, то ми припинимо». Вони почали грати, і Дж.Б. Віотті був украй здивований. Він навіть змінив партії та змусив Д. Драгонетті грати партію першої скрипки. Зрештою, вони вирішили разом дати концерт. В оголошенні було сказано, що Дж.Б. Віотті виконає свої нові дуети для двох скрипок, у яких Д. Драгонетті гратиме на контрабасі як його партнер. Концерт пройшов із таким блискучим успіхом, що обидва артисти кілька разів повторили його, змінюючи між собою свої партії. Усі були вражені майстерністю Д. Драгонетті, і ніхто не міг пояснити, як узагалі можливе таке досі небачене виконання на контрабасі»⁵.

Цей факт свідчить ще про барокову традицію віртуозності – вразити, здивувати, проявити неабияку фантазію і винахідливість, показати дещо, що переростає звичні уявлення навіть про високу професійну майстерність музиканта.

Проте невдовзі відбувається доленосна зустріч для молодого музиканта: у Лондоні Д. Драгонетті зустрічає Йозефа Гайдна, завдяки якому відбувається значне розширення його світоглядних обріїв і зміна естетичних установок, які тепер трансформуються в дусі віденського класицизму. З Й. Гайдном Д. Драгонетті познайомив Йоганн Петер Саломон (1745–1815), одна з ключових фігур у музичному житті британської столиці. Особистість вельми різностороння: скрипаль, диригент, композитор, він виявився винятково вдалим антрепренером та організатором багатьох знакових музичних подій, зокрема став засновником вельми успішної концертної організації «Концерти Саломона»⁶.

Саме Саломон організовував гастрольні поїздки Йозефа Гайдна до Лондона в 1791–1795 роках. Віденський класик виступав у найбільших аудиторіях Лондона: його концерти відвідувала велика кількість слухачів. Популярність композитора зростала, що сприяло і його фінансовій забезпеченості. На честь Й.П. Саломона, організатора лондонських концертів і першої скрипки симфонічного оркестру, Й. Гайдн назвав свою Симфонію № 104 «Саломон, або Лондонець». У 1791 році Й. Гайдну було присуджено ступінь почесного доктора Оксфордського університету. У 1795 році в Лондоні Д. Драгонетті познайомився з Й. Гайдном. У цей період Й. Гайдн написав концерт для контрабаса: за деякими даними, він був створений саме для Д. Драгонетті. На жаль, його ноти не збереглися.

Отже, другий модус віртуозності італійського контрабасиста формується під значним впливом естетичних ідеалів віденського класицизму в його «гайднівсько-моцартівській»

⁵ 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. P. 127.

⁶ Там само. С. 195.

іпостасі. Для цього модусу характерне значно стриманіше трактування технічних ефектів, раціональне їх використання, що чітко вкладається в досконалу конструкцію класичної форми. Вільний політ фантазії, спонтанна імпровізаційність поступається місцем урівноваженому, ретельно продуманому застосуванню технічних прийомів, покликаних підкреслити виразну мелодичну нарацію голосу інструмента. Притому прояви віртуозності можна спостерігати не лише у швидких пасажах та арпеджіо, а й у повільних частинах, у стриманому проведенні ліричної мелодичної лінії.

Саме в цей період був написаний один із найвідоміших творів Д. Драгонетті – тричастинний Концерт Ля мажор, до якого цілком відповідними є вищеподані характеристики. Зокрема, у його середній частині мелодія викладена подвійними нотами, але вона настільки наспівна й експресивна, що викликає подив: як можливо таку ліричну кантилену виконати на контрабасі. Натомість обидві крайні частини демонструють насиченість фактури неймовірно стрімкими гамами і флажолетними пасажами, проте при цьому зберігають промовистий наративний характер тематизму, притаманний саме класичному стилю. Цікаво вирішені контрастні зіставлення пасажу, що стрімко злітає в найвищий регістр інструмента, з узятими стрибком басовими відповідями. За своїм стилем, за типом ліричної експресії, гармонійності, урівноваженості образної палітри й відповідної до них інтерпретації віртуозності Концерт Ля мажор Д. Драгонетті видається мені особисто близьким до концертної манери Й. Гайдна.

Під впливом спілкування з Й. Гайдном Д. Драгонетті вирушає з Лондона до Відня, де знайомиться з Людвігом ван Бетховеном і підпадає під вплив його неймовірної особистості. «Бетховен потоваришував із Драгонетті, найвидатнішим контрабасистом в історії, та Йоганном Баптистом Крамером, дуже хорошим піаністом. Одного разу Бетховену сказали, що Драгонетті грає віолончельну музику на своєму величезному інструменті. Тоді Драгонетті зіграв сонату для віолончелі з оркестром оп. 5, № 2 (1796), написану композитором. Бетховен, який акомпанував Драгонетті на фортепіано, був настільки щасливий і схвилюваний, що наприкінці твору обійняв його»⁷. Ця знаменна в житті митця подія відбулася в березні 1799 року. Пізніше Д. Драгонетті зустрічався з Бетховеном у Відні у 1809 та 1813 роках, а фасцинація італійського віртуоза геніальною творчістю віденського класика залишається незмінною до кінця життя, хоч Д. Драгонетті пережив свого кумира майже на 20 років.

