

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 2 (53)
2025



Видавничий дім
«Гельветика»
2025

DOI: 10.32782/2224-0926-2025-2-53
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)

Суб'єкт у сфері друкованих медіа:
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
(вул. Нижанківського, буд. 5, м. Львів, 79005,
Inma@Inma.edu.ua, тел. +38 (032) 259 07 51)

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
Мова видання: українська, англійська.

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

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

Ухвалено до друку Вченою Радою ЛНМА імені М. В. Лисенка
29 травня 2025 року, протокол № 5

Редакційна колегія:

Кияновська Любов – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри історії музики ЛНМА імені М. В. Лисенка (головний редактор)
Граб Уляна – 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 музичної 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
Ластовецька-Соланська Зоряна Миколаївна, кандидатка мистецтвознавства, професорка, завідувачка кафедри історії музики, Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка
Мазепа Тереса, докторка мистецтвознавства, доцент, ад'юнкт Факультету музики Жешувського університету (Жешув, Польща)
Мельник Лідія Олександрівна, докторка мистецтвознавства, професор, Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка

Українська музика : науковий часопис. / [засн. ЛНМА імені М. В. Лисенка ;
У 45 голов. ред. Л. Кияновська]. Львів, 2025. 136 с. Щоквартальник.

ISSN 2224-0926
2025, число 2 (53).

Усі права застережено – All rights reserved

© ЛНМА імені М. В. Лисенка, 2025

ЗМІСТ

СТАТТІ

Бойко Вячеслав Геннадійович, Гізолаєва-Юрченко Вікторія Олександрівна, Сахно Ігор Леонідович	
Стилістичний і виконавський аспекти хорових і сольних композиторських обробок українських народних пісень (на обраних прикладах).....	7
Булах Тетяна Борисівна	
Роль пісень поклоніння та прославлення в сучасних євангельських церквах України.....	14
Гао Дацянь	
Жанр фортепіанної балади у творчості китайських композиторів на межі XX–XXI століть.....	20
Григор'єва Марія Сергіївна	
Історично інформоване вокальне виконавство у дзеркалі сучасних музикознавчих досліджень	28
Грушин Даніїл Олександрович	
Методика навчання гри на контрабасі для дітей молодшої вікової групи в Україні: підходи та виклики.....	35
Ден Яцзюень	
Вибрані пісні із циклу Гаetano Доніцетті «Літні ночі в Позіліппе» («Nuit d'été à Pausilippe») (спроба музично-теоретичного аналізу).....	43
Костюк Наталія Олександрівна	
Підходи до методологічних ракурсів застосування понятійного концепту «церковна музика» в контекстуальному зрізі енциклопедичних видань.....	54
Письменна Оксана Богданівна, Гриньо Михайло Васильович	
Поетика кохання у звуках: теоретичний і виконавський аспекти вокального циклу Петра Гайдамаки «Так ніхто не кохав» на вірші Володимира Сосюри.....	61
Соланський Степан Степанович	
Рецепція творчості Сергія Борткевича в Україні.....	74
Стоколяс Марія Володимирівна	
Тілесна інтонаційність модерної української естради у дзеркалі творчої співпраці Богдана Весоловського та Ірени Ярославич.....	80
Ян Цзілінь	
Композиція Чу Ванхуа «Місяць, віддзеркалений в озері Ерцуань» – яскравий приклад фортепіанного аранжування твору для ерху.....	88

МАТЕРІАЛИ

Горак Яким Романович

Епістолярні контакти родин Левицьких зі Станіславом Людкевичем..... 97

Жишківнич Мирослава Андріївна

Львівська вокальна школа в іменах:

професор Валерій Висоцький

(190-річчю від дня народження присвячується)..... 118

КОНЦЕРТНЕ ЖИТТЯ, РЕЦЕНЗІЇ

Любов Кияновська

Модерністична візія майбутнього у львівській виставі «Золотий обруч»

Бориса Лятошинського..... 129

Наталя Сиротинська

Лупаймо сю скалу! Рефлексія на тему впровадження терміна «грас-рутс»..... 133

CONTENTS

ARTICLES

Boiko Viacheslav, Gigolayeva-Yurchenko Viktoriya, Sakhno Igor

Stylistic and performing aspects of choral and solo composer processing
of Ukrainian folk songs (on the selected examples).....7

Bulakh Tetiana

The Role of Worship and Praise Songs in Contemporary
Evangelical Churches of Ukraine.....14

Gao DaQian

The Genre of the Piano Ballade in the Works of Chinese Composers
at the End of the 20th and the Beginning of the 21st Centuries 20

Hryhorieva Mariia

Historically Informed Vocal Performance in the Mirror of Modern
Musicological Research..... 28

Hrushyn Daniil

Teaching methods for double bass playing for young children in Ukraine:
approaches and challenges..... 35

Deng Yajuan

Selected Songs from Gaetano Donizetti's Cycle "Summer Nights in Pausilippe"
("Nuit d'été à Pausilippe") (an Attempt at a Music-Theoretical Analysis)..... 43

Kostiuk Nataliia

Approaches to methodological perspectives of applying the conceptual concept
of "church music" in the contextual section of encyclopedic publications.....54

Pysmenna Oksana, Hryno Mykhailo

The Poetics of Love in Sound: Theoretical and Performance Aspects
of Petro Haidamaka's Vocal Cycle "No One Has Ever Loved Like This"
to Poems by Volodymyr Sosiura.....61

Solanskyi Stepan

Reception of Serhiy Bortkevych's creativity in Ukraine.....74

Stokolias Mariia

The Embodiment of Modern Ukrainian Pop Intonationality
in the Creative Partnership of Bohdan Vesolovsky and Irena Yarosevych..... 80

Yang Jinlin

Chu Wanhua's composition "The Moon Reflected in Lake Erquan"
is a vivid example of a piano arrangement of a work for erhu.....88

MATERIALS

Horak Yakym

Epistolary contacts of the Levitsky families with Stanislav Lyudkevych..... 97

Zhyshkovych Myroslava

Lviv Vocal School in Names: Professor Valerii Vysotskyi
(dedicated to the 190th anniversary of his birth)..... 118

CONCERT LIFE, REVIEWS

Kyianovska Liubov

A Modernist Vision of the Future in the Lviv Staging of Borys Lyatoshynsky's
The Golden Ring..... 129

Syrotynska Natalia

"Let's Hew This Rock!" A Reflection on the Introduction of the Term "Grassroots"... 133

СТАТТІ

УДК 784.4+781.7(477)

DOI <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2025-2-53-1>

Бойко Вячеслав Геннадійович
кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувач кафедри хорового диригування та академічного співу,
Харківська державна академія культури
<https://orcid.org/0000-0003-1020-6937>

Гіголаєва-Юрченко Вікторія Олександрівна
кандидат мистецтвознавства,
старший викладач кафедри хорового диригування та академічного співу,
Харківська державна академія культури
<https://orcid.org/0000-0001-8137-487X>

Сахно Ігор Леонідович
кандидат мистецтвознавства,
старший викладач кафедри хорового диригування та академічного співу,
Харківська державна академія культури
<https://orcid.org/0009-0007-5318-640X>

СТИЛІСТИЧНИЙ І ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТИ ХОРОВИХ І СОЛЬНИХ КОМПОЗИТОРСЬКИХ ОБРОБОК УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ (НА ОБРАНИХ ПРИКЛАДАХ)

У статті досліджується процес **переосмислення** українських народних пісень у сольній академічній і хоровій виконавській практиці. Українська народна пісня, як вияв колективної художньої свідомості народу, стала вагомим джерелом розвитку академічного вокального мистецтва. Народна пісенна творчість адаптована до академічних форм шляхом художньої обробки, стилізації та професійної інтерпретації, що вимагало збереження інтонаційної природи оригіналу поряд із пристосуванням до вимог академічної техніки співу.

У роботі розглядаються основні напрями стильового **перетворення** народних пісень: автентичне відтворення, обробка для сольного виконання з інструментальним супроводом, створення обробок для хорового виконавства. Особлива увага приділяється аналізу інтонаційно-ритмічної специфіки народних мелодій, особливостям їх гармонізації та фактурної обробки в академічному контексті. Досліджено виконавські вимоги, які постають перед солістами й хоровими колективами під час інтерпретації українських народних пісень: відтворення природної інтонації, автентичної артикуляції, народного тембрового забарвлення за збереження академічної чистоти звуковедення, дикції та фразування.

Розглядається внесок видатних українських композиторів і фольклористів (Миколи Лисенка, Кирила Стеценка, Миколи Леонтовича, Олександра Кошиця) у формування репертуару обробок народних пісень для академічного сольного й хорового виконання. Аналізуються різні інтерпретаційні підходи до виконання народних пісень – від традиційної стилізації до модернізованих версій сучасних композиторів.

У підсумку окреслюються основні тенденції **стилістичного оновлення** народної пісні в сучасному українському сольному й хоровому академічному мистецтві, зокрема інтеграція національної інтонаційної основи в нові композиційні та гендерно-виконавські стратегії. Зроблено

висновок про важливість народнописенної спадщини як джерела національної ідентичності, стилістичного самовизначення й розвитку академічного вокального мистецтва в Україні.

Ключові слова: українська народна пісня, академічний сольний спів, хорове мистецтво, художня обробка, стилістика виконання, вокальна інтерпретація, інтонаційна специфіка, гендерно-виконавські стратегії.

Boiko Viacheslav, Gigolayeva-Yurchenko Viktoriya, Sakhno Igor. Stylistic and performing aspects of choral and solo composer processing of Ukrainian folk songs (on the selected examples)

The article explores the process of transformation of Ukrainian folk songs in solo academic and choral performing practice. The Ukrainian folk song, as a manifestation of the collective artistic consciousness of the people, has become a significant source of development of academic vocal art. The adaptation of folk song creativity to academic forms was made by artistic processing, stylization and professional interpretation, which required the preservation of the intonational nature of the original along with adaptation to the requirements of academic singing technique.

The work considers the main directions of stylistic transformation of folk songs: authentic reproduction, processing for solo executing with isorudal accompaniment, creation of treatments for choral performance. Particular attention is paid to the analysis of the intonation-rhythmic specificity of folk tunes, the features of their harmonization and textured processing in the academic context. The performance requirements facing soloists and choral teams in the interpretation of Ukrainian folk songs are investigated: reproduction of natural intonation, authentic articulation, folk timbre colors to preserve academic purity of sound, diction and phrase.

The contribution of prominent Ukrainian composers and folklorists (Mykola Lysenko, Kirill Stetsenko, Mykola Leontovich, Alexander Koshits) is considered to form the repertoire of folk songs for academic solo and choral performance. Different interpretative approaches to the performance of folk songs - from traditional stylization to modernized versions of modern composers are analyzed. As a result, the main trends of transformation of folk songs in contemporary Ukrainian solo and choral academic art are outlined, including the integration of the national intonational basis into new compositional and gender-performance strategies. The conclusion was made about the importance of folk heritage as a source of national identity, stylistic self-determination and development of academic vocal art in Ukraine.

Key words: *Ukrainian folk song, academic solo singing, choral art, artistic processing, stylistics of performance, vocal interpretation, intonational specificity, gender-performance strategies.*

Вступ. Українська народна пісня, як одна з найглибших форм національної музичної самобутності, посідає важливе місце в академічній вокальній і хоровій традиціях. Її адаптація до вимог сольного академічного співу й хорового виконавства передбачає істотну трансформацію інтонаційної, жанрово-стильової та виконавської природи. У процесі академічного опрацювання народна пісня зазнає змін у динаміці, фразуванні, тембровій палітрі, манері звукотворення, що пов'язано як із професійними стандартами виконання, так і зі зміною художніх пріоритетів.

Водночас постає проблема збереження автентичної виразності народної пісні в умовах академічної інтерпретації. Часто стираються первісні інтонаційні особливості, ритмічна вільність, притаманні народному співу, поступаючись класичним вокальним канонам. Це зумовлює необхідність комплексного аналізу процесів стилістичної трансформації народного мелосу в сольному й хоровому академічному мистецтві, що включає питання інтонаційної автентики, адаптації національного вокального стилю до академічних вимог, а також пошуку балансованих підходів до виконання.

Таким чином, проблема трансформації українських народних пісень у сольному академічному співі й хоровій традиції має багатовимірний характер, охоплюючи естетичний, стилістичний, педагогічний і виконавський аспекти, що потребують подальшого наукового осмислення.

Сучасна наукова думка зосереджує увагу на різноаспектному вивченні трансформацій української народної пісні в академічному вокальному просторі, охоплюючи проблематику стилістичних адаптацій, педагогіки виконавства, збереження традицій і формування індивідуального виконавського стилю. У статті Володимира Горобця й Валентина Сластьони на прикладі діяльності Українського народного хору імені Станіслава Павлюченка проаналізовано процес інтеграції народної пісні в академічну хорову традицію¹. Автори висвітлюють методи гармонізації, аранжування та сценічної презентації, що сприяють збереженню фольклорної ідентичності в умовах професійного виконавства.

Питання впливу вокально-хорового середовища на формування індивідуального стилю виконавця розглядає Андрій Ковбасюк, акцентуючи на діалектиці між колективною традицією і персоніфікованим художнім висловом². У цьому контексті важливим є також дослідження Олени Сбітневої, яка аналізує еволюцію вокальних методик ХХ століття, звертаючи увагу на педагогічні трансформації в академічному й народнопісенному навчанні, зокрема на оновлення технічного арсеналу й розширення стилістичних меж³.

Особливе місце у вивченні регіональних вокальних традицій посідає праця Олени Сороштанової, присвячена вокальній школі Чернігівщини та педагогічній діяльності В. Литвинова⁴. Дослідження демонструє взаємодію між традицією та інновацією у формуванні місцевого виконавського стилю, що збагачує загальноукраїнську вокальну практику. У цьому ж полі актуальності перебуває робота Р. Синиці, у якій осмислено етнокультурологічний вимір традиційного народнопісенного виконавства⁵. Авторка порушує питання автентичності, духовної основи співу та ролі фольклору в сучасному культурному ландшафті. Проблема освоєння традиційної манери співу неавтентичними виконавцями, що висвітлена в статті Івана й Валентини Сінельникових, репрезентує важливий методичний аспект процесу стилізації⁶. Автори зосереджуються на шляхах вивчення фольклорного інтонаційного мислення, техніці наслідування та інтерпретації, що особливо актуально в системі академічної освіти, де фольклор стає частиною репертуарної політики.

У сукупності представлені наукові матеріали окреслюють цілісну картину процесів трансформації народної пісні в сучасній академічній традиції, акцентуючи на її стилістичному оновленні, педагогічній доцільності й культурно-ідентичній значущості. Вони слугують науковим підґрунтям для подальшого осмислення фольклору як джерела художньої інтерпретації, засобу формування виконавської інтонації та елемента національного репертуару в професійній музичній освіті.

Матеріали та методи. Методологічну основу дослідження становлять *порівняльний аналіз* сольних і хорових версій українських народних пісень для виявлення змін

¹ Горобець В., Сластьон В. Народна пісня та її трансформація в репертуарі Українського народного хору імені Станіслава Павлюченка. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. 2022. № 46. С. 87–93.

² Ковбасюк А. Вплив вокально-хорового виконавства на формування традицій та індивідуального стилю співака. *ББК85*. 2016. Вип. 314 (4 УКР) X 79. 212 с.

³ Сбітнева О. Тенденції розвитку вокальних методик у ХХ столітті. *Духовність 4. особистості: методологія, теорія і практика*. 2021. № 1.1 (100).

⁴ Сороштанова О.А. Традиції і новації у вокальній школі Чернігівщини кінця ХХ – початку ХХІ століття (на прикладі педагогічної діяльності ВП Литвинова). 2020.

⁵ Синиця Р.І. Сучасна проблематика традиційного народнопісенного виконавства: етнокультурологічний аспект. 2021.

⁶ Сінельников І., Сінельникова В. Шляхи наслідування та опанування традиційної манери співу неавтентичними виконавцями. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. 2023. № 48. С. 79–87.

у структурі, інтонаційній природі й виконавських особливостях; *стилістичний аналіз*, спрямований на виявлення прийомів академічної стилізації народного мелосу; *виконавський аналіз*, орієнтований на вивчення специфіки фразування, динаміки, тембру, артикуляції в сольному та хоровому виконанні; *історико-культурний метод*, що дає змогу простежити еволюцію підходів до обробки й виконання української народної пісні в різні періоди розвитку національної музичної культури.

Результати. З часом у процесі академічної обробки українські народні пісні зазнали істотних стилістичних і виконавських трансформацій. Формування цієї традиції має глибокі історичні корені та відображає еволюцію поглядів на взаємодію фольклору й професійного мистецтва. Від діяльності Миколи Лисенка, який започаткував науково обґрунтований підхід до гармонізації народного мелосу, бере початок системна практика поєднання фольклорної автентики з класичними принципами композиції. У хорових обробках Кирила Стеценка й Олександра Кошиця спостерігається подальший розвиток цього підходу: ускладнення фактури, активне використання поліфонічних засобів та акцент на мелодичній кантілені. Вагомий внесок зробив також Станіслав Людкевич, який надав народному матеріалу драматичної глибини через застосування гармонічних модуляцій, хроматизації й динамічного загострення⁷. Композитори другої половини ХХ століття – Левко Колодуб (1930–2019), Леонід Грабовський (1935), Євген Станкович (1942) – продовжили осучаснювати фольклорну основу, інтегруючи модальні структури, багатоголосі текстири й розширену драматургію у свої обробки⁸.

Виконання пісні «*Тече вода каламутна*»⁹ у версії Закарпатського народного хору демонструє унікальне поєднання фольклорної автентичності з початками академічної стилізації, характерної для 1960-х років в Україні. Віра Баганич і Тереза Бартфай виконують провідні мелодичні соло з природною вокальною манерою, притаманною традиційному закарпатському співу: м'який тембр, гнучке фразування, легка імпровізаційність у мелодичному розвитку. Їхнє звучання зберігає емоційну безпосередність, властиву автентичному народному середовищу. Хоровий супровід Закарпатського народного хору під керівництвом Михайла Кречка відзначається монолітністю звучання, чистотою інтонації та м'яким балансом голосових груп. Фактура обробки досить проста: переважають унісонні й гомофонні структури з легкими гармонічними підтримками, що не затьмарюють сольних голосів, а підкреслюють їхню образність. Важливо, що хор не намагається надмірно академізувати матеріал, зберігаючи автентичний характер ритміки, інтонаційного колориту та природності текстового вислову. Динамічний розвиток побудований плавно: від спокійного початку до емоційної кульмінації, яка не переходить межі камерної виразності. Темброве рішення підкреслює характерні для закарпатського співу світлі, дзвінкі обертони, що створюють відчуття ширості й безпосередньої емоційної присутності. Отже, виконання «*Тече вода каламутна*» є зразком стилізованої автентики, що поєднує природну народну інтонаційність із початковими елементами академічної хорової обробки, характерними для розвитку професійних народних хорів середини ХХ століття. Така інтерпретація є важливою пам'яткою української музичної культури, що фіксує етап синтезу живої народної традиції й професійного музичного оформлення.

Виконавська версія хору імені Григорія Верьовки (обробка Кирила Стеценка, диригент – Зеновій Корінець) української народної пісні «*Тече вода каламутна*»¹⁰ також

⁷ Нариси з історії української музики : у 2 т. : навчальний посібник / Л. Архімовия та інші. Київ : Муз. Україна, 1964.

⁸ Крусь О.П. Історія української музики ХХ століття. 1997.

⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=4PKkU3vaL8>.

¹⁰ https://www.youtube.com/watch?v=MA3I_7r1Tbk.

є яскравим прикладом академічної трансформації фольклорного матеріалу. Однак, на відміну від стилізовано-автентичних версії 1960-х років, де домінувала природна манера співу з мінімальним втручанням у фактуру, інтерпретація хору ім. Г. Верьовки демонструє інший рівень художньої організації: складну багатоголосу текстуру, точну динамічну драматургію, продумане темброве моделювання. Особливою виразності надає виконанню широкий діапазон динамічних градацій – від м'якого, інтимного *piano* до кульмінаційного *forte*, який несе драматичну напругу й змістову глибину. Темброва палітра звучання вміло моделюється залежно від образного змісту окремих фраз, що підсилює емоційну наснаженість та естетичну досконалість виконання. Робота диригента вирізняється виваженим керуванням динамікою, темпоритмом та ансамблевим балансом, що забезпечує органічне поєднання академічної точності з природністю народної інтонаційності. Таким чином, у своєму виконанні хор ім. Г. Верьовки досягає балансу між академічною вишуканістю й емоційною глибиною, перетворюючи народну пісню на повноцінну концертну мініатюру, що зберігає зв'язок із витоками, але реалізується у форматі великої сцени.

Одним із показових сучасних прикладів академічної інтерпретації українського фольклору є виконання іншої народної пісні – «Ой, чий то кінь стоїть»¹¹ – у версії Галицького камерного хору «Свшан» (солістка – Ірина Стецько, диригент – Ірина Кресленко, обробка – Олега Токаря). Це виконання засвідчує новий рівень художньої трансформації народного мелосу в умовах академічного вокального й хорового виконавства. Солістка демонструє м'яке кантиленне звучання з чіткою дикцією, гнучким фразуванням і природною емоційністю, що відповідає ліричній сутності оригінального фольклорного тексту. Її інтерпретація вирізняється витонченим інтонаційним малюнком, нюансованою динамікою й глибокою виразністю, яка не суперечить традиційному стилю, але підносить його до рівня камерної вокальної мініатюри. Партія хору, майстерно сформована в обробці Олега Токаря, забезпечує фактурне обрамлення вокального соло, створюючи прозоре багатоголосся з тонким балансом між регістрами. Важливим складником успішної реалізації твору є диригентська робота Ірини Кресленко (завдяки точному керуванню ансамблем досягається стилістична єдність, емоційна насиченість кульмінацій і внутрішня логіка музичного розвитку). Отже, ця інтерпретація є сучасним прикладом вдалого поєднання автентичних інтонаційних особливостей народної пісні з академічною вокально-хоровою естетикою. У ній збережено емоційний зміст і національний характер, водночас підкреслено художню вартісність твору як камерного концертного номера.

Серед сучасних сольних презентацій варто визначити концертне виконання народної пісні в обробці В. Гуцала «Ой я знаю, що гріх маю»¹² народної артистки України Людмили Монастирської, яка репрезентує рідкісний приклад утілення української фольклорної лірики у форматі драматичного академічного вокалу. Співачка, відома своєю оперною манерою та потужним драматичним сопрано, інтерпретує народну пісню через призму фактурної вокальної форми, надаючи їй оперної масштабності й внутрішнього напруження. Глибокий, насичений, з оксамитовим низом і яскраво прорізними верхами тембр співачки надає пісні монументальності. При цьому виконавиця зберігає ліричну інтонацію, властиву жанру, ретельно моделює динамічні хвилі, підкреслюючи афективну природу тексту. Загалом інтерпретація вирізняється виразністю вокального подання, широким диханням і різноманіттю динаміки (від стриманого, інтимного початку до потужного емоційного злету в кульмінаційних моментах). Також на особливу

¹¹ <https://www.youtube.com/watch?v=wBX8eNx8nf4>.

¹² <https://www.youtube.com/watch?v=7ZA4UTD17Y>.

увагу заслуговує співацька дикція – чітка, насичена смисловими акцентами, з опорою на поетичну природу слова. Незважаючи на академічну масштабність голосу, Л. Монастирська не втрачає емоційної широти: її виконання не стилізує фольклор, а піднімає його до рівня високої вокальної драматургії. Пісня постає не як побутова лірика, а як камерна монодрама, сповнена внутрішньої боротьби, каяття й жіночої гідності. Таким чином, інтерпретація Людмили Монастирської – це не лише адаптація народної пісні до академічної сцени, а й приклад того, як засобами оперного голосу можна глибоко й тонко передати психологічну правду українського фольклору.

Не менш виразним прикладом академічної інтерпретації фольклорного матеріалу є виконання Людмилою Монастирською іншої української народної пісні в обробці Д. Бонковського «Гандзя»¹³. У її жіночому трактуванні пісенний твір (що виконується від імені чоловіка) перетворюється на вокальну мініатюру з розгорнутою драматургією. Л. Монастирська використовує широкий динамічний діапазон, починаючи від ніжнього *piano* до потужного *forte*, що дає змогу передати емоційні стани героя – від ніжності до рішучості. Темброве забарвлення голосу співачки надає пісні глибини та виразності. На особливу увагу заслуговують чіткі дикційні й смислові акценти виконавиці, що підкреслюють поетичність тексту. Її виконання ще раз демонструє, як народна пісня може бути адаптована до академічного вокального мистецтва, зберігаючи при цьому свою автентичність та емоційну наснаженість.

«Гандзя»¹⁴ у чоловічому академічному виконанні видатного українського баса Бориса Гмирі також постає як камерна вокальна мініатюра з глибоким ліричним змістом. Завдяки оксамитовому тембру, чіткості дикції, природному фразуванню й динамічним нюансам, співак поєднує фольклорну інтонаційність із засобами академічного вокалу. Пісня набуває сценічної завершеності, а супровід капели бандуристів лише підкреслює емоційність виконання, не конкуруючи з вокалом. У цій трактовці народна пісня постає не як побутовий спів, а як сценічний твір із завершенною драматургією та глибоким ліричним змістом, що відображає гармонійне співіснування фольклору й академічної традиції. Поетичний текст, побудований на змалюванні ідеалізованого жіночого образу, знаходить нове художнє осмислення, зберігаючи мелодичну кантиленність народного джерела.

З гендерної погляду виконання Б. Гмирі репрезентує традиційно маскулінну модель академічного співу, у якій домінують глибина, стриманість, емоційна зосередженість. Пісня постає з позиції ліричного чоловічого «я», зосередженого на ніжному, внутрішньо стриманому почутті. Його глибокий бас додає образу зрілості та внутрішньої зваженості, що проникає в інтонаційний малюнок і ритміку фраз. Інтерпретація Б. Гмирі вирізняється м'якою кантиленою, емоційною стриманістю й відчуттям спогадів чи споглядання, що корелює з чоловічим засобом висловлювання емоцій у традиційній народній культурі, тоді як Л. Монастирська ж утілює фемінізовану модель інтерпретації, у якій на перший план виходять емоційна відкритість, динамічні контрасти, виразна дикція та драматична афектація. Співачка, озвучуючи той самий текст, демонструє жіночий вокальний погляд на історію. Її драматургія вибудована на афективній насиченості, контрастності емоцій, де спокійна ніжність швидко переходить у рішуче, пристрасне *fortissimo*. Таке виконання змінює не лише вираз, а й сприйняття самого тексту, що набуває експресивного, майже театралізованого звучання, яке відповідає жіночій вокальній традиції оперного типу.

Таким чином, обидві версії є рівноцінно художньо переконливими, проте демонструють гендерну варіативність академічного підходу до фольклору, яка збагачує розуміння народної пісні як відкритої, багатоголосої форми музичного висловлення.

¹³ <https://www.youtube.com/watch?v=-nRHhVLfrRI>.

¹⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=SBMsTtLnT7Y>.

Висновки. Отже, у процесі академічної обробки українських народних пісень відбулася глибока трансформація, яка охоплює як композиторське осмислення фольклору, так і його виконавське втілення. Від перших науково обґрунтованих гармонізацій Миколи Лисенка до сучасних камерних і оперно-сценічних інтерпретацій у виконанні Ольги Токар і Володимира Гуцала ця традиція демонструє поступову еволюцію стильових, фактурних і драматургічних підходів.

Композиторські стратегії розвивалися від простоти фактури й збереження автентики до складних багатоголосих текстур, тембрового моделювання та розгорнутої музичної драматургії, що є характерним для творчості Кирила Стеценка, Станіслава Людкевича, Левка Колодуба, Євгена Станковича.

У хоровій практиці співіснують два основні підходи: збереження стилізованої автентики (Закарпатський народний хор) та академізація народної пісні як концертної мініатюри (хор імені Г. Верьовки).

Сольні виконання Бориса Гмирі й Людмили Монастирської засвідчують здатність академічного вокалу інтегрувати фольклорний матеріал у драматичний контекст, зберігаючи поетичну природу й інтонаційну лексику народної пісні. При цьому виявляється виразна гендерна специфіка інтерпретацій: стриманість і глибина маскулінної манери Б. Гмирі контрастують з емоційно-афективною трактовкою Л. Монастирської.

У сучасній хоровій традиції, зокрема у виконанні камерного хору «Євшан», фольклор переосмислюється як матеріал для художнього поглиблення через синтез автентичного інтонування й академічної ансамблевої культури. У результаті українська народна пісня постає як відкрита художня форма, здатна до різноманітних естетичних трактувань – від автентичної стилізації до камерної драматизації, що зберігає національну ідентичність і водночас актуалізує фольклор у сучасному мистецькому просторі.

Література

1. Нариси з історії української музики : у 2 т. : навчальний посібник / Л. Архімовия та інші. Київ : Муз. Україна, 1964.
2. Гіголаєва-Юрченко В.О. Гендерна ідентифікація у виконавській інтерпретації російської та української вокальної лірики XIX – початку XX століть : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків, 2015. 20 с.
3. Горобець В., Сластьон В. Народна пісня та її трансформація в репертуарі Українського народного хору імені Станіслава Павлишенка. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. 2022. № 46. С. 87–93.
4. Іваницький А. Українська народна музична творчість : дослідження. Київ, 1999. 222 с..
5. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст. : дослідження. Тернопіль, 2000. 339 с.
6. Ковбасюк А. Вплив вокально-хорового виконавства на формування традицій та індивідуального стилю співака. ББК85. 2016. Вип. 314 (4 УКР) X 79. 212 с.
7. Корній Л. Історія української культури : наукове видання. Київ, 2001. 479 с.
8. Корній Л. Історія української музики : наук. видання : у 2 ч. Київ : Вид-во М.П. Коць, 1998.
9. Крусь О.П. Історія української музики XX століття. 1997.
10. Сбітнева О. Тенденції розвитку вокальних методик у XX столітті. *Духовність 4. особистості: методологія, теорія і практика*. 2021. № 1.1 (100).
11. Сероштанова О.А. Традиції і новачі у вокальній школі Чернігівщини кінця XX – початку XXI століття (на прикладі педагогічної діяльності В.П. Литвинова). 2020.
12. Синиця Р.І. Сучасна проблематика традиційного народнопісенного виконавства: етнокультурологічний аспект. 2021.
13. Сінельников І., Сінельникова В. Шляхи наслідування та опанування традиційної манери співу неавтентичними виконавцями. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. 2023. № 48 С. 79–87.

УДК 782.1(477): 233.3

DOI <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2025-2-53-2>

Булах Тетяна Борисівна
кандидат мистецтвознавства, професор,
учений секретар ректорату,
Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтва;
докторант,
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-0954-8422>
ResearcherID: AAF-8038-2019

РОЛЬ ПІСЕНЬ ПОКЛОНІННЯ ТА ПРОСЛАВЛЕННЯ В СУЧАСНИХ ЄВАНГЕЛЬСЬКИХ ЦЕРКВАХ УКРАЇНИ

У дослідженні розглядаються пісні поклоніння в сучасному євангельському середовищі України як інтегративне явище на перетині духовної практики, соціальної комунікації та культурної творчості. Музика виступає як художній засіб вираження віри й sacramentalний медіатор, що уможливорює перехід від горизонтального виміру спільноти до вертикального досвіду зустрічі з трансцендентним. Особливої актуальності набуває цей феномен у харизматично-п'ятдесятницькому контексті, де музика постає як першочергове «місце» теофанії – досвіду безпосередньої присутності Божої, оприсутненої через Святого Духа. У статті акцентується на тому, що музика поклоніння не є периферійним естетичним елементом, а набуває онтологічної ваги як центральний інструмент сакральної комунікації, що структурує богослужбовий досвід. Висвітлюється вплив музичного поклоніння на формування сучасних форматів духовного життя та його відповідність актуальним суспільним запитам. Підкреслено здатність цієї музики здійснювати синхронізацію духовного й соціального, відкриваючи шлях до особистої та колективної трансформації через комунікацію з божественним.

Окрему увагу приділено зв'язку музики з наративами сучасності: пісні прославлення дедалі частіше відображають актуальні події, національні переживання, пошуки миру, надії та зцілення. Через це музичне поклоніння стає інструментом осмислення спільного історичного досвіду, каналом екзистенційного вираження, що дає змогу поєднати богословську глибину з чутливою реакцією на соціальні виклики.

Ключові слова: музика поклоніння, євангельська традиція, харизматичне християнство, сакральна комунікація, духовна трансформація, сучасна українська євангельська культура.

Bulakh Tetiana. The Role of Worship and Praise Songs in Contemporary Evangelical Churches of Ukraine

This study explores the phenomenon of worship music in the contemporary evangelical environment of Ukraine as an integrative expression situated at the intersection of spiritual practice, social communication, and cultural creativity. Music functions both as an artistic medium of faith expression and a sacramental mediator that enables a transition from the horizontal dimension of community to the vertical experience of encounter with the transcendent. This phenomenon is especially relevant in the Pentecostal-charismatic context, where music emerges as the primary “space” of theophany – a direct experience of God's presence made manifest through the Holy Spirit. Such worship assumes a deeply embodied, emotional, and existential engagement in which music serves as a vehicle of confessional identity, ritual interaction, and spiritual transformation. The study also considers the sociocultural role of music as a means of community consolidation, therapeutic support in wartime conditions, and a platform for interchurch and intercultural dialogue. The impact of worship music

on the shaping of contemporary formats of spiritual life and its responsiveness to current societal demands is highlighted. The capacity of this music to synchronize the spiritual and the social is emphasized, offering pathways to both personal and communal transformation through communion with the divine. Special attention is given to the connection between music and contemporary narratives: worship songs increasingly reflect current events, national experiences, and the search for peace, hope, and healing. As such, worship music becomes not only a spiritual practice but also a means of articulating shared historical experience, serving as a channel for existential expression that unites theological depth with sensitivity to social realities.

Key words: *worship music, evangelical tradition, charismatic Christianity, sacred communication, spiritual transformation, contemporary Ukrainian evangelical culture.*

Вступ. Пісенна культура сучасного євангельського поклоніння в Україні постає складним феноменом на перетині музикознавства, богослов'я та культурології. Виконання пісень під час сучасних євангельських богослужінь виконує функцію не лише естетичного вираження сакрального, а й інструмента конституювання колективної ідентичності релігійної громади. У контексті пострадянської трансформації релігійного ландшафту України виявляється тенденція до активної рецепції елементів глобалізованої християнської музичної культури, передусім у формі contemporary worship music, що походить із англomовного євангельського середовища й уособлює загальне визначення пісень поклоніння й пісень прославлення.

Значущість музики в конфесійній саморепрезентації, формуванні богословського дискурсу та структурі літургійної дії зумовлює потребу глибокого музикознавчого осмислення як стилістичних, так і функціональних характеристик сучасного євангельського репертуару. Визначальним у цьому контексті є аналіз музичних текстів як носіїв богословських сенсів, форм комунікації з трансцендентним і механізмів інкультурації християнського послання в межах конкретного національно-культурного простору. У світлі новітніх досліджень сакральної музики актуальним постає вивчення процесів адаптації західних зразків поклоніння до українського контексту. Цей процес супроводжується трансформацією жанрово-стилістичних моделей, зміщенням акцентів у змістовому наповненні пісень і появою нових форм виконавської практики, що потребує системного наукового аналізу.

Матеріали та методи. Питання пісенної культури в євангельському поклонінні постає як предмет міждисциплінарного дослідження, що охоплює музикознавчі, богословські, культурологічні й соціологічні аспекти. У історичному музикознавстві й визначенні термінів, зокрема сакралізації та духовної пісні, актуальні й суттєві розвідки О. Зосім [3], а також М. Антоненко [1]. Для визначення музики в історичному контексті формування богослужіння суттєвими залишаються праці реформаторів, зокрема ідеї Мартіна Лютера, чії ідеї пізніше були розвинуті в працях Теодора Гетті-Нікке, який вивчав взаємозв'язок М. Лютера з культурою [5]. Джон Бізано в праці «How to Build an Evangelical Church» [4] наголошує на ролі музики як чинника зростання громади та засобу місійної стратегії. Дослідження базується на такому комплексі методів, що дає змогу проаналізувати пісню як феномен, який існує в невідривній єдності із загальним історичним процесом, а музичне поклоніння розглядається в контексті національної ідентичності й соціокультурних умов України. Богословський аналіз пісень дає змогу розкрити богословські теми, такі як спасіння, перемога та зцілення, що відображаються в текстах пісень і літургії. Емпіричний метод передбачає спостереження за богослужіннями й

інтерв'ю з учасниками worship-сесій для дослідження впливу музики на духовні переживання громади. Варто наголосити, що потребує уваги вивчення сучасної пісенної культури п'ятдесятницько-харизматичних євангельських церков України з позицій богословської етики, національної ідентичності й функціоналу музичного поклоніння.

Результати. У сучасних українських євангельських громадах музика посідає центральне місце в процесах формування літургійної ідентичності, де культурні й богословські імпульси інтегруються з локальними традиціями та глобальними моделями поклоніння. Музичні практики прославлення й поклоніння не лише не лише емоційну та духовно-виражальну функцію, а і є дієвими інструментами соціалізації та культурної самоідентифікації вірян. Варто наголосити, що поняття музики прославлення й поклоніння має дещо різні характеристики, проте в євангельських богослужіннях використовуються в єдиному музичному блоці. Так, музика прославлення (*praise music*) – це форма релігійної музики, яка зосереджується на вираженні радості, вдячності та хваління Бога через тексти, що підкреслюють Його велич, могутність і благодіяння. Її характерними рисами є емоційне піднесення, активна участь спільноти та домінування мажорних тональностей. У християнській літургії та позалітургійних зібраннях музика прославлення функціонує як засіб колективної експресії захоплення Богом, часто передуює більш глибоким моментам поклоніння¹. Музика поклоніння (*worship music*) – це жанр християнської музики, який має на меті сприяти особистісній чи колективній молитві, духовній зосередженості й глибокому внутрішньому спілкуванню з Богом. На відміну від музики прославлення, музика поклоніння зазвичай має повільніший темп, мінорний або змішаний лад, більш інтроспективні тексти, спрямовані на смирення, благоговіння й особисту посвяту Богові².

Україна, як частина пострадянського простору з багатовіковою православною традицією, переживає особливий період релігійного та культурного оновлення після 1991 року: з відкриттям кордонів і доступом до світових релігійних ресурсів, зокрема англомовного євангельського простору, українські новітні протестантські громади, зокрема євангельської деномінації, зазнали впливу глобалізованої культури поклоніння. Сучасний західний рух «contemporary worship music», сформований під впливом харизматичних і п'ятдесятницьких церков, на кшталт Hillsong (Австралія) чи Bethel Church (США), зумовили створення нового виміру євангелізації, зокрема через використання нового корпусу пісенної культури. Місія таких служінь, як Bethel Music, полягає в тому, щоб «нести культуру Неба народам через поклоніння» та сприяти «глобальному розширенню Божого Царства через Його присутність»³. Їхні музичні моделі, репертуар і богослужбова естетика набувають поширення в християнських громадах незалежно від конфесійної належності чи культурного контексту. Суттєвою частиною цього процесу стає інтеграція західного досвіду євангелізації, зокрема через музичне служіння прославлення, яке відображено в харизматичних і євангельських громадах. Одним із яскравих прикладів адаптації такого західного підходу стала діяльність церкви Hillsong Kyiv (1992 р.), заснованої як частина глобальної мережі Hillsong Church. Церква швидко

¹ Ingalls, Monique M. *Singing the Congregation: How Contemporary Worship Music Forms Evangelical Community*. Oxford: Oxford University Press, 2018.

² Porter S.L. *Worship*. McDermott G.R. (Ed.) *The Oxford handbook of evangelical theology*. Oxford University Press, 2011. URL: https://www.researchgate.net/publication/297164332_The_Oxford_Handbook_of_Evangelical_Theology.

³ Bethel Church. (n.d.). *Our mission*. URL: <https://www.bethel.com/about/our-mission/>.

здобула популярність серед молоді великих міст, запроваджуючи сучасні технології, професійний рівень звуку, відео та сценографії, а також адаптований до українського контексту репертуар, що включає переклади відомих англомовних пісень прославлення. Попри візуальну й структурну подібність до австралійського прототипу, Hillsong Kyiv водночас демонструє спроби зберігати локальну ідентичність, зокрема через використання української мови й тем, близьких українському слухачеві. Така форма «інкультивованого поклоніння» – це приклад того, як глобальні музичні практики можуть бути адаптовані, а не просто імпортовані.

Ще одним показовим прикладом є ряд служіння Worship Project Ukraine, Жага, Songbook і Скинія – незалежна ініціатива українських музикантів, спрямована на створення сучасних пісень прославлення, що виникають не як переклади, а як автентичні твори, народжені з українського релігійного та культурного досвіду. Такий стан призвів до того, що в музичних практиках українських євангельських церков проявляється гібридність через поєднання західного репертуару з україномовними піснями, що контекстуалізовані культурно й богословськи. З одного боку, існує тяжіння до сучасного західного репертуару, з іншого – з'являється запит на україномовні пісні, контекстуалізовані богословськи й культурно. У цьому контексті етос музики прославлення стає простором «культурної гри», як її називає Дж. Бізано, де сплітаються значення, укорінені в локальній історії, і цінності, що циркулюють у глобальному християнстві⁴.

Аналіз worship-репертуарів у євангельських церквах України свідчить про наявність унікального типу літургійної ідентичності, що формується на перетині особистісних, національних і транснаціональних елементів. Цей процес є прикладом створення музично вираженого етосу, у якому богословські теми адаптуються відповідно до життєвого досвіду, соціального становища й культурних очікувань українських вірян, які пережили пострадянську трансформацію та перебувають у контексті нового національного самоусвідомлення. Музика в такому контексті стає способом вираження віри й інструментом формування колективної ідентичності громади, сприяючи її духовному зростанню й соціальній інтеграції.

Важливим аспектом у словесно-тематичному контенті пісень є акцент на есхатологічно-тріумфальній парадигмі спасіння, що є основою доктрини «авторитету віруючого»⁵. Пісні, що відображають цю концепцію, містять декларативні формули перемоги, надії й духовної мобілізації, характерні для харизматичних традицій поклоніння. Серед англомовних прикладів таких пісень варто відзначити «Victor's Crown» (Darlene Zschech), яка містить рядки: «You wear the victor's crown, Jesus, You have overcome the world», або «See A Victory» (Elevation Worship), що стверджує: «I'm gonna see a victory, for the battle belongs to You, Lord». Іншим прикладом є «This is How I Fight My Battles» (Upper Room), де музика стає метафорою духовної боротьби, а поклоніння – актом воювання.

Українські автори й виконавці адаптують ці богословські мотиви до локального культурного контексту, зокрема пісня «Перемога» гурту «Хвала і Поклоніння» із церкви «Нове Життя», де звучить рефрен: «Перемога в Ісусі – моя навіки!». Це сполучення особистої ідентифікації з тріумфальною нарацією відображає віру в Божу перемогу, яка приносить порятунок і свободу. У композиції «Свобода» гурту Mana Worship підкреслюється духовне визволення: «Я маю свободу – Ти розірвав мої кайдани», що посилює мотиваційну риторичку поклоніння. Тематика пісень включає широкий спектр

⁴ Bizano J. *How to Build an Evangelical Church*. Broadman, 1998. 173 p.

⁵ Copeland K. *The believer's authority*. Kenneth Copeland Ministries, 2010.

біблійних мотивів: любов і святість Бога («Holy Forever» – Chris Tomlin), спасіння («Living Hope» – Phil Wickham), зцілення («Healer» – Kari Jobe), звільнення («Graves into Gardens» – Elevation Worship) та особистого покликання («Oceans (Where Feet May Fail)» – Hillsong United). Українськими прикладами таких тем є «Я в Тобі» гурту Hillsong Ukraine, «Бог мій Цілитель» (Юлія Савенко), а також «Я Твій» від New Generation Worship. Таким чином, пісенна творчість виступає не лише як художній вияв віри, а і як потужний катехітичний, літургійний і терапевтичний інструмент, що формує духовний досвід і колективну ідентичність релігійної громади.

Стосовно пісень, які відображають національний тематизм, то особливе місце посідають твори, присвячені перемозі України у війні й надії на Божу перемогу. Ці пісні втілюють соціальні аспекти історичного часу. Вони звертаються до тем боротьби, страждання й надії на Божу підтримку, черпаючи натхнення з національних переживань і біблійних мотивів, зокрема псалмів, у яких виражена віра в Божу силу, що дарує перемогу навіть у найскладніших обставинах. Одним із таких прикладів є пісня «Перемога з Тобою» від гурту Mana Worship, яка, використовуючи образи зі Псалмів, звертається до віри в Божу силу, що забезпечить перемогу в часи війни і страждань. Також серед таких пісень можна знайти буквальну згадку про Україну – «Молитва за Україну», «Ми молимо за свій край», «Ми стоїмо в свободі, бо вільний ми народ». Цей музичний контекст виступає як інструмент духовної мобілізації та потужний засіб національного самоусвідомлення, де боротьба за мир і справедливість поєднується з вірою в Божу справедливість.

Музично-стилістична палітра в п'ятдесятницько-харизматичному середовищі є надзвичайно гнучкою та синтезує елементи контемпорарі християнської музики, госпелу, рок- і попестетики, а також джазові, блюзові й етномузичні елементи. Типовим прикладом контемпорарі-госпел стилю є англomовна пісня «Break Every Chain» (Jesus Culture), що містить як потужний вокальний емоційний заряд, так і ритмічно-динамічну структуру, призначену для посилення спільного досвіду звільнення⁶ [3]. Аналогічну естетику в українському контексті демонструє пісня «Святий» гурту Фіміам Worship, у якій сучасне аранжування поєднується з біблійно насиченим текстом і харизматичною емоційністю.

Звукове оформлення богослужіння часто включає електронні клавішні, електрогітари, бас-гітари, ударні установки, а іноді оркестрові секції чи електронні секвенсори. Значну роль у створенні духовної атмосфери відіграють групи прославлення й церковні хори, які виступають як літургійні медіатори, що активізують участь громади в акті поклоніння. Пісні прославлення й поклоніння в контексті п'ятдесятницько-харизматичної традиції виконують функцію афективного й екзистенційного посередника, через який віряни вербалізують свої богословські переконання та переживають інтерактивний містичний досвід комунікації з трансцендентним. Музика в цьому випадку стає каталітичним елементом для духовного зростання, перетворюючи богослужіння на процес, у якому відбувається емоційне й екзистенційне залучення кожного учасника. Таким чином, музичне поклоніння посідає центральне місце в структурі богослужбового акту, де інтенсифікуються духовні афекти, а через ритм, мелодію й емоційно насичений текстовий компонент відбувається колективна афіліація громади.

Особливістю п'ятдесятницько-харизматичної літургії є високий ступінь експресивності й імпровізаційності. Цей аспект дає змогу інтегрувати такі елементи, як екстатична

⁶ Зосім О.Л. Різдяні пісні «Українського євангельського співаника» (1933): джерелознавчо-текстологічні аспекти. *Україна. Європа. Світ* : матеріали Шостої міжнародної науково-практичної конференції (3–4 листопада 2022 р.). Київ : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2023. Вип. 6. С. 112–119.

тілесність, глосолалія, інструментальні соло, а також «затяжні хвилі поклоніння»⁷, які виступають не лише як засоби емоційного залучення, а і як специфічні механізми духовної інтеракції. Ідеться про те, що розуміння п'ятдесятницького й харизматичного християнства через призму пісенного прославлення та поклоніння передбачає комплексне осмислення музики як ключового інструмента конфесійної ідентифікації, сакральної комунікації та ритуальної спільнотворчості. Музичне поклоніння в межах зазначених традицій позиціонується не як периферійний чи естетично-декоративний елемент літургії, а скоріше як онтологічно значущий акт духовної взаємодії з трансцендентною реальністю, що, зокрема, включає постать Святого Духа. У п'ятдесятницькому дискурсі Дух Святий є суб'єктом особистої взаємодії, натхнення й харизматичного проводу, що виражається через акт поклоніння як глибокий ритуальний досвід. Отже, пісня поклоніння та прославлення в такому середовищі набувають статусу сакраментального медіатора, що уможливорює перехід від горизонтального виміру спільноти до вертикального досвіду зустрічі з трансцендентним. Зважаючи на свою відкритість до імпровізацій і багатопланову емоційну інтенсивність, музика в п'ятдесятницькому та харизматичному середовищі постає як первинне «місце» теофанії – переживання присутності Божої в акті поклоніння.

Висновки. Таким чином, музичне поклоніння в п'ятдесятницько-харизматичному контексті української культури продовжує тенденцію західних євангельських церков і становить своєрідну ритуальну діалогічність, де музика, як сакральний медіатор, дає можливість вірянам переживати особисту трансформацію через співпричетність із Божим Духом. Суттєвою залишається її відповідність сучасним реаліям України та відбиття в пісні прославлення актуальних подій, які здатні впливати на духовну трансформацію вірян, наближати трансцендентне до актуальних потреб. Отже, взаємодія через сучасні пісні прославлення з божественною реальністю, а також єднання з іншими членами громади дають змогу утверджувати концепцію музики як основи богослужбового досвіду.

Література

1. Антоненко М. Православна духовна музика у творчості сучасних українських композиторів: традиції і трансформації. *Часопис Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського*. 2020. № 1 (46). С. 78–88.
2. Булах Т.Б. Музика поклоніння як мистецько-соціологічний феномен. *Слобожанські мистецькі студії*. 2024. № 3. С. 31–34.
3. Зосім О.Л. Різдвяні пісні «Українського євангельського співаника» (1933): джерелознавчо-текстологічні аспекти. *Україна. Європа. Світ* : матеріали Шостої міжнародної науково-практичної конференції (3–4 листопада 2022 р.). Київ : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2023. Вип. 6. С. 112–119.
4. Bizano J. How to Build an Evangelical Church. Broadman, 1998. 173 p.
5. Hoetty-Nicke T. Luther and Culture (Vol. 4, Martin Luther Lectures). Luther College Press, 1960. 211 p.
6. Bethel Church. Our Mission. URL: <https://www.bethel.com/about/our-mission/>.
7. Copeland K. The Believer's Authority. Fort Worth : Kenneth Copeland Ministries, 2010. 38 p.
8. Ingalls, Monique M. Singing the Congregation: How Contemporary Worship Music Forms Evangelical Community. Oxford : Oxford University Press, 2018. URL: <https://academic.oup.com/book/1590>.
9. Porter, Steven L. Worship. The Oxford Handbook of Evangelical Theology. McDermott, G.R. Oxford: Oxford University Press, 2011. URL: https://www.researchgate.net/publication/297164332_The_Oxford_Handbook_of_Evangelical_Theology.

⁷ Ingalls, Monique M. Singing the Congregation: How Contemporary Worship Music Forms Evangelical Community. Oxford : Oxford University Press, 2018. URL: <https://academic.oup.com/book/1590>.

УДК 78.08; 785.7

DOI <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2025-2-53-3>

Гао Дацянь

аспірант кафедри теорії музики,

Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка

<https://orcid.org/0009-0009-3601-1450>

ЖАНР ФОРТЕПІАННОЇ БАЛАДИ У ТВОРЧОСТІ КИТАЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ НА МЕЖІ ХХ–ХХІ СТОЛІТЬ

У статті досліджується жанрова специфіка фортепіанної балади у творчості китайських композиторів на межі ХХ–ХХІ століть. Балада, як фортепіанний жанр, сформувалася в європейській романтичній традиції у творчості Фридерика Шопена й вирізняється лірико-драматичною образністю й вільною формою. У другій половині ХХ століття китайські композитори почали звертатися до цього жанру, поєднуючи європейську модель із національною музичною спадщиною. Мета статті – визначити жанрову специфіку фортепіанної балади у творчості китайських композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століття. Проаналізовано три знакові твори: «Баладу» оп. 25 Є Сяогана (1987), цикл «Три гірські балади Південного Юньнаню» Чжан Чжао (1992), «Баладу для фортепіано» Чжу Чан-Лей (2000). Ці композиції демонструють різні підходи до трактування жанру балади: від синтезу романтичних рис і китайського мелосу (Є Сяоган) через опору на ладо-мелодичні елементи фольклору й програмність (Чжан Чжао) до новаторської варіаційної форми з розвиненою поліфонією (Чжу Чан-Лей).

Виявлено, що китайські фортепіанні балади зберегли ключові риси європейського жанру (оповідність, драматизм розвитку, віртуозність, гнучкість музичної форма), а інтеграція народнописаних інтонацій, національних ладів і програмних образів надала їм самобутнього етнокультурного колориту. Кожен композитор знаходить власне трактування баладного жанру: Є Сяоган звертається до національної мелодики, Чжан Чжао – до етнічної образності, Чжу Чан-Лей – до раціонально-поліфонічної концепції твору. Простежено еволюцію жанру в китайській музичній культурі: від експериментальних спроб 1980-х років до утвердження національних рис балади на початку ХХІ століття. Сучасні китайські автори збагатили баладний жанр новими темами, наповнили яскравим образним змістом і композиційними підходами.

Ключові слова: фортепіанна балада, жанрово-стильові особливості, китайські композитори, китайська музична традиція, музична культура, синтез, наративність, музичний твір.

Gao DaQian. The Genre of the Piano Ballade in the Works of Chinese Composers at the End of the 20th and the Beginning of the 21st Centuries

The article explores the genre specificity of the piano ballad in the work of Chinese composers at the turn of the 20th and 21st centuries. The ballad as a piano genre was formed in the European romantic tradition, in the work of Frédéric Chopin, and is distinguished by lyrical-dramatic imagery and free form. In the second half of the 20th century, Chinese composers began to turn to this genre, combining the European model with the national musical heritage. The aim of the article is to determine the genre specificity of the piano ballad in the work of Chinese composers of the late 20th and early 21st centuries. Three landmark works are analyzed: “Ballad” op. 25 by Ye Xiaogang (1987), “Three Mountain Ballads of Southern Yunnan” by Zhang Zhao (1992), and “Ballad for Piano” by Zhu Chang-lei (2000). These works exemplify three distinct approaches to the ballade: Ye Xiaogang synthesizes Chinese melodic idioms with the romantic ballad form;

Zhang Zhao relies on modal folklore elements and programmatic content; and Zhu Chang-Lei employs an innovative variational structure rich in polyphony.

It was found that Chinese piano ballads retained the key features of the European genre (narrative, dramatic development, virtuosity, flexibility of musical form), and the integration of folk song intonations, national modes and programmatic images gave them a unique ethno-cultural flavor. Each composer offers a distinct take on the ballade: Ye Xiaogang fuses Chinese melodic idioms with the Romantic form; Zhang Zhao draws on ethnic imagery; and Zhu Chang-Lei adopts an rational-polyphonic approach. The evolution of the genre in Chinese musical culture is traced: from experimental attempts in the 1980s to the establishment of national features of the ballad at the beginning of the 21st century. Modern Chinese authors have enriched the ballad genre with new themes, images and compositional techniques.

Key words: piano ballade, genre and style features, Chinese composers, Chinese musical tradition, musical culture, synthesis, narrative, musical work.

Вступ. Балада як інструментальний жанр набула популярності в епоху романтизму у творчості видатного польського композитора Фридерика Шопена. Перші зразки жанру започаткували традицію фортепіанної балади, що являла собою програмний одночастинний твір, укладений у вільно трактовану «баладну» форму, що становить варіант сонатної форми. Балади Шопена належать до технічно складних фортепіанних творів і вирізняються наративністю й драматизмом. У них героїко-ліричний зміст поєднаний із новаторським трактуванням музичної форми. У європейській традиції балада для фортепіано – це лірико-драматичний твір з вільною структурою, «розповідь без слів».

Із середини ХХ століття китайські композитори активно освоюють музичні жанри, що склалися в європейській музичній традиції. Це пов'язано із суспільно-політичними умовами, а саме відкриттям Китаю і зверненням до західної музичної культури, що дало змогу митцям інтерпретувати романтичні жанри крізь призму власної культурної спадщини. Хоча фортепіанна балада представлена в Китаї невеликою кількістю творів, однак можемо говорити про своєрідність жанру, що поєднує західну жанрову модель із характерними рисами китайської музичної мови.

Метою статті є визначення жанрової специфіки фортепіанної балади у творчості китайських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ століття. Зокрема, аналізуються три знакові твори: «Балада» оп. 25 Є Сяогана, «Три гірські балади Південного Юньнаню» Чжан Чжао й «Балада для фортепіано» (2000) Чжу Чан-Лея. У ході дослідження розглядаються музична мова цих творів, історія їх створення та прем'єр, а також творчі біографії авторів. На основі зіставлення з європейською баладною традицією окреслено спільні й унікальні риси китайської фортепіанної балади.

Матеріали та методи. Жанр фортепіанної балади традиційно розглядається як «розповідь без слів» із поєднанням лірико-епічної наративності й вільної форми (Parakilas, 1992). Сучасні музикознавчі дослідження фортепіанного мистецтва зосереджені на кількох ключових аспектах: міжкультурному синтезі (Yang & Saffle, 2017), розвитку піанізму в контексті національної культури (Cui, 2020; Han, Chen & Tan, 2011) і безпосередньо на жанрі балади у творчості китайських композиторів. Найбільш ґрунтовні роботи в цьому напрямі Zhang & Hu (2022), Rong (2019) і Tang (2019) аналізують виконавські прийоми, поліфонічні конструкції й інтеграцію етнічних музичних мотивів у сучасну китайську фортепіанну баладу. Проте в науковому дискурсі як вітчизняного, так і китайського музикознавства досі відсутні ґрунтовні комплексні дослідження жанрових особливостей китайської фортепіанної балади, що зумовлює актуальність цієї статті.

Результати

Є Сяоган «Балада» ор. 25 (1987)

Є Сяоган (Ye Xiaogang, народ. 1955) належить до покоління китайських композиторів-новаторів, найвідоміший сучасний митець Китаю. Освіту здобув у Центральній консерваторії музики в Пекіні, а згодом продовжив навчання в США в Музичній школі Істмена при Рочестерському університеті. Є Сяоган увібрав досвід двох музичних світів: класичної китайської традиції та західної сучасної композиції. Він працював резидент-композитором і викладав у рідній консерваторії, отримав Першу премію на конкурсі композиторів ім. О. Черепніна, а з кінця 1980-х років заявив про себе як композитор, автор симфонічних творів, камерної музики, саундтреків до кінофільмів і музично-сценічних робіт¹.

Фортепіанна балада Є Сяогана «Балада» ор. 25 створена в 1987 році, у період творчого піднесення композитора. Цей одностайний твір тривалістю близько 6 хвилин є прикладом віртуозної програмної мініатюри, що вимагає від піаніста високої професійної майстерності. «Цей твір ставить високі вимоги перед піаністом завдяки своєму унікальному поєднанню західного стилю оповіді з далекосхідним музичним колоритом»², утворюючи унікальний синтез виражальних засобів.

Твір написаний у вільно трактованій формі, що наближає його до зразка романтичної балади: музика розгортається як розповідь, що ґрунтується на зіставленні контрастних епізодів, від лірично-меланхолійних до стрімких драматичних кульмінацій. Є Сяоган не дотримується суворої сонатної форми, натомість вибудовує структуру на розвитку кількох тематичних зерен, які, переплітаючись у чергуванні, створюють ефект сюжетної драматургії.

Характерною рисою «Балади» ор. 25 є гармонічна мова твору, у якій західна ладова основа збагачена елементами східної модальності. Композитор вводить інтонації китайських народних наспівів, використовує пентатонічні звороти та специфічні звучності. Музична тканина твору відтворює звучання традиційних китайських інструментів (наприклад, гучжена або піпи) у фактурі фортепіано. Водночас драматургія балади наслідує романтичну традицію: від спокійного вступу музика поступово набирає напруження, досягає кульмінації, а тоді повертається до початкового настрою, але вже на новому емоційному рівні. Такий наративний тип розвитку споріднює твір Є Сяогана з баладою Шопена, хоча композитор утілює власні образи, навіяні сучасністю чи особистими переживаннями.

Показово, що одразу після створення «Балада» ор. 25 здобула міжнародне визнання. Світова прем'єра відбулася 24 жовтня 1988 р. у Гонконзі на фестивалі ISCM World Music Days (Дні світової музики Міжнародного товариства сучасної музики)³. Твір виконав відомий американський піаніст-новатор Івар Міхашофф⁴, що свідчить про зацікавленість західних виконавців новою китайською музикою. У баладі Є Сяогана вдало поєдналися загальні риси європейської музичної драматургії та китайського мелосу. Таким чином, твір композитора став одним із перших зразків жанру в китайській музиці, який інтегрований у світовий концертний репертуар.

¹ Ye Xiaogang – Ballad op. 25. *Schott Music*. URL: <https://www.schott-music.com/en/ballad-noc133703.html#:~:text=World%20Premiere%3A>.

² Ibidem.

³ Ibidem.

⁴ Yvar Emilian Mikhashoff (1941–1993) – відомий американський піаніст і композитор, спеціаліст із сучасної класичної музики.

Чжан Чжао «Три гірські балади Південного Юньнаню» (1992)

Чжан Чжао (Zhang Zhao) (народ. 1964) – один із найактивніших сучасних китайських композиторів, у творчості якого поєднані національні мотиви із сучасними композиційними техніками. Він народився в провінції Юньнань, тому з дитинства був занурений у світ фольклорного розмаїття краю. Його любов до народної музики стала підґрунтям формування унікального стилю композитора. Чжан Чжао здобув професійну освіту піаніста й композитора (випускник Центральної музичної консерваторії, 1988) і став професором музичного факультету Центрального національного університету в Пекіні. Його творчість відзначена багатьма преміями. «Він отримав численні нагороди, зокрема «Золотий дзвін», «Веньхуа», «Проект Five Ones», а також багато інших на міжнародних конкурсах, що проводилися в США, Японії та Австралії. Його композиції відзначені як «Неперевершені сучасні твори» ABC Radio Australia та включені до Виставки китайської оркестрової музики, Колекції сторіччя китайської музики та Класики сторіччя китайських фортепіанних сольних творів»⁵. У творах митця органічно поєднуються народнописенні інтонації з оригінальною манерою композиторського письма.

Одним із найбільш показових творів Чжан Чжао в жанрі балади є фортепіанна сюїта «Три гірські балади Південного Юньнаню» (1992). У баладах композитор використовує ладово-ритмічні інтонації фольклору Ї (Yi folk music) південного Юньнаню. Кожна п'єса сюїти має програмну назву й відтворює певний образ гірського життя:

«Діти гір» – перша частина, написана в тричастинній формі, вирізняється своєрідним ладово-тональним забарвленням і нестандартним «строєм» фортепіано, що відтворює специфіку народного інструментального музикування. Музика передає радісні, безтурботні сцени дитячих ігор серед гір, використання простих мелодичних інтонацій і дзвінких регістрів імітують звучання народних інструментів.

«Місяць над горами» – середня частина циклу, укладена у двочастинній формі з рисами варіаційності. Образний світ п'єси характеризує ніжна поетична мелодика, що звучить у світлі місячного сяйва. Її розгортання супроводжують зміни ладового й гармонічного забарвлення, що створюють відчуття примарності й лірики ночі. Основна мелодія проводиться з варіаційними змінами, фактура збагачується за рахунок появи нових голосів і яскравого гармонічного колориту, водночас зберігаючи її народнописенний характер.

«Вогні в горах» – остання п'єса, написана в складній тричастинній формі з рисами сонатності (за способом тонального розвитку). У творі Чжан Чжао створює цілісність композиції за рахунок повернення початкової тональності після модуляцій і контрастного зіставлення епізодів. Музична тканина насичена мінливими ритмами та яскравими темброво-ладовими фарбами, що передають атмосферу народного свята – запальні танці й співи навколо багаття в горах. Ця частина кульмінаційна за динамікою і технічно найскладніша: піаністові потрібно передати енергію танцювальних ритмів, раптові зміни настроїв і фактурне багатство, яке відображає сяйво вогню й радість громади.

Сюїта «Три гірські балади» є яскравим зразком поєднання європейських форм (варіаційність, тричастинність, елементи сонатності) з китайським фольклорним матеріалом. Прем'єра відбулася на початку 1990-х років у Китаї. Твір відзначений премією «Золотий дзвін» (Golden Bell Award) у 2004 році⁶ – однією з найпрестижніших музичних нагород Китаю. Видавництво Schott включило композицію до серії видань сучасної

⁵ Zhao Zhang. *Schott Music*. URL: <https://www.schott-music.com/en/person/zhang-zhao#:~:text=Zhang%20Zhao%20was%20born%20in,During%20this%20time%20he%20started>.

⁶ Zhao Zhang – Piano Suite No. 1 “Three Mountain Ballads of Southern Yunnan”. *Schott Music*. URL: <https://www.schott-music.com/en/piano-suite-no-1-no448897.html#:~:text=Piano%20Suite%20No.%201%20part%20piece%20with>.

фортепіанної музики, що підкреслює міжнародний інтерес до твору. Таким чином, у баладі Чжан Чжао проявилися загальні риси жанру (лірико-епічний наратив, драматична динаміка розвитку) і національна своєрідність (пентатонічні лади, програмні образи китайського села), що робить її однією з репрезентативних китайських фортепіанних балад кінця XX століття.

Чжу Чан-Лей «Балада для фортепіано» (2000)

Чжу Чан-Лей (Zhu Chang-Lei, народ. 1976) представляє молодше покоління китайських композиторів. Він отримав ґрунтовну академічну освіту в Китаї й за кордоном: ступінь бакалавра композиції в Тяньцзіньській консерваторії (2002), магістра (2004), а згодом докторський ступінь (PhD) у 2008 році в Національній музичній академії ім. Чайковського в Україні⁷. Під час навчання Чжу Чан-Лей перейняв традиції як китайської музики, так й української композиторської школи. «Коли Чжу писав свою «Баладу» у 2000 році, він працював під керівництвом Олександра Красотова, всесвітньо відомого українського композитора та лауреата багатьох міжнародних премій з композиції, який викладав композицію в Тяньцзіньській консерваторії музики з 1999 року до своєї смерті у 2007 році... Однак Чжу вийшов за рамки свого наставника, застосувавши в «Баладі» інноваційні контрапунктичні прийоми, унікальні для його стилю»⁸. Саме за порадою О. Красотова молодий композитор звернувся до жанру балади й поставив собі за мету створити твір із лаконічною тематичною основою, розвиненою через серію новаторських варіацій.

«Балада для фортепіано» Чжу Чан-Лея завершена у 2000 році й стала дипломною роботою митця. Композитор говорив: «Моя мета для створення цієї балади – мати лаконічну та вишукану тему з її різними новаторськими варіаціями протягом усього твору»⁹. Цей твір написаний у формі теми з варіаціями. В основі лежить одна головна тема (лаконічний мелодичний зворот, інтонаційне «зерно» балади), яка піддається глибокому поліфонічному розвитку у 20 варіаціях. Такий масштабний варіаційний цикл триває понад 15 хвилин і становить великий виклик для виконавця, адже потребує виняткової технічної майстерності й доброї музичної пам'яті для опанування складної багатоголосної фактури. Чжу Чан-Лей продемонстрував високий рівень володіння технікою контрапункту, розвиваючи традиції Й.С. Баха в контексті музичної мови ХХІ століття¹⁰.

Музична тканина балади поєднує традиційну форму фуґи й сучасні композиційні прийоми. Композитор у варіаціях використовує класичні поліфонічні техніки: пряму і зворотну інверсію теми, канон, стрету тощо. В окремих епізодах твору три голоси проводяться в імітації над остинатним басом, що є характерним прийомом барокових паскалій. В інших варіаціях застосовано сміливі модерністські прийоми, а саме техніку додекафонії та звернення до атональності, поліритмії, зміщення метричного пульсу тощо. Чжу Чан-Лей нерідко експериментує з гармонією: поряд із традиційними тональними вертикалями з'являються кластери, нетерцієві акордові структури, різноманітні фігурації тощо. Така звукова організація твору, що охоплює тональні й атональні риси музичної мови, створює особливий звукопис, у якому поєднані західна авангардна техніка й елементи китайської мелодики. Китайські інтонаційні звороти у творі інтерпретовані крізь призму сучасної техніки композиції.

⁷ Rong Y.A. Comparative Study of Polyphonic Techniques in Chang-Lei Zhu's "Ballade for Solo Piano". Dissertation, Univ. of North Texas, 2019. С. 1.

⁸ Ibidem. С. 3.

⁹ Ibidem. С. 2.

¹⁰ Ibidem. С. 1.

Балада Чжу Чан-Лея демонструє новаторський підхід композитора до жанру. У композиції відображена еволюція поліфонічних прийомів композиторського письма в контексті музичного мистецтва ХХІ століття. Цей твір став унікальним зразком жанру в китайському фортепіанному репертуарі, адже такі масштабні поліфонічні полотна є рідкістю серед китайських авторів. Поява твору позначила новий етап у розвитку китайської фортепіанної музики, що відзначається високим рівнем складності й новаторства в зіставленні із західною академічною традицією.

Прем'єра балади Чжу Чан-Лея відбулася на початку 2000-х років у Китаї (у рамках концертів консерваторії). Балада ввійшла до навчальних програм як приклад сучасної варіаційної техніки. Загалом аналіз балади висвітлює авторський підхід до трансформації західних композиційних технік і прийомів у жанрі фортепіанної балади.

Спільні риси китайської та європейської фортепіанної балади Аналіз трьох зазначених творів показує, що китайські композитори, звертаючись до жанру балади, спираються на ключові риси європейської традиції, закладені композиторами-романтиками. У творчості китайських митців помітна виразна наративність: композиція розгортається як музична історія чи драматичне дійство. У баладі Чжан Чжао оповідність виражена в програмних назвах, які створюють конкретні образно-сюжетні картини (дитячі ігри, нічний пейзаж, свято), у творах Є Сяогана – в абстрактному емоційному сюжеті. У композиції Чжу Чан-Лея розповідність проходить крізь музично-поліфонічний розвиток теми в низці варіацій. Незважаючи на відмінності в підході до трактування жанру, усі три твори відповідають романтичній концепції балади як «розповіді без слів» для фортепіано.

За рівнем технічної складності китайські балади співвідносяться з європейськими зразками жанру, демонструючи високий рівень віртуозності. Твори Чжан Чжао, Є Сяогана й Чжу Чан-Лея вимагають від виконавця майстерності: швидкі пасажі, октавна техніка, багатоголосна фактура викладу, широка динамічна палітра. Це підкреслює спадковість традиції балади як показового концертного жанру для фортепіано.

Жанрова «гнучкість» є притаманною ознакою балади як у європейській, так і в китайській практиці. Історично балади не мали визначеної форми. У розглянутих творах спостерігаємо три різні підходи до структурної організації: одночастинна форма на основі розвитку тематичного зерна в Є Сяогана, тричастинний цикл у Чжан Чжао, варіаційна форма у творі Чжу Чан-Лея. Водночас жанрова «ідея» балади як наративного твору зберігається. Подібне можемо зазначити й у європейській традиції: балади Ф. Шопена всі різні за побудовою, балади Й. Брамса (ор. 10) близькі до пісенних форм, Е. Гріг у баладі ор. 24 використав форму варіацій на народну тему, Г. Форте трактував баладу як концертний етюд тощо. Отже, різноманітність форм творів стає характерною рисою жанру, що простежується й у китайських зразках.

Європейська жанрова форма балади у творчості китайських композиторів наповнюється унікальними мелодико-гармонійними барвами китайської національної культури. Відтак інтеграція китайського музичного матеріалу й естетики стає ознакою національної фортепіанної балади. Є Сяоган збагачує баладу характерними китайськими інтонаціями, пентатонічними ладами, мелодичною наспівністю. Чжан Чжао безпосередньо вводить фольклорні мелодії та ладові структури (пентатоніка Yi folk music) у тканину своїх балад, що надає твору автентичного етнічного колориту. У Чжу Чан-Лея вплив китайської музики можна побачити в загальному підході, а саме в прагненні до монотематизму й варіаційності розвитку, тривалому зануренні в одну тему, що є аналогом до споглядання.

Розвиток жанру балади в китайській музиці в кінці XX – на початку XXI століття

У 1980-х роках, коли країна відкрилася світу після десятиліть ізоляції, з'явилися перші спроби творити в традиційних західних жанрах на новому етапі. Балада Є Сяогана (1987) є прикладом синтезу романтичних рис жанру й національної мелодики. Такий підхід відповідав загальній тенденції того часу, коли китайські композитори засвоювали жанри та стилі європейської музики.

У творчості Чжан Чжао жанрова канва балади збагачена фольклорними ладо-інтонаційними ознаками. Його «Три гірські балади» утверджують риси національної ідентичності в сфері китайської фортепіанної музики. Інноваційний підхід до трактування балади проявляється у творчості Чжу Чан-Лея, що підкреслює розширення жанрових можливостей. Балада є зразком нового підходу, де композитор удається до розширення жанрових ознак балади.

Таким чином, у кінці XX – на початку XXI століття жанр фортепіанної балади в китайській музиці пройшов шлях освоєння класичних зразків у творчості Є Сяогана, що опирався на шопенівську «модель»; наповнення балади національним змістом і фольклорними образами знаходимо у Чжан Чжао, розширення жанрових «меж» балади – у творі Чжу Чан-Лей.

Висновки. Отже, китайська фортепіанна балада успадковує від європейської основні риси: наративність, драматичний розвиток, віртуозність і гнучкість форми. Водночас китайські зразки жанру поєднують західні форми з національним змістом. У творах Є Сяогана, Чжан Чжао та Чжу Чан-Лея європейський жанр балади стає надбанням китайської культури, що проявляється у використанні народних мелодій, ладів, програмних сюжетів. Кожен із композиторів по-своєму розкрив можливості жанру: Є Сяоган – у поєднанні східної мелодики з романтичною формою, Чжан Чжао – у розмаїтті етнічної музики, Чжу Чан-Лей – у раціонально-поліфонічному концепті, де тема розвивається в низці складних контрапунктичних варіацій. На межі XX–XXI століть жанр фортепіанної балади в Китаї не лише утвердився як самостійна форма музичного мислення, а й став яскравим явищем сучасної музичної культури. Китайські фортепіанні балади кінця XX століття вирізнялися пошуками синтезу східної та західної музичних традицій, тоді як на початку XXI століття з'явилися твори, які суттєво розширили жанрові горизонти. Китайські митці збагатили баладу новими темами, звуковими образами й технікою композиції. Сьогодні фортепіанна балада в Китаї є динамічною формою, відкритою до різноманітних інтерпретацій і творчих пошуків.

Література

1. Назарій Н.О. Фортепіанна балада в контексті еволюції жанру : дис. ... докт. філософії. Львів, 2023.
2. Письменна О., Ксіонг Ченгіанг. Синтез романтичних західноєвропейських тенденцій та національних китайських засобів виражальності у художній пісні Сяо Юмея на вірші І Вейчжая «Квітка тополі». *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку* : науковий збірник Рівненського державного гуманітарного університету (РДГУ). Рівне : РДГУ, 2024. Вип. 49. С. 162–169.
3. Ballades (Chopin). URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Ballades_\(Chopin\)#:~:text=Chopin%20used%20the%20term%20ballade,to%20be%20clarified%20and%20disputed](https://en.wikipedia.org/wiki/Ballades_(Chopin)#:~:text=Chopin%20used%20the%20term%20ballade,to%20be%20clarified%20and%20disputed).
4. Cherevko K., Zhyshkovych M., Kalyn R., Komarevych I. Master class as a leading pedagogical technology in professional improvement of individual performing qualities of singers. *Amazonia Investiga*. 2021. № 10 (47). P. 282–292. <https://doi.org/10.34069/AI/2021.47.11.29>.
5. China and the West. Music, Representation, and Reception. Yang Hon-Lun and Saffle Michael (ed.). University of Michigan Press, Ann Arbor, 2017.

6. Cui, Huizi. Modern and Contemporary Chinese Piano Music from the Perspective of Culture. *Conference on Social Science and Natural Science (SSNS2020)*. 2020. P. 458–463. DOI: 10.38007/Proceedings.0001287.
7. Fu X., Cherevko K., Pysmenna O. Performing skills of Li Yundi in the context of China's leading trends in the piano art development. *Amazonia Investiga*. 2021. Vol. 10 (46). P. 42–50. <https://doi.org/10.34069/AI/2021.46.10.4>.
8. Han Li, Chen Juanjuan, Tan Yong. Piano Art in China. Beijing : National Press, 2011. 利，娟娟，勇，琴 术在中国 (2011).
9. Parakilas J. Ballads Without Words: Chopin and the Tradition of the Instrumental Ballade. Portland : Amadeus Press, 1992.
10. Rong Y.A. Comparative Study of Polyphonic Techniques in Chang-Lei Zhu's "Ballade for Solo Piano". Dissertation, Univ. of North Texas, 2019.
11. Tang J. The use of Yi nationality music elements in "Three Songs of Southern Yunnan Mountain Ballads". *Music Composition*. 2019. № 6. P. 1–15.
12. Ye Xiaogang – Ballad op. 25. *Schott Music*. URL: <https://www.schott-music.com/en/ballad-noc133703.html#:~:text=World%20Premiere%3A>.
13. Zhang Y., Hu P. Exploring the Performance Method of Zhang Zhao's "Ballad" for Piano Atlantis Press. 2022.
14. Zhao Zhang – Piano Suite No. 1 "Three Mountain Ballads of Southern Yunnan". *Schott Music*. URL: <https://www.schott-music.com/en/piano-suite-no-1-no448897.html#:~:text=Piano%20Suite%20No.%201%20,part%20piece%20with>.
15. Zhao Zhang. *Schott Music*. URL: <https://www.schott-music.com/en/person/zhang-zhao#:~:text=Zhang%20Zhao%20was%20born%20in,During%20this%20time%20he%20started>.