Але й для Бетховена не пройшло безслідно знайомство з найкращим контрабасистом свого часу. Дослідники вказують: «Драгонетті бездоганно виконував на контрабасі партію віолончелі в Сонаті та струнних квартетах Бетховена, заслуживши високу оцінку автора. Саме Д. Драгонетті відкрив для Л. ван Бетховена всю палітру багатих можливостей контрабасу, що відобразилося, зокрема, у скерцо П'ятої симфонії, а також у речитативі фіналу Дев'ятої симфонії. На роль, яку надавав Л. ван Бетховен контрабасу, указують як його партитури, так і наступні знаменні слова: «Контрабасист повинен бути найбільш музикальним музикантом в оркестрі»⁸.

Вплив потужного драматичного виразу Л. Бетховена сформував третій модус віртуозності Д. Драгонетті – сміливіший, експресивно більш насичений, ніж попередній «класицистичний» стиль. Трактування Бетховеном віртуозності, очевидно, найбільше

⁷ Brun, Paul. A New History of the Double Bass. Tiel : Paul Brun Productions, 2000. С. 252.

⁸ Thayer A. W., Forbes E., ed. Thayer's Life of Beethoven. Princeton : Princeton University Press, 1967. С. 208.

підпадає під визначення цієї категорії, зроблене одним із провідних мислителів – філософів тієї доби Й. Гердером у дусі Sturm und Drang:

«[Музика] викликає низку особистих почуттів; правдивих, але неясних, невидимих, наче прихованих у темряві. Ти був там, юначе! У своїй темному королівстві музика журилася; вона лютувала; вона раділа; ти все відчув, кожна струна знайшла відгук у твоїх почуттях. Але як так сталося, що ви з нею разом розмірковували, зітхали, раділи, засмучувалися? Ні тіні свідомого зостановлення: усе рухається тільки у твоїй темній безодні душі, як бурхливий вітер коливає глибини океану [...] Чи можна глибинну сутність людини виразити мовою? Це буде зрозуміліше, але чи не надто зрозуміло? Адже через те, що цей вираз усвідомлений, він не так глибоко пов'язаний із природою почуттів, він пояснить, але не посилить їх: скоріше, віддалить і послабить»⁹.

У метафоричному описі виняткової, раціонально непізнаваної сили впливу музики на людську душу Й.Г. Гердер знаходить найвідповідніший словесний образ до тієї магічної дії, яку на слухачів справляла (і справляє до сьогодні) музика Бетховена.

Бетховенський тип віртуозності найбільше помітний у Дуеті для віолончелі й контрабаса Сі-бемоль мажор Д. Драгонетті, який складається з двох частин: Adagio і Allegro ma non tanto. Поривчастий характер, зачаровуюча експресія притаманна як повільній, так і швидкій частині. У розділі Adagio мелодія, вельми примхлива за ритмічним малюнком, охоплює широкий діапазон на дві з половиною октави, поєднує виразні ораторсько-патетичні звороти, як-от: вигуки, запитання, зітхання – з перлистим розсипом тріолей і шістнадцятків, рішучими стрибками на широкі інтервали, піднесеннями і спадами.

У швидкій частині, що побудована як тема з варіаціями, віртуозність, природно, передусім виявляється в орнаментальному обплітанні мелодичної теми у варіаційних видозмінах, аж до ефектної, вельми пристрасної й піднесеної розбудованої каденції, яка, проте, згідно з уявленнями класицистичного стилю, наприкінці приходить до впевненого ствердження головної думки твору.

Урешті останній, четвертий, модус віртуозності, який демонструє видатний контрабасист уже в пізній період (а варто зауважити, що прецизійність і майстерність як у царині виконавства, так і в композиції він зберіг до останніх років – це трансформація романтичного стилю, у трактуванні віртуозності найбільше наближена до стилю brillant). Причому щодо творчості Д. Драгонетті (як і деяких інших видатних романтичних композиторів-виконавців) буде слушним трактувати стиль brillant не в тому негативному сенсі, який поширився головно в 30–70-х роках XIX століття, як поверховий, малозмістовний тип виконавства й композиції, покликаний затушувати відсутність глибокого художнього змісту, а як переконливе мистецьке втілення власних творчих ідей.

Такий підхід до поняття brillant виявляє, зокрема, фрагмент зі спільної методичної праці французького й німецького педагогів фортепіано, виданої в Парижі невдовзі після Великої Французької революції, тобто в період панування класицистичної естетики:

⁹ Johann Gottfried Herder, *Viertes Wäldchen*, w: Johann Gottfried Herder, *Sämtliche Werke*, t. 4, red. Bernhard Suphan, Hildesheim, New York 1967, s. 162: „[S]ie erregt eine Folge inniger Empfindungen; wahr, aber nicht deutlich, nicht anschauend, nur äußerst dunkel. Du warest, Jüngling! in ihrem dunkeln Hörsaal: sie klagte: sie stürmte: sie jauchzete; du fühltest Alles, du fühltest mit jeder Saite mit – aber worüber wars, daß sie, und du mit ihr klagtest, seufzetest, jauchzetest, stürmtest? Kein Schatte von Anschauung; Alles regte sich nur im dunkelsten Abgrunde deiner Seele, wie ein lebender Wind die Tiefe des Ozeans erregt. Menschlicher Ausdruck durch die Sprache? ist zwar deutlicher; aber nur gar zu deutlich. Da diese willkürlich, da sie mit der Natur der Empfindungen also nicht so innig verbunden ist: so wird sie zwar aufklären, aber nicht verstärken: sie wird eher abwenden und schwächen”.