УДК 78.072:784.9.03

DOI <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2025-2-53-4>

Григор'єва Марія Сергіївна

аспірантка кафедри музикознавства та музичної освіти,

Київський столичний університет імені Бориса Грінченка

<https://orcid.org/0009-0006-0130-1122>

ІСТОРИЧНО ІНФОРМОВАНЕ ВОКАЛЬНЕ ВИКОНАВСТВО У ДЗЕРКАЛІ СУЧАСНИХ МУЗИКОЗНАВЧИХ ДОСЛІДЖЕНЬ

Статтю присвячено огляду наукової літератури з проблематики історично інформованого виконавства (ІВ) у царині вокальної музики. Основну увагу приділено дослідженням українських учених ХХІ ст. (М. Марченко, Є. Лазаревич, Л. Артюхова, О. Табуліна, Д. Савон, А. Коляда). Зокрема, М. Марченко визначила особливості виконавської стратегії та інтерпретаційних моделей національної спадщини партесних творів. У дослідженні Є. Лазаревич із позицій ІВ проаналізовано українську літургійну музику в інтерпретації «Візантійського хору» під орудою М. Антоновича. Л. Артюхова запропонувала підходи до інтерпретації барокової музики сучасними вокалістами (академічний, автентичний, синтезований). Специфіку виконання західноєвропейської хорової музики Ренесансу в Україні розкрито у праці Н. Даньшиної. О. Табуліна з'ясувала ступінь доцільності використання вібрато як компонента вокальної техніки барокових творів. Вокальний стиль хорової музики німецького бароко крізь призму її наукової та виконавської рецепції вивчав Д. Савон. А. Колядою визначено потужний соціокультурний чинник у діяльності незалежної платформи *Open Opera Ukraine*, яка популяризує в Україні напрям ІВ. У статті вперше проаналізовано дві зарубіжні публікації (Р. Вістрайх, Дж. Поттер та К.А. Хениоу). Співавтори Р. Вістрайх і Дж. Поттер виступають проти вузьких виконавських профілів, натомість ратують за тісний зв'язок навчання з наукою та вокальний універсализм у сфері співочої артистично-історичної практики. К.А. Хениоу дослідила співвідношення семіотичних знаків жестикуляції вокалістів та конкретних музично-риторичних фігур доби бароко. На підставі опрацювання всіх сучасних наукових праць виокремлено такі ракурси дослідження специфіки виконання давньої вокальної музики: історико-стильовий (Л. Артюхова, Н. Даньшина), спеціалізовано-жанровий (М. Марченко, Д. Савон), організаційно-естетичний (Р. Вістрайх і Дж. Поттер, А. Коляда, Є. Лазаревич), інтегровано-семіотичний (К.А. Хениоу).

Ключові слова: вокальне виконавство, давня музика, історично інформоване виконавство, інтерпретація, стиль, дослідження, музикознавство.

Hryhorieva Mariia. Historically Informed Vocal Performance in the Mirror of Modern Musicological Research

This article offers a concise overview of scholarly literature on the issue of Historically Informed Performance (HIP) in the sphere of vocal music. Special emphasis is placed on contributions by Ukrainian researchers (M. Marchenko, Ye. Lazarevych, L. Artyukhova, O. Tabulina, D. Savon, A. Kolyada). M. Marchenko, in particular, examined the features of performance strategies and interpretive models of national part-song heritage. Ye. Lazarevych analyzed Ukrainian liturgical music from the perspective of HIP, drawing on performances by the "Byzantine Choir" conducted by M. Antonovych. L. Artyukhova proposed several approaches to interpreting Baroque music by contemporary vocalists – academic, authentic, and synthesized. The specificities of Western European Renaissance choral music performance in Ukraine were explored in the work of N. Danshyina. O. Tabulina addressed the appropriateness of vibrato as a component of vocal technique in Baroque compositions. D. Savon investigated the vocal style of German Baroque

choral music through both scholarly and performance-based lenses. A. Kolyada emphasized the significant sociocultural role of the independent platform "Open Opera Ukraine", which actively promotes HIP in Ukraine. For the first time, the article also considers two foreign studies (R. Wistrich, J. Potter, and K. A. Henshaw). R. Wistrich and J. Potter argue against narrowly defined vocal specializations, advocating instead for a close integration of training and scholarship, as well as for vocal versatility in historically grounded performance practice. K. A. Henshaw explored the relationship between semiotic gestures in vocal performance and specific musical-rhetorical figures characteristic of the Baroque era. Drawing from this diverse body of work, the article identifies several key perspectives on early vocal music performance: historical-stylistic (L. Artyukhova, N. Danshyna), genre-specific (M. Marchenko, D. Savon), organizational-aesthetic (R. Wistrich and J. Potter, A. Kolyada, Ye. Lazarevych), and integrative-semiotic (K. A. Henshaw). **Key words:** vocal performance, early music, historically informed performance, interpretation, style, research, musicology.

Вступ. Історично інформоване виконавство (ІВ)¹ є мистецьким напрямом, спрямованим на досягнення максимально достовірного звучання музики давніх епох (Середньовіччя, Ренесансу, Бароко, Класицизму), ураховуючи специфіку її тогочасного функціонування та сприйняття, естетичні та стилістичні засади творчості, технічні принципи виконавства, своєрідність інструментарію. Науковий дискурс навколо цього феномена зародився наприкінці XIX ст. спершу в інструментальній царині, потім охопив вокальну й упродовж XX ст. отримав висхідну динаміку та значне поширення у Європі та США. Однак вивчення інтерпретації давніх вокальних та оперних композицій із погляду ІВ активізувалося лише на зламі XX–XXI ст. Зокрема, дослідниця інструментального ІВ Ірина Коденко зазначає, що актуальні проблеми виконання вокальної музики бароко, були вперше розглянуті 2002 р. на Міжнародному симпозіумі у Базелі².

Матеріали та методи. У зарубіжній музикології до тематики ІВ зверталися дослідники різних поколінь XX–XXI ст.: Річард Вістрайх, Роберт Доннігтон, Фридерік Нойман, Джон Поттер, Річард Тарускін, Ніколаус Харнонкурт, Брюс Хейнс, Колет Хеншоу та ін. Праці українських музикознавців, які з'явилися вже у XXI ст. (Людмила Артюхова, Наталія Данышина, Євгенія Лазаревич, Марія Марченко, Дмитро Савон, Ольга Табуліна), продовжують ці напрацювання у вивченні західноєвропейської музики, а також екстраполюють їх на національний вокальний репертуар. Спеціальний огляд наукової літератури з даної проблематики досі не знайшов висвітлення у музикознавчих працях, що, таким чином, оприявнює актуальність пропонованої статті. Її теоретико-методологічною основою став комплексний підхід, у рамках якого використано методи аналізу, синтезу, опису, систематизації, узагальнення, а також типологічний метод для здійснення класифікації тематичних ракурсів вибраних наукових досліджень.

Результати. Публікація у журналі *Early Music* діалогу відомих у світі британських вокалістів-практиків, науковців та викладачів співу Р. Вістрайха і Дж. Поттера, які спеціалізуються на репертуарі музики Ренесансу, проливає світло на деякі виконавсько-педагогічні проблеми ІВ, що визріли у першому десятилітті XXI ст. у західноєвропейському музичному середовищі. Обидва дослідники, які позиціонують себе винахідниками коректних стильових підходів до виконання старовинної музики, водночас

¹ Точний переклад англomовного терміна *Historically Informed Performance (HIP)*, що укорінився у західному музикознавстві та виконавській практиці.

² Коденко І. Актуальність інтерпретацій старовинної музики в сучасному культурному просторі (сторінками журналу *Early Music*). *Слобожанські мистецькі студії*. 2024. Вип. 1(04). С. 54.

усвідомлюють, що мають на меті «винайти не лише результат, а й повний процес»³. Цей процес, на думку авторів, передбачає глибоке занурення в історію музики, ретельне дослідження репертуару давніх епох та тогочасних викладацьких практик вокалу. Їхні міркування і настанови щодо вивчення й виконання давньої музики можна узагальнити такими тезами:

- доцільно розрізняти процеси навчання та засвоєння матеріалу;
- дослідження давньої музики має стати навчанням, у якому роль наставника має зводитися лише до функції консультанта, а не «гуру»;
- не варто оперувати поняттями «оперний співак», «музично-театральний співак», так само й недоречно виокремлювати спеціалізацію «виконавця старовинної музики».

Отже, Р. Вістрайх та Дж. Поттер обстоюють позицію проти надмірної авторитарності та вузьких виконавських профілів у царині ПВ, ратуючи натомість за вокальний універсалізм та тісну інтеграцію навчання з науковими пошуками.

У дисертаційній роботі британської дослідниці К.А. Хеншоу акцентується важливість вивчення жестикуляції барокових співаків через співвідношення з поширеними в той час музично-риторичними фігурами. На прикладах конкретних зразків жанру: «божевільних» пісень для сольного жіночого виконання (у творчості Г. Перселла, Дж. Велдана, Дж. Блоу, Дж. Еклса) авторкою дослідження схарактеризовано значну кількість фігур, які є референтами різноманітних почуттів і водночас еквівалентами жестів. Серед найбільш популярних музично-риторичних фігур – *Catabasa*, *Anabasa*, *Anafora*, *Antimetabola*, *Thesis*, *Antithesis*, *Circulation*, які відповідали вокально-жестикуляційному вираженню головних афектів: любові й радості; горю, зневірі й розчаруванню; гніву, помсті, ревнощам та презирству; жаху, страху, подиву, несподіванці; відчаю і тривоги; надії та сумніву; гордості, сміливості й рішучості; повазі, благанню, покорі тощо.

Результати аналізу означених нотних прикладів, розглянутих у музично-стилістичному та соціальному ракурсах, дали К.А. Хеншоу підстави стверджувати, що «використання жестів у виразовій інтеграції з риторичними фігурами може виявитися корисною виконавською практикою, яка здатна схвилювати не лише виконавця, а й аудиторію завдяки реалізації справжнього емоційного потенціалу сценічної вокальної музики в сучасному світі»⁴. Таким чином, дослідження К.А. Хеншоу виявилось цінним із погляду розкриття тісного взаємозв'язку семіотичних мов співу й жести.

Спираючись на концепції вокального ПВ, що склалися у західній науці та практиці, українські дослідники поєднують вивчення питань інтерпретації, теорії та педагогіки. Це коло взаємопов'язаних проблем досліджувала М. Марченко на прикладі української партесної музики. Вона розглянула сучасні підходи до хорового виконання української барокової поліфонії, створила модель інтерпретації партесних творів та розробила методику практичної роботи з ними у «проектному колективі», який, на думку авторки, є одним із найперспективніших форматів у сучасній вокально-хоровій культурі.

На основі вивчення наукової літератури М. Марченко прояснила кредо послідовників напряму ПВ, що полягає у декодуванні принципу мислення музикантів вибраної епохи та роботи з музичними параметрами композиції в умовах, наближених до її

³ Wistreich R. & Potter J. *Singing Early Music: a conversation*. Early music. 2013. Vol. 41, No.1. P. 25.

⁴ Henshaw C.A. *Gesture and Affect in the Performance of Baroque Vocal Music (with specific reference to English Baroque Mad Songs)*. In *Part-fulfilment of the degree Doctor of philosophy in music performance*. The University of York, Department of Music, 2000. P. 201.

виникнення⁵. Застосувавши метод інтерв'ювання провідних українських хормейстерів (Людмила Капустіна, Микола Гобдич, Олена Холодова, Наталія Даньшина, Іван Коломієць), дослідниця з'ясувала особливості їхньої виконавської стратегії в інтерпретаціях партесних творів. Це опитування допомогло їй виділити такі основні компоненти інтерпретаційних моделей, як вербальний текст, моноафект, вокальна манера та виконавський склад⁶. Важливим положенням роботи М. Марченко стало виокремлення трьох рівнів підходу диригентів до трактування та засвоєння хористами вербального тексту музичних зразків: «локальний, що скеровує музичний синтаксис та базується на риторичному принципі, універсальний, що визначається смислом конкретної поезії та визначає афект твору, парауніверсальний, зумовлений опорою на духовну сутність і молитовність текстових першоджерел фігуральної музики»⁷. Такий комплексний підхід, на переконання авторки, сприяє утворенню відповідного семантично-стильового й культурно-своєрідного простору інтерпретаційних координат партесної спадщини.

Об'єкт дослідження Є. Лазаревич – українська літургійна музика, інтерпретована колективом «Візантійський хор» (Нідерланди) під орудою видатного музиколога, вокаліста й диригента Мирослава Антоновича (1917–2006), представника західної української діаспори. Авторка статті довела суголосність виконавського стилю цього колективу з практикою ПВ. Однією з найважливіших передумов історично коректного виконання української богослужбової музики Є. Лазаревич вважає ретельну попередню дослідницьку працю хористів на чолі з диригентом. Результатом цієї праці є виявлення притаманних тогочасній музиці характерних ознак, зумовлених стилем епохи, призначенням, контекстом та зовнішніми умовами виконання (акустичними та іншими: специфікою інтер'єру, освітлення тощо), а також складом ансамблю, тембром голосів та якістю їх постановки, засобами виразності: темпом, динамікою, фразуванням⁸.

Інтерес «Візантійського хору» до київсько-лаврської та галицької літургійних практик Є. Лазаревич пояснює потребою відродження «перерваної традиції», яку гостро відчував М. Антонович. Ця традиція хоч отримала продовження у виконанні колективу голландців, який не був її носієм, а вивчав під керівництвом диригента (за науковими дослідженнями, звукозаписами, спогадами сучасників), проте достеменно відомо, що хор протягом десятиліть представляв і представляє український національно-своєрідний репертуар у різних країнах світу на високому професійному й артистичному рівні.

Етапи еволюції вокального стилю бароко та проблему його відродження у сучасній українській концертно-виконавській діяльності вивчала Л. Артюхова. Історичний огляд розвитку сольного співу XVII–XVIII ст. (вокально-декламаційного *conciato*, італійського *bel canto*, французької вокальної манери) поряд із диференціацією європейських національних вокальних шкіл та докладним аналізом елементів давніх способів співацького звукоутворення й дихання на матеріалі вибраних вокальних жанрів (Дж. Каччіні, К. Монтеверді, А. Скарлатті, Г.Ф. Генделя, Н. Порпори, Дж.Б. Перголезі та ін.) дав змогу Л. Артюховій виокремити такі підходи до інтерпретації старовинної музики сучасними вокалістами:

⁵ Марченко М. Інтерпретаційна модель партесного твору в українській виконавській культурі на межі XX–XXI ст. : дис. ... канд. мист.-ва : 26.00.01. Київ, 2021. С. 3.

⁶ Ibidem, с. 69.

⁷ Ibidem, с. 93.

⁸ Лазаревич Є. «Візантійський хор» М. Антоновича в контексті європейського хорового виконавства другої половини XX століття : дис. ... канд. мистецтв.-ва : 17.00.03. Львів, 2018. 226 с.

- академічний, сформований на основі виконавських традицій XX ст.;
- автентичний, спрямований на відновлення барокових звукових ідеалів;
- синтезований, у якому поєднуються загальні засоби виконавської виразності, характерні для різних періодів розвитку вокальної техніки.

Останній підхід, своєю чергою, поділяється на два види: перший характеризується опертям на академічну манеру співу, другий –превалюванням барокових принципів вокальної техніки)⁹. Л. Артюхова також виокремила технологічні моделі, що застосовуються співаками під час виконавсько-стильової реконструкції вокальної творчості бароко: ранньобарокова модель та моделі «класичного» та пізнього бароко.

У дисертації Н. Даньшиної виявлено специфіку виконання в Україні західноєвропейської хорової музики епохи Ренесансу. Здійснений авторкою екскурс у наукову літературу дав змогу констатувати, що ПВ є порівняно молодим напрямом, який динамічно розвивається, із властивими йому художніми принципами та комплексом технічних прийомів. Дослідниця сформулювала власне бачення мети ПВ як «відтворення втраченого з часом звукового образу стародавньої музики (епох Середньовіччя, Ренесансу, Бароко, раннього класицизму), максимально наближеної до свого вірогідного історико-стильового прототипу»¹⁰. У роботі також відзначається зростання інтересу до цього феномену в Україні, зокрема у Києві, Львові, Сумах – центрах теоретичного й практичного освоєння західноєвропейських та національних творчих надбань; відзначається наявність в Україні потужних виконавських сил, які гідно представляють ПВ у Європі та світі.

Окремим акцентом Н. Даньшина позначила проблему «перекладу» старовинних манускриптів (факсиміле та першодруків) на сучасну форму нотації чи нотографії. Авторка переконана у недоцільності такого «перекладу», тож відстоює необхідність оперування нотним текстом в оригінальному вигляді, оскільки саме цей спосіб роботи відповідає виконавській практиці історичної доби. На її думку, «звернення до оригінального нотного запису твору» визначається «вихідною засадничою вимогою до виконавців-«автентистів»¹¹, хоч і трапляються випадки, «коли оригінали або факсиміле старовинних творів є недоступними»¹².

У праці Н. Даньшиної також докладно розроблено положення про стильовий «еталон звучання» ренесансного вокального твору, сформований «шляхом систематизації інформації щодо основних компонентів виконавської реалізації, а саме, вокальної манери інтонування та строю, виконавського складу та особливостей розгортання організації музичного руху»¹³. Авторка постулює ідею відмови від універсальності «європейської академічної (оперно-концертної) співочої манери», наголошуючи, що для кожного історичного стилю слід шукати відповідну йому вокальну манеру.

Вокальну техніку творів епохи Бароко вивчала О. Табуліна. Зокрема, дослідниця приділила увагу питанню доцільності використання вібрато у виконанні музики цієї доби. О. Табуліна відзначила дискусійний характер питання щодо вжитку цього прийому в

⁹ Артюхова Л. Еволюція вокального стилю бароко та його відродження в українській концертно-виконавській практиці XXI століття : наук. обґрунтування творчого мистецького проєкту на здобуття доктора мистецтва. Київ, 2023. С. 63–65.

¹⁰ Даньшина Н. Специфіка виконання ренесансної вокальної музики в умовах вітчизняної хорової практики : дис. ... канд. мистецтв-ва : 17.00.03. Київ, 2013. С. 17–18.

¹¹ Ibidem, с. 27.

¹² Ibidem, с. 28.

¹³ Ibidem, с. 87.

барокових творах, але водночас навела аргументи з музично-історичної літератури на користь застосування вібрато співаками XVI–XVIII ст. Ці аргументи стосуються визнання природності коливання людського голосу як вродженої властивості. Спираючись на наукові дані, авторка констатує, що більш інтенсивна вібрація має вигляд тремоляції, менш інтенсивна – хитання голосу¹⁴. Тому, як випливає з її дослідження, досвідчені співаки барокового репертуару мають знайти «золоту середину» у використанні прийому вібрато.

Вокальний стиль хорової музики німецького бароко на прикладі мотетів Й.С. Баха з погляду виконавської рецепції розглянув Д. Савон. Дослідник здійснив компаративний аналіз трьох редакторських версій мотету *Jesu, meine Freude* (автограф якого не зберігся). Це версії німецьких диригентів різних часів: Ф. Вюльнера (1892) та К. Амелльа (1965), а також українського диригента М. Берденникова (1974). Результати порівняння зумовили запропоновану Д. Савоном типологію редакцій барокових творів:

- текстологічний тип (відтворення авторського тексту);
- тип, що характеризується незначним редакторським утручанням;
- виконавський або романтичний тип (із великою кількістю додаткових ремарок щодо характеру та динаміки, агогічних змін і штрихів¹⁵).

Вагомим пунктом наукової новизни дослідження Д. Савона стала також систематизація правил вокальної німецької орфоєпії, застосованих до словесних текстів мотетів.

Стаття А. Коляди висвітлює діяльність незалежної мистецької платформи *Open Opera Ukraine*, що популяризує в Україні напрям ПВ. Серед різноманітних ініціатив та здобутків команди *Open Opera Ukraine* – постановки опер Г.Ф. Генделя та Г. Перселла, створення аматорських хорів, професійного оркестру, реалізація проєкту «*Musica Sacra Ukraina: Партесний вимір*», студійні записи, організація фестивалів та майстер-класів з ПВ, які детально схарактеризовані дослідником. У праці Д. Савона акцентується увага на нових формах комунікації з українським суспільством, що їх започаткувала *Open Opera Ukraine*. Ідеться про взаємодію професіоналів з аматорами у творчих колективах та медійному просторі, співпрацю з меценатами, українськими й міжнародними фондами, а також із партнерськими організаціями. Усе це сприяє виявленню механізмів впливу мистецьких проєктів на якісну розбудову гармонійного суспільства¹⁶.

Висновки. Огляд наукової літератури (статті, кваліфікаційні праці) про розвиток ПВ у галузі вокальної музики показав розмаїття методологічного інструментарію та його осмислення шляхом залучення інтердисциплінарності – зв'язків з естетикою, культурологією, соціологією, філологією тощо, а також із реальним концертно-оперним життям, що не згасає в Україні навіть в умовах воєнного стану. Переважно всі автори праць розпочинали свою діяльність у цій сфері як виконавці (вокалісти або хормейстери) та поступово, нагромаджуючи практичний досвід та враховуючи існуючі напрацювання, доповнювали її власними науковими розробками.

Кожна з розглянутих кваліфікаційних праць позначена заглибленням в історію стилів чи жанрів, певною мірою торкається історії зародження досліджень і появи наступних

¹⁴ Табуліна О. Голосове вібрато в інтерпретації вокальної музики доби бароко. *Мистецтвознавчі записки*. 2021. Вип. 40. С. 181.

¹⁵ Савон Д. Вокально-виконавські принципи музики бароко на прикладі мотетів Й.С. Баха : наук. обґрунтування творчого мистецького проєкту на здобуття ступеня доктора мистецтва. Київ, 2022. С. 100.

¹⁶ Коляда А. Просвітницька діяльність незалежної платформи *Open Opera Ukraine*: нові форми співпраці з українським суспільством. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2024. Вип. 20. Ч. 1. С. 140.

наукових розробок про ПВ, спираючись на масив праць міжнародної спільноти музикознавців. При цьому українські дослідники студіюють питання інтерпретації як зарубіжної вокальної спадщини, так і національної. Важливо, що в педагогічному та виконавському аспектах ними пропонуються практично-методичні підходи, апробовані у процесі власної виконавської діяльності – сольної чи ансамблево-хорової.

Найпопулярнішою для сучасних інтерпретацій (наукових і артистичних) у вокальній галузі виявилася музика епох Відродження й Бароко. Дослідження специфіки її виконання фокусуються на таких ракурсах:

- історико-стильових (Л. Артюхова, Н. Даньшина);
- спеціалізовано-жанрових (М. Марченко, Д. Савон);
- організаційно-естетичних (Р. Вістрайх і Дж. Поттер, Є. Лазаревич, А. Коляда);
- інтегровано-семіотичному (К.А. Хеншоу).

Поступово унаочнюється і національна своєрідність стародавньої музичної творчості, на яку багата, зокрема, й українська вокальна культура. Чимало композицій ще чекають на своїх виконавців і дослідників.

Література

1. Артюхова Л. Еволюція вокального стилю бароко та його відродження в українській концертно-виконавській практиці ХХІ століття : наук. обґрунтування творчого мистецького проєкту на здобуття доктора мистецтва. Київ, 2023. 114 с.
2. Даньшина Н. Специфіка виконання ренесансної вокальної музики в умовах вітчизняної хорової практики : дис. ... канд. мистецтв-ва : 17.00.03. Київ, 2013. 300 с.
3. Коденко І. Актуальність інтерпретацій старовинної музики в сучасному культурному просторі (сторінками журналу *Early Music*). *Слобожанські мистецькі студії*. 2024. Вип. 1(04). С. 50–55.
4. Коляда А. Просвітницька діяльність незалежної платформи Open Opera Ukraine: нові форми співпраці з українським суспільством. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2024. Вип. 20. Ч. 1. С. 139–146.
5. Лазаревич Є. «Візантійський хор» М. Антоновича в контексті європейського хорового виконавства другої половини ХХ століття : дис. ... канд. мистецтв-ва : 17.00.03. Львів, 2018. 226 с.
6. Марченко М. Інтерпретаційна модель партесного твору в українській виконавській культурі на межі ХХ–ХХІ ст. : дис. ... канд. мистецтв-ва : 26.00.01. Київ, 2021. 246 с.
7. Савон Д. Вокально-виконавські принципи музики бароко на прикладі мотетів Й.С. Баха : наук. обґрунтування творчого мистецького проєкту на здобуття доктора мистецтва. Київ, 2022. 139 с.
8. Табуліна О. Голосове вібрато в інтерпретації вокальної музики доби бароко. *Мистецтвознавчі записки*. 2021. Вип. 40. С. 178–183.
9. Henshaw C.A. Gesture and Affect in the Performance of Baroque Vocal Music (with specific reference to English Baroque Mad Songs). In Part-fulfilment of the degree Doctor of philosophy in music performance. The University of York, Department of Music, 2000. 346 p.
10. Wistreich R. & Potter J. Singing Early Music: a conversation. *Early Music*. 2013. Vol. 41, No.1, 40th Anniversary Issue (February 2013). Pp. 22–26.



УДК 78.442;78.441

DOI <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2025-2-53-5>

Грушин Данііл Олександрович
науковий аспірант І року навчання,
кафедра струнно-смичкових інструментів,
Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка
<http://orcid.org/0009-0008-3405-744X>

МЕТОДИКА НАВЧАННЯ ГРИ НА КОНТРАБАСІ ДЛЯ ДІТЕЙ МОЛОДШОЇ ВІКОВОЇ ГРУПИ В УКРАЇНІ: ПІДХОДИ ТА ВИКЛИКИ

Статтю присвячено проблемам навчання гри на контрабасі дітей молодшого віку в Україні. Проаналізовано сучасний стан методичного забезпечення початкового етапу навчання, окреслено ключові проблеми, пов'язані з фізичними та технічними особливостями інструмента, а також із відсутністю відповідних освітніх програм і недостатнім рівнем забезпечення контрабасових класів в українських музичних школах контрабасами малих розмірів, придатних для навчання дітей молодшого віку. Подано огляд витоків українського контрабасового мистецтва та методики навчання гри на контрабасі. Автор здійснює історичний огляд розвитку контрабасового виконавства у Європі та надає порівняльний аналіз методичних принципів і педагогічних підходів класичних контрабасових шкіл, що виникли в середині XIX ст., із сучасними методиками. Детально розглянуто методичний внесок видатних музикантів-педагогів XX ст., зокрема постаті японського скрипаля, педагога та автора книг Шінічі Сузукі, педагогічні принципи якого були адаптовані для різних музичних інструментів, і всесвітньо відомого австрійського контрабасиста, соліста, оркестрового музиканта та педагога Людвіга Штрайхера – автора навчального посібника гри на контрабасі *Mein Musizieren auf dem Kontrabass* і численних збірок етюдів для контрабаса. Досліджено можливість синтезу їхніх методичних принципів із наявною українською педагогічною системою та адаптації їхніх підходів до умов сучасної української музичної освіти. Для створення ефективної методики раннього навчання гри на контрабасі в Україні автор обґрунтовує необхідність поєднання слухового методу «Рідної мови», розробленого Шінічі Сузукі для навчання дітей молодшого віку, із технічними засадами, запропонованими в методі Людвіга Штрайхера, що базується на традиціях класичної чеської контрабасової школи, але була суттєво модернізована ним. Окреслено перспективи розвитку контрабасового мистецтва в Україні через ранню підготовку молодих виконавців.

Ключові слова: контрабас, методика викладання, метод Сузукі, школа Штрайхера, раннє музичне навчання, музична педагогіка.

Hrushyn Daniil. Teaching methods for double bass playing for young children in Ukraine: approaches and challenges

The article is dedicated to the issues of teaching double bass to younger children in Ukraine. It analyzes the current state of methodological support for the initial stage of learning, outlining key problems associated with the physical and technical characteristics of the instrument, as well as the lack of appropriate educational programs and the shortage of small-sized double basses. The article provides an overview of the origins of Ukrainian double bass art and the methodology of teaching double bass playing. The author conducts a historical review of the development of double bass performance in Europe and presents a comparative analysis of methodological principles and pedagogical approaches of the classical double bass schools that emerged in the mid-19th century, established by renowned soloists and double bassists. It also examines the methodological contributions of outstanding 20th-century musicians, including the Japanese violinist, pedagogue,

and author Shinichi Suzuki, whose teaching principles have been adapted for various musical instruments, and the world-renowned Austrian double bassist, soloist, orchestral musician, and educator Ludwig Streicher; author of the instructional work Mein Musizieren auf dem Kontrabass and numerous collections of etudes for the double bass. The article explores the potential for synthesizing their methodological principles with the existing Ukrainian pedagogical framework and adapting their approaches to the conditions of modern Ukrainian music education. To create an effective methodology for early double bass instruction in Ukraine, the author substantiates the necessity of combining the auditory-based "mother-tongue method" developed by Shinichi Suzuki for teaching very young children with the technical principles of Ludwig Streicher's method, which is based on the traditions of the classical Czech double bass school but was significantly modernized by him. The article highlights the prospects for the development of double bass art in Ukraine through the early training of young performers.

Key words: double bass, teaching methodology, Suzuki method, Streicher school, early music education, music pedagogy.

Вступ. Сучасна музична освіта в Україні потребує оновлення підходів до навчання гри на контрабасі, зокрема в контексті розвитку раннього музичного виховання. В Україні практично відсутнє раннє навчання на контрабасі, що зумовлено нестачею інструментів та методичних матеріалів. Традиційні методики створено для підлітків і старших учнів, що обмежує їх застосування для дітей молодшого віку, тому виникає потреба у створенні альтернативних підходів та адаптації існуючих методик з урахуванням психологічних та фізіологічних особливостей дітей.

Пошук та розроблення методичних матеріалів для навчання гри на контрабасі дітей молодшого шкільного віку в Україні є **актуальним завданням**.

Одним із найбільш прогресивних та ефективних методів у світі є методика навчання гри на скрипці відомого японського педагога, автора книги «Виплекані любов'ю» (1969)¹ Шінічі Сузукі (1898–1998)², яка згодом була адаптована для багатьох інших інструментів. Вона передбачає слуховий підхід до навчання через наслідування з акцентом на ранньому залученні дітей до гри на інструменті. У контексті розгляду дитячої методики навчання гри на контрабасі звертаємо увагу на видатного австрійського контрабасиста, виконавця, оркестранта та педагога Людвіга Штрайхера (1920–2003), який у 1977 р. видав методичний посібник «Мій спосіб гри на контрабасі», що в свою основу поклав засади традиційної чеської школи гри на контрабасі, доповнені методичними та практичними порадами автора із власного багаторічного виконавського досвіду. Завдяки поєднанню принципів школи Ш. Сузукі зі школою Л. Штрайхера можливо створити ефективну методику для навчання гри на контрабасі дітей молодшого віку.

Метою дослідження є розгляд методики Ш. Сузукі та Л. Штрайхера, виявлення проблем і перспектив упровадження цих методів у контексті української музичної освіти, а також розроблення рекомендацій для педагогів щодо організації навчального процесу дітей молодшого віку.

Методологія дослідження: у статті використано порівняльний метод щодо аналізу педагогічних принципів Ш. Сузукі та Л. Штрайхера з можливостями їх застосування у контексті української музичної педагогічної традиції.

¹ Suzuki S. Nurtured by love. (W. Suzuki Trans.). New York, Exposition press, Inc. 132 p.

² Biography of Shinichi Suzuki URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Shinichi_Suzuki (дата звернення: 22.04.2025).

Наукова новизна дослідження полягає у вперше проведеному систематизованому аналізі методичних підходів Ш. Сузукі та Л. Штрайхера, здійсненому в контексті перспектив розвитку методики викладання гри на контрабасі в Україні для дітей молодшого та середнього віку.

Хоча специфіка контрабаса як великого інструмента ставить певні фізичні та методичні обмеження під час навчання дітей молодшого віку, адаптація цих методик до сучасних українських реалій відкриває значні перспективи для ефективного навчання контрабасистів молодшого віку та загального розвитку контрабасового мистецтва в Україні.

Інтенсивний розвиток контрабасової виконавської культури на початку XIX ст. сприяв активізації розвитку контрабасових шкіл, формуванню методологій та систем навчання гри на контрабасі у європейському музичному середовищі. У цей час в контрабасовому мистецтві паралельно розвиваються італійська школа, представлена іменами Д. Драгонетті, Дж. Андреолі, Л. Россі, Л. Англау, К. Россаро, Л. Негрі, Дж. Боттезіні, А.Д. Даль Окка, Дж. Ферреро, та чеська школа, яка стала провідною у Центральній та Східній Європі, а згодом поширилася у світі. Саме завдяки чеській школі, яка із середини XIX ст. здобуває дуже стійкі позиції в авангарді контрабасового мистецтва, відбулося становлення та закріплення чотириструнного контрабаса як оркестрового, а також сольного інструмента, що створило можливості використання значно ширшого регістрового діапазону, а отже, сприяло розширенню, збагаченню виражальних можливостей інструмента.

Про чеську контрабасову школу та її представників у XIX ст. в музикознавчій літературі, насамперед, подаються такі відомості. Клас контрабаса в Празькій консерваторії заснував митець і педагог Вацлав (Вензель) Гаузе. Ця школа справила величезний вплив на формування інших національних контрабасових шкіл, окрім італійської та іспанської. В. Гаузе був новатором у методиці контрабасового виконавства, передусім щодо аплікатурної системи (основоположником трипальцевої аплікатури: 1–2–4) та фундатором принципу вивчення грифу за позиціями. Перші дві частини його «Школи» для чотириструнного контрабаса, написані у 1809 р. та видані в 1828 р., згодом були перевидані у багатьох країнах Європи. Остання, сміливо-новаторська частина *Kunstspiel* («Майстерна гра»), написана в 1844 р., була призначена для баса-баритона, що використовувався в сольному виконанні. Послідовниками школи В. Гаузе передусім стали Вільгельм Штурм у Берліні, Еммануїл Шторх у Лейпцизі, Антонін Слама у Відні, Шарль Лабро в Парижі³.

В Україні контрабасове мистецтво почало активно розвиватися з приїздом чеських контрабасистів, випускників Празької консерваторії Федора (Богуміла) Воячека та Отокара Шпергеля, учасників київських оркестрів, у тому числі Театру опери та балету. Вони були також педагогами київської консерваторії та музичного училища, які виховали значну кількість видатних контрабасистів (серед них – онук О. Шпергеля Богуслав Сойка, що став наставником плеяди провідних українських контрабасистів). Еммануїл Мислівечек працював у Харкові, Києві та Одесі; Арнольд Вольфсталь та Йозеф Єжичка викладали у Львові. Вони впроваджували в Україні традиції чеської контрабасової школи і забезпечили ґрунт для подальшого функціонування методичних принципів чеської школи у нашому національному мистецтві, утілюючи їх у концертній і педагогічній діяльності, як власній, так і своїх учнів.

³ Лучанко О. Контрабасовий концерт у пошуках доби музичного романтизму (на прикладі чеських традицій). *Проблеми музичного виконавства*. Тернопіль, 2007. С. 61.

Матеріали та методи. Сьогодні для навчання гри на контрабасі ми маємо численні методи, які умовно можна поділити на дві групи: традиційні та сучасні.

Традиційні методи включають класичні школи, такі як школи Дж. Боттезіні, Й. Грабе, Г. Ласки та Ф. Зімандла, а також інші методики, які орієнтовані на технічну підготовку та розвиток виконавської майстерності через використання спеціалізованих вправ і композицій. Ці методики були розроблені для вікової категорії підлітків. Викладання за такими методиками передбачає поступове опанування техніки гри на контрабасі, але може бути складним для початківців і не може бути застосованим для навчання дітей молодшого віку. У традиційних методах навчання основний акцент робиться на розвитку сили пальців, координації рук, вивченні гам, арпеджіо та артикуляції. Важливим етапом навчання є робота над класичним репертуаром, що включає як сольні твори, так і оркестрові партії, які формують фундаментальні навички гри.

Сучасні методики спрямовані на отримання позитивних вражень учня від гри на інструменті з перших уроків, що покращує його зацікавленість та дає змогу працювати з молодшими віковими групами. Вони передбачають використання маломірних інструментів (1/8, 1/4, 1/2), дитячого репертуару (відтворення звуків тварин, виконання дитячих пісень із найпростішим акомпанементом, імітування звуків природи, наслідування вчителя), а також інтеграцію до навчального процесу сучасних технологій (цифрових платформ, онлайн-уроків, відеоуроків та інтерактивних засобів, таких як тюнери та метрономи), що дає змогу заохочувати учнів до самостійної практики, розвитку слуху тощо. Особливу увагу сучасні методики приділяють створенню мотиваційного середовища, де діти можуть виступати перед однолітками, брати участь у колективному музикуванні, що сприяє не лише технічному розвитку дитини, а й формуванню емоційного зв'язку з музикою.

Результати. Проблеми початкового навчання гри на контрабасі

Основними проблемами в навчанні гри на струнно-смичкових інструментах, зокрема й на контрабасі, є:

- складність координації рухів рук;
- інтонування: контрабас має власні особливості звучання, що вимагає точності в інтонації, особливо на початкових етапах;
- штрихи: різні техніки штрихів потребують спеціальних вправ і значного часу на їх освоєння;
- великий розмір інструмента: майже повна відсутність дитячих контрабасів у музичних школах України ускладнює правильну постановку рук та розвиток необхідної координації;
- психологічний бар'єр: через розмір інструмента та складність засвоєння базових прийомів діти можуть швидко втратити мотивацію, якщо процес навчання не адаптований до їхніх вікових особливостей;
- відсутність спеціально адаптованих навчальних програм: більшість методик орієнтовано на старших учнів, що створює труднощі для педагогів у роботі з молодшими дітьми.

Основні принципи навчання Шінічі Сузукі. Проблематику навчання дітей молодшого віку у книзі «Виплекані любов'ю» розглядав видатний японський педагог Шінічі Сузукі. Можна виокремити ключові принципи у його підході до навчання та формування методики:

- усі діти ростуть, і результат залежить від того, як їх виховують;
- кожна дитина має хист до навчання;
- музика вчить чуттєвості, сприйнятливості, дисципліні, наполегливості;

– емоційно забарвлене навчання дає найкращі результати;
– малюки навчаються з ентузіазмом, і їхній успіх потребує підтримки, а виступи – заохочення⁴.

Метод Сузукі має назву «Метод рідної мови», а вся система дитячого розвитку за методом Сузукі має назву «Виховання талантів». Ш. Сузукі зазначав: «Моя мета – зробити з малюка не музиканта, а добру, шляхетну людину. Уподобавши якісну музику, мої учні будуть прагнути до краси та гармонії в усіх сторонах життя»⁵. Головний принцип його методики – бажання до навчання, а це найкраще спонукування. Інтерес дитини до предмета навчання – це найкраща педагогічна методика.

Ранній початок занять дуже важливий, адже перші роки життя дитини – це критичний час для розвитку розумових процесів та координації м'язів. На думку Ш. Сузукі, дитина, народжена в певній країні, за рік-два вивчає мову своєї країни. Це доводить, що її мозок потенційно може освоїти безліч мов, і не має значення, про яку мову йдеться. Якщо помістити дитину у відповідне навчальне середовище і створити відповідні стимули, вона може швидко вивчити що завгодно. Два-чотири роки – це пік засвоєння рідної мови. Слух малюка налаштований на те, аби вбирати в себе все та засвоювати. Саме тому і вчитися музиці краще у ранньому віці.

Завдання батьків – викликати зацікавленість і підготувати малюка до навчання. Ш. Сузукі велике значення надає залученню батьків у процес навчання музичним навичкам. Батьки, насамперед, повинні ходити з дитиною на всі заняття, робити нотатки, займатися з нею вдома. По суті, вони стають домашніми вчителями дитини. Деколи батьки починають учитися грі на інструменті разом зі своєю дитиною, щоб допомогти їй отримати досвід через власний приклад.

Ще один елемент мозаїки – пропорційність інструменту. Наприклад, навчання малюка грі на музичному інструменті, до прикладу на скрипці, не є складністю, але пропорції скрипки до його тіла – як контрабаса для дорослого. Ш. Сузукі одним із перших почав майструвати скрипки маленького розміру.

Фундаментом його методики є ідея наслідування. Для формування певних навичок дитина повинна побачити, почути щось, що потім вона відтворюватиме. Багато людей, наприклад, не можуть навчитися співати лише тому, що їм із дитинства вселяли: копіювання – це погано, що позбавило їх головного інструмента навчання – наслідування. Приклад уроку за методом Ш. Сузукі: дітям у класі разом із іграшками дають можливість взаємодіяти з музичними інструментами. Малюкам дозволено з ними гратися. Вихователь бере один з інструментів і починає, крок за кроком, грати, спочатку – один звук. Діти копіюють його дії. Потім він грає два звуки. Як птахи, що, наслідуючи дорослих птахів, засвоюють трелі, так і діти легко починають грати на інструменті: музика стає їхньою другою мовою. Кожна дитина – особистість, яка маленькими кроками долає великий та складний шлях пізнання, удосконалення майстерності. На думку Ш. Сузукі, у спільному вдосконаленні проявляються радість і задоволення дітей, батьків та викладачів⁶.

⁴ Чернобаєва М. Шинічі Сузукі і його методи навчання. С. 1. URL: <https://vseosvita.ua/library/siniti-suzuki-i-jogo-metodi-navcanna-214196.html> (дата звернення: 10.03.2025).

⁵ Українська Національна Сузукі Асоціація. URL: <https://www.suzukimethod.in.ua/%D0%BC%D0%B5%D1%82%D0%BE%D0%B4-%D1%88%D0%B8%D0%BD%D1%96%D1%87%D1%96-%D1%81%D1%83%D0%B7%D1%83%D0%BA%D1%96/> (дата звернення: 05.03.2025).

⁶ Чернобаєва М. Шинічі Сузукі і його методи навчання. С. 3. URL: <https://vseosvita.ua/library/siniti-suzuki-i-jogo-metodi-navcanna-214196.html> (дата звернення: 10.03.2025).

Ще одним важливим аспектом методики видатного педагога є колективне навчання та здорова психологічна атмосфера. Діти завжди вчаться розмовляти у своїй родині, у садочку з вихователями або з друзями. Для маленьких дітей важливим є чинник соціалізації та колективної творчості. Атмосфера великодушності, співпраця та співпереживання за успіх друзів є частиною методу Ш. Сузукі. Позитивний настрій повинен панувати на уроках музики та впродовж домашніх занять. При цьому діє постійний стимул: слухаючи технічну й більш майстерну гру своїх старших друзів, діти повинні прагнути якомога швидше досягти їхнього професійного рівня.

Ще до періоду читання нот значна увага приділяється досягненню правильної постановки рук, точності інтонації, красивого звучання, закінченості музичних фраз. Маючи на уроках повинні грати без нот. Це сприяє розвитку у дитини пам'яті та прискорює процес навчання. Багаторазові повторення спрямовані не на заучування певної мелодії чи послідовності нот, а на точність самовираження й розкриття музики, це дає набагато більший ефект щодо становлення та закріплення технічних навичок. На всіх концертах за методом Ш. Сузукі діти не використовують ноти, а виконують усе винятково на пам'ять. У школах Ш. Сузукі використовується однаковий репертуар по всьому світу. Завдяки цьому учні можуть легко грати на концертах один з одним без репетицій, коли відбуваються міжнародні концерти, літні табори школи Ш. Сузукі, де 10, 50, 100, 1000 маленьких дітей із різних локацій, міст, а подеколи і країн, виконують разом один твір⁷.

Основні принципи методики Людвіга Штрайхера. У 1977 р. відомий австрійський контрабасист та педагог Л. Штрайхер опублікував власну методику гри на контрабасі під назвою *Mein Musizieren auf dem Kontrabass* («Мій спосіб гри на контрабасі»). Вона базується на існуючих концепціях чеської контрабасової школи⁸.

Його система дає змогу крок за кроком розвивати здібності учнів за допомогою невеликих музичних вправ, у яких автор акцентує увагу на ритмі, артикуляції та динаміці. Відпрацьовуючи технічні прийоми та випрацьовуючи навички гри на контрабасі з музичною чутливістю та розумінням, Л. Штрайхер описує постановку рук та з максимальною логічністю обґрунтовує свої рекомендації. Особливу увагу він приділяє правій руці, яку називає «душею музики»⁹.

Для Л. Штрайхера дуже важливою є присутність педагога, який може правильно застосовувати методику під час занять з учнями. Значення терміна «методика» у його інтерпретації постає саме в аспекті покрокової інструкції, якої потрібно дотримуватися для засвоєння певних навичок і прийомів гри: спочатку педагог розповідає учневі, чого треба досягти, потім демонструє завдання на інструменті, і тільки згодом учень приступає до опанування матеріалу і закріплює засвоєне відповідно до принципів і в певному порядку¹⁰.

Хоча автор акцентує увагу на оптимальному віці для початку навчання гри на контрабасі з 14 років, його методичні принципи дають можливість застосовувати їх також для дітей молодшого віку, адже Л. Штрайхер, випробувавши всі можливі варіанти

⁷ Українська Національна Сузукі Асоціація URL: <https://www.suzukimethod.in.ua/%D0%BC%D0%B5%D1%82%D0%BE%D0%B4-%D1%88%D0%B8%D0%BD%D1%96%D1%87%D1%96-%D1%81%D1%83%D0%B7%D1%83%D0%BA%D1%96/> (дата звернення: 05.03.2025).

⁸ Streicher L. *My way of playing the Double bass*. Vol. 1. Wien, Verlag Doblinger. 1977. 40 p.

⁹ Poles A. *Falando Baxio – Pjr toda minha vida: Uma trajetoria com o contrabaxio na formacao de Multiplicadores e na carrier Musical*. Thesis. 2016 Salvador. P. 91–107.

¹⁰ Poles A. *Falando Baxio – Por toda minha vida: Uma trajetória com o contrabaixo na formação de Multiplicadores e na carreira Musical*. Thesis. 2016, Salvador. P. 104.

постановки за інструментом, типи тримання смичка, положення лівої руки на грифі, розробив методику, яка дає змогу максимально мінімізувати необхідні зусилля та полегшити процес оволодіння інструментом [8, с. 2].

У своїй методиці Л. Штрайхер закрив інструкції та поради, призначені для будь-якого рівня володіння інструментом, щоб у найпростіший спосіб передати свій багаторічний професійний досвід. У його підручнику детально показано правильне розташування контрабаса та учня-інструменталіста [8, с. 4–5], включено різні вправи для правильного користування смичком (постановка правої руки, точка дотику, розподіл смичка при веденні, артикуляція та зміна струн тощо) [8, с. 6–7]. Значну увагу автор приділяє апікаційним і штриховим рекомендаціям. Він використовує систему позицій, запропоновану Ф. Зімандром. Струни притискаються винятково вагою руки, що дає дитині змогу без напруження займатися на інструменті. Це також дає змогу здійснювати максимально плавні та непомітні зміни позицій та переходів.

Школа Л. Штрайхера є особливою саме у ставленні до проблеми правої руки, оскільки за допомогою смичка інструменталіст відтворює барви, нюанси, виразність, різну артикуляцію смичка та динаміку, щоб передати музичну суть образу, запропонованого композитором. Фундаментом гри є «видобування звуку», інтонація та музикальність. За його принципом пальці та зап'ястя учня повинні залишатися гнучкими й максимально розслабленими. Жодного затиснутого або напруженого м'яза не повинно бути.

Вихований на традиціях чеської контрабасової школи, Л. Штрайхер значно оновив та доповнив її, сформувавши нову, сучасну методичну систему. Вона дає змогу одразу занурити студента не тільки в технічний бік оволодіння інструментом, а й у художньо-музичний, оскільки без емоційного залучення студента до процесу навчання гри на інструменті відбувається повільно та малоефективно. Підхід Л. Штрайхера до передачі принципів «своєї школи» шляхом дружнього спілкування й обміну досвідом без авторитарного тиску відкриває багато можливостей і надає учням певну свободу під час навчання. На його думку, кожна людина є самодостатньою особистістю із власними досвідом, характером і темпераментом, тому вона сприймає навколишній світ і музику по-різному. «Гами, етюди, оркестрові пасажі, сольні п'єси – ось наша програма», – завжди наголошував Л. Штрайхер. Але заняття, на його думку, мають бути живими, наповненими почуттями і сенсом.

Слухачі по-різному сприймали методику його роботи зі студентами, але, зрештою, учні Л. Штрайхера досягали високого художнього рівня виконання. Сьогодні його студенти обіймають оркестрові та професорські посади у багатьох країнах світу. Серед видатних учнів Л. Штрайхера варто виділити музикантів, які зробили вагомий внесок у розвиток контрабасового мистецтва сучасності, працюючи в різних країнах світу, серед них – Антоніо Арраке, Вольфганг Харрер, Йозеф Нідергаммер, Герберт Маєр, Бернгард Ціглер, Анна Полез та ін.¹¹

Висновки. Відомий бразильський педагог-скрипаль Паоло Босізіо вважає: «Сузукі – це метод, результат якого здебільшого залежить від того, хто його використовує, а не від нього самого. Ви можете досягти надзвичайних результатів із сучасним, винахідливим учителем за допомогою методу, який ви можете назвати «традиційним», або отримати погані результати від учителя, який застосовує метод Сузукі. Результат переважно залежить від учителя, а не від конкретного методу»¹². Тож для отримання гарних результатів

¹¹ La Fundamrntal. Anos Para el Contrabajo. Madrid. 2000. С. 24–27.

¹² Romanelli G., Ilari B., Algumas ideias de Paulo Bosisio sobre aspectos da educação musical instrumental. Opus, Goiânia, v. 14, n. 2, p. 7–20, dez. 2008.. Madrid. 2000. 28 p.

у навчанні дітей на контрабасі важливу роль відіграє учитель, який матиме у своєму арсеналі необхідні засоби, як-от контрабаси невеликого розміру та методики, що відповідатимуть віковим особливостям учнів.

Традиційні методики, вочевидь, можуть бути адаптовані та поєднані з методами Ш. Суzuki та Л. Штрайхера для включення їх до процесу навчання дітей молодшого віку в Україні. Основою контрабасової методики Ш. Суzuki є навчання через слух та наслідування, що сприяє розвитку виконавської майстерності та формуванню позитивної мотивації до музичної діяльності. Основою ж методики Л. Штрайхера є вирішення технічних завдань із музичною чутливістю та розумінням, шляхом дружнього спілкування та трансмісії власного досвіду.

Використання традиційних методик разом із сучасними методичними напрацюваннями дасть змогу українським педагогам, що працюють із початківцями, ефективніше засвоювати та відпрацьовувати навички гри на інструменті, глибше усвідомлювати інтонаційні та ритмічні труднощі, що є важливими складниками виконавської техніки.

Адаптація сучасних світових методик навчання гри на контрабасі до українських реалій має великий потенціал для подолання проблеми пізнього початку навчання на контрабасі, розширення кола молодих виконавців та популяризації контрабаса як сольного інструмента.

Література

1. Лучанко О. Контрабасовий концерт у пошуках доби музичного романтизму (на прикладі чеських традицій). *Проблеми музичного виконавства*. 2007. Вип. 18. С. 59–64.
2. Українська Національна Суzuki Асоціація. URL: <https://www.suzukimethod.in.ua/%D0%BC%D0%B5%D1%82%D0%BE%D0%B4-%D1%88%D0%B8%D0%BD%D1%96%D1%87%D1%96-%D1%81%D1%83%D0%B7%D1%83%D0%BA%D1%96/> (дата звернення: 05.03.2025).
3. Чернобаева М. Шинічі Суzuki і його методи навчання. URL: <https://vseosvita.ua/library/sinitisuzuki-i-jogo-metodi-navcanna-214196.html> (дата звернення: 10.03.2025).
4. Gajdos M. Slovník kontrabasistů. Kroměříž: Klaus Trumpf, 1994.
5. La Fundamrntal. Anos Para el Contrabajo. Madrid. 2000. 28 p.
6. Poles A. Falando Baxio – Pjr toda minha vida:Uma trajetoria com o contrabaxio na formacao de Multiplicadores e na carrier Musical. *Thesis*. 2016. P. 91–107.
7. Romanelli G., Ilari B. Algumas ideias de Paulo Bosísio sobre aspectos da educação musical instrumental. *Opus, Goiânia*. 2008. v. 14, n. 2, P. 7–20, dez.
8. Streicher L. My way of playing the Double bass. Vol. 1. Wien, Verlag Doblinger. 1977. 40 p.
9. Suzuki S. Nurtured by love. (W. Suzuki Trans.). New York, Exposition press, Inc. 132 p.



УДК 78.451;78.27

DOI <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2025-2-53-6>

Ден Яцзюень

аспірантка творчої аспірантури кафедри академічного співу,
Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка
<https://orcid.org/0009-0004-8815-3446>

**ВИБРАНІ ПІСНІ ІЗ ЦИКЛУ ГАЕТАНО ДОНІЦЕТТІ
«ЛІТНІ НОЧІ В ПОЗІЛІППЕ» («NUIT D'ÉTÉ À PAUSILIPPE»)
(СПРОБА МУЗИЧНО-ТЕОРЕТИЧНОГО АНАЛІЗУ)**

Актуальність статті зумовлена потребою вивчення камерно-пісенної спадщини італійських композиторів першої половини XIX століття для збагачення концертного репертуару. Відтак продовжуємо звертатися до пісенної спадщини Гаetano Доніцетті (1797–1848) у світлі власних тлумачень авторки дослідження, позаяк на сучасному етапі творчих контактів між Сходом і Заходом пізнання й вивчення європейських культурних традицій видається важливою сферою для розширення мистецьких горизонтів. Увагу зосереджено на музично-теоретичному аналізі трьох вибраних пісень із циклу «Літні ночі в Позіліппе» («Nuit d'été à Pausilippe»): «Il crociato» («Romanza») – «Хрестоносець» («Романс»), текст Гуаїто; «A mezzanotte» («Arietta») – «Онівночі» («Арієта»); «Le crepuscule» («Romanza») – «Сутінки» («Романс»), текст В. Гюго, які є прикладом яскравого творчого обдарування композитора в цьому жанрі, що, безумовно, викликає зацікавлення виконавців його пісенної спадщини й дослідників діяльності митця у сфері композиторських здобутків. Методологія дослідження продиктована характером досліджуваної проблеми й полягає у використанні суми методів – теоретичного, текстологічного, описово-аналітичного та традиційно музикознавчого, які уможливлюють виявлення специфіки пісенного жанру композитора. У пропонуваному до розгляду камерних творах Г. Доніцетті на основі детального музично-теоретичного аналізу виявляємо риси яскравого мелодичного обдарування композитора, його глибоко поетичного таланту й відчуття театральності. У кожній із проаналізованих пісень наявні виразові прикмети жанрової диференціації, а також очевидний вплив оперної естетики митця, стилістики *bel canto* та методів формотворення. Проблема досліджується насамперед із позиції музично-теоретичного аналізу заявлених творів. Виконавський аспект (частково) увиразнюється урахуванням особливостей якості голосу та його вишколу, оскільки більшість пісень циклу є доволі складними як у технічному, так і у виконавському стосунку. Перспективи подальших наукових пошуків полягають у продовженні дослідження багатой пісенної спадщини видатного італійського композитора Г. Доніцетті крізь призму музично-теоретичного аналізу й виконавського процесу.

Ключові слова: Гаetano Доніцетті, пісенна творчість, вокальний цикл, специфіка пісенного жанру, музично-теоретичний аналіз.

Deng Yajuan. Selected Songs from Gaetano Donizetti's Cycle “Summer Nights in Pausilippe” (“Nuit d'été à Pausilippe”) (an Attempt at a Music-Theoretical Analysis)

The relevance of the article is due to the need to study the chamber-song heritage of Italian composers of the first half of the 19th century to enrich the concert repertoire. Therefore, we turn to the song heritage of Gaetano Donizetti (1797–1848) in the light of the author's own interpretative interpretations, since at the present stage of creative contacts between the East and the West, the knowledge and study of European cultural traditions seems to be a necessary area for expanding artistic horizons. The focus is on the music-theoretical analysis of three songs from the cycle “Summer Nights at Pausilippe” (“Nuit d'été à Pausilippe”): “Il crociato” (“Romanza”) –

"The Crusader" ("Romance"), text by Guaito; "A mezzanotte" ("Arietta") – "Midnight" ("Arietta"); "Le crepuscule" ("Romanza") – "Twilight" ("Romance"), text by V. Hugo, which are an example of the composer's bright creative talent in this genre, which, of course, arouses the interest of performers of his song heritage and researchers of the artist's activities in the field of compositional achievements. The research methodology is dictated by the nature of the problem under study and consists in using a combination of methods – theoretical, textological, descriptive-analytical and traditionally musicological, which make it possible to identify the specifics of the composer's song genre. In the chamber works of G. Donizetti, based on a detailed music-theoretical analysis, we reveal the features of the composer's bright melodic gift, his deeply poetic talent and sense of theatricality. In each of the analyzed songs, there are expressive signs of genre differentiation, as well as the obvious influence of the artist's opera aesthetics, bel canto stylistics and methods of form formation. The problem is studied for the first time from the position of music-theoretical analysis of the declared works. The performance aspect is expressed taking into account the peculiarities of the quality of the voice and its training, since most of the songs of the cycle are quite complex both technically and in terms of performance. The prospects for further scientific research lie in continuing the study of the rich song heritage of the outstanding Italian composer G. Donizetti through the prism of music-theoretical analysis and the performance process.

Key words: Gaetano Donizetti, song creativity, vocal cycles, specifics of the song genre, music-theoretical analysis, interpretation.

Вступ. Однією з важливих умов виховання співака завжди вважався підбір високохудожнього репертуару, за допомогою якого здійснювалося б шліфування вокально-технічних та артистичних якостей виконавця. Для співака-професіонала оперний і концертно-камерний репертуар є справжнім багатством і надбанням у його творчому доробку. Китайські аспіранти-вокалісти, навчаючись в Україні, мають можливість і намагаються акумулювати найкращі європейські мистецькі досягнення, активно провадять практичну роботу, орієнтовану на кращі європейські зразки вокальної виконавської творчості. До того ж зіставлення вокальних завдань і їх вирішення в китайській і європейській вокальній практиці, як зазначив у статті Є Лінь, дає змогу «в широкому сенсі простежити основний культурний діалог <...>, характерний для сучасного Китаю – адаптацію найкращого у культурній парадигмі китайського мистецтва»¹. Отже, ознайомлення китайських музикантів і вокалістів із європейськими культурними надбаннями на сучасному етапі творчих контактів між Сходом і Заходом є надзвичайно важливим. Це стосується насамперед вивчення історії формування й розвитку найвідоміших європейських композиторських і вокальних шкіл, ознайомлення з оперним і пісенним репертуаром у так званій академічній манері крізь призму аналізу творчості різних композиторів. На основі практичного осягнення здійснюються розвідки, зокрема і в галузі італійського оперного й камерного мистецтва з вивченням та освідомленням своєрідного історичного підґрунтя, яке було характерним насамперед для розвитку італійської вокальної школи – засновниці еталонного оперного співу. І як показує час і досвід, китайські співаки успішно здобувають основні елементи технології оперного співу, які визначилися в Італії – батьківщині гарного кантиленного співу, – *bel canto*.

У статті ми прагнемо увиразнити камерну творчість одного з яскравих представників італійської романтичної оперної школи – Гаєтано Доніцетті, який, як відомо, також

¹ Є Лінь. Сучасна вокальна школа в Китаї. Методологічні засади в контексті європейсько-китайських культурницьких зв'язків. *Науковий вісник НМАУ. Серія «Естетика і практика мистецької освіти»* : збірник статей. Київ, 2008. С. 173.

звертався й до пісенного жанру. Камерні твори є прикладом яскравого творчого обдарування композитора, що, безумовно, викликає зацікавлення виконавців його вокальної спадщини, а також дослідників діяльності митця в цій сфері композиторських здобутків.

Мета дослідження – здійснити музично-теоретичний аналіз зразків пісенного жанру Гаetano Доніцетті на прикладі трьох вибраних пісень із циклу «Літні ночі в Поззіліппе» («Nuit d'ete a Pausilippe»): «Il crociato» («Romanza») – «Хрестоносець» («Романс»), текст Гуайто; «A mezzanotte» («Arietta») – «Опівночі» («Арієта»); «Le crepuscule» («Romanza») – «Сутінки» («Романс»), текст В. Гюго.

Матеріали та методи. Для розкриття теми дослідження використано численні напрацювання у сфері зарубіжного музикознавців, у яких можна віднайти опис та уточнення біографічних фактів із життєтворчості композитора, спілкування митця із сучасниками, однак без заглиблення в аналіз його оперних і пісенних шедеврів, серед яких – W. Ashbrook (В. Ашбрук)², G. Barblan (Г. Барблан)³, F. Lippmann (Ф. Ліпман)⁴, W. Sandelewski (В. Санделевський)⁵, H. Weinstock (Г. Вайншток)⁶. Серед вітчизняних музикознавців інформацію про композитора в контексті епохи класичного *bel canto* на сторінках праці подає Б. Гнидь⁷. Питання стилю опер Г. Доніцетті розглянуто в наукових дослідженнях І. Драч⁸. О. Стахевич⁹ розглядає персоналії композиторів тієї епохи крізь призму мистецтва сольного співу в західноєвропейській опері XIX століття. У спеціальних енциклопедичних і довідкових виданнях також можна зустріти окремі відомості про Г. Доніцетті. Аналітичні узагальнення деяких опер містяться в монографії М. Черкашиної-Губаренко¹⁰. Останніми роками до творчості Г. Доніцетті звертаються дослідники молодшої генерації, зокрема Ван Мінцзе¹¹, Су Жуй¹², Ян Фуїнь¹³, вивчаючи й увиразнюючи окремі аспекти вокальної спадщини композитора. Проте пісенна творчість

² Ashbrook W. *Donizetti and his Operas*. Cambridge : Cambridge University Press, 1982.

³ Barblan G. *L'Opera di Donizetti*. Bergamo : Banca Mutua Popolare di Bergamo, 1948.

⁴ Lippmann F. *Die Melodien Donizettis*. *Analecta Musicologica. Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte*. Köln, Wien. Bd. 3. 1966.

⁵ Sandelewski W. *Donizetti*. Kraków, 1982.

⁶ Weinstock H. *Donizetti*. London : Methuen & Co., Ltd. (UK publication date), 1964.

⁷ Гнидь Б. Історія вокального мистецтва. Київ : НМАУ, 1997. С. 30–37.

⁸ Драч І. Класичне бельканто як вокальний стиль і як компонент музичного мислення епохи. *Музичне мислення: проблеми аналізу та моделювання* : збірник праць. Київ, 1988. С. 87–92; Драч І.С. Оперна творчість В. Белліні і Г. Доніцетті в італійській музично-театральній культурі епохи романтизму : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.02. Київ, 1990. С. 70–78.

⁹ Стахевич О. Мистецтво сольного співу в західноєвропейській опері XIX століття. 17.00.03 – музичне мистецтво / НМАУ імені П.І.Чайковського. Київ, 1997.

¹⁰ Черкашина М. Історична опера епохи романтизму: досвід дослідження. Київ : Муз. Україна, 1986. 182 с.

¹¹ Ван Мінцзе. Лірична семантика жіночих образів в оперній творчості (Г. Доніцетті, Ш. Гуно, Дж. Пуччіні). 17.00.03 – музичне мистецтво / ОНМА імені А. В. Нежданової. Одеса. 2020. 179 с.; Ван Мінцзе. Твори Г. Доніцетті у втіленні ліричної експресії вираження «божевілля від любові». *Трансформація музичної освіти і культури: традиція і сучасність* : тези і матеріали Міжнародної науково-творчої конференції (29–30 листопада 2024). Одеса, 2024. С. 21–22.

¹² Су Жуй. Інтонаційна структура опер Гаetano Доніцетті (на прикладі «Анни Бoleйн»). *Baltic Journal of Legal and Social Sciences*. 2022. № 2. P. 189–194.

¹³ Ян Фуїнь. Про витоки canzone napoletana: до проблеми вивчення жанру. 2020. <https://orcid.org/0000-0002-7942-4695>. URL: https://www.researchgate.net/publication/342371376_On_the_Origins_of_Canzone_Napoletana_Studying_the_Genre.

композитора (на прикладі вибраних пісень із циклу «Nuit d'été à Pausilippe») в аспекті музично-теоретичного аналізу спеціально не досліджувалася. Методологія продиктована характером досліджуваної проблеми й полягає у використанні суми методів – теоретичного, текстологічного, описово-аналітичного та традиційно музикознавчого, які уможливають виявлення специфіки пісенного жанру композитора.

Для аналізу використано нотне видання: «Nuits d'été à Pausilippe: per canto e pianoforte / a cura di Riccardo Allorto. Milano: Ricordi, 1987. 98 p.»

Результати. Поряд із роботою над операми Г. Доніцетті опрацьовував пісенні взірці здебільшого на основі народних неаполітанських мелодій, зазвичай співучих, ліричних, однак із застосуванням технічних елементів, колоритних каденцій. Такі пісні часто нагадують оперні арії й за побудовою, і за складністю виконання. Серед них – цикли «Осінні вечори в Інфраскаті», «Неаполітанські мрії», «Віденські натхнення» з альбому «Музичний ранок». Це пісні, романси, балади, дуети. У центрі уваги дослідження – вибрані пісні із циклу «Літні ночі в Позіліппе» («Nuit d'été à Pausilippe»), написані композитором між 1836–1838 роками, а саме: «Il crociato» («Romanza») – «Хрестоносець» («Романс»), текст Гуайто; «A mezzanotte» («Arietta») – «Опівночі» («Арієта»); «Le crepuscule» («Romanza») – «Сутінки» («Романс»), текст В. Гюго. Опираючись на власні інтерпретаційні тлумачення, спробуємо здійснити музично-теоретичний аналіз пропонує творів композитора.

«Il crociato» («Romanza»)

Наскрізність розгортання поетичного сюжету спонукала композитора до відповідного музичного відображення літературного джерела. Незважаючи на наявність повторюваних тематичних елементів, форма романсу кристалізується загалом наскрізно, поетапно відтворюючи сюжетні лінії та образно-емоційні зміни, зосереджені в поетичній канві.

Римування початкового шестирядкового вірша: a b c d b d

Conle puime sul cimiero	a
Tutto chiuso in armatura	b
Venne un giorno il cavaliere	c
Alla dama del suo cor	d
Annunziar le una sventura	b
D'acerbissimo dolor	d

У зіставленні з римою поетичних рядків a b c d b d музичний текст структурується на двотактові сегменти з мелодико-тематичним наповненням a b a₁ c (b₁) d e. Структурне розмежування всередині текстових блоків – вербального й музичного – не збігається, однак очевидна їх взаємна спрямованість до вільної організації, адитивності структурних компонентів (a b c d – a b [a₁] c d e).

Мелодична лінія розділяється паузами на короткі головні чотирискладові фрази. Більшість фраз інтонаційно сполучається одна з одною спільним тоном, який завершує одну фразу, водночас із нього розпочинається наступна фраза: es² g¹ b¹ a¹ b¹ – b¹ es¹ g¹ fis¹ g¹ – g¹ as¹ b¹ c¹, des² c² b¹ as¹ g¹ f¹ – f² as¹ c² h¹ c² – c² c² f¹ as¹ g¹ as¹. Такий спосіб інтонаційного творення мелодичного контуру, з'єднання мелодичних компонентів використовує композитор упродовж розгортання всієї форми, лише з невеликою кількістю винятків.

Мелодичний контур вокальної теми доволі примхливий, з елементами романсової інтонаційності. Початкові мелодичні фрази ґрунтуються на горизонтальній мелодизації тонів тонічного тризвука, доповнених наприкінці фрази допоміжним хроматичним тоном

($es^2 g^1 b^1 a^1 b^1$, $b^1 es^1 g^1 fis^1 g^1$). У третій фразі (мелодичний елемент b) домінують інтонації широких інтервальних стрибків $b^1 c^1 des^2$ (мала септима, мала нона), що заповнюються наступним низхідним гамоподібним рухом. У заключному мелодичному відтинкові першого періоду, інтонаційно похідному від мелодичного сегмента b (його ритмічна та інтонаційна модифікація), до послідовності двох протилежно скерованих інтервальних стрибків $a^1 b d^2$ (велика септима, мала децима) долучається традиційна мелодична формула (кліше) кадансових структур, доволі часто вживана в оперних формах.

Мелодичний контур наступної чотиритактової побудови, що супроводжує текст «*annunziar le una sventura d'acerbissimo dolor*», укладається в збалансовану, пропорційну лінію, яка кристалізується за формою дуги (арки). Лінія розпочинається й завершується в одній звуковисотній позиції тону g^1 . Перша фаза її розгортання спрямована вгору до тону es^2 , друга фаза обертає розвиток у зворотному керунку від тону es^2 до початкового пункту g^1 , ніби замикаючи хід подій, підкреслюючи їхню однозначність, вирішеність і неминучість.

У ритмічному обрамленні мелодичної лінії домінують формули пунктованого ритму, зокрема на першій і четвертій долях такту, а також присутні як перманентна ритмічна канва в інструментальному супроводі. Пунктовані ритмоформули вжиті, очевидно, для підкреслення образної семантики, характеру воїна-героя. Вокальна мелодика початкового фрагменту в певнім сенсі є жанровим симбіозом романсової інтонаційності й ненав'язливого акценту пунктованої ритміки, характерної для маршу.

Початкова восьмитактова композиційна ланка має повторну будову $a a_1$. Перше речення a – модулююча структура, що здійснює перехід від початкової тональності $Es-dur$ через гармонію D_7 у тональність $f-moll$. Початкова ланка другого речення секвенційно відображає в новому тональному тлумаченні ($f-moll$) ідентичну структуру початкового речення. У другому реченні a_1 відбувається зворотний процес тонального руху, тимчасова тональна стабілізація, повернення від новоутвореного тонального плану $f-moll$ до первинної тональної локалізації $Es-dur$. Уже в наступному чотиритактовому утворенні тональна стабільність знову порушується, скеровуючи тонально-гармонічний розвиток у бік тональності $g-moll$.

Наступна композиційна фаза, що триває до репризи ініціального елемента тематизму, у тональному аспекті дуже нестійка, упродовж невеликого відтинку форми заторкується гармонії побічних тональностей $c-moll$, $As-dur$, $g-moll$.

У другій, тонально нестабільній, фазі домінує мелодика речитативного типу, хоча наявні й окремі поодинокі фрагменти наспівної, «локалізованої» мелодичної структури. Тональна нестабільність, відсутність виразних мелодичних побудов солідаризуються з вільним римуванням поетичного тексту, відсутністю в його структурі чіткої організаційної схеми.

У репризному відтинкові (Tempo I) відображена радше тональна реприза, а не мелодико-тематичне повторення: дослівно, ідентично озвучені лише перші дві мелодичні фрази початкової фази форми. Далі упродовжується варіантна, дуже віддалена від оригіналу, комбінація мелодичних фраз. Гармонічна схема схожа також тільки на початку репризи. Після відхилення в тональність $f-moll$ гармонічний розвиток зупиняється на базовому органному пункті b , ніби очікуючи наступного розвитку.

Чітке структурування $a a_1$ першої теми в репризі руйнується: форма репризи початкового тематизму окреслюється як розімкнена періодична структура $a b (4 + 4)$, у якій перше речення зосереджує видозмінене повторення початкової теми, друге речення

побудоване на новому мелодичному матеріалові головно секвенційного розгортання. Дванадцятитактова побудова першої частини скорочується до восьмитактового обсягу репризи: варіантно повторюється лише початковий період, завершуючись автентичним кадансом (домінантою однойменної тональності *es-moll*), на відміну від заключної тоніки в експозиційній презентації. Упровадження мінорної барви підкреслює зміст вербального тексту: тривожні передчуття персонажа, спричинені втратою коханої людини.

Нанизування нових мелодичних фрагментів доволі спонтанно приводить до репризи другої фази композиції, яка повторюється також у скороченому й модифікованому вигляді. Велика частка (майже половина) мелодичного матеріалу другої частини відтворена в заключному розділі з мінімальними відхиленнями від первинного варіанта. Значна частина фортепіанного супроводу також зберігає свій первинний фактурний і гармонічний вигляд, за винятком заключного модулюючого фрагменту й остаточної стабілізації тонального плану у сфері початкової тональної детермінації *Es-dur*.

Попри домінування способу наскрізного розвитку форми, зокрема виразної наскрізності розгортання тематизму в другій частині композиції, архітектонічну конструкцію романсу «*Il sosciato*» можна також тлумачити в аспекті застосування двочастинної схеми, простої й складної, кристалізації форми. Послідовність частин у композиції: *A B A₁ B₁*. Перша частина складного двочастинного композиційного утворення окреслюється простою двочастинною схемою *A B*, а друга частина – модифікована версія тематизму двох частин *A₁ B₁*.

Загалом цей романс вимагає професійного володіння голосом, музикальності, доброї технічної підготовленості, хорошої фізичної витримки, відчуття гнучкого фразування, незважаючи на різного роду штрихи: акценти, гостре стакато тощо. Великого значення набуває чітке, навіть дещо перебільшене, вимовляння поетичного тексту італійською мовою, емоційне забарвлення голосу, що підпорядковане змісту твору – від героїчного стану до трагічного завершення дії, від похмурих (густих) барв голосу до імітації страху засобом перебільшеної опертості на сильні долі в кожному такті, зважаючи на вибір композитором відповідного інтонаційного комплексу, що формує мелодичний тематизм.

«*A mezzanotte*» («*Arietta*»)

Форму Арієти можна тлумачити як тричастинну композицію, у якій третя частина презентує синтетичну репризу, що сполучає тематизм двох частин.

Перша частина форми розділяється на два композиційні фрагменти *a b*, що співвідносяться між собою як заспів і приспів куплетної форми.

Перший композиційний фрагмент укладений у форму дванадцятитактового неквадратного періоду повторної будови *a a₁* ($3 + 3 + 3 + 3$). Мелодичний тематизм розмежовується на чотири тритактові ланки із загальною структурою тематизму *a b a₁ b₁*. Два елементи першого й другого речення будуються на протилежно спрямованому рухові мелодичної лінії. Висхідний контур початкового тритактового елемента *a* компенсується низхідною гамоподібною формулою інтонування в другій частині речення (елемент *b*). Пікантного гармонічного акценту першій мелодичній структурі надає мінорна барва гармонічної субдомінанти (гармонізація тризвуками функцій *I IV⁺ I*), яка в повторній версії нівелюється, замінюючись натуральною субдомінантою. Повторення другого елемента значно більше відрізняється від першого варіанта: мелодичний контур розширюється внаслідок дублювання тексту «*a ritrovar*» (упроваджене замість довгої тривалості ноти в мелодичній лінії). У модифікованій репризі елемента *b* відбувається також і важлива гармонічно-формотворча функція – модуляція з початкової тональності *Es-dur* у тональність домінанти *B-dur* через прирівнювання акордів *VI* і *II* шаблів: $VI=II K_4^6 D_7 T$.

Другий композиційний фрагмент пропонує іншу музичну інтерпретацію вербального тексту, застосованого в другому реченні попереднього періоду (що й надає другому елементові ознак приспівної структури). Повторення тексту досить вільне, доповнене акцентуванням окремих слів: зокрема багатократне дублювання слова *cheto*, інтоноване репетиціями тонів поступово спадаючої альтерованої лінії, надає мелодизмові відтінку кокетливої грайливості.

Гармонічна основа фрагменту, попри тимчасові відхилення в тональності *c-moll* та *Es-dur*, концентрується в тональній сфері *B-dur*. Форма укладається в період повторної будови $c_1 (4 + 5)$.

Отже, перший розділ композиції побудований на текстовій основі чотирирядкової строфи з віршуванням *a b b c*, яка формує перший композиційний відрізок, а повторення віршових рядків *b c* застосовується в другому композиційному відрізку першої частини Арієсти. Будова *a b a_1 b_1* дванадцятитактового періоду сукупно зі структурою c_1 другого періоду не збігаються зі структурою поетичного тексту *a b b c b c*. Текстова реприза отримує новий інтонаційний розвиток.

Другий розділ композиції ґрунтується на текстовій основі шести рядків вірша. Початкові чотири віршові рядки римуються аналогічним способом *a b b c*, що й текст першої частини, і доповнюються двома рядками рими *d d*.

Другу частину форми можна умовно розмежувати на дві фази розгортання. Перша фаза диспонує тематичним матеріалом, що укладається у восьмитактову періодичну структуру з повторністю тематичних елементів $a_1 (4 + 4)$. Мелодизм інтонаційно споріднений із початковим (висхідний гамоподібний рух у тотожній ритмічній формулі), але, на відміну від початкового тритактового поділу, структурується на квадратні сегменти $(2 + 2 + 2 + 2)$, що відбувається за рахунок зменшення тривалості кінцевої ноти.

Хоча тональний план знову повертається до первинного *Es-dur*, однак уся восьмитактова конструкція розгортається на базовому органному пункті *b*, ніби уникаючи чіткого декларування *Es-dur* аж до заключної тоніки.

Восьмитактовий період доповнюється додатковою чотиритактовою побудовою (*b*), що відтворює поетичний текст п'ятого й шостого рядків. Музична інтерпретація базується на чотирикратному повторенні мелодичної формули $es^2 d^2 d^2 c^2 c^2 g^1$ у незмінній гармонізації $D_7 T (c-moll)$. Цей сегмент упроваджується з гармонічною місією переходу до тональності *c-moll*. Хоча далі гармонічний розвиток знову локалізується в тональних межах *Es-dur* із чітким закріпленням тоніки й достатньо розгорнутим додатковим кадансом.

Другий фрагмент цікавий упровадженням локалізованих фігурацій, що виразно вказує на вплив стилістики *belcanto*. Вербальний текст залучається спорадично й базується на повторенні лише окремих елімінованих слів (*canta*) чи фрагменту тексту *d (io t'attendo sul balcon)*.

Формальновокалізований фрагмент укладається в період повторної структури $ss(4+4)$ з допоміжним кадансовим завершенням *d* (4 такти).

Мелодична лінія побудована на двох інтонаційних стрижнях: вокаліз ґрунтується на мелодичній презентації гармонічних функцій тоніки й домінантового секптакорду; натомість розспівування словесного тексту спирається на висхідну хроматичну шкалу (g as $a b h c d es e f g f es$).

Додатковий каданс, як і в разі попереднього фрагменту, будується на чотирикратному повторенні ідентичної інтонаційної формули $d d d d_1$, гармонізованої ідентичним функційним зворотом $D_7 T (Es-dur)$.

Отже, два композиційні відрізки середнього розділу форми укладаються у дванадцятитактові структури, побудовані на репризності тематичних елементів, і з додатковим чотиритактовим кадансовим завершенням. Загальна формальна схема тематизму середньої частини матиме вигляд $a_1 b c d (4 + 4 + 4 + 4 + 4 + 4)$.

Третя частина композиції – синтетична реприза, яка сполучає тематизм двох попередніх розділів форми, певним способом модифікуючи їхнє внутрішнє наповнення і структуру.

Перша частина повторюється в скороченому варіанті, без другого елемента тематичного блоку. Реприза початкового тематизму забарвлюється мінорними тонами. Початкова тональність *Es-dur* змінюється тональністю паралельного ладового відтінку (*es-moll*). Структура музичного тексту $a b a_1$ залишається незмінною, натомість первинний відрізок b_1 суттєво трансформується: його тритактовий обсяг збільшується до п'ятитактового об'єму (b_2), мелодичний контур майже цілком нівелюється, його частина переноситься в партію акомпануючого інструмента, а у вокальній лінії виникають нові інтонації, мета яких – перехід до нової тональності *b-moll*.

Реприза тематизму другої частини композиції, як і в оригінальній початковій версії, розпочинається в тональності *Es-dur* на басовому органному тонові *b*. Перше речення повторюється ідентично до експозиційного варіанта, у наступному реченні повторюється початковий двотакт (замість тактів 5–6) і впроваджується нова мелодична фігура, яка сукупно з акордовою гармонією D_7 ще більше підсилює напружливе очікування розв'язку органного тону *b* у тоніку *Es-dur*.