«Елев (тобто учень, студент – Ч. С.), який після наполегливої праці подолав усі труднощі й досяг виконавського блиску (*exécution brillante*), не повинен задовольнятися рабським наслідуванням стилю інших артистів; він має знайти власний. Виконавці, як і композитори, повинні мати свій певний стиль. [...] кожен, хто хотів би виконувати музику Клементі, Моцарта, Дюссєка, Гайдна однаковим чином, зруйнував би весь ефект»¹⁰.

Відтак і деякі романтики перейняли шляхетне трактування віртуозності і стилю *brillant*, використовуючи його для індивідуального втілення фольклорного тематизму з позицій суб'єктивного лірико-емоційного світовідчуття або поетизації популярних танців, які широко звучали в побуті з нагоди різних свят чи розваг. Віртуозність у цьому сенсі сприймалася як синонім найвищого рівня професійності, здатності глибоко передати образний смисл твору.

Як указує один із провідних педагогів фортепіано XIX ст. Фрідріх Вік: «Для шляхетного напряму віртуозності на службі музики (непритаманний – Ч. С.) жодний фальшивий пафос, натомість [характерна] вірність цьому твору, орієнтація на інваріант. У такому дусі діють (тобто виступають як виконавці й композитори – Ч. С.) поряд із Мендельсоном у Лейпцигу Мошелес у Лондоні, Шопен і певною мірою Ст. Геллер у Парижі, Мессєр і багато вартісних дилетантів у Франкфурті-на-Майні, Фішоф у Відні, достойні митці в Берліні, у Дрездені – Андерс, останнім часом Роберт Шуман у Дюссєльдорфі й т. д.»¹¹.

Д. Драгонетті сповідував як у своїй виконавській манері, так і в творчості саме таке тлумачення романтичної віртуозності. Найяскравіше вона відобразилася в його дванадцяти вальсах, одному з найпопулярніших у романтизмі жанрі. Кожна п'єса являє собою яскравий взірєць поєднання «блискучої» віртуозності з витонченим світовідчуттям, яке втілено в одному із найбільш романтичних танцювальних жанрів – вальсі.

Висновки. Отже, сягаючи різних модусів віртуозності видатного італійського контрабасиста Доменіко Драгонетті, можемо стверджувати, що як у власному виконавському стилі, визнаному неперевершеним для оркестрового інструменту, так і в композиторській спадщині митець утілює різні тлумачення цієї категорії як «винятковості», «вищого рівня майстерності». Він починав у молоді роки з барокових ідеалів віртуозності, поширених на його Батьківщині в Італії: у руслі потужних традицій *bel canto*, як оркестрант у Венеційському оперному театрі, прецизійної майстерності поліхорного співу Собору св. Марка.

Під впливом особистого знайомства з представниками віденського класицизму Й. Гайдном і Л. ван Бетховеном Д. Драгонетті адаптував близькі їм естетичні ідеали, унаслідок чого його власна виконавська манера стала спочатку стриманішою, а у творах увиразнилася наративність тематизму. Проте згодом під впливом Бетховена в його

¹⁰ Adam L., Lachnitz L. W. *Méthode ou principe général du doigté*. Faksimile-Reprint, Paris 2001, c. 233. «L'élève qui, après un travail assidu, aura vaincu toutes les difficultés, et acquis une exécution brillante, ne doit pas se contenter d'imiter servilement la manière des autres artistes; il doit en avoir une à lui. Les exécutants, comme les compositeurs, doivent avoir chacun un style particulier. [...] celui qui voudrait exécuter la musique de Clementi, Mozart, Dussek, Haydn, de la même manière, en détruirait tout l'effet».

¹¹ Wieck, Friedrich *Clavier und Gesang. Didaktisches und Polemisches*. Leipzig 1853, Reprint Regensburg 1996, C. 11. «Für diese „edle Richtung“ – Virtuosität im Dienst der Musik, kein falsches Pathos, „Werktreue“, Orientierung am „Urtext“ – wirkten neben Mendelssohn in Leipzig auch Moscheles in London, Chopin und gewissermassen St. Heller in Paris, Messer und viele schätzbare Dilettanten in Frankfurt a./M., Fischhof in Wien, tüchtige Künstler in Berlin, in Dresden Andere, in neuester Zeit Robert Schumann in Düsseldorf u.s.w.».

інтерпретації й композиторській техніці посилилася драматична експресія. Урешті, його пізні роки пройшли вже під знаком романтичної естетики, яку він сприйняв головню через оперну творчість Дж. Россіні й К.М. фон Вебера, з якими був особисто знайомий.

Таким чином, зміна модусів віртуозності в тому вимірі, як їх переосмислив Д. Драгонетті, яскраво відобразила його чутливість до духу епохи, здатність реагувати і сприймати ті зміни, якими музика відгукувалася на історичні події свого часу. Д. Драгонетті пройшов і як композитор, і як виконавець інтенсивний еволюційний шлях, на окремих етапах переосмислюючи художні можливості віртуозності відповідно до духу свого часу.

Література

1. Карп'як А. Жанр флейтового концерту у творчості австрійських та італійських композиторів – сучасників В. А. Моцарта. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя* : збірник наукових праць / упорядник С.Д. Цюлюпа. Рівне : Волинські обереги, 2016. Вип. 8. С. 8–14.
2. Лучанко О. Жанр контрабасового концерту в музично-історичному процесі : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Львів, 2008. 240 с.
3. 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 (дата звернення: 15.06.2024).
4. Сумарокова В. Історія українського віолончельного й контрабасового мистецтва в контексті європейського виконавства. Київ : НМАУ імені П.І. Чайковського, 2014. 199 с.
5. Adam L., Lachnitz L.W. *Méthode ou principe général du doigté (pre mière partie) (= Méthodes & Traités 7, Piano Forte Vol. II)*. Faksimile-Reprint, Paris, 2001. 198 p.
6. Brun, Paul. *A New History of the Double Bass*. Tiel : Paul Brun Productions, 2000. 450 p.
7. Elgar R. *Introduction to the Double Bass*. St. Leonards on Sea, Sussex, 1960. 119 p.
8. Herder Johann Gottfried, *Viertes Wäldchen*. Johann Gottfried Herder, *Sämtliche Werke*, t. 4, red. Bernhard Suphan, Hildesheim, New York, 1967.
9. Gajdos M. *Slovník kontrabasistů*. Kroměříž : Rlaus Trumpf, 1994. 204 s.
10. Kircher Athanasius, *Musurgia universalis*. URL: www.hmt-leipzig.de/home/fachrichtungen/institut-fuer-musikwissenschaft/forschung/musurgia-universalis/volltextseite/content_186506/D_A00 (дата звернення: 12.10.2024).
11. 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.
12. 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.
13. Pelczar T. *Kontrabas od A do Z*. Warszawa : PWM, 1974. 235 s.
14. Planavsky A. *Geschichte des Kontrabasses*. Tutzing : Verlegt bei Hans Schneider, 1984. 917 s.
15. Thayer A.W., Forbes E., ed. *Thayer's Life of Beethoven. Part II*. Princeton: Princeton University Press, 1967. 552 p.
16. Warnecke F. *Der Kontrabass. Seine Geschichte und seine Zukunft, Probleme und deren Lösung, zur Hebung des Kontrabassspiels*. (Erstaufgabe: 1909). Gamburg : Faksimile-Neudruck 2005. 125 S.
17. Wieck, Friedrich (1853/1996): *Clavier und Gesang. Didaktisches und Polemisches*, Leipzig 1853, Reprint : Regensburg, 1996. 89 c.

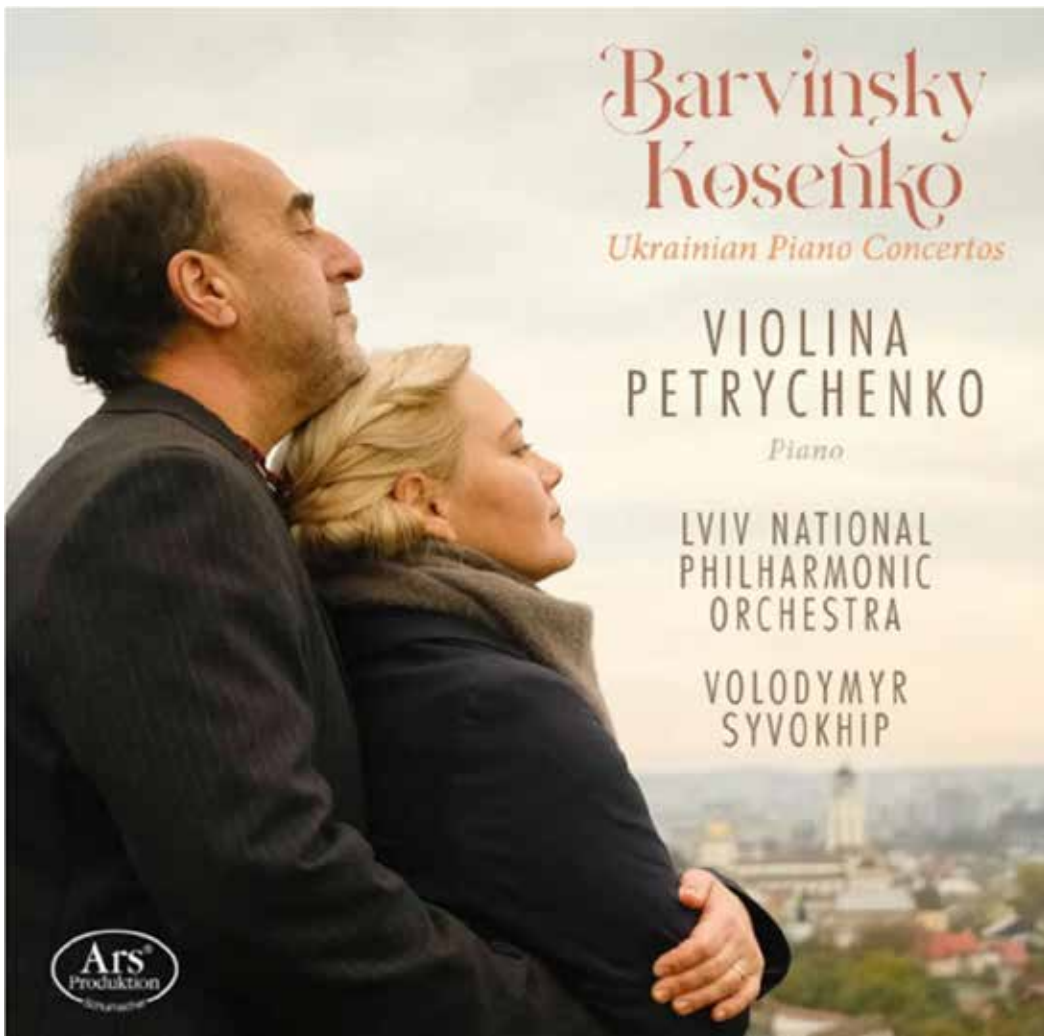
КОНЦЕРТНЕ ЖИТТЯ, РЕЦЕНЗІЇ

DOI 10.32782/2224-0926-2025-1-52-16

Кияновська Любов

КОНЦЕРТ ЯК СПОВІДЬ І МРІЯ

У грудні 2024 року світ побачив реліз солістки Віоліни Петриченко й Академічного симфонічного оркестру Львівської національної філармонії під орудою Володимира Сивохіпа. Два масштабні українські концерти для фортепіано – Василя Барвінського та Віктора Косенка – видав усесвітньо відомий лейбл із Німеччини ARS Produktion.