Обидві теми повторюються з новим текстовим наповненням. Натомість каданс першого фрагмента середньої частини й реприза другого фрагмента з вокалізованими фігурами зберігають текстову основу попередньої. Новий текст виникає лише після повторення повного обсягу другої частини, у композиційному відтинкові, який може трактуватися як кода.

Восьмитактова ланка побудована на новому інтонаційному матеріалі, що частково опирається на речитативну мелодику тематичного елемента *b* першої частини (репетиції тону, низхідні секундові інтонації). Уся восьмитактова конструкція утримується на басовому органному пункті *es*.

Наступна восьмитактова структура коди по чергово сполучає вокалізацію гармоній із другою частиною форми та нові секундові інтонації ($2 + 2 + 2 + 2$). Завершується кода кадансовим розширенням, що фігурує в заключній ланці другої частини.

Арієта сповнена радісного настрою, вимагає від виконавиці артистизму, відповідного характеру (легкості) звука: гострого, зібраного, летючого, водночас наповненого «теплим» тембровим колоритом. Особливу увагу приділяємо вимові італійського тексту.

«*Le crepuscule*»

Романс «*Le crepuscule*» («Сутінки») написаний на вірші відомого французького письменника й поета Віктора Гюго.

Макроформа романсу відображена в схемі $A B C B D B$, яка вказує на наявність повторюваної структури *B*, тобто рефрену чи приспіву, і наявність архітектонічних ознак рондо. Рефрен діалогує з трьома композиційними частинами *A*, *C*, *D*, укладеними на різному тематичному матеріалі.

Форма окремих композиційних ланок ($A B$, $C B$, $D B$) опирається на звиклу пісенну безрепризну двочастинність із розмежуванням на заспів і приспів. Але в разі аналізованого романсу «заспівна» частина пісенної форми експонує щоразу новий тематизм. Зважаючи на

цю обставину, окреслення композиційної структури романсу як куплетної пісенної форми заспівно-приспівного взірця видається малоефективним і малоїмовірним.

На користь рондової організації й тричастинної дефініції форми свідчить і локалізація тематичного матеріалу середньої частини С у тональності домінанти (D-dur, початкова тональність G-dur).

Початкова частина А романсу в архітектонічному аспекті презентує чіткий метричний восьмитактовий період повторної будови, що збігається з поділом чотирирядкового вірша (строфи).

Римування вірша перехресне: a b a b

L'aube naît et ta porte est close, a

Ô ma belle, pour quoi sommeiller? b

À l'heure où s'éveille la rose a

Ne vas-tu pas te réveiller? b

Музичний текст початкового восьмитактового модулюючого періоду розмежовується на сегменти a b a₁ c (2 + 2 + 2 + 2). Мелодичний контур a₁ інтонаційно ідентичний первинному варіантові a, несуттєво модифікується лише ритмічний компонент: за вимогою словесного тексту окремі одиниці ритму подрібнюються на дві ритмічні вартості (замість четвертної тривалості впроваджується пунктована формула ритму). В останньому сегменті періоду відбувається модуляція в тональність домінанти (G-dur – D-dur).

Фактура фортепіанного супроводу (бас і розкладені гармонічні фігурації) цілком відповідає природі романсового акомпанементу. Гармонічна основа не надто ускладнена й ґрунтується на послідовності гармоній T D⁶₅ T II₆ DD⁶₅ D (перше речення) T D⁶₅ T=S II K⁶₄ D₇ T (друге речення). D-dur – тональність домінанти першого речення й водночас домінанта тональності g-moll, у якій розпочинається рефрен, крім того, вона анонсує тональний план другої частини романсу.

Римування рефрену: ab ab

Ô ma charmante, écoute ici, a b

L'amant qui chante et pleure aussi a b

Структура короткого рефрену збільшується до розмірів десятитактового модулюючого періоду (g-moll – G-dur) через повторення його цілісного тексту й останнього рядка.

Отже, початковий композиційний розділ А та рефрен у тематичному й тонально-гармонічному аспекті утворюють цілісну замкнуту структуру, перша фаза якої здійснює модуляцію в тональну сферу домінанти, друга фаза, відштовхуючись від однойменного мінору, знову повертає розвиток до початкового тонального плану.

Друга частина розпочинається в тональності D-dur, анонсованій у першій частині. Як і початковий розділ, друга частина, відповідаючи вербально-текстовій основі, укладається у форму квадратного метричного восьмитактового періоду, що без жодних модуляцій сполучається з рефреном. Віршування ідентичне з попереднім a b a b. Натомість розмежування структурних одиниць музичного тексту другої частини відрізняється від початкового поділу, оскільки відсутність потреби в модуляції дає змогу зберегти структурну ланку b, не упроваджуючи нового елемента (c). Структура музичного тексту другої частини ближча до структури поетичного інваріанта: a b a₁ b₁.

У другій частині змінюється також фактурна презентація супровідного плану: романсові гармонічні фігурації локалізуються у вертикальній площині (репетиція акордових сполучень у тріольній ритміці).

Третій розділ С презентує тональну репризу (повернення G-dur), хоча не є тематичною репризою. Як і попередні розділи А і В, розділ С укладається у восьмитактовий період повторної структури. Співвідношення вербального й музичного структурування в цьому композиційному фрагменті відповідає початковому, тобто поділ музичної форми на сегменти $a\ b\ a_1\ c$ – своєрідна структурна реприза музичного тексту.

Мелодична лінія наділена радше специфікою інструментальних голосів: її контур кристалізується на загальних формулах інтонаційного розгортання ($g^1\ h^1\ d^2\ g^2$, $fis^1\ a^1\ c^2\ e^2$).

Характер твору – ліричний, наспівний, кожна фраза вимагає гнучкості й наповненості голосу. Цей романс може виконувати як сопрано, так і тенор. Особливу увагу звертаємо на вимову слів, оскільки це єдиний твір із циклу, написаний французькою мовою.

Висновки. Пісенна творчість Гаetano Доницетті викликає зацікавлення китайських виконавців у сенсі пізнання й вивчення європейських культурних традицій і видається потрібною сферою для розширення мистецьких горизонтів і збагачення концертного репертуару. У пропонованих для розгляду камерних творах Г. Доницетті з вокального циклу «Nuit d'été à Pausilippe» на основі докладного музично-теоретичного аналізу спостерігаємо риси яскравого мелодичного обдарування композитора, його глибоко поетичного таланту й відчуття театральності. У кожній із проаналізованих пісень наявні виразові прикмети жанрової диференціації, а також очевидний вплив оперної естетики митця, стилістики bel canto та методів формотворення, а також драматургії оперних форм. На нашу думку, ці твори може виконувати ліричне/лірико-драматичне сопрано або ліричний/лірико-драматичний тенор. Щодо особливостей якості голосу й виконавських можливостей належить зазначити, що голос повинен бути доволі гнучким і достатньо вишкolenим, щоб професійно виконати ці твори, більшість із яких є доволі складними як у технічному, так і у виконавському стосунку. Актуальність визначається насамперед потребою вивчення камерно-пісенної творчості композитора крізь призму власних тлумачень авторки дослідження. Перспективи подальших наукових пошуків полягають у продовженні дослідження багатой пісенної спадщини видатного італійського композитора Г. Доницетті крізь призму подальшого музично-теоретичного аналізу й виконавського процесу.

Література

1. Ван Мінцзе. Лірична семантика жіночих образів в оперній творчості (Г. Доницетті, Ш. Гуно, Дж. Пуччіні). 17.00.03 – музичне мистецтво / ОНМА імені А.В. Нежданової. Одеса, 2020. 179 с.
2. Ван Мінцзе. Твори Г. Доницетті у втіленні ліричної експресії вираження «божевілля від любові». *Трансформація музичної освіти і культури: традиція і сучасність* : тези і матеріали Міжнародної науково-творчої конференції (29–30 листопада 2024). Одеса, 2024. С. 21–22.
3. Гнидь Б. Історія вокального мистецтва. Київ : НМАУ, 1997. 320 с.
4. Драч І. Гаetano Доницетті в італійській опері-буффа. *Музична культура Італії та Франції: від бароко до романтизму (проблеми стилю та міжкультурних контактів)* : збірник наукових праць. Київ : КДК, 1991. С. 70–78.
5. Драч І. Класичне бельканто як вокальний стиль і як компонент музичного мислення епохи. *Музичне мислення: проблеми аналізу та моделювання* : збірник праць. Київ, 1988. С. 87–92.
6. Драч І.С. Оперна творчість В. Белліні і Г. Доницетті в італійській музично-театральній культурі епохи романтизму : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.02. Київ, 1990.
7. Є Лінь. Сучасна вокальна школа в Китаї. Методологічні засади в контексті європейсько-китайських культурницьких зв'язків. *Науковий вісник НМАУ. Серія «Естетика і практика мистецької освіти»* : збірник статей. Київ, 2008. С. 173–179.
8. Стахевич О. Мистецтво сольного співу в західноєвропейській опері XIX століття. 17.00.03 – музичне мистецтво / НМАУ імені П.І.Чайковського. Київ, 1997.

9. Су Жуй. Інтонаційна структура опер Гаetano Доницетті (на прикладі «Анни Бoleйн»). *Baltic Journal of Legal and Social Sciences*, 2022. № 2. Р. 189–194.
10. Черкашина М. Історична опера епохи романтизму: досвід дослідження. Київ : Муз. Україна, 1986. 182 с.
11. Ян Фуїнь. Про витоки canzone napoletana: до проблеми вивчення жанру. 2020. <https://orcid.org/0000-0002-7942-4695>. URL: https://www.researchgate.net/publication/342371376_On_the_Origins_of_Canzone_Napoletana_Studying_the_Genre.
12. Ashbrook W. Donizetti and his Operas. Cambridge : Cambridge University Press, 1982.
13. Barblan G. L'Opera di Donizetti. Bergamo : Banca Mutua Popolare di Bergamo, 1948.
14. Lippmann F. Die Melodien Donizettis. *Analecta Musicologica. Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte*. Köln, Wien, 1966. Bd. 3.
15. Sandelewski W. Donizetti. Kraków, 1982.
16. Weinstock H. Donizetti. London : Methuen & Co., Ltd. (UK publication date), 1964.



УДК 783.3

DOI <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2025-2-53-7>

*Костюк Наталія Олександрівна
доктор мистецтвознавства, професор,
доцент кафедри звукорежисури,
Київський національний університет театру, кіно і телебачення
імені І.К. Карпенка-Карого
<https://orcid.org/0000-0002-8235-8940>
Scopus-Author ID: 57413851700
Researcher ID: N-9228-2018*

ПІДХОДИ ДО МЕТОДОЛОГІЧНИХ РАКУРСІВ ЗАСТОСУВАННЯ ПОНЯТІЙНОГО КОНЦЕПТУ «ЦЕРКОВНА МУЗИКА» В КОНТЕКСТУАЛЬНОМУ ЗРІЗІ ЕНЦИКЛОПЕДИЧНИХ ВИДАНЬ

Точність застосування аналогічних чи близьких понять на перетині змістових площин академічного, постакадемічного й літургійного музикознавства є важливою проблемою розвитку сучасного методологічного апарату, а також піднесення рівня наукових праць. Передусім це стосується таких фундаментальних понятійних концептів, як «церковна музика» й «церковний спів». Як показав аналіз обраного матеріалу, у визначеннях їхнього змісту сьогодні охоплено різноманітні історико-культурологічні, когнітивні, естетичні, мистецькі й соціокультурні та інші аспекти. Значною мірою такі визначення спираються на богослужбові традиції тієї чи іншої нації. Водночас за врахування таких традицій сенс цих понять до сьогодні не усталений; їх, як «загальноприйняті» терміни, застосовують до цілком різних площин церковно-співочої традиції, композиторської чи аматорської творчості різних історичних епох і стилів. Зокрема, попри домінування системи канонічних жанрів (передусім у давніх пластах із гранично виявленою в них «віропрямованою» медитативністю або ж граничною концентрацією уваги як сакральним способом досягнення богодухновенності), терміни «церковна музика» й «церковний спів» беззастережно застосовують до деяких паралітургійних жанрів, насамперед партесних і духовних хорових концертів, а також зразків композиторської творчості останньої третини XX – перших десятиліть XXI століття. Проте такий підхід спонукає до численних застережень з огляду як на наукову вартісність такого роду праць, так і розвитку методологічного потенціалу музикознавства.

Дедалі відчутнішою стає потреба в диференціації цих понять, їх коректного застосування в науковій практиці (принаймні щодо різних історичних періодів). Тому пропонується стаття є внеском у розроблення цієї проблеми, що вже розпочата в національному музикознавстві, і спробою залучити до неї увагу широкого кола дослідників задля подальшого корелювання методологічних підходів українських наукових праць зі світовим досвідом у цій важливій із суспільного й мистецького погляду царині.

Ключові слова: *понятійний концепт, понятійний зміст, церковна музика, церковний спів, musica sacra, методологічний підхід, формулювання, боговишанування, медитативність.*

Kostiuk Nataliia. Approaches to methodological perspectives of the application of the conceptual concept of "church music" in the contextual section of encyclopedic publications

The accurate application of similar or close concepts at the intersection of the content planes of academic, postacademic, and liturgical musicology is an important problem for the development of the modern methodological apparatus, as well as for the improvement of the level of scientific works. First of all, it concerns such fundamental concepts as "church music" and "church singing". As the analysis of the selected material has shown, the definitions of their content to date

cover a variety of historical-cultural, cognitive, aesthetic, artistic and socio-cultural and other aspects. To a large extent, such definitions rely on the liturgical traditions of a particular nation. At the same time, given the differences in such traditions, the meaning of these concepts has not yet been established; they are applied as "accepted" terms to completely different phenomena of church-singing tradition, composer or amateur creativity of different historical eras and styles. In particular, despite the dominance of the system of canonical genres (first of all – in ancient formations with a completely "vertical" meditativity or extreme concentration of attention as a sacred way to achieve objectives), the terms "church music" and "church singing" apply unconditionally to some genres of paraliturgical music, first of all – the choral concerts, as well as samples of compositional creativity of the last third of the 20th century – the first decades of the 21st century. However, this approach encourages numerous reservations both in view of the scientific value of such works and the development of the methodological potential of musicology. The need for differentiation of these concepts, their correct application in scientific practice (at least in relation to different historical periods) is becoming increasingly evident. Therefore, the proposed article is a contribution to the elaboration of this problem already started in national musicology, as well as an attempt to attract the attention of a wide range of researchers for further correlation of methodological approaches of Ukrainian scientific works with world experience in this important scientific field.

Key words: conceptual concept, conceptual content, church music, church singing, musica sacra, methodological approach, formulation, worship, ritual, meditateness.

Вступ. Методологія кожної вартісної наукової праці є складноорганізованою системою в умовах нестабільності або, метафорично, «пульсування» об'єктного поля довкола центру дослідження – його предмета. Природно, що предмет не лише виражається в конкретному формулюванні, а й залучає до свого поля різноманітні понятійні комплекси, засобами яких відбувається принаймні його конкретизація. Дедалі частіше виникає ситуація, коли застосування історично усталених понять виявляється або не тільки не простим, а й навіть гранично ускладненим унаслідок впливу на науковий апарат певної галузі тих чи інших міждисциплінарних парадигм. При цьому аксіоматичним є те, що методологічна спрямованість визначає ракурс розгляду явища в його контекстуальних «полях» за допомогою відповідного понятійно-термінологічного апарату.

Понятійна точність стосується фундаментальних світоглядних та аксіологічних орієнтирів значного спектру музикознавчих досліджень. Так, «віссю» цієї публікації, довкола якої будуть розгортатися пояснення не тільки залучених термінів, а й критеріїв їх застосування в контексті світоглядних уявлень чи авторських культурологічно-мистецтвознавчих мотивацій, є таке традиційне й застосовуване майже без обмежень і конкретизацій поняття, як **«церковна музика»**.

Така ситуація щодо «церковної музики» як явища/феномена/виду творчості є результатом активності тривких стереотипів (серед них, наприклад, – прийняття лінійності історичного процесу за аксіому й оцінювання минулих епох з точки зору «ідеологічної доцільності» сьогодення)¹. Але від цього важливість осмислення окресленої проблеми не зменшується. Від того, що вкладено в поняття, залежить неупередженість та об'єктивність осмислення

¹Звернемо увагу на те, що методологічний перегляд ретроспектив свого часу спричинив фундаментальний перегляд сутності кількох знакових явищ, відомих від 1920-х років і до сьогодні як «золота доба» української церковної музики й «невідкритих» перспектив Перемишльської школи. Великим досягненням є те, що впродовж останнього десятиліття аналітика щодо цих явищ знову істотно доповнена новими відкриттями, що стали можливими внаслідок не тільки віднайдення невідомих творів чи фактів, а й зміни методологічних підходів.

феноменів, належних до богослужбової, паралітургічної й світської духовної сфер, а також методологічної коректності у вивченні їх жанрових і стилевизначальних особливостей у ситуаціях різних історичних епох і культурних ареалів. Зокрема, зауважено, що навіть у межах одного конфесійного середовища чи однієї історичної епохи застосування терміна «церковна музика» стосується суттєво відмінних за своєю природою феноменів, а звичайний літургійний спів за участю прихожан узагалі винесений за його межі.

Матеріали та методи. Як уже окреслено в різних працях, розмежування понять «спів» і «музика» щодо церковної (богослужбової) сфери є вагомим чинником для об'єктивного осмислення належних до неї зразків церковно-співочого мистецтва й регентської творчості. Проте в академічному (і постакадемічному, якщо відгукуватися на сучасні «тренди») музикознавстві склалося неписане правило. Більшість учених-медієвістів (які здебільшого надзвичайно ретельно й відповідально вивіряють можливість застосування кожного слова) майже не торкається змісту поняття «церковна музика». Натомість дослідники, переважні професійні інтереси яких стосуються пізніших періодів історії музичного мистецтва, досить легко поширюють смислове поле терміна «музика» на середньовічний пласт розспіву богослужбових текстів і ті частини хронологічно пізніших етапів, яких майже не торкається «егрегор» композиторської музичної творчості. Проте в українське музикознавство вже привнесені важливі праці, що вказують на перспективність вивчення цієї проблеми. Серед них – статті А. Єфименко, О. Трохановського, фундаментальні наукові праці Ю. Ясіновського, Н. Сиротинської та інших учених і дослідників. Певні підходи до з'ясування сутності цих процесів здійснила авторка статті в монографії «Українська богослужбова музична культура 1801–1916 років (науково-дидактичний, ужитково-співочий, концертно-виконавський і композиторський аспекти)» (Київ, 2018) і статті «Використання деяких концептів «Книги псалмів» у літургії візантійського обряду XVIII століття: ідеологічні зміни» (2019)². Важливими є й напрацювання в царині міжгалузевої взаємодії різних наукових сфер і напрямів. Оскільки сьогодні продовження осмислення цієї проблеми залишається нагальним завданням, безпосередніми матеріалами для статті як початкового етапу вивчення проблеми обрано енциклопедичні видання й деякі церковні документи. Для праці обрано переважно традиційні методи дослідження – огляд, дескрипцію, розширення описуваної сфери дослідження, а також порівняння.

Результати. Диференціювання цих двох феноменів церковної культури потребує методологічно виваженого та глибокого обговорення, у якому було б ураховано найрізноманітніші аспекти й найширшу базу відомих фактів, адже йдеться не тільки про розуміння концепційно найважливіших принципів і механізмів стильових явищ одного суспільно-функційного поля. Упровадження поняття «музика» в дослідження принаймні східного християнського ареалу посилює необхідність визначення специфіки дискурсу – дискурсу богослужбових відправ, у якому співіснують, змінюються, взаємодіють досить різні за походженням традиції.

В історичному плині цей процес позначений значною конфліктністю, що виявлялася в протистоянні прихильників «старих» і «нових»³ реалій. По суті, безпосередню аналогію становить антагонізм старообрядців, общини яких збереглися в багатьох регіонах

² Українська музична культура: глобалізаційні виклики та національні реалії : колективна монографія / НАН України, ІМФЕ ім. М.Т. Рильського. Київ, 2019.

³ Зауважимо, що такі «нові» реалії, з огляду на христологічні концепції (і не тільки), втілюють запити т. зв. «останніх часів». Це само по собі вказує на ймовірність істотного віддалення від першоджерел і навіть їх первинної святості.

сучасної України, з діячами «постниконівського християнства», а прихильників ортодоксального обряду – з греко-католиками. У цьому зв'язку виникають певні припущення щодо причин диференціації згадуваних вище термінів. Однією з основних убачається привнесення поняттям «мусикія» й відповідними мистецькими творіннями розриву в тривку, принаймні кількостолітню церковну традицію. Показово, що це привнесення не лише вплинуло на модифікації в суспільному середовищі та його культурі, а й із часом його наслідком стало перетворення певної стильової новації на тривку норму оцінювання якості богослужіння. На сучасному етапі визначені композиторами церковні твори часто являють собою складний синтез чинників неосакральних концепцій з елементами необароко, нової простоти й медитативної музики тощо. Так само численні «духовні концерти» чи «псалми» в їх стильових основах є більшою мірою оригінальними рецепціями феноменального стильового пласту – композиторської творчості «золотої доби» української церковної музики (а також більш ранніх і пізніших етапів розвитку національного стилю богослужбового спрямування) у нових стильових реаліях.

Розуміння причин і зумовлень диференціації цих двох фундаментальних понять – «церковна музика» й «церковний спів» – необхідне для усвідомлення як відмінностей у відповідних творчо-ментальних пластах, так і сутності тих факторів, що спричинили виникнення та поглиблення розбіжностей у втіленні канонічних текстів, тобто способів утілення тих сакральних образів та істин, що містили «старий» і «новий» «хроноси» конфесій східного обряду, що функціонували на українських теренах. Наріжним каменем у відповідному процесі видається комплекс новацій, що бреалізований у XVI–XVIII століттях. Це був етап переходу від традицій і принципів церковного співу в реаліях «старого обряду» до «офіційної» і водночас новочасної церковної музики, що також реалізовувалася на основі й уже визнаних канонічних текстів, і тих, що за допомогою музичних творів канонізовані в богослужіннях. Звернімо увагу на те, що хоча в межах Ecclesia Catholica таку «модуляцію» здійснено раніше, але в XVI–XVII століттях і в цьому ареалі (у протестантських рухах) виникли істотні опозиції саме в аспекті ставлення до розспіву богослужбових текстів.

Методологічно важливо уточнити сенс поняття «церковна музика», запозиченого із західного культурно-релігійного ареалу й узагальнене в прийнятному для східного християнства словосполученні. Оскільки відомі джерела не надають точних даних про його походження, джерелами для такого з'ясування його суті в різних віросповідних традиціях слугують профільні енциклопедичні й академічні видання, адже в них міститься максимальне узагальнення водночас наукового та культурно-історичного розуміння відповідних сенсів.

Не в усіх мовах використано єдиний термін – «церковна». Так, у наукових працях, присвячених католицькій музичній творчості, і навіть офіційних документах застосовується поняття «*musica sacra*», що⁴ домінує над італійським «*musica da Chiesa*». Проте і його буквальний переклад – не «церковна музика», а «музика з церкви». Оскільки офіційною мовою католицької церкви є латина, одним із поширених складників поняття є *ecclesia*, етимологія якого пов'язана з грецьким «ἐκκλησία» – «народні збори; церква», а також дієслова «ἐκκαλέω» – «викликати».

В інтернет-джерелі «Католицька енциклопедія»⁵ щодо дефініції «*Ecclesiastical Music*» прописано, що «під цим терміном мається на увазі музика, яка за розпорядженням

⁴ Термін «*sacra*» має різні переклади – «священна», «свята» й навіть «духовна» чи «таємнича». Цей термін є, зокрема, у «*Tra le Sollecitudini*» Пія X і «*Musicæ Sacræ*» Пія XII.

⁵ URL: <https://www.newadvent.org/cathen/10648a.htm>.

чи схваленням церковної влади використовується у зв'язку з богослужінням для сприяння прославленню Бога і навчання віруючих». У такому тлумаченні не міститься надзвичайно істотного компонента – компонента «святості» чи «священності», натомість піднесено чинники схвалення церковною владою і дидактичності⁶: «... музика відіграє роль лише в урочистих випадках, і лише відповідно до приписів належної влади»⁷. Проте, хоча із цього матеріалу очевидним є цілковите узалежнення цього компонента від тих чи інших владних кіл, безсумнівним є й відокремлення музики, що «може використати в цих випадках свої найбагатородніші та найефективніші засоби»⁸, від інших компонентів богослужіння, а отже, і від церковного співу.

Отже, виникає можливість припустити, що мотивації мали величезне значення у вищезгаданому переході від богослужбового співу як органічної частини традиційних відправ до церковної музики, що «супроводжує» богослужіння в тих українських ареалах, у яких розгортався вплив ортодоксальної конфесії. Як видається, ця «модуляція» мала справді ту істотну «провладну» основу, що сприяла істотному нівелюванню (а подекуди й знівельовано) традиційного віросповідного базису.

У цьому ж напрямі мотиваційних пошуків виявляється низка інших суттєвих особливостей. У католицькому ареалі музику осмислюють «як допоміжний засіб до інших засобів сприяння поклонінню Богу і як стимул до добра, вона не тільки не заважає релігійній церемонії, а й, навпаки, надає їй найбільшій пишності й ефективності»⁹. При цьому цікаво, що з продовження цієї концепції випливає висновок про принципове зіставлення музики з традиційним співом: «Тільки ті, хто не чуйні до її впливу або вперто культивують інші способи поклоніння, можуть уявляти, що вони відволікаються у своєму поклонінні музикою. Відповідна музика, навпаки, підносить людину над повсякденними думками в ідеальний і радісний настрій, приковує розум і серце до священних слів і дій і вводить його в належну благочестиву та святкову атмосферу»¹⁰. Таке «приковування розуму і серця» може бути прийняте за аналогію медитативному зосередженню на служінні як освяченому комплексі дій. Проте «ідеальний і радісний настрій» сприймається швидше як метафора, використовувана в «профанному» полі.

У французькій концепції «*musique sacrée*»¹¹ ототожнена з духовною. Важливою в залученому джерелі є конкретизація щодо об'єднання музичних жанрів, «так чи інакше пов'язаних із релігійними практиками певної соціальної групи». На цій основі різке відокремлення від концепції світської, або ж профанної музики¹². Диференційованими складниками цієї сфери визначено музику ритуальну або літургійну («яка практикується як усередині, так і поза межами всіх релігійних структур (моральних чи фізичних), ...

⁶ У публікації також використано ототожнення з «релігійною музикою» в її різних етнічних варіантах: «... Молитва, спів, гра на інструментах та діяння, організовані владою, становлять елементи публічного богослужіння, особливо офіційної літургії. Так було в язичників, юдеїв, а також у Церкві з давніх-давен». Там само.

⁷ URL: <https://www.newadvent.org/cathen/10648a.htm>.

⁸ Там само.

⁹ URL: <https://www.newadvent.org/cathen/10648a.htm>.

¹⁰ URL: <https://www.newadvent.org/cathen/10648a.htm>.

¹¹ *musique sacrée*. URL: https://fr.wikipedia.org/wiki/Musique_religieuse.

¹² «La musique religieuse ou musique sacrée regroupe les genres musicaux associés d'une manière ou d'une autre aux pratiques religieuses d'un groupe social donné. Le concept s'oppose donc à celui de musique profane». Там само.

і яка є підтримкою для поклоніння»), **священну** («музика, яка в широкому сенсі означає будь-яку музику, збережену для богослужіння, і яка також позначає, з кінця 19 століття на Заході **вчену** музику, що супроводжує християнське богослужіння») і **духовну**, «яка вітає широкий вибір різноманітних жанрів, у тому числі нетрадиційних, призначених для духовного піднесення слухачів поза будь-якими релігійними рамками»¹³.

У німецькій традиції авторитетне тлумачення безпосереднього відповідника – «**Kirchenmusik**» – надав Х. Ріман¹⁴, застосувавши як низку відповідників терміни «*Musica ecclesiastica, sacra, diyina*». В «*Encyclopedia Britannica*» є терміни «*Sacred music*», «*church music*», «*liturgical music*», «*Tudor Church Music*» тощо. У всіх фігурує іменник «музика», що вказує на щільний зв'язок чи навіть ототожнення з поняттям «церковний спів». Наголосимо ще на одному важливому нюансі. У поясненні терміну – «літургійна музика, музика, написана для виконання під час релігійного обряду поклоніння. Термін найчастіше асоціюється з християнською традицією»¹⁵ – є термін «виконання». Але поняття «виконання співу» чи «виконання розспіву» сумнівні. Тому закономірно, що акцент у статті зроблено на авторському чиннику, хоча й із важливим змістовим застереженням: «Літургійна музика бургундця Гійома Дюфе, Джона Данстейбла та Леонела Пауера в Англії та їхніх сучасників була написана для княжих каплиць і придворних церемоній, а не для абатства й собору»¹⁶. З огляду на сьогоденні реалії, у контекст такого уточнення ефективно залучити положення з «*Inter plurimas pastoralis officii sollicitudines*» (Motu Proprio Пія Х від 22 листопада 1903 р.), де в третьому пункті (№ 3) сказано про потребу відновлення григоріанського співу в народному використанні з метою активнішого залучення вірних до відправ, «як це було в давні часи»¹⁷.

Висновки. Очевидно, що викладені міркування й огляд варіантів застосування аналогічних чи близьких понять є тільки окремим та обмеженим масштабами наукової статті підходом до значної проблеми. Водночас уже на початковому етапі її вивчення можна констатувати, що, на відміну від церковного співу, церковна музика є видом композиторської й аматорської музичної творчості, зразки якої дозволені до використання в богослужбових обрядах східної та західної церков. Попри її опору на систему канонічних жанрів, до неї «втягнуто» й деякі паралітургійні жанри, передусім партесні та духовні хорові концерти.

На відміну від церковного співу як одного зі способів спільної молитви й приєднання голосу кожного вірянина до соборного боговшановування (особливо його давніх пластів із гранично виявленою в них «віроспрямованою» медитативністю або ж граничною концентрацією уваги як сакральним способом досягнення богодухновенності) у цьому виді творчості з більшою чи меншою мірою очевидності виявляється авторський чинник та орієнтація на естетичні парадигми певного історично-стильового періоду. Тому проблеми, пов'язані з виникненням цього пласта в масиві музично-співочої літургії, доцільно розглядати не так із часу впровадження авторства (оскільки авторством детерміновано й досить вагомий корпус монодійних піснеспівів), як часу їх поєднання

¹³ musique sacrée. URL: https://fr.wikipedia.org/wiki/Musique_religieuse.

¹⁴ Kirchenmusik. Hugo Riemanns Musik Lexikon. Berlin : MAX HESSES VERLAG, 1929. S. 884–886.

¹⁵ Літургійна музика. *Британська енциклопедія*. URL: <https://www.britannica.com/topic/liturgical-music>.

¹⁶ Літургійна музика. *Encyclopedia Britannica*. URL: <https://www.britannica.com/topic/liturgical-music>.

¹⁷ MOTU PROPRIO TRA LE SOLLECITUDINI DEL SOMMO PONTEFICE PIO X SULLA MUSICA SACRA. 22 novembre 1903. URL: https://www.vatican.va/content/pius-x/it/motu_proprio/documents/hf_p-x_motu-proprio_19031122_sollecitudini.html.

з власне історично детермінованими естетично-стильовими початками. Отже, потреба в диференціації цих понять та адекватному й вираженому їх застосуванню в науковій практиці є важливим завданням.

Література

1. Єфіменко А. Функції богослужбового канону та взаємодія його складових у літургійній музиці. *Українська музика*. 2012. № 1. С. 59–72. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukrmuzyka_2012_1_10.
2. Кияновська Л. Музична україністика на перехресті простору й часу. *Українська музика: науковий часопис*. Львів, 2021. № 1 (39). С. 7–12.
3. Костюк Н. Українська богослужбова музична культура 1801–1916 років (науково-дидактичний, ужитково-співочий, концертно-виконавський і композиторський аспекти). Київ, 2018. 667 с.
4. Костюк Н. Використання деяких концептів «Книги псалмів» у літургії візантійського обряду XVIII століття: ідеологічні зміни. *Українська музична культура: глобалізаційні виклики та національні реалії* : колективна монографія / Національна академія наук України, ІМФЕ ім. М.Т. Рильського. Київ, 2019. С. 125–143.
5. Про церковний спів: Декрет Львівського Архиєпархіального Собору, читаний 25 квітня 1941 р. / до друку підгот. Ігор Червінський, ред. Юрій Ясіновський ; Інститут Літургійних Наук Львівської Богословської Академії. Львів, 2001. 10 с.
6. Сиротинська Н. Витоки і богословсько-естетична сутність візантійської гімнографії. *Українська музика*. Львів, 2016. Ч. 1. С. 32–42.
7. Сиротинська Н. Категорія прекрасного у гімнографії та сакральній монодії. *Laudatio* : ювілейна збірка наукових статей на пошану професора Юрія Ясіновського. Львів, 2014. С. 144–154.
8. Товтин Н.І. Взаємовідношення слова й музичного елементу в богослужбовій музиці православної церкви. *Освіта і наука*. Мукачеве, 2022. Вип. 2 (33). С. 215–223.
9. Трохановський О. Що таке церковна музика (музично-історичний, богословський і творчий аспекти)? *Kalopnonia* : науковий збірник з історії церковної монодії та гімнографії. Львів : Вид-во Українського Католицького Університету, 2004. № 2. С. 243–250.
10. Ясіновський Ю. Візантійська гімнографія і церковна монодія в українській рецепції ранньомодерного часу / ред. К. Ганнік, Я. Ісаєвич. Львів : Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2011. 468 с.
11. Ясіновський Ю. Українська церковна монодія в музично-аналітичному дискурсі / Український католицький університет, Інститут літургійних наук; Львівська національна музична академія, кафедра музичної медієвістики та україністики. Львів : Видавництво Львівської політехніки, 2014. 84 с.
12. Gietmann G. Ecclesiastical Music. In *The Catholic Encyclopedia*. New York: Robert Appleton Company, 1911. URL: <http://www.newadvent.org/cathen/10648a.htm>.
13. Kirchenmusik. Hugo Riemanns Musik Lexikon. Berlin : MAX HESSES VERLAG, 1929. S. 884–886. URL: <https://archive.org/details/RiemannMusiklexikon11tea1929>. Liturgical music. *Encyclopaedia Britannica*. The Editors of Encyclopaedia Britannica. URL: <https://www.britannica.com/topic/liturgical-music>.
14. MOTU PROPRIO TRA LE SOLLECITUDINI DEL SOMMO PONTEFICE PIO X SULLA MUSICA SACRA. 22 novembre 1903. URL: https://www.vatican.va/content/pius-x/it/motu_proprio/documents/hf_p-x_motu-proprio_19031122_sollecitudini.html.
15. Musique religieuse. URL: https://fr.wikipedia.org/wiki/Musique_religieuse.
16. Siuta B., Dovhalyuk I., Markova O., Zinkiv I., Hrab U. Non-musical markers of the structure and content of musical works at the end of the 20th century. *Ad Alta. Journal of Interdisciplinary Research*. 2021. Vol. 11. Issue 1. P. 37–41. URL: www.doi.org/10.33543/1101.



УДК 78.071.1+781.68,

DOI <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2025-2-53-8>

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>
AAH-8129-2021

Гриньо Михайло Васильович
магістр,
Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка
<https://orcid.org/0009-0001-7109-6818>

ПОЕТИКА КОХАННЯ У ЗВУКАХ: ТЕОРЕТИЧНИЙ І ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТИ ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛУ ПЕТРА ГАЙДАМАКИ «ТАК НІХТО НЕ КОХАВ» НА ВІРШІ ВОЛОДИМИРА СОСЮРИ

У статті досліджено вокальний цикл «Так ніхто не кохав» Петра Гайдамаки, створений на вірші Володимира Сосюри, який є визначним зразком української камерно-вокальної музики другої половини ХХ століття. Цей твір поєднує глибоку емоційність поезії В. Сосюри з витонченістю музичної мови композитора, створюючи цілісний художній образ, що розкриває багатогранність любовного переживання.

Відзначено, що цикл складається з восьми романсів для баритона, віолончелі й фортепіано, кожен із яких є музичною інтерпретацією окремого вірша В. Сосюри. **Засобами** єдності циклу є образно-настрове спрямування кожної поезії – оспівуванням кохання в усій його повноті та складності. Вірші, покладені на музику, відзначаються глибоким ліризмом, емоційною насиченістю й образністю, що надає композитору широкі можливості для музичного вираження. В. Сосюра використовує багатий арсенал художніх засобів – метафори, епітети, риторичні запитання, звертання, що надає його віршам особливої виразності й емоційної сили.

Комплексний аналіз кожного романсу демонструє широкий спектр музично-виражальних засобів. Мелодика вокальної партії відзначається плавністю й виразністю, що дає змогу передати найтонші відтінки почуттів ліричного героя. Гармонічна мова багата на колористичні відтінки, що підкреслюють емоційний стан персонажа. Партії віолончелі й фортепіано не лише супроводжують вокальну лінію, а й активно беруть участь у відтворенні образу та настрою твору, створюючи відповідне емоційне тло.

Доведено, що вокальний цикл «Так ніхто не кохав» є самостійним художнім твором, що розкриває нові грані поетичного тексту. Петро Гайдамака вміло передає емоційний зміст віршів, використовуючи музичні засоби для поглиблення й розширення поетичного образу. Цикл є яскравим прикладом синтезу поезії та музики, де обидва види мистецтва взаємно збагачують одне одного.

Цей цикл є цінним внеском у національну музичну культуру й заслуговує на подальше вивчення та популяризацію.

Ключові слова: камерно-вокальний жанр, цикли, музична мова, музично-виражальні засоби, українські композитори, стиль, поетичні тексти.

Pysmenna Oksana, Hryno Mykhailo. The Poetics of Love in Sound: Theoretical and Performance Aspects of Petro Haidamaka's Vocal Cycle "No One Has Ever Loved Like This" to Poems by Volodymyr Sosiura

The vocal cycle No One Has Ever Loved Like This by Petro Haidamaka, based on poems by Volodymyr Sosiura, is examined as a prominent example of Ukrainian chamber vocal music of the second half of the 20th century. This work combines the profound emotionality of Sosiura's poetry with the refinement of the composer's musical language, creating a cohesive artistic image that reveals the multifaceted nature of love as an emotional experience.

It is noted that the cycle consists of eight romances for baritone, cello, and piano, each being a musical interpretation of an individual poem by Sosiura. The unity of the cycle is ensured by the imagery and emotional direction of each poem, which together exalt love in all its fullness and complexity. The selected poems are marked by deep lyricism, emotional richness, and vivid imagery, providing the composer with wide expressive possibilities. Sosiura employs a rich arsenal of poetic devices – metaphors, epithets, rhetorical questions, and direct addresses – that lend his verses particular expressiveness and emotional power.

A comprehensive analysis of each romance demonstrates a wide range of musical-expressive techniques. The vocal line is characterized by smoothness and expressiveness, enabling the transmission of the subtlest nuances of the lyrical hero's emotions. The harmonic language is rich in coloristic nuances, underscoring the emotional states of the characters. The cello and piano parts not only accompany the vocal line but also actively participate in shaping the imagery and mood of the work, creating an appropriate emotional background.

It is argued that the vocal cycle No One Has Ever Loved Like This stands as an autonomous artistic work that reveals new dimensions of the poetic text. Haidamaka skillfully conveys the emotional content of the poems, using musical means to deepen and expand their expressive imagery. The cycle serves as a vivid example of the synthesis of poetry and music, in which both art forms mutually enrich one another.

This cycle represents a valuable contribution to the national musical culture and merits further study and popularization.

Key words: *chamber vocal genre, cycles, musical language, musical-expressive means, Ukrainian composers, style, poetic texts.*

Вступ. У ХХ столітті музична культура України зазнала глибоких змін. Тривалий час будь-які звернення до західних музичних течій уважалися ідеологічно ворожими: твори заборонялися, а композитори піддавалися осуду. Після «хрущовської відлиги» з'явилася можливість спілкування із зарубіжними митцями, відкриваються нові можливості для поєднання національних традицій із досягненнями західних шкіл. Одним із оригінальних художніх напрямів, породженим особливою суспільно-історичною ситуацією в сср, стала «Нова фольклорна хвиля».

У ці роки зросла увага до камерно-вокального циклу: жанр, запозичений із західноєвропейської традиції, набув популярності завдяки різноманітній тематиці, яка охоплювала історичні, філософські, інтимні й емоційно-психологічні аспекти. Виходячи зі специфіки жанру, у циклах поєднувалися тематично, сюжетно чи настроєво споріднені твори в єдину художню цілісність. Композитори зверталися до поезії як українських (Т. Шевченко, Л. Українка, П. Тичина, В. Сосюра), так і зарубіжних (В. Шекспір, Г. Гейне, Р. Бернс, О. Хайям) авторів.

Першим українським вокальним циклом вважають «Дванадцять романсів та два дуети» на вірші Генріха Гейне (1893) Миколи Лисенка. Вагомий внесок у розвиток

камерно-вокального зробив і Яків Степовий: цикли «Пісні настрою» (1907–1908) і «Три вірші М. Рильського» (1911). Борис Лятошинський створив два яскраві цикли: «Місячні тіні» (1923) на слова П. Верлена, І. Бальмонта, О. Уайльда й «Чотири вірші Шеллі» (на поезію П. Шеллі), які вирізняються глибокою лірикою та багатою гармонічною мовою. Активно працював у жанрі вокального циклу Михайло Вериківський: «Пісні Сафо» (1920), «Образ коханої» (1944) на слова Грабовського, а також твори на тексти П. Тичини, Л. Українки.

Юлій Мейтус створив вокальний цикл «Кобзареві» на вірші А. Малишка до 100-річчя від смерті Тараса Шевченка. Цикл вирізняється глибоким патріотичним змістом і музичною образністю. Багату камерно-вокальну спадщину залишив Юрій Іщенко: цикли на вірші Гамзатова (1964), Катрі Вали (1966), Т. Шевченка, українських поетів і середньовічних трубадурів. Його твори охоплюють широкий спектр тем і стилевих вирішень.

Філософська глибина й вишуканість форми відчувається в низці камерно-вокальних циклів Валентина Сільвестрова: «Тихі пісні» (1974–1977), «Прості пісні», «Ступені» й «Лісова музика». Символічним спрямуванням поетичних текстів відрізняються вокальні цикли української композиторки Богдани Фільц: «Срібні струни» (1999), «Наша дума, наша пісня» (2004), «Калина міряє коралі» (2014) тощо.

Матеріали та методи. Одним із яскравих представників жанру є український композитор, диригент, педагог Петро Гайдамака (1907–1981)¹. Його творчий доробок охоплює різні музичні напрями: вокально-симфонічні твори: *кантата-симфонія* «Пісні серця» (1965) на слова В. Сосюри; «Краю мій» (1967) на слова М. Рильського, В. Бичка, І. Муратова; інструментальні твори: концерт для гобоя; сюїта «Молоді літа» (1935), партита й рапсодія (обидві – 1972 року); хорові твори: «Дума про Богдана Хмеля» (сл. І. Цюпи), «Калинонька» (сл. А. М'ястківського); камерна музика: п'єси для фортепіано; обробки народних пісень (збірка 1978 року).

Особливе місце у творчості композитора посідає камерно-вокальна музика. Його вокальні цикли – «Мелодії» (1948, на слова Лесі Українки), «Дніпрові сонети» (1964, на слова Д. Луценка), «Так ніхто не кохав» (1974, на слова В. Сосюри), «Сторінки кохання» (1976) – вирізняються ліризмом, щирістю, національним колоритом і виразним мелодизмом. Композитор тонко відчував природу вокального жанру та майстерно передавав емоційну глибину музичних образів. Показовими для композиторського стилю Петра Гайдамаки є щирість, ліричне висловлення, досягнення глибокої художньої переконливості у створенні лірико-драматичних образів, багатий мелодизм пісенного характеру, тонке розуміння особливостей вокалу.

Загалом жанру камерно-вокальної музики присвячена велика кількість розвідок у зарубіжному й українському музикознавстві. Серед українських науковців відзначаємо Л. Корній², О. Козаренка³, Б. Фільц⁴, у працях яких окреслена творчість українських

¹ Оскільки постать Петра Гайдамаки є маловідомою, окреслимо основні біографічні віхи: народився в м. Краматорськ, Донецької області. З дитинства захоплювався музикою, грав на сопілці, співав народні пісні. У ранні роки, працюючи ливарником на металургійному заводі, активно займався художньою самодіяльністю. Навчався в Харківській консерваторії (закінчив 1938 року), композиція – у С. Богатирьова й М. Тица, диригування – у В. Тольби. Працював музичним редактором і диригентом Харківського радіокомітету. Під час Другої світової війни був керівником оркестру народних інструментів ім. Т. Шевченка. Після війни керував Харківським радіокомітетом, був директором театру опери та балету ім. М. Лисенка, очолював філармонію й обласний відділ Спілки композиторів України.

² Корній Л. Історія української музики. Київ – Харків – Нью-Йорк. 1996. Ч. I. 313 с.

³ Козаренко О. Деякі тенденції розвитку національної музичної мови в першій третині ХХ століття. *Українське музикознавство* : науково-методичний збірник / НМАУ ім. П.І. Чайковського ; Центр музичної Україністики. Вип. 28. Київ, 1998. С. 144–155.

⁴ Фільц Б. Український радянський романс. Київ : Наукова думка, 1970. 124 с.

композиторів у камерно-вокальному жанрі, зокрема у вокальних циклах. На жаль, постані Петра Гайдамаки присвячено недостатньо уваги, а розгляду вокального циклу митця «Так ніхто не кохав» на вірші В. Сосюри не знаходимо в музикознавчій літературі. Тому комплексний аналіз означеного циклу, його музичної мови, зв'язку музики з поетичним текстом, стильових особливостей є потрібним та актуальним.

Мета дослідження спрямована на виявлення стильових особливостей музичної мови композитора у вокальній творчості й надання виконавських рекомендацій для чоловічого голосу баритону у вокальному циклі Петра Гайдамаки «Так ніхто не кохав» на вірші Володимира Сосюри.

Методологічною базою дослідження є комплексний підхід у теоретичному та виконавському аспекті предмета дослідження. Застосовано метод цілісного аналізу – під час розгляду матеріалу, аналітичний метод – під час вивчення музикознавчої літератури, компаративний – для окреслення відмінних і спільних рис аналізованих композицій.

Результати. Найближчими серед усіх мистецтв є поезія та музика. Вони однаково здатні передати порух серця, барви природи, тихий смуток чи несподіване щастя. Нахненням для Володимира Сосюри, одного з найніжніших українських ліриків, завжди була краса рідного краю. У його поезії – живописна палітра й музика серця. Його слово не лише звучить – воно світиться, дихає, оживає в образах. Поет мав хист не лише до вірша, а й до живопису й музики. У понад сорока його збірках – цілий всесвіт романтичних осяянь, де природа й кохання нерозривні, де реальне й піднесене зліті в єдиному диханні.

Саме до такої поезії звернувся композитор Петро Гайдамака у вокальному циклі «Так ніхто не кохав» для баритона, віолончелі та фортепіано. Восьмичастинна збірка романсів, написана на вірші В. Сосюри, – це музична осінь кохання: ніжна, світла, трохи меланхолійна. Особлива увага в дослідженні приділяється музично-виражальним засобам і виконавським рекомендаціям, що допоможуть глибше розкрити драматургію циклу. Важливо зазначити: романсний цикл може виконуватися як єдине ціле, так і у вигляді окремих солоспівів. Для зручності виконавські поради подаються в ключових місцях твору, без дублювання аналітичного тексту.

«Про що шумлять тополі» (1). У цій поезії В. Сосюра змальовує гармонію між почуттями людини й навколишнім світом, одухотвореними образами тополь, трави, місяця. Два куплети поетичного тексту, де голос закоханого зливається з голосом ночі, рослин і птахів, композитор утілює в тричастинній формі. Романс розпочинається з хвилеподібного арпеджованого вступу (Allegretto), який немов малює картину місячної ночі, шелесту трав, шуму тополь. Тональність *es-moll* передає задумливий, романтичний настрій. Мелодія, що нагадує вальс, підтримана м'якими співзвуччями: $t_{6/4}$ – t^6 (тоніка із секстою – це початок фрази «Про що шумлять тополі...»). Друга фраза – «...шепочеться трава», – звучить у паралельному *Ges-dur*, наче просвітлене віддуння першої.

Хвилеподібний рух цих фраз вимагають від виконавця тонкої вокальної пластики. Початок 3-за такту дає змогу голосу «влетіти» у фразу, що ніби тягнеться за порухом трави. Між фразами можна зробити коротке дихання, але зберегти відчуття єдиного музичного дихання (приклад 1).

Партія віолончелі, яка подекуди наслідує вокальні мотиви, створює ефект легкого підголоска, а фортепіано доповнює картину арпеджованими змахами, що передають шум дерев і тихе місячне світло. Гармонічна палітра – *es-moll* → *Ges-dur*, доповнює світліший відтінок настрою.



Приклад 1. Петро Гайдамака «Так ніхто не кохав» – «Про що шумлять тополі» (1–6 т.т.)

Гармонічна послідовність з витриманими функціями та ладовою змінністю передає відповідний, ледь схвилюваний настрій куплету: $es-moll - \frac{1}{2} | t \frac{2}{2} | t \frac{3}{4} | t^{+6\#} \frac{5}{4} | Ges-dur D_2 - D_{\frac{6}{4}} | T-VII \rightarrow \frac{7}{2} | t(es) - t_{\frac{6}{5}} | s\P \frac{6}{5} - s\P \frac{4}{3} | D_{\frac{6}{5}} - D_7^{(2,-3)} \rightarrow \frac{10}{2} | T6 (Ges) |$. У 6–10-у тактах на словах «Що бачить срібний місяць, як в небі проплива?» тою ж арпеджованою, у ритмі вальсу мелодичною лінією композитор ускладнює гармонічний супровід (альтеровані акорди, співзвуччя із заміненими тонами) і створює гру ладовими нахилами. Фраза «...бачить тебе, моя любов» кульмінаційна. Починається із-за такту, вимагає завчасного дихання й поступового наростання, з маленькою ферматою на високій ноті – ніби зупинкою часу в момент ніжності.

У середній частині (*Piu mosso*), що будується на коротких мотивах при зростанні темпу, арпеджіато зберігається. Тут важливо розподілити дихання, аби не втратити плавності фразування у витриманому світлому $Ges-dur-i$.

Третя частина (Темпо I) – статична реприза, повернення до первісного задуму, завершення кола емоцій.

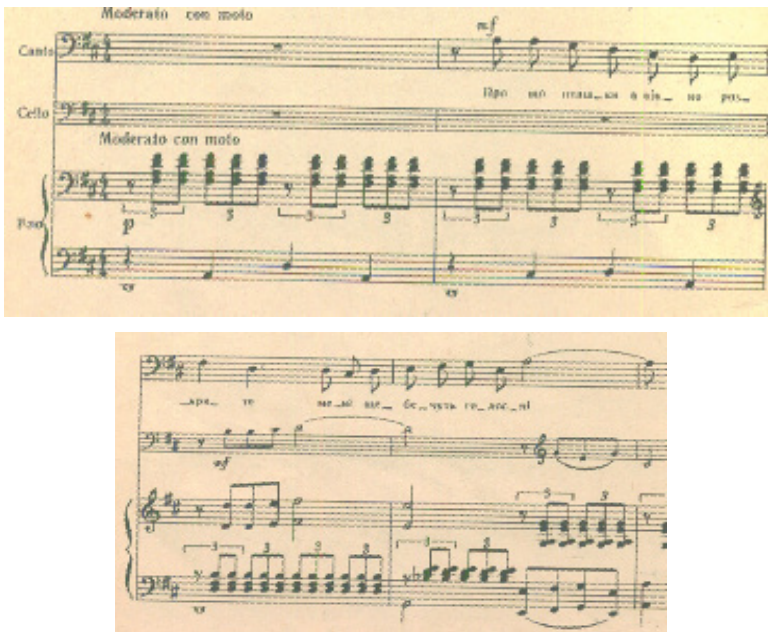
«Айстри» (2). Осінній настрій у вірші Володимира Сосюри передано через символ пізніх квітів – айстр, які уособлюють кохання, що не здійснилося. Їх образ – ніжний, тремтливий – відтворює прощальну меланхолію, притаманну пізній осені: «Айстри задумані, квіти останні / осені пізньої сльози багрянні».

Цей стан застиглої, світлої печалі майстерно втілено музиці романсу Петра Гайдамаки. Композитор укладає два куплети поезії в просту тричастинну форму з варіантною репризою (A-B-A1). Основна мелодична лінія розгортається спокійно, неквапливо, на рівномірних четвертних із крапкою в такті при розмірі 6/8 – як відлуння останніх крапель осіннього дощу. Кожна фраза плавно виростає з попередньої: короткі послівки поступово рухаються від домінанти до тоніки, а потім від тоніки до тоніки $h-moll$. Цю застиглість підкреслюють заліговані ноти віолончелі й повторювані фігури фортепіанного супроводу. Гармонія стримана: тяглі функції тоніки, зрідка доповнені $s\P$ і $TD\P$.

«Скажи мені» (3). Це пісня-звернення закоханого героя, сповненого ніжності й шемливих почуттів. Його риторичні запитання до коханої крізь призму милування природою (щебетання птахів, шепіт жита, аромат квітів) набувають особливої емоційної виразності.

Музика укладена в простій двочастинній формі (D-dur). Два музичні речення, повторювані за структурою, функціонують як питання й відповідь: перше завершується на домінанті, друге – на тоніці. Мелодійна лінія на словах «*Про що пташки в вікно розкри-те*» вибудована в низхідному пентахорді, який контрастує з висхідним пентахордом у наступній фразі – «*мені щебечуть голосні*». Наступні рядки «*І у полях шепоче жито...*» варіантно повторюють початковий мотив.

Мелодія супроводжується синкопованими тріолями в обох фактурних пластах: арпеджійованій основі й акордовому верхньому пласті. Основу гармонії становлять тоніко-домінантові поєднання, введення секстакорда VI щабля. Колористика гармонічних послідовностей досягається введенням S7, VI, sII6/5 і чергування з їх гармонічним варіантом: (D-dur) 1| T - - 2| T-T7 - - 3| VI6 - - 4| sII^r_{6/5} - - 5| D7 - T - 6| VI - VI2- VI⁷ | S7 - S7^r - sII^r_{6/5} | T - (приклад 3).



Приклад 3. Петро Гайдамака «Так ніхто не кохав» – «Скажи мені» (1–5 т.т.)

Динамізація розвитку проходить у другому куплеті завдяки секвентним проведенням: кожен наступний рядок поетичного тексту – вище в мелодичному розташуванні – відповідно, у тональностях: fis, G, h.

Перша фраза «*Чому так пахнуть квіти в гаю*» супроводжується складною гармонією (fis-moll: $t - t_2 - VI - D2 \rightarrow T_6$). Подібно з елементами перегармонізації підтримуються дві наступні фрази, відповідно, зі складними акордами, неочікуваними розв'язаннями (еліпсис – на словах «*...наші дні*»). Кульмінація цього невеликого полотна припадає на два такти далі від місця золотого перетину (після *a tempo* + 2-а такти) на словах: «*За що я так тебе кохаю, скажи мені, скажи мені?*».

Цей куплет є єдиною великою побудовою з поступовим наростанням динаміки. Рекомендовано починати з *p*, поступово підсилюючи звучання до *mezzo-piano*, і завершити на *forte*. Секвенційність допомагає логічно структурувати фрази, дихання варто брати після кожного речення.

Емоційна кульмінація виражена в стрибках на чисту квінту (*h-fis'*) і кварту (*h-e*), пунктирному ритмі й риторичному зверненні на слові «мені» – витриманому впродовж чотирьох тактів на гармонії D-dur: | T-VI₆^r | T-VI₆^r | T | T ||. Романс пронизаний щирістю та світлими почуттями героя. Вишукане поєднання музики й поезії створює враження гармонійного емоційного діалогу між композитором і поетом.

«Шаллю зорі золотую» (4). У цьому романсі – четвертому із циклу «Так ніхто не кохав» П. Гайдамаки, щирі, благоговійні почуття до коханої переплітаються з чарівною красою природи, відтвореною через образи В. Сосюри. Поетичні метафори – «зорі золотой», «шаль зоряна» – передають ніжність і піднесення, що тонко втілені в музиці.

Поезія в трьох куплетах покладена на музику в репризній тричастинній формі. Вступ (5 тактів), де фортепіано й віолончель створюють хвилеподібну фактуру з арпеджіо та чергуванням терцій і квінт, налаштовує на споглядальний настрій. Гармонія некваплива, з перевагою тоніки (1, 3, 4-й такти) і домінантових акордів, які додають легкої схвильованості: ¹|T - ²|DVII₆ - D₉ - ³|D₇ - D_{4/3}⁴| T - (подібні послідовності композитор використовує впродовж усього романсу).

Тема, уперше озвучена віолончеллю, стає основою всього твору. Перший куплет – період повторної будови, де поетичні пейзажі поєднані зі зверненням до коханої. Виконавськи важливо витримувати дихання між двома частинами фрази; зважаючи на темп *moderato*, кожна фраза триває два такти, з поступовим наростанням звучання. Показово, що в першому такті всі ноти восьмі, а в другому – домінує довга тривалість (четвертна з крапкою), що додає розспівності.

Середня частина – «В грудях закохано мліє...» – емоційно насичена й гармонічно складніша. Свіжу барву вносить модуляція-зіставлення Ges-dur – Ces-dur. Уже в першому такті серединної побудови переміщення на другу долю тоніки й ускладнення її септакордом у Ces-dur-i: T – T₇ (14-й т.), за звучанням сприймається як поліфункційне поєднання: тоніка Ces-dur і тризвук III по es-moll-ю. Гра мажору-мінору звучить на словах «...закохано...». Уся частина насичена короткочасними переходами Ces-dur – Ges-dur – Ces-dur – es-moll – Des-dur. Ускладнення звучання і стан схвильованості досягаються еліптичними зворотами (домінанта й обернення до Ces-dur – es-moll).

Реприза статична, зберігає початкову спокійну атмосферу, включає локальну кульмінацію в другому реченні, де хвилеподібний рух по T_{6/4} у Ges-dur-i, низхідний рух на м.3 замінюється терцієвим висхідним з ферматою. Це посилює емоційний акцент завершення (приклад 4).

Романс передає гармонію між внутрішнім світом ліричного героя та красою природи. Поетичні образи витончено втілюються в музиці, а виражальні засоби точно відтворюють найтонші відтінки почуттів.

«Сонце моє, сонце» (5). Цей романс – гімн любові, молодості, природі й творчості. В основі – поетичний образ сонця як символу життя, натхнення, вічної краси. Сонце – не тільки світило, а втілення всього, що надихає: коханої, мрії, пісні. Ліричний герой звертається до нього як до живої істоти, покладаючи в ці слова віру в силу любові та мистецтва, що долають плин часу.



Приклад 4. Петро Гайдамака «Так ніхто не кохав» – «Шаллю зорі золотою» (3-тя частина)

Початок романсу (перші два рядки) викладено хвилеподібною мелодією у варіантному проведенні (чергування гармонічного й натурального ладу – d-moll) із баркарольним характером супроводу на витриманій фігурації по звуках тонічного тризвуку - t--- t₂ – VI – s₇ тощо, з поступеним низхідним рухом басу: I - - – VII – VI – IV - - V – V- I і з альтераціями акордів субдомінантової групи s₇^{b5} на словах «... *мріє моя, мріє...*», створює атмосферу легкої тривоги й емоційного напруження.

Секвентний розвиток хвилеподібного тетраорду з короточасним переходом у паралельний мажор F-dur уносить просвітління й оптимізм. Так виникає діалектична гра світла й тіні – мажору й мінору, що виражає внутрішній світ героя, де боротьба смутку та надії перетворюється на натхненну пісню.

Твір технічно зручний для виконання, особливо для баритона: теситура помірна, без екстремальних стрибків чи високих нот (окрім коротких епізодів із нотою *f*¹). Фразування рівномірне – чотиритактове, що сприяє логічному викладу мелодії та емоційній структурі.

Кульмінація розгортається в середній частині на видозміненому матеріалі першого куплету. Висхідна секвенція в тональностях: d-moll – a-moll – C-dur, із широким арпеджіо в супроводі, що охоплює діапазон контроктава – друга октава, надає співу піднесеного характеру, але терцієвий звук C-dur-у створює ефект незавершеності – запитання без відповіді, підсилюючи емоційне напруження.

На словах «*Ось чому не можу квітку я зірвати...*» (*Meno mosso*) починається друга частина серединного розділу – відповідь, що контрастує з попередньою кульмінацією. Тут низхідна секвенція у d-moll, C-dur, із грою мажору-мінору – C-dur – c-moll, відлунює сум і роздуми з першого куплету. Супровід – квартакорди на витриманій домінанті з октавним дублюванням (53–54 тт.), далі ⁵⁵|sII₇ (→F) ⁵⁶|D₂ (→T по Es) ⁵⁷|D₇→ ⁵⁸|C-dur

⁵⁹ | T ⁶⁰ | D₂ (→t₆ по f) ⁶¹ | VI_b ⁶² | sII_{4/3} ⁶³ | T (C-dur) ⁶⁴ | T (C-dur). Цей ланцюжок еліптичних зворотів, що постійно балансує на межі світла і тіні, формує атмосферу не лише тихого смутку, роздумів, а й проблеску надії – відповідно до глибокого внутрішнього монологу героя (приклад 5).



Приклад 5. Петро Гайдамака «Так ніхто не кохав» – «Сонце моє, сонце» (53–63 т.т.)

Образ сонця у творі – символічний центр, навколо якого вибудовується духовна й емоційна структура романсу. Це джерело натхнення, сили, оновлення. Пісня, мов світло, не старіє. П. Гайдамака надзвичайно тонко передає світ поетичного слова В. Сосюри: музика і слово зливаються в єдиний художній образ, де любов – це джерело вічної молодості й життя.

«Акація моя» (6). У романсі постає ніжне, поетичне звернення до природи, уособлене в образі акації. Одухотворений образ дерева набуває ліричного звучання, сповненого любові, тепла та щемкої ніжності. Акація постає не лише як природний мотив, а як символ пам'яті, тиші, внутрішнього спокою й трепетного кохання.

Мелодія розгортається в розміреному висхідному русі чвертями, що чергуються з консонуючими арпеджіюваними співзвуччями. Вокальну партію підтримує помірний супровід фортепіано: на тлі витриманої довгої ноти в басу звучать повторювані акорди, що створюють ефект дзвінкої, але стриманої пульсації. На цьому тлі звучить також віолончель: спочатку вона проводить основну тему, а далі розвиває її як комплементарний діалог із вокальною лінією, підтримуючи загальний медитативний настрій.

Гармонічна послідовність (C-dur: T – T₂ – VI – VI – sII₂ – D₇ – T₂ – S₇ – DVII₇ – III_{6/5}) із витриманою пульсацією в один такт відзначається внутрішньою стабільністю, передає відчуття спокою, умиротворення, гармонії з навколишнім світом. Нерозв'язані септакорди, плавний рух басової лінії не викликають напруження, а радше формують своєрідну колористичну палітру звукових барв – відтінків природи й душевних переживань.

Серединна частина твору є більш рухливою завдяки зміні фактури супроводу: з'являються ламані акорди, що додають легкого внутрішнього імпульсу, але не порушують загальної м'якості звучання. Реприза з незначними змінами повторює матеріал першого куплету, повертаючи слухача до знайомого образу – тепер уже з відтінком ностальгії.

У технічному плані твір не становить значних труднощів для виконавця. Протягом усієї композиції лише один раз з'являється крайня нота *f*¹. Особливу увагу варто приділити двом останнім аколадам. Завершальний рядок поетичного тексту «Акаціє... моя» заслуговує на окреме фразування: слово «акаціє...» повторюється двічі,

між ними доречно зробити легку люфт-паузу, щоб зацентувати значущість образу для ліричного героя.

Кульмінаційне завершення впродовж семи тактів потребує особливої уваги. Важливе дихання перед словом «моя», поступово нарощуючи динаміку від *p* до *f*, після чого знову повернутися до *p*. Такий динамічний контур надасть завершенню глибини й емоційної зосередженості.

«Ти не грай мені, друже, на гітарі» (7). Цей романс – ще один гімн кохання, пронизаний смутком, внутрішнім неспокоєм і світлою тугою. Образ гітари тут не просто музичний інструмент – це символ минулого, яке ще болить. Ліричний герой намагається втекти від спогадів, але залишається з ними наодинці. Через асоціативне мислення митця внутрішній світ героя проєктується на природу – у ній віддзеркалюється подвійність почуттів: світло і тінь, надія і зневіра, пам'ять і прагнення забути.

Уже з перших тактів – з оспівування домінанти й поступового низхідного руху до тоніки *f-moll*-ю та з подальшим варіантним переходом у *b-moll*, переданий тужливий стан героя з наступним його поясненням своїх почуттів. Цей низхідний мелодичний рух немов символізує занурення в спогади, які тягарем лягають на душу. Арпеджований фортепіанний супровід на витриманому тонічному органному пункті та ледь змінюваних гармоніях: $|| t - sII2 - t - sII2^2 | t - sII2 - t - sII2^3 | t - sII2 - t - D7 \rightarrow^4 | t (b-moll) ||$, доповнюють і відтіняють загальний настрій твору. М'яка модуляція – *As-dur* – паралельний мажор – у завершенні першого куплету злегка відтіняє трагізм, додаючи просвітлення.

У другому куплеті, згідно з авторською ремаркою *Affettuoso*, на словах «Бо від них моя кров не клекоче...» змінюється не лише настрій, а й внутрішній стан героя. Посилюється внутрішнє напруження: у музиці з'являється тремоло тридцять других у зустрічному русі акордових співзвуч, що імітують пульсацію тривоги. Мелодична лінія розпадається на короткі мотиви – три- й пентахорди, розділені паузами, а домінуючим ритмічним елементом стають восьмі ноти, що надає вокальній фразі уривчастості, надмірно схвилюваної мови героя.

Динаміка досягає свого емоційного піку через часту зміну тональностей: *e-moll*, *C-dur*, *D-dur*, знову *e-moll*. Така гармонічна нестабільність передає емоційну розірваність і внутрішній розлад.

Після бурхливого епізоду *Vivo*, що звучить майже як емоційний вибух, музика й текст повертаються до теми першого куплету, немов арка, що з'єднує початок і кінець внутрішнього монологу героя. Повернення до варіантного проведення головної теми – не просто формальна реприза, а емоційна відтінена рефлексія після бурі.

Романс не містить надмірних технічних труднощів, проте вимагає глибокого психологічного проникнення у внутрішній світ героя. Крайні ноти трапляються рідко. Прокхідна *es*¹, а на кульмінації – *f*¹, що звучить протягом двох тактів, вимагають особливої динамічної чіткості й драматичного насичення.

Заліговані дуолі у творі потребують точного ритмічного відчуття. Через велику кількість слів і восьмих нот особливу увагу варто приділити дикції: кожне слово має бути вимовлене виразно, з відповідною емоційною інтонацією. Фразування логічно розділяється за паузами або після завершення смислових блоків, особливо на залігованих нотах, що тягнуться в протяжному *legato* – вони є ключем до розкриття головного емоційного наповнення твору.

«Мріє моя, мріє» (8). Останній романс циклу – гімн любові до життя, до весни, до України, до коханої. Це світла мрія, що пробуджується разом із природою: ластівка

співає під вікном, ключ журавлів летить у небі, серце героя – немов джерело в чистому полі. У кожному образі – відчуття оновлення, надії, щастя, яке оселяється в душі.

Музична мова твору підсилює цей поетичний злет. Вступ розгортається у двох фактурних пластах: арпеджований хвилеподібний баркарольний рух нижнього голосу, на який накладаються синкоповані співзвуччя з передзніманнями з урахуванням ремарки автора *Vivo con fuoco*, створюють стрімкий рух та енергійний характер твору. Витриманий органний пункт басу на C_1 , що слугує основою для нечастих змінюваних функцій: $c\text{-moll} - t - VI_6 - III_2 - D_7^6$, оживляється ритмізованими гомофонно-гармонічними співзвуччями.

Цей романс вимагає від виконавця внутрішнього піднесення – душевного світла, щирості, здатності бачити красу в простому. Вокально-технічні вправи мають бути не механічною розминкою, а свідомою працею – розвитком дихання, сили, гнучкості, витривалості й точності звуковедення. Голос повинен стати слухняним інструментом для натхненного митця.

Не менш важливою є робота над текстом: поверхнєве прочитання не дасть глибини розуміння. Варто уявити образ, його характер, зануритися в емоційний світ і настрої героя. Успішне виконання можливе лише тоді, коли співак по-справжньому переживає кожне слово, вкладаючи в нього частинку себе.

Романс «Мріє моя, мріє» – це не просто пісня. Це заклик до життя, натхнення і краси. Його потрібно не просто виконати – його треба прожити.

Висновки. Петро Гайдамака – видатний представник української музичної культури, композитор-патріот, який майстерно втілював поетичне слово у вокальних творах. Його творчість справила значний вплив на розвиток національної музики і стала орієнтиром для наступних поколінь.

Вокальний цикл «Так ніхто не кохав» на вірші Володимира Сосюри – це глибоко емоційний, тематично єдиний твір, у якому органічно поєднуються мотиви кохання, природи й патріотизму. Кожен романс передає неповторний внутрішній стан ліричного героя, розкриваючи його переживання через виразні образи, метафори та природні асоціації.

У цьому циклі відчутна тісна єдність поезії та музики. Звернення композитора до поезії В. Сосюри не є випадковим: поет глибоко відчував красу рідної землі, віртуозно володів словом, а живописна українська природа завжди надихала його. Сосюра мав тонке відчуття гармонії світу, умів побачити в буденному чарівне, передаючи ці враження в образах поетичної краси.

Детальний аналіз усіх композицій циклу продемонстрував низку музично-виражальних засобів, спрямованих композитором для якнайглибшого розкриття задуму поета. Проаналізовані солоспіви – «Про що шумлять тополі», «Айстри», «Скажи мені», «Шаллю зорі золотою», «Сонце моє, сонце», «Акація моя», «Ти не грай мені друг на гітарі» та «Мріє моя, мріє», демонструють різні відтінки станів і настроїв ліричного героя, різноманітних картин природи.

Здійснений музикознавчий аналіз романсів циклу з детальним розглядом форми, тонального плану, фактури, гармонії та жанрових ознак поглиблює розуміння композиторського стилю П. Гайдамаки.

У процесі комплексного аналізу виявлено багатство музично-виражальних засобів: мелодики, гармонії, що сприяють глибшому розкриттю змісту поезії. Відзначені різні види фактури, багатопланові поєднання, баркарольні й вальсові ритми.

Для змалювання емоційних станів і настроїв ліричного героя, його мрій, сподівань та образів природи композитор переважно використовував виражальні засоби, характерні для романтичного стилю.

Так, щодо мелодико-інтонаційних побудов можна виділити переважно хвилеподібні мелодії (низхідні/висхідні пасажі) широкого діапазону, які талановито чергуються з вузькообсяговими заокругленими три-, тетра-, пентахордами, зазвичай у варіантному проведенні та секвенційному розвитку.

Серед гармонічних співзвуч, залежно від задуму, автор вибирає відповідні: так, для відтворення спокійно-медитативних, споглядальних станів переважають нечасті зміни гармонічних функцій, переважно стійкості й відносної нестійкості (тоніки та поєднань на побічних щаблях); відповідно, стани схвильованості, експресії озвучені акордами подвійної домінанти, альтерованими дисонантами, еліптичними зворотами. Щодо функцій вищого порядку, то автор уводить часту перемінність мажору-мінору, модуляційні зіставлення.

У плані архітекτονіки композитор послуговувався зазвичай простою двочастинною, репризною тричастинною та куплетно-варіаційною формами.

Фактурні вподобання митця зосереджуються на арпеджованому супроводі фортепіано й гомофонно-гармонічних співзвуччях у широкому викладі у віолончелі. Часто композитор уводить поліпластовість: два, три фактурні пласти. Іноді супровід, як і вокальна партія, має жанрову основу – хвилеподібний баркарольний рух, арпеджовані фігурації в ритмі вальсу тощо.

У плані особливостей виконання, то автор рекомендує низку відповідних прийомів для глибшої передачі задуму митця. У контексті музично-теоретичного аналізу до кожного номера надано поради щодо виконання, а саме: відзначаються складні місця, фразування, дихання, пояснюється підхід і виконання кульмінаційних моментів. Ці поради будуть корисні співакам під час розучування й засвоєння матеріалу. Відзначено, що виконання вокального циклу або окремих номерів вимагає високої майстерності у вокаліста, глибокого розуміння задуму як поета, так і композитора.

Стаття спрямована для розширення репертуару для студентів і професійних виконавців. Ці твори можна виконувати в концертній програмі відповідно до тематики творчого заходу. Дослідження є підґрунтям для глибшого розуміння співаками музичного тексту й популяризації маловідомих творів українських митців.

Оскільки про композитора відомо не так багато, ця робота допоможе музикантам, зокрема вокалістам, ближче ознайомитися з талановитим композитором, диригентом, громадським діячем Петром Гайдамакою. Творчий доробок композитора може бути вартісним внеском у розвиток української камерно-вокальної музики й дасть змогу виконувати твори композитора українськими співаками як в Україні, так і за її межами.

Література

1. Козаренко О. Деякі тенденції розвитку національної музичної мови в першій третині ХХ століття. *Українське музикознавство* : науково-методичний збірник / НМАУ ім. П.І. Чайковського ; Центр музичної Українистики. Вип. 28. Київ, 1998. С. 144–155.
2. Корній Л. Історія української музики. Київ – Харків – Нью-Йорк, 1996. Ч. І. 313 с.
3. Фільц Б. Український радянський романс. Київ : Наукова думка, 1970. 124 с.
4. Гриньо М.В. Теоретичний та виконавський аспект вокального циклу Петра Гайдамаки «Так ніхто не кохав» на вірші Володимира Сосюри : маг. спец. «Музичне мистецтво». Львів, 2022. 49 с.
5. Pysmenna O., Myshko S., Cherevko K. Stylistics of Impressionism in the song cycles of Lesia Dychko “Pastels” and “Enharmonic” on the poems by Pavlo Tychyna. *Studia Universitatis Babes-Bolyai Musica*. № 66 (1). P. 159–177. DOI: 10.24193/subbmusica.2021.1.11.

УДК 78.01

DOI <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2025-2-53-9>

Соланський Степан Степанович
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри спеціального фортепіано
та кафедри загального та спеціалізованого фортепіано,
Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка
<https://orcid.org/0000-0001-9533-1344>

РЕЦЕПЦІЯ ТВОРЧОСТІ СЕРГІЯ БОРТКЕВИЧА В УКРАЇНІ

Мета статті – простежити специфіку національної рецепції в сьогоденні творчості Сергія Борткевича (1877–1952) – композитора, піаніста й педагога. Для реалізації поставленої мети застосовано комплекс методів, серед яких – теоретично-аналітичний, музикознавчий, історичний, компаративний та індуктивно-дедуктивний методи. З'ясовано, що творчість С. Борткевича почала входити в український музичний контекст лише з початку нового міленіуму, коли розпочався справжній ренесанс творчості мистця. Вона викликала значний інтерес як в українських виконавців, диригентів, так і науковців-дослідників. Українське борткевизнавство налічує значну кількість розвідок різного плану, від фахових статей до кандидатських дисертацій (О. Чередниченко, Т. Якубов, Є. Левкулич та інші). Великий внесок у популяризацію симфонічного доробку композитора на Батьківщині зробив диригент Микола Сукач, який виконав усі його симфонічні опуси й написав книгу «Сергій Борткевич: партитура життя. Художньо-документальна мозаїка» (2018). До відродження музики С. Борткевича багато приклався відомий український піаніст, заслужений артист України Микола Сук, який у 2000 р. став першовиконавцем Першого фортепіанного концерту композитора в Україні. Серед провідних виконавців його творчої спадщини варто виділити піаністів Євгена Левкулича, Павла Гінтова, В'ячеслава Зубкова, Антонія Барішевського, Дмитра Онищенка, скрипаля Темура Якубова й інших. У 2017 р. П. Гінтов записав диск із сольними фортепіанними творами С. Борткевича. У 2021 р. відбувся міжнародний онлайн-проект «Різдво з Борткевичем», у якому взяли участь дослідники й виконавці з України, Польщі, Італії, Франції, Нідерландів, Великобританії, Німеччини, Японії та США. У популяризацію фортепіанної спадщини композитора суттєвий внесок зробило нотне видавництво «Мелосвіт».

Ключові слова: Сергій Борткевич, рецепція, фортепіано, композиторська творчість, виконавець, жанр, стиль, музично-виражальні засоби, репертуар, фортепіанні цикли, першовиконання, національна музична культура.

Solanskyi Stepan. Reception of Serhiy Bortkevych's creativity in Ukraine

The purpose of the article is to trace the specifics of national reception in the contemporary work of Serhiy Bortkevych (1877–1952) – a composer, pianist and teacher. To realize the set goal a set of methods was used, including theoretical-analytical, musicological, historical, comparative and inductive-deductive methods. It was found that the creativity of S. Bortkevych began to enter the Ukrainian musical context only at the beginning of the new millennium, when the real renaissance of the artist's work began. It aroused considerable interest among Ukrainian performers, conductors, and research scientists. Ukrainian Bortkevych-science includes a significant number of studies of various types, from scientific articles to candidate theses (O. Cherednychenko, T. Yakubov, E. Levkulych, etc.). Conductor Mykola Sukach, who performed all his symphonic opuses and wrote the book “Serhiy Bortkevych: Score of Life. Artistic – documentary mosaic” (2018) made a great contribution to the popularization of the composer's symphonic work in the Motherland. Before

the revival of music S. Bortkevych, the well-known Ukrainian pianist, Honored Artist of Ukraine Mykola Suk, who in 2000 became the first performer of the composer's First Piano Concerto in Ukraine. Among the leading performers of his creative heritage, pianists Yevgen Levkulych, Pavlo Hintov, Vyacheslav Zubkov, Antony Baryshevsky, Dmytro Onyshchenko, violinist Temur Yakubov, and others should be singled out. In 2017 P. Hintov recorded a disc with solo piano works by S. Bortkevych. In 2021 an international online project "Christmas with Bortkevych" was held, in which researchers and performers from Ukraine, Poland, Italy, France, the Netherlands, Great Britain, Germany, Japan and the USA took part. "Melosvit" music publishing house made a significant contribution to the popularization of the composer's piano heritage.

Key words: Serhiy Bortkevych, reception, piano, composer creativity, performer, genre, style, musical and expressive means, piano cycles, first performance, repertoire, national musical culture.