Вельми позитивні рецензії на компакт-диск із концертами у виконанні відомої української піаністки й реноманованого колективу вмістила німецька преса. Зокрема шеф-редактор культурологічного часопису «О-Тон» Міхаель Зербан наголошує, що «записом цих двох фортепіанних концертів Віоліна Петриченко не лише здійснила заповітне бажання, а й разом із оркестром у важкі часи послала потужне послання: Україна жива, а її культура вічна. Це надає альбому подвійної цінності – не лише через блискучу інтерпретацію творів, а й через його символічне значення. Це музичний заклик не втрачати надії на мир і свободу»¹. Це погляд освіченого іноземця, який відкриває для себе українську музичну культуру після століть замовчування та знецінення цієї надто важливої частки європейської культурної традиції. І, очевидно, не один Міхаель Зербан уперше з подивом дізнається про самобутнє і вражаюче мистецтво народу, який надто довго існував у колоніальному й постколоніальному статусі. І в цьому сенсі місія наших митців як «послів доброї волі» – у поширенні української духовної спадщини у світовому просторі справді неоціненна.

Але в поданій рецензії хотіла б поділитися міркуваннями дещо іншого плану: про символічність зіставлення концертів Барвінського й Косенка в одній програмі та несподівані паралелі між їхнім художнім світом; про приховані підтексти обох творів і їхній уявний діалог; про видатних композиторів періоду «великих сутінків людської безпеки» та близькість їхнього психотипу, і, головне, про те, як сучасні музиканти відчитали смисли й підтексти двох видатних артефактів національної культури, що випромінювали світло надії і радості в найпохмуріший період української історії.

Прикметно, що обидва концерти написані практично в той самий період митця-ми, які досягнули порогу зрілості, і саме в масштабному жанрі виразили особливий погляд на світ і себе в ньому, непритаманний їхнім камерним фортепіанним опусам. В обох композиторів написання концерту відбувалося впродовж багатьох років. Косенко творив свій Фортепіанний концерт до мінор упродовж дев'яти років, з 1928 до 1937 роки, і завершив лише клавір першої частини незадовго до свого відходу у вічність. У рік смерті Косенка відбулася прем'єра Фортепіанного концерту Василя Барвінського з нагоди святкування його 50-річного ювілею. Партію фортепіано, як відомо, виконував один із його найталановитіших учнів Роман Савицький, а оркестром диригував Микола Колесса. Проте композитор писав один зі своїх наймасштабніших опусів упродовж майже двох десятиліть, почавши його ще в час Першої світової війни. Потім – хоча й із різних причин – обидва концерти надто довго не виконувалися. Незавершений концерт Косенка редагували відомі композитори: у 1950-х роках першу частину оркестрував Левко Ревуцький, другу і третю відновив за ескізами Георгій Майборода; найновішу версію цілісного тричастинного циклу підготував львівський диригент Сергій Хоровець. Із Концертом Барвінського взагалі трапилася містична історія, оскільки його рукопис був спалений радянськими окупантами на подвір'ї Львівської консерваторії й уважався безповоротно втраченим. Проте відбулося диво – і копія нот Концерту віднайшлися в Аргентині саме в тридцять роковину відходу композитора у вічність, у 1993 році, а композиторка Богдана Фроляк зробила нову версію його оркестровки. Тож реально обидва концерти зазвучали з концертної естради лише в Незалежній Україні.

¹ Michael Zerban. Freude in Zeiten des Krieges. URL: https://o-ton.online/medien/o-ton-cd-barvinsky-kosenko-zerban-250119/?fbclid=IwY2xjawlDHfpleHRuA2FlbQlXMQABHcKNY69apfb1uF_77a5pUnoG_D6Jlg-d0-x30Hc4Qe2D4R98bsR7FoyUw_aem_gyTr90XIF5Mifj5-VER-GA.

За своїм стилем та образним строем ці два твори виявилися дивовижно суголосні, незважаючи на те що писалися не лише в різних суспільних системах – тоталітарній радянській і демократичній, а й митцями, вихованими в різних родинних середовищах: Василь Барвінський, народжений в одній із найбільш аристократичних українських родин Галичини, що інспірувала низку національно-культурних ініціатив і завжди ревно плекала свою питому традицію, і Віктор Косенко, син генерала царської армії, що спілкувався в побуті головно російською та закінчив Петербурзьку консерваторію. Тим не менше ментальна кордоцентрична основа, притаманна світовідчуттю обох митців на глибинному підсвідомому рівні, яскраво проступає в природі мелодики, засадах розвитку, емоційному забарвленні тематизму кожного з концертів. Однак кордоцентризм їхніх фортепіанних концертів не той, який надто вузько пов'язують із «лірико-сентиментальною» вдачею українців, а його інший, переможно-вітаїстичний аспект. Так, і в Барвінського, і в Косенка є також інші версії кордоцентризму, проникливі зразки делікатної чутливої лірики, заглиблення в сердечне співпереживання, але для цього митці обирають усе ж камерні фортепіанні жанри, де вони залишаються сам на сам з інструментом, як зі своїм своєрідним alter ego.

У жанрі концерту, який в історичному інваріанті мислився як шляхетне змагання між солістом та оркестром, і Барвінський, і Косенко створюють інструментальну драму, де головний герой-соліст є переможцем, тріумфатором. Хоча він і не долає, не протистоїть оркестровому оточенню, соліст творить з оркестром гармонійну єдність як вищу єдність із Богом, світом і самим собою. Саме тому в провідних темах як одного, так й іншого концерту мені особисто вчувається виразна алюзія до барокового канту-вівату, до урочистості прославлення, а всі наступні драматичні колізії розгортаються в площині утвердження цілеспрямованого руху до вершини. Завершальний епізод в обох концертах, у Косенка навіть повторений двічі – у першій і третій частинах, сприймається як величний гімн вільній творчій силі. Відтак, винятково віртуозна, насичена блискучими пасажами й розлогими просторовими арпеджіо фактура фортепіанної партії, як і густа, темброво барвіста партія оркестру, повертає головний смисл самої ідеї «віртуозності» як «доблесті», а не просто демонстрації технічних можливостей музиканта.

Для виконавців (соліста й диригента) обох концертів найважливіше завдання – знайти правильний тон висловлювання, не переступити тонку межу, що відділяє могутній голос вільного духу від поверхової фальшивої патетики (*притаманної передусім радянським опусам і, на жаль, подекуди перенесеної й на інтерпретацію світових шедеврів*), а також передати всі тонкі нюанси емоційних наростань і спадів, не порушуючи гармонійного ритму їх видозмін. Віоліні Петриченко й львівському філармонійному оркестрові під орудою Володимира Сивохопа вдалося досягти саме такого балансу й у динамічному аспекті, і в драматургійній продуманості хвилеподібного розгортання, а найголовніше – досягти абсолютної природності вираження життєствердного начала.

У Концерті Барвінського піаністка вже на початку розкрила головний духовний смисл: ефект дзвоновості і його відгомонів у просторі. Цього дивовижного ефекту вона досягає завдяки продуманій динамічній та агогічній градації звучання. Загалом відчуття об'ємного простору, вільного польоту становить стрижень інтерпретаційної концепції, яку виконавці вибудували для цього твору, унікального в спадщині композитора. У ній головний меседж становить вітаїстичний дух радості життя, що яскраво вирізняє цей опус з-поміж інших творів Барвінського. Відтак і для ліричних епізодів і піаністка, й оркестр обирають особливу виразову семантику, суттєво відмінну не лише від вишуканих

фортепіанних мініатюр, а й від масштабніших циклів, таких як «Українська сюїта» чи цикл «Любов». Іншої оптики фортепіанних монологів «ліричного героя» потребує передусім їх розгортання на тлі масиву оркестрового звучання, над якою він підноситься. Тому лірична нарація у виконанні Віоліни Петриченко дещо більш ораторськи-патетична, аніж в образах сольної фортепіанної музики Барвінського, тут її «герой» промовляє на повний голос *urbi et orbi*. Інтерпретацію солістки й оркестру – спеціально зауважу, дуже злагоджену, у повній гармонічній єдності, можна метафорично окреслити як фрескову, виписану світлими насиченими барвами.

Така ж фресковість і масштабність притаманна й виконанню Концерту В. Косенка. Проте порівняно з Концертом В. Барвінського він ставить перед інтерпретаторами набагато складніші завдання. Зазначені вище «підводні камені» соцреалістичної патетики насамперед торкаються Концерту В. Косенка, оскільки *volens nolens* радянський інтонаційний словник був природним звуковим середовищем композитора. Крім того, вельми тривалий тричастинний цикл, якщо відповідно не продумати (і то вельми ретельно!) драматургічного плану його розвитку, неминуче залишатиме відчуття затягнутості, надміру музичного матеріалу, розсипаної на окремі фрагменти форми. Віоліні Петриченко й Володимирові Сивохіпу вдалося з честю вийти й із одного, і з другого випробування. Цілісний драматургічний розвиток забезпечувався доцільно обраними темпами й ретельно розпланованими хвилями наростання. Окремо хотілося б виділити виконання другої частини – ліричного центру концертного циклу, для якого солістка знайшла витончені приглушені барви, відтак вигідно відтінила активність двох крайніх частин. Натомість стриманість, класична врівноваженість виконавської манери дали змогу уникнути зайвого пафосу й відвертої плакатності, виразити шляхетні поривання, романтичну експресію, притаманні індивідуальному стилю композитора.

Підсумовуючи, зауважу, що така вдумлива художня інтерпретація можлива тільки в музикантів, що багато років присвятили українській музиці, постійно осмислюють її духовну традицію, заглиблюються в її ментальну природу. Саме це, очевидно, мав на увазі авторитетний німецький критик, коли передусім відзначив у талановитому виконанні концертів В. Барвінського й В. Косенка «музичний заклик не втрачати надії на мир і свободу».