Вступ. «Per aspera ad astra»¹. Ця латинська сентенція стала життєвим лейтмотивом композитора, піаніста й педагога, одного з «останніх романтиків» Сергія Борткевича (1877–1952). Катаклізми ХХ століття, світові війни, революція, громадянська війна, тоталітарні режими яскраво позначилися на життєтворчості мистця.

Творчість представника шляхетного роду С. Борткевича почала входити в український музичний контекст лише з початку нового міленіуму, попри те що в першій половині ХХ ст. його ім'я як піаніста й композитора було широко відоме як у Європі, так і далеко за її межами.

Матеріали та методи. Творчість композитора досліджують науковці з Нідерландів, Німеччини, Італії, Канади, США, Японії. Життєтворчість С. Борткевича потрапила в орбіту наукових інтересів українських учених відносно недавно. Серед борткевичезнавців, на доробок яких орієнтовано в пропонованій розвідці, варто виділити Є. Левкулича, О. Чередниченко, Т. Якубова, М. Сукача, О. Голинську, К. Лебедеву, Л. Бродецьку й інших.

У статті використано комплекс методів, серед яких пріоритетними є теоретично-аналітичний, музикознавчий, історичний, компаративний та індуктивно-дедуктивний методи.

Результати. Харків – Петербург – Ляйпциг – Константинополь – Берлін – Відень. З кожним із цих міст пов'язані певні етапи творчої біографії мистця, зі своїми «тернами та зірками». Харків – це місто його дитинства та юності, у якому С. Борткевич отримав ранні музичні враження від матері, професійної піаністки, – початкову музичну освіту, тут відбулися його перші концертні виступи. У цей період він навчався в Харківському музичному училищі гри на фортепіано у відомих педагогів, випускників Петербурзької консерваторії – Іллі Слатіна (1845–1931) та Альберта Бенша (1861–1915). Останній до того ж був учнем Ференца Ліста (1811–1886).

У Петербурзі С. Борткевич поєднував студії права в університеті з навчанням у консерваторії, де його викладачем по фортепіано був Карл ван Арк (*Karel van Ark*) (1839–1902), учень Теодора Лешетицького (*Theodor Leschetizky*) (1830–1915).

Музичну освіту С. Борткевич продовжив у Ляйпцизькій консерваторії, де свою піаністичну майстерність удосконалював в Альфреда Райзенауера (*Alfred Reisenauer*) (1863–1907), одного з найкращих і найбільш успішних лістівських вихованців, а з композиції займався в Саломона Ядассона (*Salomon Jadassohn*) (1831–1902), вихованця Ференца Ліста, і в Карла Піутті (*Karl Piutti*) (1846–1902).

¹ Переклад з латини «Крізь терни до зірок».

Берлінський період життя С. Борткевича позначений двома важливими етапами. Перший із них тривав із 1904 по 1914 рік, на нього припали концертні гастролі, початок інтенсивної педагогічної діяльності, як приватної, так і в консерваторії Кліндворта-Шарвенка. У цей період мистець створив перші вагомі твори.

З початком Першої світової війни С. Борткевич був змушений повернутися до Харкова, де займався викладанням, композицією та активно концертував. Після революції в Росії, у вихорі якої в родині конфіскували й націоналізували все майно, С. Борткевич із дружиною дослівно втекли до Константинополя. У Туреччині він часто виступав як соліст, камераліст і концертмейстер, брав участь у відкритті музичної школи, активно займався композицією та приватною педагогічною практикою, але водночас прагнув повернутися до Європи.

Після двох років життя в Константинополі, С. Борткевичу вдалося перебратися до Відня й у 1925 році отримати австрійське громадянство. З 1928 по 1933 роки композитор проживав у Берліні, але прихід до влади нацистів, які до того ж заборонили виконання й публікування його творів, змусили його повернутися до столиці Австрії.

У Відні С. Борткевич інтенсивно займався композицією й пережив у цьому місті всі лихоліття Другої світової війни. Погане фінансове становище та значні проблеми зі здоров'ям сильно вплинули на композитора. Під час воєнних подій сталися дві трагічні події з рукописами автора: так, одна бомба влучила в помешкання композитора у Відні, а в Ляйпцигу бомба влучила у нотовидавництво «*Rahter*», де зберігалися рукописи С. Борткевича, назавжди поховавши під руїнами частину творів автора, тому чимало з них безповоротно втрачено. 25 жовтня 1952 року в столиці Австрії композитор знайшов вічний спочинок.

У композиторському доробку С. Борткевича – твори різних жанрів і форм. Він є автором опери «Акробати», балету «Тисяча та одна ніч», симфонічних творів, інструментальних концертів, сонат, камерно-інструментальних і камерно-вокальних композицій. Однак магістральним жанром його творчості стали цикли фортепіанних мініатюр. Підтвердженням цього є й кількісний показник: із 74-х опусів творів композитора тридцять два є циклами п'єс. У жанровому розмаїтті переважають прелюдії, етюди, танцювальні п'єси (серед яких – менуети, гавоти, вальси, мазурки, полонези тощо).

Значна частина композиторської спадщини С. Борткевича – програмні твори, з великим широким тематичним колом: це портретні замальовки, спогади про мандри різними країнами, казкові образи, світ дитинства, любовні хвилювання, ностальгія за втраченими ідеалами тощо. Серед них виділяються «Імпресії. 7 п'єс для фортепіано», «Кримські ескізи», «Шість ліричних думок», «З мого дитинства», «Плачі та розради», «Маленький мандрівник», «Маріонетки», «Музичні картинки за казками Г.К. Андерсена».

У творчості С. Борткевич сублімував ліризм Ф. Шопена, образність персонажів Р. Шумана, блискучий фортепіанний стиль Ф. Ліста. Водночас характерною рисою музики С. Борткевича стала винахідлива мелодична канва. Це підтверджує в розвідках дослідник Євген Левкулич².

² Левкулич Є. Діалектика пам'яті та забуття в культурі: історична доля спадщини Сергія Борткевича. *Київське музикознавство*. 2017. Вип. 56. С. 118–127; Концертна діяльність Сергія Борткевича початку XX століття: історіографічний аспект. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2018. №4. С. 365–369; Питання національно-стильової ідентифікації творчості Сергія Борткевича. *Київське музикознавство*. 2016. Вип. 54. С. 32–42; Творчий портрет С. Борткевича-піаніста. *Музикознавчий універсум*. 2016. Вип. 38–39. С. 229–240; Фортепіанна спадщина Сергія Борткевича у актуальному просторі виконавського мистецтва XX – початку XXI століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2021. 367 с.; Фортепіанна спадщина Сергія Борткевича у виконавському просторі першої половини XX століття. *Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. 2018. № 4 (41). С. 88–103.

За життя твори С. Борткевича входили до репертуару багатьох виконавців, часто звучали на концертній естраді, по радіо й у звукозаписах, про що свідчить значна кількість рецензій на шпальтах тогочасних часописів.

Шукаючи відповідь на питання, якою мірою музична творчість С. Борткевича була затребувана й оцінена його сучасниками, знаходимо відповідь у численних виданнях творів мистця відомими нотними видавництвами, серед яких – «Boosey&Hawkes», «Edition Peters», «Universal Edition», «Rahter», «Vobach&Co», «Rózsavölgyi», «Ries&Erler», «Kistner&Siegel», «Litolf», «Simrock», «Doblinger» тощо.

Після 1950-х років у рецепції творчості С. Борткевича наступив злам. Його твори рідше з'являлися на афішах, інтерес до його музики поволі послабився, тільки спорадично з'являлися згадки про виконання його окремих композицій. Можливо, його зоряний час добіг кінця? Але ж ні. У сьогоденні моніторинг музичних стрімінгових і ютуб-каналів, каталогів компаній звукозапису показує більш оптимістичну картину, особливо щодо поширення сольних фортепіанних творів композитора.

У ХХІ ст. в актуалізації творчості С. Борткевича важливу роль відіграла Україна. За часів радянської влади його твори не видавалися, дуже рідко звучали на теренах союзу. Є відомості³ про виконання Другого фортепіанного концерту Паулем Вітгенштайном (*Paul Wittgenstein*) (1887–1961) під час гастролей, зокрема в Києві в 1930 р.⁴

Саме на зламі тисячоліть в Україні розпочався справжній ренесанс творчості С. Борткевича. Ми стали свідками дивовижного феномена відкриття його спадку, чия творчість раніше залишалася *terra incognita* на Батьківщині. Музика мистця привабила як українських виконавців, диригентів, так і науковців-дослідників. Так, для останніх творчість композитора стала справжнім відкриттям і дуже вдячним матеріалом, у якому багатовекторність проблематики відкрила широке поле для наукових досліджень у царині осмислення розмаїтих параметрів життєтворчості С. Борткевича.

Українське борткевичезнавство налічує значну кількість статей у фахових виданнях. Останніми роками захищено низку дисертацій, а саме: Ольгою Чередниченко («Фортепіанна творчість С. Борткевича у світлі класико-романтичної традиції», 2008)⁵, Темуром Якубовим («Сергій Борткевич та його скрипкова творчість: джерелознавчий і жанрово – стильовий аспекти», 2021)⁶, Євгеном Левкуличем («Фортепіанна спадщина Сергія Борткевича у актуальному просторі виконавського мистецтва ХХ – початку ХХІ століття», 2021)⁷ тощо.

Завдяки пошуковій роботі Мелкома Баллана (*Melcom Ballan*) (Велика Британія), Багвана Тадані (*Bhagwan Nebhraj Thadani*) (Індія/Канада), Воутера Калкмана (*Wouter Kalkman*)

³ Левкулич Є. Фортепіанна спадщина Сергія Борткевича у актуальному просторі виконавського мистецтва ХХ – початку ХХІ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2021. С. 190.

⁴ Варто зазначити, що ліворучний Другий фортепіанний концерт і був замовлений піаністом Паулем Вітгенштайном.

⁵ Чередниченко О. Фортепіанна творчість С. Борткевича у світлі класико-романтичної традиції : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків, 2008. 297 с.

⁶ Якубов Т. Сергій Борткевич та його скрипкова творчість: джерелознавчий і жанрово-стильовий аспекти : дис. ... доктора філософії : 025 «Музичне мистецтво» / Національна музична академія України імені П.І. Чайковського. Київ, 2021. 430 с.

⁷ Левкулич Є. Фортепіанна спадщина Сергія Борткевича у актуальному просторі виконавського мистецтва ХХ – початку ХХІ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 «Теорія та історія культури» / Національна музична академія України імені П.І. Чайковського. Київ, 2021. 367 с.

(Нідерландський інститут музики в Гаазі), у різних бібліотеках світу віднайдено чимало творів С. Борткевича, які раніше вважалися загубленими. Пошуки тривають і зараз.

Щодо царини виконавства, то тут серед першопрохідців потрібно назвати насамперед диригента Чернігівського симфонічного оркестру «Філармонія» Миколу Сукача (*1946), який також є автором книги «Сергій Борткевич: партитура життя. Художньо-документальна мозаїка»⁸ (2018). Важливо, що під батutoю цього диригента прозвучали всі відомі симфонічні твори композитора.

Серед першовідкривачів його музики на Батьківщині варто обов'язково згадати відомого українського піаніста, заслуженого артиста України Миколу Сука (*1945), який проживає в США. У 2000 р. в Києві відбулася прем'єра Першого фортепіанного концерту композитора в авторському проєкті піаніста під назвою «Маловідома фортепіанна музика». У тандемі з Миколою Сукачем Микола Сук багато доклався до відродження музики Борткевича.

Серед провідних виконавців його творчої спадщини треба виділити вже згадуваних вище випускників Національної музичної академії ім. П.І. Чайковського: піаніста Євгена Левкулича та скрипаля Темура Якубова, які у 2017 р. започаткували мистецький проєкт під назвою «Борткевич і Україна».

Під час аналізу виконавського дискурсу творів композитора варто відзначити діяльність піаніста Павла Гінтова (*1984), відомого популяризатора української музики, доктора музичного мистецтва Мангеттенської школи музики в Нью-Йорку. Крім численних виступів із творами композитора на світових майданчиках, піаніст неодноразово презентував його доробок й українській публіці на численних концертах і фестивалях. У 2017 р. П. Гінтов записав диск із сольними фортепіанними творами С. Борткевича.

Крім того, варто згадати про В'ячеслава Зубкова (*1976) – знаного українського піаніста, лавреата всеукраїнських і міжнародних конкурсів, який на «Фестивалі Сергія Борткевича» виконав усі три фортепіанні концерти композитора. Він також є автором цікавого перекладу для двох рук уже згадуваного вище Другого фортепіанного концерту. Твори С. Борткевича є в концертному репертуарі лавреатів всеукраїнських і міжнародних конкурсів Дмитра Онищенка (*1983) та Антонія Баришевського (*1988). У 2017 р. на «Фестивалі Сергія Борткевича» з великим успіхом виступив Альфонсо Сольдано (*Alfonso Soldano*) – титулований італійський піаніст, дослідник, автор першої монографії про композитора.

Відома піаністка Надежда Влаєва (*Nadejda Vlaeva*) (Болгарія – США) яка виступала в проєкті «Борткевич в Україні», у 2017 р. в інтерв'ю так висловилася про музику композитора: «Борткевич – справжня коштовність для української культурної спадщини. Його музика поетична, чуттєва та високопрофесійна»⁹. У 2021 р., у часи карантинних обмежень, відбувся міжнародний онлайн-проєкт «Різдво з Борткевичем», у якому взяли участь дослідники й виконавці з України, Польщі, Італії, Франції, Нідерландів, Великобританії, Німеччини, Японії та США.

У популяризацію фортепіанної спадщини композитора суттєвий внесок зробило нотне видавництво «Мелосвіт» (видавець В.А. Красовський), яке випустило збірки «З мого дитинства. Ор. 14», «Маленький мандрівник. Ор. 21», «Музичні картинки

⁸ Сукач М. Сергій Борткевич: партитура життя. Художньо-документальна мозаїка. Чернігів : Десна Поліграф, 2018.

⁹ Голинська О. Борткевич в Україні. *Музика. Український інтернет журнал*. 2017. 11 березня. URL: <http://mus.art.co.ua/bortkevych-v-ukrajini/>.

за казками Г.К. Андерсена. Ор. 30», «Маріонетки. Ор. 54», «Прелюдії для фортепіано Ор. 66, № 1, 3».

Висновки. Дві третини життя С. Борткевич провів поза Батьківщиною. На схилі літ він написав такі зворушливі слова: «Тільки той, у кого відібрали, вирвали з душі рідну землю, може зрозуміти, що це за біль. Можливо, туга за Батьківщиною й робить художника сильнішим. Проте як хочеться повернутися, як говорив німецький поет Йоганна Вольфганга фон Гьоте, «назад до матері», до своєї землі, до цього цілющого джерела, щоб набратися сил, зачерпнути натхнення, розбудити фантазію»¹⁰. Хоча після еміграції композитор уже не повернувся на Батьківщину, проте до неї, здолавши тернистий шлях, повернулася його музика, здолавши шлях *«Per aspera ad astra»*, «Крізь терни до зірок».

Залишається сподіватися, що віднайдені С. Борткевичем «зоряні музичні шляхи» ще довго слугуватимуть дороговказом для поціновувачів його мистецького доробку, а омріяні ним «зірки» ще довго мерехтатимуть у сузір'ї Геніїв на музичному небосхилі не лише України, його Батьківщини, а й у світовому вимірі.

Література

1. Голинська О. Борткевич в Україні. *Музика. Український інтернет журнал*. 2017. 11 березня. URL: <http://mus.art.co.ua/bortkevych-v-ukrajini/>.
2. Левкулич Є. Діалектика пам'яті та забуття в культурі: історична доля спадщини Сергія Борткевича. *Київське музикознавство*. 2017. Вип. 56. С. 118–127.
3. Левкулич Є. Концертна діяльність Сергія Борткевича початку XX століття: історіографічний аспект. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2018. № 4. С. 365–369.
4. Левкулич Є. Питання національно-стильової ідентифікації творчості Сергія Борткевича. *Київське музикознавство*. 2016. Вип. 54. С. 32–42.
5. Левкулич Є. Творчий портрет С. Борткевича-піаніста. *Музикознавчий універсум*. 2016. Вип. 38–39. С. 229–240.
6. Левкулич Є. Фортепіанна спадщина Сергія Борткевича у актуальному просторі виконавського мистецтва XX – початку XXI століття: дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 «Теорія та історія культури» / Національна музична академія України імені П.І. Чайковського. Київ, 2021. 367 с.
7. Левкулич Є. Фортепіанна спадщина Сергія Борткевича у виконавському просторі першої половини XX століття. *Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. 2018. № 4 (41). С. 88–103.
8. Сукач М. Сергій Борткевич: партитура життя. Художньо-документальна мозаїка. Чернівці : Десна Поліграф, 2018. С. 12.
9. Чередниченко О. Фортепіанна творчість С. Борткевича у світлі класико-романтичної традиції : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків, 2008. 297 с.
10. Якубов Т. Сергій Борткевич та його скрипкова творчість: джерелознавчий і жанрово-стильовий аспекти : дис. ... доктора філософії : 025 «Музичне мистецтво» / Національна музична академія України імені П.І. Чайковського. Київ, 2021. 430 с.



¹⁰ Сукач М. Сергій Борткевич: партитура життя. Художньо-документальна мозаїка. Чернівці : Десна Поліграф, 2018. С. 12.

УДК 78.451;78.2У

DOI <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2025-2-53-10>

Стоколяс Марія Володимирівна
аспірантка кафедри джазу та популярної музики,
Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка
<https://orcid.org/0000-0002-2436-8104>

ТІЛЕСНА ІНТОНАЦІЙНІСТЬ МОДЕРНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЕСТРАДИ У ДЗЕРКАЛІ ТВОРЧОЇ СПІВПРАЦІ БОГДАНА ВЕСОЛОВСЬКОГО ТА ІРЕНИ ЯРОСЕВИЧ

До 110-ї річниці від дня народження Богдана Весоловського

Статтю присвячено дослідженню феномену тілесної інтонаційності в українській модерній естраді 1930-х років на прикладі творчої співпраці композитора Богдана Весоловського та співачки Ірени Ярошевич. У фокусі – міжвоєнний Львів як культурний центр, де відбувалося інтенсивне жанрове та інтонаційне оновлення української пісні, зокрема через адаптацію популярних західних жанрів (танго, фокстрот, румба, джаз) до українського музичного середовища. У статті аналізується трансформація української пісні у відповідь на нові естетичні виклики епохи, простежується, як тілесна інтонація популярних танцювальних світових жанрів набуває нової форми в поєднанні з українською інтонаційністю, мелодизмом та психологізмом. Приділено увагу аналізу адаптації тілесної розкутості за океанських жанрів до характерної для галицького менталітету стриманості і моральної «урамкованості». Саме у цьому контексті розглядається діяльність капели «Ябцьо-джаз», створеної у 1930 р., та її вплив на формування української популярної музики нового зразка. Через аналіз конкретних пісень («Прийде ще час», «Я знов Тобі», «Добраніч, кохана», «Дівчина була як цукорок») простежено, як музичні й поетичні засоби Весоловського втілюють модерну концепцію чуттєвості, у якій співіснують тілесність світових танцювальних жанрів з українською інтонаційною домінантою. Виявлено, що у межах «легкого» розважального жанру композитор зберігає високу художню «планку». Окрему увагу приділено образу Ірени Ярошевич (Ренати Богданської) як утіленню символу жіночої тілесності в українській естраді, що поєднує традиційну скромність із чуттєвістю виконання. Стаття окреслює важливий етап становлення української естрадної пісні як модерного явища, у якому відбувається не лише жанрова трансформація, а й оновлена тілесна артикуляція української ідентичності. Стаття пропонує новий підхід до аналізу музичної інтонації через призму тілесності, відкриваючи широке поле для подальших наукових рефлексій у сфері музикознавства, культурології та історії українського модернізму.

Ключові слова: галицька музична культура, українська інтонаційність, тілесна інтонація, естрадна музика.

Stokoliias Mariia. The Embodiment of Modern Ukrainian Pop Intonationality in the Creative Partnership of Bohdan Vesolovsky and Irena Yarosevych

The article is dedicated to the study of the phenomenon of corporeal intonationality in Ukrainian modern pop music of the 1930s, based on the example of the creative collaboration between composer Bohdan Vesolovsky and singer Irena Yarosevych. The focus is on interwar Lviv as a cultural center where an intensive genre and intonational renewal of Ukrainian song was taking place, particularly through the adaptation of popular Western genres (tango, foxtrot, rumba, jazz) to the Ukrainian musical environment. The article analyzes the transformation of Ukrainian song in response to the new aesthetic challenges of the era, tracing how the embodied intonation of

popular global dance genres acquired a new form when combined with Ukrainian melodic style, intonational coloring, and psychological depth. Special attention is given to the adaptation of the bodily freedom characteristic of overseas genres to the Galician mentality, marked by restraint and moral "framing." In this context, the activity of the Yabtso-Jazz band, founded in 1930, and its impact on the formation of a new model of Ukrainian popular music are examined. Through the analysis of specific songs ("The Time Will Come", "For You Again", "Goodnight, My Love", "The Girl Was Like a Candy"), the article traces how Vesolovsky's musical and poetic techniques embody a modern concept of sensuality, where the bodily expression of world dance genres harmonizes with Ukrainian intonational dominance. It is revealed that even within the framework of the "light" entertainment genre, the composer maintains a high artistic standard. Special attention is given to the image of Irena Yarosevych (Renata Bohdanska) as an incarnation and symbol of female embodiment in Ukrainian pop music, which combines traditional modesty with emotional expressiveness. The article outlines an important stage in the development of Ukrainian pop music as a modern phenomenon, where not only a genre transformation occurs but also a new bodily articulation of Ukrainian identity. It offers a new approach to analyzing musical intonation through the prism of embodiment, opening up broad opportunities for further scholarly reflection in the fields of musicology, cultural studies, and the history of Ukrainian modernism.

Key words: galician musical culture, ukrainian intonational style, embodied intonation, pop music.

Вступ. Період між Першою та Другою світовими війнами у Львові став унікальною добою культурного розквіту та формування української модерності. Саме у цей період зародилась і почала формуватися українська естрадна пісня в її сучасному розумінні. Популярні світові жанри, переосмислені та наповнені українською тілесною інтонацією, викристалізувалися в унікальний пласт легкої, «розривкової» музичної культури, яка завдяки модним ритмам та українській домінанті фактично деполонізувала тодішній музичний простір Львова. На цьому тлі творча співпраця композитора Богдана Весоловського та співачки Ірени Яросевич постає як зразок ідеального тандему «композитор – виконавець», у якому тілесність, чуттєвість, світові танцювальні ритми, мелодика і глибина українських текстів «віддзеркалилися» у новій якості національного музичного вислову.

Матеріали та методи. Дослідження феномену тілесної інтонаційності модерної української естради розпочато з аналізу архівних матеріалів – дописів у тогочасних періодичних виданнях (З. Лисько¹, Т. Терен-Юсків²). Методологічне підґрунтя становили праці В. Москаленка³, О. Катрич⁴, О. Козаренка⁵, В. Конончука та ін. Також опрацьовано біографічні джерела (І. Осташ⁶, О. Зелінський⁷), проаналізовано архівні звукозаписи

¹ Лисько З. Концерти українських ревелерсів Євгена Козака. *Українська музика*. 1939. № 3. С. 34–38.

² Терен-Юсків Т. Урвалась мелодія. *Екран*. 1972. № XI. С. 19.

³ Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації. *Навчальний посібник*. Київ, 2013. 272 с.

⁴ Катрич О. Медіатекст музичного твору та його медіумтексти. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. 2023. Вип. 138. С. 19–27.

⁵ Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів : Наукове товариство імені Т. Шевченка, 2000. 271 с.

⁶ Осташ І. Бонді, або Повернення Богдана Весоловського. Київ : Дуліби, 2005. 327 с.

⁷ Зелінський О. Богдан Весоловський, Рената Богданська та Леонід Яблонський – представники української розважальної музики в Галичині (1930-ті роки). *Записки наукового товариства імені Шевченка*. Т. CCLVIII. Праці музикознавчої секції. Львів, 2009. С. 369–386

авторських виконань творів «Дівчина була як цукорок»⁸, «Добраніч, дівчино»⁹ та інтерпретації Ірени Ярославич «Я знов Тобі»¹⁰.

Із метою аналізу тілесної інтонаційності модерної української естради у площині творчої співпраці Богдана Весоловського та Ірени Ярославич використано такі методи: музикознавчий та текстологічний аналіз, джерелознавство, метод історичної реконструкції, соціокультурний метод.

Результати. Міжвоєнна доба в Україні 20–30-х років ХХ ст., зокрема у Львові, стала етапом становлення модерного мистецтва і світогляду. Цей період був ознаменований стрімкою урбанізацією, появою новітніх медіа, трансформацією ролі жінки в суспільстві, пошуком та переосмисленням мистецьких жанрів та проривом у розумінні нового образу тілесності та тілесної інтонаційності.

У Львові традиційно співіснували розмаїті культури та народи, які творили своєрідне мозаїчне культурно-мистецьке середовище міста. Традиційно це було мультикультурне середовище, де співіснували культури поляків, євреїв, вірмен, німців, однак українська національна домінанта чітко простежується.¹¹

Початок ХХ ст. був періодом бурхливих політично-соціальних змін. Львів, ледь оговтавшись від окупації військами російської імперії, повернення у склад Австро-Угорщини, тріумфу та падіння ЗУНР, опинився у складі Речі Посполитої. У цей час у Європі панує хвиля великої міграції, яка спричинила інтенсивний культурний обмін, адже крім мігрантів, які покидали рідні домівки назавжди, були й ті, хто повертався додому. Процес повернення супроводжувався привнесенням в українську культуру нової естетики, інтеграцією отриманого досвіду і знань у споконвічні традиції. «Знакову рису в образі Львова можна <...> назвати «модерністю»¹². Основною подією для утвердження модерності Львова стала Загальна Крайова виставка у 1894 р., метою якої було відобразити етнічну та культурну багатогранність краю.

Щодо музичної культури, то у львівське культурне середовище з Європи вриваються нові заокеанські жанри, які оприявнюють досі нерозкритий інтонаційно-виразовий потенціал, присутній в українській натурі. Мультикультуралізм, притаманний галицькому середовищу, був сприятливим для цього, адже національна мозаїчність побутового музикування у Львові дає змогу легко співіснувати клейзмерській музиці, польським батярськими піснями, вірменським ритмам та українському інтонаційному строю. Найшвидше і найактивніше на ці зміни реагувала вулична культура, міський фольклор, з якого нові жанри з їхніми колоритом, ритмами, образом тіла проростали у простір балів, салонів та кабаре.

Щодо професійного музичного життя Львів 20–30-х років був культурною столицею тодішньої Галичини. У львівському Музичному інституті імені Миколи Лисенка викладали музиканти європейської та світової слави – Василь Барвінський, Нестор Нижанківський, Станіслав Людкевич, Микола Колесса, Галя Левицька та ін. Цей етап став поворотним моментом, від якого веде відлік кардинально інше ставлення до музичних професій, які почали котуватися нарівні зі звичними видами діяльності. І чільну роль у цій зміні парадигм зіграв саме львівський Музичний інститут ім. Миколи Лисенка на чолі з високопрофесійними педагогами, які підняли українське культурне, зокрема музичне, середовище на європейський рівень.

⁸ Богдан Весоловський / B. Vesolovsky (Бонді). «Дівчина була як цукорок» ; рідкісний ранній запис. URL: https://www.youtube.com/watch?v=K8XxxjqRgAw&ab_channel=HumanitarianEclectic

⁹ «Добраніч, кохана», спів і музика: Богдан Весоловський (papirer). URL: https://www.youtube.com/watch?v=nQQUwAOBsua&ab_channel=HumanitarianEclectic

¹⁰ Рената Богданська / Renata Bogdanska «Я знов Тобі», music B. Vesolovsky https://www.youtube.com/watch?v=PvGMdtL3iRA&ab_channel=HumanitarianEclectic

¹¹ Харчишин О. Український пісенний фольклор в етнокультурі Львова. Львів : Простір – М, 2011. С. 28.

¹² Харчишин О. Український пісенний фольклор в етнокультурі Львова. Львів : Простір – М, 2011. С. 29.

Міжвоєнний музичний Львів ярів найрізноманітнішими жанрами та розвагами – від дансингів, фестин, кабаре до ревій та балів. Величезна кількість оркестрів та виконавців, що творили музичні програми у розважальних закладах міста, були тим середовищем, у якому розвивалася та викристалізовувалася популярна легка музика. У моду входять пісні, привезені з усього світу: італійські, іспанські, французькі, угорські, а політична ситуація сприяла засиллю польської музики. На тлі приходу в українську музику різноманітних європейських та заокеанських жанрів (танго, румба, фокстрот, свінг та ін.) дедалі більше відчувалася потреба українізувати музичне середовище, водночас приймаючи та адаптуючи музичні струмені інших національних традицій. Саме ці чинники стимулювали українську творчу молодь до самоідентифікації та самовизначення.

Тут слід зачепити феномен галицької самоідентифікації, чи то пак, «галицької ідентичності»¹³. Історична доля, яка формувала звичаї тогочасного Львова, постійні зміни влади «вितворили особливий регіональний психокультурний тип людини, який <...> безпомилково окреслюють як галичанин»¹⁴. Українська, зокрема галицька, емоційність дуальна – глибинно експресивна і водночас урамкована і стримана. Внутрішній світ, багатий на переживання, емоції, почуття, усмиряють та стримують традиція, закони та звичаї, яких притримувалися галичани, з характерним формулюванням «так не випадає» або ж «то не пасує». Увага до тіла, «аліганцкого» вбрання, прикрашання, плекання зовнішньої краси співіснує з «галицько-вікторіанською» тілесністю, показово цнотливою, недоторканою та дещо манірною. Культурно-міграційні процеси в Україні та Львові початку ХХ ст. спричиняють дифузію, проривають у ментально-традиційній оболонці виходи для емоційності, яка поступово починає толеруватися, зокрема у музичному мистецтві, що проклало місток між вуличною музичною культурою та салонним музикуванням, між європейськими й американськими легкими жанрами та українськими шлягерами.

«Етапи досягнення максимальної самототожності музичного вислову знаменують важливі вузли, переломні моменти національного музично-історичного процесу, конкретним виявом чого є якісно інший стан музичної матерії»¹⁵. Саме таким переломним моментом стала поява у 1930 р. на сцені тогочасного Львова капели «Ябцьо-джаз» під керівництвом Леоніда Яблонського, до якого у середині 1930-х років приєднався Богдан «Бонді» Весоловський, а у 1936 р. співачка (меццо-сопрано) Ірена Ярославич, яка виступала під псевдонімом Рената Богданська. Місія гурту була однозначна: нести українцям українську пісню, зробити її модною та сучасною, адаптувати її до очікувань публіки – втілити у ній хітові закордонні жанри. Саме так з'явилися переспіви європейських шлягерів, зокрема La Paloma та Miami Rhumba, для яких українські тексти стали своєрідними шатами, у котрі зодягнули непритаманні галицькому менталітету розкуті тілесні ритми кубинської хабанери і румби.

*У даль лине пісні чарівно-срібний тон,
Цілуй – це кохання чудово-мрійний сон!
Мов птах, перелетши неба безмежну синь,
Твій спів понесеться дзвінко у височинь.*

*Сріблом сміється місяць тобі в просторі,
Котяться зірки, падають колом в море,
Вітер легенько хмарками бавить небо,
Пісню тужливу співає нам до него.*

¹³ Возняк Т. Культурологічні есе. Київ : Дух і літера, 2018. С. 60.

¹⁴ Возняк Т. Культурологічні есе. Київ : Дух і літера, 2018. С. 63.

¹⁵ Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів : Наукове товариство імені Т. Шевченка, 2000. С. 28.

*Лиш на мене ти глянь, зрозумієш, кохання
Нас не розлучить більше ніколи далеке море – ні!*
(поетичний переспів Богдана Весоловського)

Текст не є перекладом оригінального іспанського тексту, ба більше, між ними спільним є лише те, що обидва про любов. Оригінальний текст є більш відвертим із притаманною іспанцям чуттєвістю і сексуальністю, натомість українська адаптація цнотлива й алегорична, з виразною українською домінантою, що врівноважує бурхливу ритмічну тілесність хабанери.

Такі переспіви світових хітів мали шалений успіх, адже популярний мотив забезпечував легкість сприйняття, а авторські тексти, які транслювали українську тілесну інтонацію, сприяли невимушеному входженню українського у суспільну культурну ауру.

Богдан Весоловський, нащадок українських політичних діячів, музикант, композитор, правник, поставив перед собою амбітну ціль – відтіснити польську музику зі сцен тогочасного Львова. Українська мова тим часом була мовою вуличної, батярської пісні й у традиційному салонному музикуванні звучала лиш зрідка в контексті ностальгійно-пасторальних пісень про село та природу. Брак вартісних українських композицій зауважували тогочасні рецензенти, спонукаючи молодих композиторів творити якісно новий український мистецький продукт: «Над цим варт би подумати українським композиторам, чи не добре було б цей голод на легку музику заспокоїти легкими, але мистецькими творами?»¹⁶. Саме цей заклик і спонукав багатьох тогочасних львівських композиторів, зокрема Богдана Весоловського, розпочати свої творчі пошуки у царині якісно нової легкої музики.

Новомодні жанри на кшталт джазу, румби, фокстроту і танго яріли тілесною розкутістю, а галицький менталітет – тілесною цнотливістю. Тож Бонді зіткнувся з непростим викликом: інтегрувати цю нову тілесність в українську музичну інтонацію, але разом із тим не порушити рамки ментальних кордонів, передати в оновленій тілесній інтонації жанрову своєрідність джерела і разом із тим не погіршити проти доброго смаку, створити культурний діалог між елітарною та народною музичною культурою. І це йому тріумфально вдається: модерна українська естрадна пісня, аргентинське танго з українською тілесною інтонацією «Прийде ще час», написане у середині 30-х років, а опубліковане у 1937 р., стало бестселером. Власне, цим поєднанням виразних, провокативних, пульсуючих, гіперсексуальних ритмів і підтекстів іноземних жанрів (танго, румби, фокстроту) з українською мелодикою і текстами, яким були притаманні драматизм, психологізм, тонка чуттєва палітра емоцій, Богдан Весоловський збудував якісно нову розважальну музику і разом із тим нову модерну тілесність. «Драматизм та експресію, притаманну аргентинському першоджерелу <...> додається «щемливий» ліричний текст»¹⁷.

«Звернемо увагу, що будь-які види інтонаційності виражаються мовою тіла»¹⁸. «Формою спонтанного звуковияву емоцій людини є «спів» як такий, <...> що виник у суспільній практиці й увійшов як семантичний субзнак музично-інтонаційного філогенезу. У такій самій якості субінтонацій піддалися семантичній інтерференції «німі інтонації» пластики і руху людини»¹⁹. Легкий танцювально-пісенний жанр у цьому контексті є найбільш благодатним полем для дослідження. Перші твори Бонді були написані здебільшого власне для танців, це прослідковується у характерних особливостях:

¹⁶ Лисько З. Концерти українських ревелерсів Євгена Козака. *Українська музика*. 1939. № 3. С. 38.

¹⁷ Зелінський О. Богдан Весоловський, Рената Богданська та Леонід Яблонський – представники української розважальної музики в Галичині (1930-ті роки). *Записки наукового товариства імені Шевченка*. Т. CCLVIII. Праці музикознавчої секції. Львів, 2009. С. 371.

¹⁸ Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації : навчальний посібник. Київ, 2013. С. 21.

¹⁹ Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів : Наукове товариство імені Т. Шевченка, 2000. С. 31.

превалювання інструментальної музики, невеликі за обсягом тексти, дублювання виконання теми голосом та інструментом (що, до речі, створювало відчуття розростання у просторі, проростання зсередини назовні, поріднення тіла-інструмента і тіла-голосу). «Пісні з невеликим текстом спеціально створювалися для виконання на танцях <...>, що узгоджувалося з естетикою танцювальних пісень міжвоєнного періоду»²⁰, однак Весоловський і тут був новатором: більшість текстів, які він вибирав для своїх пісень, були справжніми перлинами слова, «належали до високих зразків української поезії»²¹. Окрім того, йому вдалося неповторно гармонійно поєднати танцювальність музично-інструментальної тканини і глибоку ліричність, задушевність мелодичної лінії, вокальне тіло-голос і фізичне тіло-танець нерозривно переплетені.

На жаль, відео з виступами капели «Ябцьо-джаз» не збереглися, однак маємо можливість послухати виконання Бонді своїх творів у якості звукозапису. Зараз відомо лише про кілька таких записів, зокрема фокстрот «Дівчина була як цукорок» і вальс «Добраніч, кохана».

Вальс «Добраніч, кохана»²² – неперевершений зразок переплетення танцювального жанру з інтимним, ніжним проникливим текстом (авторство Богдана Весоловського), така собі коліскова для коханої, де пластика вальсового ритму органічно поєднується з мелодикою української мови. Традиційний, уже сформований жанр у трактуванні Богдана Весоловського перетворюється на мультикультурний феномен, у якому органічно зливаються традиційний австрійський вальс, ритміка та агогіка, викликає асоціацію з джазовим свінгом, а текст вносить проникливо-ліричну українську інтонаційну домінанту.

Тексті пісні «Дівчина була як цукорок»²³, що належить перу Богдана Весоловського, жартівливий, однак виконання автора вишукане, коректне, дуже інтелігентне, у інтонаціях прочитуються навіть нотки сором'язливості, що врівноважує «перчинку» слів пісні. Прикритий звук, округлі голосні, вишукане фразування чудово відтіняють пульсацію та ритм фокстроту. Побудова вокальних фраз, їх пластика руху, наближена до інтонаційності розмовної мови та максимально комфортна для вокального тіла-апарату виконавця, створює умови для безперешкодної невимушеної трансляції тілесної інтонації, у якій відчитується виразна українська домінанта, незважаючи на приналежність жанру до американської музичної культури.

Інтерпретації Весоловським власних творів є втіленням головної ідеї його творчості – вивести українську легку, естрадну музику на новий рівень. Як зазначає Ольга Катрич, «на персональні звукоінтонаційні уявлення щодо звучання музичного твору значний вплив чинить інформаційне поле стосовно цього твору колективного характеру, свого роду інформаційна матриця колективного свідомого»²⁴, тож Богдан Весоловський як композитор і виконавець став рупором тогочасного колективного прагнення до рідного, українського на всіх щаблях музичного життя.

У 1936 р. до капели «Ябцьо-джаз» приєднується співачка Ірена Ярославич із родини Нижанківських. «На становлення мистецької особистості Ренати Богданської вплинула

²⁰ Зелінський О. Богдан Весоловський, Рената Богданська та Леонід Яблонський – представники української розважальної музики в Галичині (1930-ті роки). *Записки наукового товариства імені Шевченка*. Т. CCLVIII. Праці музикознавчої секції. Львів, 2009. С. 372.

²¹ Зелінський О. Богдан Весоловський, Рената Богданська та Леонід Яблонський – представники української розважальної музики в Галичині (1930-ті роки). *Записки наукового товариства імені Шевченка*. Т. CCLVIII. Праці музикознавчої секції. Львів, 2009. С. 370.

²² «Добраніч, кохана», спів і музика: Богдан Весоловський (papirer). URL: https://www.youtube.com/watch?v=nQQUwAOBsua&ab_channel=HumanitarianEclectic

²³ Богдан Весоловський / B. Vesolovsky (Бонді). «Дівчина була як цукорок»; рідкісний ранній запис. URL: https://www.youtube.com/watch?v=K8XxxjqRgAw&ab_channel=HumanitarianEclectic

²⁴ Катрич О. Медіатекст музичного твору та його медіумтексти. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. 2023. Вип. 138. С. 21.