DOI 10.32782/2224-0926-2025-1-52-17

Осадця Ольга

**РЕЦЕНЗІЯ-ОГЛЯД МОНОГРАФІЇ В. ГРАБОВСЬКОГО
«МУЗИКА І НАЦІОНАЛІЗМ. ПАРАЛЕЛІ ТА ПЕРЕХРЕСТЯ».
ДРОГОБИЧ : ПОСВІТ, 2023. 480 С.**

25 січня у Львові, у музеї Соломії Крушельницької, відбулася презентація книжки Володимира Грабовського *Музика і націоналізм. Паралелі та перехрестя*, яка викликала зацікавлення у львівських гуманітаріїв, оскільки питання формування й утвердження нації, національної ідентичності сьогодні хвилюють представників різних галузей гуманітарних наук – філософів, істориків, лінгвістів, психологів. У музикології ця тема перебуває ще на початковій стадії дослідження, а в гуманітаристиці загалом подібних досліджень бракує. Зокрема, можливо, і через те, що не до кінця викорінене негативне сприйняття поняття «націоналізм», сформоване радянською ідеологією як «буржуазний», тобто явище несумісне із суспільним прогресом і демократичними віяннями, що досі лякає певні кола інтелігенції. З огляду на це поява, нових публікацій цієї тематики є актуальною і своєчасною.



Націологія і музикологія – дві полісемантичні системи, які знайшли своє відображення в нововиданому збірнику статей, нарисів та оглядів під назвою «Музика і націоналізм. Паралелі і перехрестя», автором яких є відомий дрогобицький музикознавець, педагог, науковець, громадський діяч Володимир Грабовський. Автор збірки належить до генерації сучасних українських музичних діячів, особлива активність яких має значний вплив на розвиток музичного мистецтва, організацію творчих процесів, які відбуваються в Україні.

Музикознавство є одним із аспектів різнобічної діяльності В. Грабовського. Його музикознавчий доробок охоплює понад 300 публікацій, присвячених широкому колу актуальних питань музичного мистецтва: ролі композитора в сучасному соціокультурному середовищі, проблемам української мистецької діаспори, творчості видатних українських композиторів: Д. Бортнянського, М. Лисенка, М. Колесси, В. Барвінського, Б. Лятошинського, Б. Фільц, І. Соневицького, М. Кузана, М. Ластовецького, В. Бібіка, М. Вікторова, Л. Тур'яба; етномузикологів: І. Мацієвського, Б. Яремка, І. Хланти; співака Й. Гошуляка; піаніста Р. Савицького та його сина Р. Савицького-мол.; особливостей музичного мистецтва Бойківщини та її знаних представників. Крім того, він звертається й до суміжних до музичної культури тем: літератури й образотворчого мистецтва, музейної справи тощо. В основі його суджень лежить реальність, визначена безпосередністю сприйняття дійсності і здоровою реакцією на явища й події.



Володимир Грабовський

Значна кількість публікацій В. Грабовського присвячена музичній культурі в контексті націології, ролі композитора як творця музики, яка «відповідає актуальним потребам нації та суспільства». Автор збірки підкреслює актуальність гуманітарних досліджень, які вивчають взаємодію та взаємовпливи різних її ділянок, зокрема музичну культуру та націологію. Тема цікавила науковця впродовж тривалого часу, більше того, це тема його підготовленої до захисту кандидатської дисертації «Музична культура в контексті націології» (2012 р.).

Увагу до цієї тематики В. Грабовський пояснює тим, що впродовж двох останніх століть музична культура націй/держав досягла своєрідної вершини розвитку і стала розвиватися в контексті націоналізму, тобто з певним «набором» незаперечних виявів національної ідентичності. Роль музичного мистецтва у становленні націоналізму

можна відмітити й у багатьох дослідників-націологів минулого, особливо Заходу (можна розпочати хоча б з Й.Г. Гердера). У цих дослідженнях музика закономірно не має панівного значення, а швидше доповнює та підсилює основні положення тієї чи іншої теорії. У цьому контексті актуальними нині є праці, у яких музика й націоналізм представлені на рівноцінних засадах. Саме в цей спосіб В. Грабовський ставить проблему національної сутності музики: робить спробу науково узагальнити два феномени в їх зіставленні. Тим більше в нинішніх умовах непростого процесу становлення державності України зіставлення музичної культури суспільства з тенденціями й виявами сучасної націології може стати, на його думку, дуже дієвим і результативним інструментом. Адже «національна музична культура (як і національна школа інших видів мистецтв – театру, кіно, літератури тощо) отримує довершеного вигляду в державі, яка стає основним патроном і цементуючим стрижнем національної культури, слушно стверджує Автор.

До монографії увійшло 47 різножанрових матеріалів В. Грабовського поряд з окремими складниками його кандидатської дисертації. Опубліковані свого часу статті, нарис, огляди презентують широке коло фактів, явищ, подій, віддалених діахронічно, просторово чи синхронно. «Може видатися, – як відзначає Автор, – що збічник являє собою своєрідний *silva regum*, тобто сукупність різних за змістом матеріалів... частково це відбулося на деякій строкатості цілого» (с. 471). Попри це, об'єднуючим, цементуючим чинником зібраних у збірнику матеріалів є музика і нація (націоналізм). Цій провідній ідеї підпорядкований умовний поділ тематики публікацій за розділами, а саме: у структурі збірки простежуємо чотири розділи з додатком.

Зокрема, у запропонованих матеріалах першого розділу проаналізовано різні концепції й підходи до основних положень теорії націй – націології. В. Грабовський використав різноманітні, частково доступні дослідження зарубіжних та українських науковців, якими добре володіє (бібліографічний список літератури і джерел нараховує понад 350 позицій). Своєрідну «мініхрестоматію» становлять стислі витяги з праць близько 30 дослідників про націю, націоналізм, етнос, проте Автор не робить на їх ґрунті ревізії теорій націоналізму, оскільки не є фаховим істориком чи націологом, радше акцентує на застосуванні їх до історії української музики. «Я щиро подивляю ерудованість Автора, зокрема у сюжетах і темах, які не є близькими до його головної ділянки – музикознавства. Якщо брати до уваги, що в теоріях націоналізму він є виразно автодидактом, то тим більш подиву гідною є легкість і переконливість, з яким він оперує цим матеріалом», – відзначає відомий історик Я. Грицак (с. 426).

У другому розділі, що є найбільш розлогим (17 статей), увага автора сконцентрована на українській музичній культурі в іменах, артефактах у контексті націології. Зроблено акцент на таких знакових іменах української музики минулого й сучасності, як М. Лисенко, С. Людкевич, В. Барвінський, М. Байлова, Л. Дичко та інші. Порушуючи питання ролі видатних особистостей у процесі націєтворення, В. Грабовський цікавиться насамперед морально-етичною сутністю особистостей, а не лише творчими здобутками композиторів. У цьому ракурсі щодо імен української діаспори (Л. Грабовський, Я. Сорокер, П. Гунька, Й. Гошуляк, З. Лавришин) автор підкреслює особливі умови діяльності в чужоземних умовах: ці особистості не лише зберегли свою національну totoжність, а й унесли вагомий вклад у скарбницю української та світової культури.

Матеріали третього розділу (6 статей) умовно зараховано до тематики «Європейські композитори і питання націоналізму»: тут знайшло свій відбиток інонаціональне розмаїття музики – польської, французької, угорської та інших музичних культур. Автор аналізує національні ремінісценції й висловлювання різних західноєвропейських композиторів XIX – початку XX ст., зокрема французьких композиторів А. Гретрі, Г. Берліоза, А. Онегера (с. 272–288). Простежуючи певну еволюцію національного світогляду Бели Бартока в аспекті національної самоідентифікації митця, автор слушно виокремлює український фактор.

Глибоко аналізуючи погляди німецького філософа, соціолога, музиколога Теодора Адорно на музику як предмет соціології, ґрунтуючись головню на його праці «Соціологія музики», В. Грабовський водночас відзначає, що в статті «Музика і нація» автор зумів своєрідно поєднати ці два феномени, дотримуючись своїх особливих поглядів, зумовлених його епохою, особистісними зацікавленнями й рисами характеру.

У стислому огляді сучасних досліджень польських музикологів, де музична культура вивчається в зіткненні із царинами політики, пропаганди, патріотизму, націоналізму, тоталітаризму тощо, В. Грабовський підкреслює актуальність подібних наукових досліджень. Відзначаючи їх високий рівень інформативності й новизни, автор рекомендує зробити їх переклад і видання українською мовою, наголошуючи, що приклад Польщі в цьому контексті є показовим і вартим наслідування. Зрозуміло, що автор не оминув факту брутальної, широкомасштабної війни РФ проти України: ремінісценції про корені й фактичні наслідки цього так чи інакше знайшли відлуння в різних його розділах, головню в четвертому – про тоталітаризм, війни, соціалістичний реалізм тощо.

Збірник завершує добірка відгуків-рецензій відомих українських науковців: С. Грици, Я. Грицака, М. Загайкевич, М. Кашуби, С. Павлишин, О. Смоляка, Б. Сюті,

Л. Філоненка, у яких висловлено критичні зауваження й надано рекомендації до змісту дисертації автора «Музична культура в контексті націології».

Загалом за рядками тексту матеріалів монографії проглядається непересічний інтелектуальний багаж автора, його величезний життєвий, науковий і педагогічний досвід, уміння переконливо аргументувати й донести до читача свою позицію. В. Грабовський багато уваги приділяє висвітленню явищ української та світової культури як у знаних, так і маловідомих фактах, науково обґрунтовуючи їхнє значення в національному бутті суспільства. З усіх питань, порушених у дослідженнях, статтях, картинах, замітках і рецензіях, уміщених у збірник, В. Грабовський уміє сказати своє слово, позначене вагомістю й самобутністю думки, живим відчуттям сучасності.

Матеріали монографії, безперечно, потрібно розвивати в багатьох перспективних напрямках. Я. Грицак висловив сподівання, що Автор своїм дослідженням саме в сенсі «паралелей» і «перехрестя» музики й націоналізму «відкриває цілий напрям нових досліджень, які, маю надію, появляться в найближчі роки» (с. 426).

Отже, символічно звучить остання фраза В. Грабовського у збірнику – вислів, яким римські консули закінчували свою звітну промову, передаючи повноваження наступникові: «*feci, quod potui, faciant meliora potentes*», що в перекладі означає: «Я зробив усе, що міг, хто може, нехай зробить краще».



НОТАТКИ

Наукове видання

УКРАЇНЬСЬКА МУЗИКА

Науковий часопис

Щоквартальник

Число 1 (52)
2025

Комп'ютерна верстка і технічне редагування –
Оксана Молодецька

Коректура –
Наталія Славогородська

Підписано до друку 28.02.2025.
Формат 70х100/16. Гарнітура Times New Roman. Папір офсет. Цифровий друк.
Ум. друк. арк. 13,65. Наклад 100 прим. Зам. № 0325/276.

Видавництво і друкарня – Видавничий дім «Гельветика»
65101, Україна, м. Одеса, вул. Інглезі, 6/1
Телефон +38 (095) 934 48 28, +38 (097) 723 06 08
E-mail: mailbox@helvetica.ua
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК № 7623 від 22.06.2022 р.