і високоморальна атмосфера музичного закладу»²⁵. Ірена навчалась у львівському Музичному інституті ім. Миколи Лисенка у Нестора Нижанківського та у видатних оперних співачок Марії Сокіл, згодом – Лілії Улуханової. Тодішні критики відзначали її голос як камерний, із невеликим діапазоном, однак м'який та тембрально багатий. Ірена виконувала з капелою українізовані шлягери La Paloma, Miami Rhumba, романси («Човен хитається серед води») та пісні Богдана Весоловського²⁶. Між композитором та артисткою спалахнуло справжнє кохання, історія якого дотепер є предметом полеміки дослідників і біографів. Лише рік вони були у парі, а далі «Ябцю-джаз» припинив свою діяльність і доля розлучила їх: Богдан Весоловський після окупації Карпатської України змушений був вирушати до Відня, а Ірена стала частиною польської еміграції. Проте доля звела їх ще раз, далеко від рідного Львова, у Монреалі, через понад тридцять років. Саме тоді Богдан Весоловський запропонував Ірені заспівати дві нові пісні «Було високе чисте небо» та «Я знов Тобі».

Доля емігранта з України через Відень, Шердінг, Лінц та Гамбург завела Богдана Весоловського до Канади, де Бонді не залишає активної композиторської діяльності. Доленосним для української естрадної музики став період перебування Весоловського у Канаді, адже саме там побачили світ справжні шедеври танцювально-пісенних жанрів, які були б утрачені або знищені радянською цензурою, якби Богдан залишився в Україні. Композиції періоду 50-х років демонструють викристалізований унікальний стиль композитора. У піснях цього періоду філігранно переосмислюються-перевтілюються світові жанри, наповнюються смислами та інтонаційністю, притаманними українській пісенній культурі.

Із часом смисли починають превалювати над танцювальністю, з'являються на світ справжні шедеври музичної лірики – пісні «Я знов Тобі», «Лети, тужлива пісне», «Коліскова».

Шедевр інтимної лірики пісня-романс «Я знов Тобі» належить до небагатьох нетанцювальних творів Весоловського. За легендою, був написаний Богданом саме для Ірени через роки розлук і переданий їй особисто під час недовгої зустрічі в Канаді у 50-х роках (ці факти не підтверджено і не спростовано біографами). Але те, що ніжне юнацьке кохання змусило Бонді відступити від танцювальності, є очевидним. Низхідні благальні ходи протиставляються висхідним октавним стрибкам, які сприймаються як семантичні знаки надії на щастя. Середня частина з невеликим діапазоном, роздуми, розмова із собою протиставляються емоційним сплеском крайніх частин. У виконанні Ірени, вже тоді по чоловікові Андерс, цей романс звучить настільки переконливо і довершено, що через озвучення емоцій, звукоінтонування, артикуляцію, увагу до приголосних, акценти і тонкі динамічні нюанси буквально транслюється образ тіла виконавиці, пластика її міміки, рухів.

Весоловський залишився вірним танцювально-вокальному жанру, вдосконаливши його до рівня знаних шедеврів світової естради, однак не втративши національного обличчя.

Висновки. Плодами співпраці Богдана Весоловського та Ірени Ярославич стали твори розважального жанру нового гатунку, високі зразки української естради. Незважаючи на те що тривалий період радянської окупації не дав змоги актуалізувати ці зразки, в інтонаційній пам'яті, зокрема галицької традиції, яка славиться трепетним і бережливим ставленням до своєї культурної спадщини, збереглося поважне ставлення до розважальних жанрів. Саме таке трактування Весоловським легкої естрадної музики, беззаперечно, отримало нові імпульси у творчості композиторів, які творили в естрадному

²⁵ Зелінський О. Богдан Весоловський, Рената Богданська та Леонід Яблонський – представники української розважальної музики в Галичині (1930-ті роки). *Записки наукового товариства імені Шевченка*. Т. CCLVIII. Праці музикознавчої секції. Львів, 2009. С. 383.

²⁶ Осташ І. Бонді, або Повернення Богдана Весоловського. Київ : Дуліби, 2005. С. 88.

жанрі (Мирослав Скорик, Володимир Івасюк, Ігор Білозір, Богдан-Ігор Янівський та ін.). А співпраця Богдана та Ірени віддзеркалилася у тандемах композиторів-виконавців: Володимира Івасюка та Софії Ротару, Ігоря Білозіра та Оксани Білозір, Олександра Злотника та Назарія Яремчука, плоди співпраці яких фактично стали візитівкою української естради у світі. Таке гармонійне поєднання яскравого мелодизму, танцювальності, яскравого матеріалу, помножене на надзвичайно коректні форми вияву тілесності, дотепер залишаються еталоном. Зараз активно розробляється цей пласт української музичної культури, з'являються наукові розвідки, присвячені виконавцям цієї доби, мистецькі акції, які реконструюють та відновлюють традицію автентичних виконань.

І, беззаперечно, мав рацію співак та музичний критик Теодор Терен-Юськів: «Музика Весоловського – це не чужинна дешевість, не пуста банальність, це рідна безпосередність і українська щирість. І ми віримо, що <...> кращі твори Весоловського переживають цілі генерації»²⁷.

Література

1. Возняк Т. Культурологічні есе. Київ : Дух і літера, 2018. 252 с.
2. Гнатюк О. Відвага і страх. Київ : Дух і літера, 2017. 496 с.
3. Зелінський О. Богдан Весоловський, Рената Богданська та Леонід Яблонський – представники української розважальної музики в Галичині (1930-ті роки). *Записки наукового товариства імені Шевченка*. Т. CCLVIII. Праці музикознавчої секції. Львів, 2009. С. 369–386.
4. Катрич О. Медіатекст музичного твору та його медіумтексти. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. 2023. Вип. 138. С. 19–27.
5. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів : Наукове товариство імені Т. Шевченка, 2000. 271 с.
6. Конончук В. Пісенна творчість Анатолія Кос-Анатольського в контексті становлення розважальної музики Галичини : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Львів, 2006. 198 с.
7. Лисько З. Концерти українських ревелерсів Євгена Козака. *Українська музика*. 1939. № 3. С. 34–38.
8. Москаленко В., Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації : навчальний посібник. Київ, 2013. 272 с.
9. Осташ І. Бонді, або Повернення Богдана Весоловського. Київ : Дуліби, 2005. 327 с.
10. Терен-Юськів Т. Урвалась мелодія. *Екран*. 1972. № XI. С. 19.
11. Харчишин О. Український пісенний фольклор в етнокulturі Львова. Львів : Простір – М, 2011. 367 с.



²⁷ Терен-Юськів Т. Урвалась мелодія. *Екран*. 1972. № XI. С. 19.

УДК 78.071.1; 78.01

DOI <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2025-2-53-11>

Ян Цзілінь

аспірант кафедри теорії музики,

Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка

<https://orcid.org/0009-0001-6454-7836>

КОМПОЗИЦІЯ ЧУ ВАНХУА «МІСЯЦЬ, ВІДДЗЕРКАЛЕНИЙ В ОЗЕРІ ЕРЦУАНЬ» – ЯСКРАВИЙ ПРИКЛАД ФОРТЕПІАННОГО АРАНЖУВАННЯ ТВОРУ ДЛЯ ЕРХУ

Стаття присвячена аналізу фортепіанних варіацій Чу Ванхуа «Місяць, віддзеркалений в озері Ерцунань» як зразка синтезу західних і східних музичних традицій. Відзначено, що впродовж ХХ століття китайська фортепіанна музика зазнала процесів формування, розвитку, процвітання й періодів занепаду, пов'язаних із драматичними сторінками історії Китаю. Закцентовано на творчості Чу Ванхуа – одного з найвидатніших китайських композиторів і піаністів. Попри несприятливі періоди життєвого шляху, він присвятив життя музиці, створивши великий репертуар, переважно фортепіанний.

Серед його знакових творів – Чу Ванхуа «Місяць, віддзеркалений в озері Ерцунань». Це яскравий приклад фортепіанного аранжування твору для народного інструмента ерху. Композитор віртуозно поєднує пентатоніку з європейськими гармонічними прийомами, що надає твору унікального колористичного звучання.

Назва варіацій і музична мова митця розкривають глибокий зв'язок між природними явищами, людиною та національними музичними ідеалами. В аналізі твору акцентується увага на використанні композитором виразжальних можливостей фортепіано, що імітують звучання традиційного китайського інструмента ерху, зокрема застосування арпеджіато, імітаційних прийомів і переклички теми в різних регістрах створює ефект багатопластової фактури.

Особливу увагу приділено аналізу гармонічної мови, що базується на акордах нетерцієвої структури, зокрема кварто-квінтових співзвуччя із додаванням секунд. Це сприяє створенню ефекту мерехтіння місячного світла на водній поверхні. Також розглянуто ритмічну організацію твору, у якій значну роль відіграють пунктирні ритми й синкопи, що наближають звучання фортепіано до тембрових особливостей ерху.

Зроблено висновок, що фортепіанні варіації Чу Ванхуа є майстерним прикладом інтерпретації фольклорного першоджерела, де східна звукова естетика гармонійно поєднується із західними прийомами формотворення. Відзначено, що унікальний підхід Чу Ванхуа до komponування твору сприяє популяризації китайської фортепіанної музики у світі.

Ключові слова: китайська фортепіанна музика, програмна музика, жанр, стиль, імпресіонізм, варіації, символізм.

Yang Jinlin. Chu Wanhua's composition "The Moon Reflected in Lake Erquan" is a vivid example of a piano arrangement of a work for erhu

This article is dedicated to the analysis of Chu Wanhua's piano variations "Moon Reflected in Erquan Lake" as an example of the synthesis of Western and Eastern musical traditions. It is noted that throughout the 20th century, Chinese piano music underwent processes of formation, development, prosperity, and periods of decline, closely tied to the dramatic chapters of China's history.

The article highlights the work of Chu Wanhua, one of the most outstanding Chinese composers and pianists. Despite unfavorable periods in his life, he dedicated himself to music, creating a

vast repertoire, predominantly for piano. Among his most significant works is "Moon Reflected in Erquan Lake", a remarkable example of piano arrangement of a piece originally composed for the traditional Chinese instrument erhu. The composer masterfully combines pentatonicism with European harmonic techniques, giving the piece a unique timbral color.

The title of the variations and the composer's musical language reveal a deep connection between natural phenomena, humanity, and national musical ideals. The analysis emphasizes Chu Wanhua's expressive use of the piano to imitate the sound of the erhu. In particular, the application of arpeggiato techniques, imitation, and thematic call-and-response across different registers creates a multi-layered texture.

Special attention is given to the analysis of the harmonic language, which is based on non-tertian chord structures, particularly quartal and quintal harmonies enriched with added seconds. This contributes to the shimmering effect of moonlight reflecting on the water's surface. The study also examines the rhythmic organization of the piece, where dotted rhythms and syncopations play a crucial role, further approximating the piano's sound to the timbral qualities of the erhu.

The conclusion asserts that Chu Wanhua's piano variations represent a masterful interpretation of a folk original, where Eastern sound aesthetics are harmoniously integrated with Western principles of musical form. It is noted that Chu Wanhua's unique approach to composition contributes to the popularization of Chinese piano music worldwide.

Key words: Chinese piano music, programmatic music, genre, style, impressionism, variations, symbolism.

Вступ. У Європі фортепіано пройшло довгий шлях розвитку, починаючи з XVIII століття, і стало невід'ємною частиною музичної культури ще кілька століть тому, тоді як у Китаї цей процес розпочався набагато пізніше.

Коли фортепіано вперше з'явилося в Китаї, воно було радше екзотикою, ніж справжнім елементом культури. Його привозили європейські місіонери та дипломати в XIX столітті, але воно не набуло широкого розповсюдження. Лише у XX столітті, особливо після політичних і культурних реформ, ситуація почала змінюватися. Китай став відкриватися світові, і разом із цим розширювався доступ до західної музики. Фортепіано поступово ставало не лише інструментом для обраних, а й важливою частиною музичної освіти.

Кінець XX століття став справжнім проривом. Китайська держава почала активно розвивати систему музичної освіти, залучаючи європейських викладачів і сприяючи появі власних композиторів, які прагнули поєднати західну традицію з китайською музичною естетикою. Саме тоді почали з'являтися композитори, які намагалися зробити фортепіано «своїм» інструментом, а не лише запозиченим західним явищем. Водночас усе більше китайських виконавців почало виходити на світову арену, вигравши престижні міжнародні конкурси. Такі імена, як Лан Лан чи Юньді Лі, стали символами нового покоління піаністів, здатних конкурувати на рівних із європейськими й американськими виконавцями.

Таким чином, хоча шлях фортепіано в Китаї почався набагато пізніше, ніж у Європі, він пройшов стрімкий розвиток. Китайські композитори й виконавці буквально за кілька десятиліть здійснили швидкий прорив у становленні та розвитку фортепіанного мистецтва. Сьогодні китайські піаністи, композитори є невід'ємною частиною світового музичного простору.

Серед найвідоміших китайських композиторів, які зробили значний внесок у розвиток фортепіанної музики й для яких фортепіанна музика була превалюючою, можна

виділити таких: Ши Ваньчунь (Shi Wanchun, 石万春), Цзян Веньє (Jiang Wenye, 江文也), Чу Ванхуа (Chu Wanghua, 储望华).

Чу Ванхуа – видатний сучасний композитор, піаніст, музикознавець, письменник, просвітник і педагог Китаю. Його творчість захоплює унікальною колористикою та гармонійним поєднанням фольклорних мотивів із західноєвропейськими музичними прийомами. Основу його доробку становлять фортепіанні твори як малих, так і великих форм. Сьогодні він є одним із найвідоміших і найпопулярніших композиторів не лише в Китаї, а й у світі. Незважаючи на те що значну частину життя провів за межами батьківщини, Чу Ванхуа завжди залишався глибоко китайським композитором та одним із небагатьох, хто продовжує традиції мистецтва Веньжень.

Матеріали та методи. Оскільки Чу Ванхуа належить до найвідоміших і найбільш виконуваних національних композиторів як у самому Китаї, так і за кордоном, його життєвий і творчий шлях, мистецтвознавська діяльність висвітлені в низці досліджень і праць, переважно в Китаї. В українському музикознавстві творча постать Чу Ванхуа розглядається спорадично в контексті праць про фортепіанну музику Китаю загалом або в дослідженнях творчості інших китайських композиторів. Так, у розвідці Лю Фань «Особливості тембрового колориту фортепіанної музики Чу Ванхуа (на матеріалі концерту для фортепіано з оркестром «Жовта ріка»)»¹ змальовано специфіку тембрової палітри творів для інструмента.

Марина Антошко в статті «Розвиток фортепіанного мистецтва у Китаї»² окреслює процеси розвитку фортепіанного мистецтва й самобутню культуру країни. Дай Байшен у розвідці «Що таке «китайський стиль» фортепіанної музики: дослідження китайської фортепіанної музики з точки зору культури»³ розкриває низку питань естетичного та філософського характеру.

Особливості музичної мови й стильові тенденції у фортепіанній творчості Чу Ванхуа, зокрема в його творі «Місяць, віддзеркалений в озері Ерцуань», досі залишаються поза увагою як китайських, так й українських музикознавців. Тому комплексний аналіз цього знакового твору дасть змогу глибше зрозуміти індивідуальний стиль композитора й виявити характерні риси його музичної мови. Окрім того, такий аналіз буде корисним не лише дослідникам, а й виконавцям-піаністам, що підкреслює актуальність статті.

Отже, дослідження особливостей музичної мови Чу Ванхуа, стильової палітри його доробку для створення панорамної картини здобутків китайських композиторів у минулому столітті й на сучасному етапі розвитку шляхом комплексного аналізу музично-виражальних засобів його репрезентативних творів є метою роботи.

Методологічну основу роботи становить поєднання кількох наукових методів: історичного – під час осмислення шляхів розвитку китайського мистецтва та фортепіанної музики зокрема, аналітичного – у процесі виявлення іманентних особливостей конкретних зразків жанру, загальнокультурологічного – під час відтворення історико-стильового контексту розвитку жанру, музикознавчо-структурний аналіз самого музичного матеріалу.

¹ 劉凡。朱婉華鋼琴音樂的音色特色（以《黃河鋼琴協奏曲》為基礎）。藝術史筆記。2017年第31期。URL: <https://www.google.com/search?q=%D0%9E%D1%81%D0%BE%D0%B1%D0%B%D0%B8%D0%B2%D0%BE%D1%81> (accessed: 10.11.2023).

² Антошко М. Розвиток фортепіанного мистецтва у Китаї. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2020. № 1. С. 56–60. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2020.196566>.

³ 戴柏生。什麼是「中國風格」的鋼琴音樂：從文化角度對中國鋼琴音樂的研究。北京：中國音樂學刊。2005。№ 3。С. 97–102.

Результати. Творам Чу Ванхуа притаманна жанрова й стилістична різноманітність. Його доробок включає три симфонічні поеми, програмні композиції для різних інструментів, а також понад двісті творів для фортепіано, серед яких – три концерти, три сонатні цикли, понад сто перекладень і кілька десятків концертних п'єс.

Серед найвідоміших творів композитора варто відзначити такі: сюїту «*Картинки південної ріки*» («*Весняні поля вранці*», «*Бруньки, що набухають на березі ріки*», «*Човен, що пливе озером*», 1958), «*Варіації для фортепіано*» (1959), «*Наспівування чжена і сяо*» (1961), три прелюдії з поетичними назвами («*Вітер у бамбукових заростях*», «*Ті, що прагнуть на берег ріки*», «*Колискова*», 1961), шість прелюдій (1950–1956), колективний твір – фортепіанний концерт «*Жовта ріка*» (1966–1976), *Перша фортепіанна соната* (1981), *Сонатина* (1999), *Друга фортепіанна соната* (2006), мікроцикл «*Прелюдія і токато*» й «*Експромт*» (2000).

Яскравим прикладом фортепіанного аранжування Чу Ванхуа твору для народного інструмента ерху є «*Місяць, віддзеркалений в озері Ерцуань*» (1972). У творі композитор тонко відтворив підсвідоме прагнення людини повернутися в стан єдності з природою, продовжуючи переважну тематику програмних китайських фортепіанних творів, більшість із яких співзвучна основоположним мотивам давньої китайської поезії та музики. Опора на китайську філософсько-естетичну основу декларує відповідну тематику: паралелізм зі світом природи, множинність символів, марність людської метушні, потреба самовдосконалення.

Окрім Чу Ванхуа, до аранжування цього твору зверталися також інші китайські композитори. Відоме аранжування Хе Чжан Хао (He Zhan Hao, нар. 1933 р.) й У Цзюяна (Wu Zu Qiang, нар. 1927 р.). Символіка образу та зворушливість мелодії стала поштовхом для багатьох композиторів Китаю для її перекладень та аранжувань для інших інструментів європейського симфонічного оркестру – скрипки, віолончелі, арфи, гобоя та саксофона.

Окреслюючи тематичні спрямування творчості Чу Ванхуа, зосереджуючись на фортепіанних полотнах, спостерігаємо нерозривний зв'язок сутності природи з національними ідеалами й тембровими асоціаціями, які водночас поєднуються із засвоєнням досвіду європейського мистецтва. Тут насамперед необхідно згадати музику французьких імпресіоністів К. Дебюссі й М. Равеля. Поряд із крапками дотику в стилістиці на перший план виходить близькість філософського сприйняття природи як найдосконалішої субстанції. Ще одну паралель проводимо зі світосприйняттям і творчістю Олів'є Мессіана, яка представляється пантеїстичним сплавом європейських і східних традицій. Результатом його поглядів і праці в орнітологічних експедиціях є «*Чорний дрозд*», «*Пробудження птахів*», «*Екзотичні птахи*», а також «*Каталог птахів*».

Сприйняття природи як досконалого універсуму, звідси тонкі вишукані фарби, культ прекрасного, світлого, витонченого, а відображення природи в музичних звуках як найвищого ідеалу спостерігаємо у фортепіанному творі Чу Ванхуа «*Місяць віддзеркалений в озері Ерцуань*». Програмна назва твору декларує його символічне навантаження, образно-настрійну сферу, указує на те, що стало джерелом музичного задуму.

Щодо програмної назви необхідно зауважити, що тема Місяця характерна для китайської культури. У Китаї поширена легенда про єдину жительку Місяця – Чан Е, яка отримала безсмертя, укравши в чоловіка чарівне зілля. Її самотність розділяє нефритовий засіч. Також у китайському місячному календарі існує традиційне осіннє свято – середини осені або місяця, оскільки тоді єдиний раз супутник землі приймає форму великого круга. Окрім того, у китайській культурі Місяць є символом щасливої сім'ї.

Процес трансформації твору «Місяць, віддзеркалений в озері Ерцуань» (二泉映月, *Èrquán Yǐng Yuè*) пов'язаний з обробкою та адаптацією народної мелодії, яка першопочатково мала назву «На місяці відображені дві весни».

Цей твір належить до традиційної китайської музики й приписується сліпому музикантові А Біну (Хуа Яньцзюню), який жив у першій половині ХХ століття. Коли А Бін займався вуличним мистецтвом, він часто створював окремі пісні без назви, які жителі села називали «Пісні Ісінь». Він виконував їх на двострунному інструменті ерху, надаючи композиції глибокої емоційності й виразності⁴. Друга назва походить від Хуйцюань у Хуйшані, відомого як «друге озеро у світі». У 1950 році, коли професор Центральної музичної консерваторії в Пекіні Ян Іньюлю записав їх, зокрема й цю, темою обговорення стала назва пісні «Друга весна, відображена на місяці».

Чу Ванхуа адаптував і розвинув цю мелодію в рамках академічної музики, розширивши її гармонічну й інструментальну палітру. У процесі переробки твір набув нової структури та звучання, що дало змогу йому стати одним із найвідоміших прикладів класичної китайської музики.

Таким чином, «Місяць, віддзеркалений в озері Ерцуань» став не просто народною мелодією, а справжнім шедевром, що поєднує традиційну китайську музику й сучасну композиторську обробку.

«Місяць, відображений в озері Ерцуань» – поетична, світла, вишукана назва – не лише передбачає певний медитативний стан, а й передає висловлений автором сердечний смуток, проклінає темряву й тугу за світлом. Тобто втілення задуму в музиці не можна вважати лише замальовкою нічної природи, вона наповнена глибоким психологічним змістом. Звучання ерху є ніжним і сумовитим, дає можливість передавати таємні відчуття й стани. Створюючи аранжування твору з народного національного інструменту, композитор намагався максимально відтворити характерні властивості звучання ерху – його особливе легато, барвисту мелізматіку, характерний метроритм, пластичність звуковедення,

Схвальну оцінку пісні «Erquan Reflected in the Moon» дав прем'єр Чжоу Еньлай. Він висловив своє захоплення твором і рекомендував музикантам і фольклористам занотувати, зберігати такі популярні твори в Китаї. Також уважав за необхідне поширювати не лише в Китаї, а й за його межами⁵.

Отже, фортепіанний твір Чу Ванхуа «The Moon Mirrored in the Spring» («Місяць, віддзеркалений навесні» або, в інших джерелах, «Місяць, відображений в озері Ерцуань») є перекладенням авторської пісні А Біна, яка набула нечуваної популярності, і низки аранжувань у найрізноманітніших складах і формах. Оскільки оригінальна пісня звучала на ерху, то тембр інструмента, який звучить сумно, слугував для підсилення загального стану та настрою.

Форму твору важко звести до класичних композиційних схем: у них спостерігаємо принцип вільного розвитку й риси імпровізаційності. У творі знаходимо подібність із формою вільно трактованих варіацій (тема та п'ять варіацій). Межу варіацій виділяємо з появою тетрахордної чи пентахордної поспівки, яка слугує обрамленням побудов. Такі

⁴ А Бін (阿炳), справжнє ім'я Хуа Яньцзюнь (华彦钧), жив у Китаї в 1893–1950 роках. Він був відомим китайським музикантом і композитором, майстром гри на ерху й піпа. А Бін осліп у середньому віці, але це не завадило йому створити видатні музичні твори. Найвідоміший його твір – «На місяці відображені дві весни», який став класикою китайської традиційної музики.

⁵ 陳曾、老農。「二泉映月與知音」。新浪博客。2018. № 12. С. 29.

ж поспівки є цезурою у внутрішній побудові кожної з частин (теми й варіацій). У кожній побудові основним принципом розвитку є варіативність, яка демонструє варіантний розвиток теми, імпровізаційні зміни, зміну ритму, фактури, але зі збереженням упізнаності основного матеріалу; часто вживається варіантна імітація, яка за безперервних проведення виглядає як своєрідний канон (із певними варіантними проведеннями).

У темі можна виділити три фрази, або три хвили розвитку. Перша – має м'який за-спокійливий характер, друга – більш схвильована, а третя завершальна – у настроєвому плані перекидає арку до початкової – виражає нескінченний смуток у серці. Загалом у темі спостерігаємо ослаблені функціональні тяжіння, а також у першій фразі відчутна змінність (нечітко окреслені тональні устої). Так, перша фраза (2,5 перших тактів) може бути трактована як *fis-moll* при наступних функціях: *fis-moll* $\text{—} \text{I}^1 \text{t}^2 \text{—} \text{t}_2$ - $\text{VI}_7\text{-d}^3 \text{—} \text{sII}_6$ - *t*. Водночас, якщо проведення першої фрази вважати в *E-dur-i* (оскільки в усій побудові переважає саме *E-dur*), то побудова буде сприйматися в *E-dur* - $\text{i}^1 \text{—} \text{sII}^2 \text{—} \text{sII}^2 \text{—} \text{sII}_2$ - $\text{VII}_7\text{-VI}^3 \text{—} \text{sII}_6$ *sII* (як початок, так і завершення) – на $\text{sII}_{5/3}$. Незвичне поєднання функцій співзвуч створюють барвисті піввідтінки.

Гармонія переважно тональна при окремо невизначених послідовностях. Часто функції ускладнені – тризвуки із секстою, із секундою; часто вживані співзвуччя із заміненними чи доданими тонами. Обрамленням слугує пентахордна низхідна поспівка в діалозі верхнього мелодичного проведення та нижнього басового (приклад 1).



Приклад 1. Чу Ванхуа «Місяць, відображений в озері Ерцуань», 1–3 т.т.

Друга фраза – починається в ясно вираженому *E-dur-i*, де чергуються традиційні співзвуччя з доданими тонами з кварт-квінтакордами, секунд-квартакордами. Також окремі співзвуччя можна розглядати як вертикалізацію пентатоніки (у послідовності позначені курсором). Наступна гармонічна послідовність – (2,5–5 т.т.) – $\text{—} \text{I}^{2,5} \text{—} \text{sII}_2$ – $\text{II}_{4/5}^3 \text{—} \text{D}^{5,6,-3} \text{—} \text{sII}_{6/5}^4 \text{—} \text{I}^4 \text{—} \text{I}^5 \text{—} \text{D} \text{—} \text{T(E)} \dots$. Часті ладові мутації проходять у терцієвому співвідношенні, у тональності III та VI щаблів: *cis* – *E* – *gis*. Така ладова змінність свідчить про народне коріння твору (приклад 2).

З перенесенням в інші регістри, ніби відлуння коротких мотивів у варіантному проведенні, викладених у попередніх фразах, звучить заключна побудова. Подібні виражальні засоби: співзвуччя з доданими й заміненними тонами, акорди нетерцієвої будови, вертикалізація пентатонічних ладових утворень тощо. Спостерігаємо ослабленість і пом'якшеність функціональних тяжінь. Лише в каденційних ділянках ясно вчуваються домінантово-тонічні співвідношення.

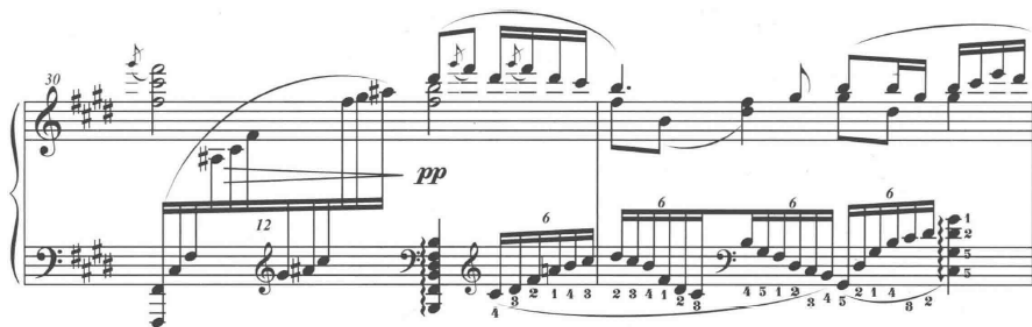


Приклад 2. Чу Ванхуа «Місяць, відображений в озері Ерцуань», 4–6 т.т.

Схема:

A	A1	A2	A3	A4
a+b+c	a1+b+c1	a2+b+c2+c3	a3+b1+c4+c3	a1+b1+c6
1–11	(11)12–20	(20)21–35	(35)36–51	(51)52–64
2,5+5+3,5	1,5 + 2+5,5	1+2+5+6,5	3,5+2+5+5,5	3,5+2+7
E-gis-E-gis	E-gis-E-gis	E-gis-E-gis	E-gis-E-gis	E-gis-E

Щодо фактури, то тут майстерно переплітаються гомофонно-гармонічний виклад із поліфонічним. Тетра-пентахордні поспівки, іноді пентатонічні утворення (часто лідійський, іонійський, еолійський) стають основним будівельним матеріалом твору: переклички в різних голосах, вертикалізація ладу, проведення поспівок в інверсії (точне, варіантне), (приклад 3).



Приклад 3. Чу Ванхуа «Місяць, відображений в озері Ерцуань» 3 варіація, 30–31 т.т.

У разі використання пентатоніки доцільним вважаємо введення такого поняття, як уявлення пентатонічного звукоряду: він звучить певними відтинками – окремими сегментами, перекличками чи підголосками в різних голосах, а також у вертикалізації. Ущільнення фактури шляхом октавних дублювань, доданих тонів (як результат секундові грона) спостерігаємо в підсумку 4-ї варіації.

Повторювана ритмічна фігура, яка вводиться ще в першій варіації та фігурує в кожній варіації, – восьма з крапкою та шістнадцятка, міжтактові та внутрітактові синкопи, створює «відтягування» кожної шістнадцятої долі, імітуючи гру на ерху (приклад 4).



Приклад 4. Чу Ванхуа «Місяць, відображений в озері Ерцуань» 4 варіація, 44–45 т.т.

Імітаційне проведення в початкових і завершальних побудовах, що продемонстровано в кожній варіації, свідчить про запозичення з європейської музики, яка сягає своїм корінням у найдавніші зразки колективного музикування (зачини й кадансування). На відміну від української чи європейської традиції, де можна зустріти імітаційне проведення (особливо в багатоголосих зразках), у китайській народній музиці переважає одноголосся або гетерофонія.

Завершується композиція кодою – хвилеподібними пасажами на відтинках пентатоніки, тлом для якої слугують витримані співзвуччя тоніко-домінантового забарвлення з поступовим розрідженням фактури, затуханням динаміки, сповільненням темпу, – імпресіоністична замальовка природи, що засинає, роздумів і відчуттів людини (приклад 5).



Приклад 5. Чу Ванхуа «Місяць, відображений в озері Ерцуань», кода, 62–64 т.т.

Народна пісня «Місяць, віддзеркалений навесні» широко відображена в композиціях для різних інструментів, у різних жанрах і видах мистецтва: балеті «Місяць у двох джерелах» у виконанні балетної групи Ляонін у Пекіні, віолончельному творі у виконанні Макао тощо, китайській художній пісні Ван Цзяня.

Висновки. Фортепіанні варіації Чу Ванхуа «Місяць, віддзеркалений в озері Ерцуань» – талановите прочитання композитором фольклорного зразка. У стильовому плані це взаємопроникнення західних і східних традицій, поєднання їх виражальних засобів – пентатоніки та західної гармонії.

Програмна назва твору й музична мова митця демонструють нерозривний зв'язок сутності природи з національними ідеалами й тембровими асоціаціями, які водночас поєднуються із засвоєнням досвіду європейського мистецтва.

Аналіз музичних виражальних властивостей, архітектонічних особливостей і принципів формотворення призвів до таких висновків.

Володіючи фортепіано як виконавець, розуміючи його виражальні тембральні можливості, Чу Ванхуа підкреслював і використовував сонорно-кolorистичні можливості інструмента. Наслідуючи гру ерху, він застосовує прийоми арпеджіато, імітації та переклички теми, яку проводить у всіх пластах фактури, уводить його в різних регістрах фортепіано.

Використання акордів нетерцієвої структури – на кварто-квінтових із додаванням секундових співзвуч, створює колористичний ефект відблиску променів місяця у воді.

У творі необхідно звернути увагу на відтворення пунктирного ритму, міжтактових і внутрітактових синкоп. Пунктирний ритм – восьма з крапкою та шістнадцятка, створюють «відтягування» кожної шістнадцятої долі й за звучанням імітують гру на ерху.

Мелодичні й гармонічні утворення, такі як мелодичні вузькообсягові поспівки, відтинки пентатоники, чергування тонально визначених і тонально невизначених послідовностей, тризвуки із секстою та секундою (доданими тонами), квартою, замість терції чи квінти (заміненими тонами), панування барвисто-кolorистичної гармонії, замість чітко окресленої функційної, особливості метроритмічної організації – усі ці засоби є провідними в композиції: у темі й у кожній частині (варіації) зокрема. Усі вони свідчать про талановите взаємопроникнення елементів пісенного фольклору та європейської музичної мови, зокрема рис імпресіонізму.

Література

1. Антошко М. Розвиток фортепіанного мистецтва у Китаї. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2020. № 1. С. 56–60. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2020.196566>.
2. Pysmenna O., Myshko S., Cherevko K. Stylistics of Impressionism in the song cycles of Lesia Dychko “Pastels” and “Enharmonic” on the poems by Pavlo Tychyna. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Musica*. 2021. № 66 (1). P. 159–177. DOI: 10.24193/subbmusica.2021.1.11.
3. 戴柏生. 什麼是「中國風格」的鋼琴音樂：從文化角度對中國鋼琴音樂的研究》。北京：中國音樂學刊. 2005. № 3. С. 97–102.
4. 劉凡. 朱婉華鋼琴音樂的音色特色（以《黃河鋼琴協奏曲》為基礎）。藝術史筆記. 2017年第31期. URL: <https://www.google.com/search?q=%D0%9E%D1%81%D0%BE%D0%B1%D0%BB%D0%B8%D0%B2%D0%BE%D1%81> (accessed: 10.11.2023).
5. 陳曾、老農. 「二泉映月與知音」。新浪博客. 2018. № 12. С. 29.



МАТЕРІАЛИ

УДК [78.03:929](477.83/.86)«19»(044)

DOI <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2025-2-53-12>

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>

**ЕПІСТОЛЯРНІ КОНТАКТИ РОДИН ЛЕВИЦЬКИХ
ЗІ СТАНІСЛАВОМ ЛЮДКЕВИЧЕМ**

Серед збереженого корпусу листування до Станіслава Людкевича, який зберігається у фондовій добірці Меморіального музею композитора у Львові, назагал нараховується 16 листів від сімох різних кореспондентів із прізвищами «Левицький» чи «Левицька». З них для публікації обираємо добірки листів від Зоні Левицької (Заморової), Стефанії Савицької, Людмили Левицької, Модеста Левицького. Зазначені автори листів невідомі (або маловідомі) навіть у наукових музикознавчих колах, а тим більше широким колам суспільності. Попри різноманіття їхніх життєвих доль, сфер і географії діяльності, усі вони приблизно в один час (на початку другого десятиліття XX століття) контактували зі Станіславом Людкевичем. Ці контакти не ставали предметом окремого дослідження, оскільки в основному були принагідними, ситуативними, поодинокими, а тому в життєписах С. Людкевича про них не згадується.

I.

Інформація про Зоню (Софію) Левицьку (Заморову) обмежується лише принагідними згадками в різних виданнях¹. Зоня Левицька² – донька священика Софрона Левицького

¹ Енциклопедичну довідку про З. Левицьку з окремими неточностями містить дослідження Петра Арсенича про родину Шухевичів (Арсенич П. Рід Шухевичів. Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2005. С. 91) і ювілейна книга пам'яті «Український інститут для дівчат у Перемишлі» (Дрогобич, 1999). Про З. Левицьку згадується в текстах опублікованої «Книги протоколів Музичного товариства імені Миколи Лисенка» (Тернопіль : Астон, 2014), а в коментарях до цього видання подана про неї енциклопедична довідка. В іменному покажчику до другого тому праць С. Людкевича Зоню Левицьку вказано двічі з різними ініціалами імені – «С.» (Софія) і «З.» (Зоня), причому під ініціалом «С.» через непорозумінням включені покликання на сторінки, де згадується тезка Зоні Левицької з іншої родини Левицьких – скрипалька Стефанія Левицька (рідна сестра піаністки й педагога Галини Левицької). У науковому апараті книги про Зоню Левицьку не подано жодної інформації. Істотно збагачують висвітлення фактів біографії піаністки спогади її доньки Марти Замори п. з. «Півстоліття дороги до правди», які 2005 р. були опубліковані у 33-ому випуску журналу «Україна. Наука і культура». У мемуаристичному викладі із залученням покликань на документи спогади змальовують трагічну тяжку долю сім'ї З. Левицької. Тут заторкуються й окремі факти взаємної піаністки з композитором.

² За надання матеріалів про З. Левицьку й цінні фактичні уточнення складаємо подяку нащадкові родини З. Левицької професорці ЛНМА ім. М. Лисенка Наталії Борисівні Кашкадамовій.

(1860–1932)³ і Євгенії Шухевич (1865–1946) – рідної сестри дослідника Гуцульщини Володимира Шухевича⁴. Зоня народилася 3 червня 1886 р. в селі Стриганці, Товмачького повіту, теперішньої Івано-Франківської області⁵. 1906 р. З. Левицька закінчила навчання в Дівочому інституті в Перемишлі⁶. За іншим джерелом, початкову освіту Зоня отримала вдома, а в Перемишльському інституті навчалася в 1902–1906 рр.⁷

Н. Толошняк та Л. Ничай подають, що в 1905–1906 рр. З. Левицька працювала педагогом фортепіано вищих класів у Музичній школі при «Станіславівському Бояні»⁸, однак не підтверджують документально цієї інформації. Школа, про яку йдеться, функціонувала в Станіславі з 1902 р. за участі Д. Січинського, Є. Якубовича, В. Безкоровайного. Згодом, 1921 р., стараннями тодішнього директора школи Осипа Залеського цю школу було перетворено на Станіславівську філію Вищого музичного інституту.

Після завершення навчання в Перемишлі З. Левицька перебралася до Львова, де навчалася як піаністка у Вищому музичному інституті в класі Марії Криницької та як співачка в класі Софії Козловської. Навчання Зоні в інституті припадає на час інтенсифікації студентського руху, пов'язаного із суспільно-національними питаннями: убивством галицького намісника студентом Мирославом Січинським у 1908 р., з подіями боротьби за український університет у Львові, яка почалася ще з початком століття, але тепер сягнула найбільшої гостроти й результатів. Безпосередньої участі в цих подіях С. Левицька не брала, однак ще з перемишльських років товаришувала з М. Січинським. 1910 р. у боротьбі за університет дійшло до збройних сутичок, у яких загинув український студент Адам Коцко. Відбулося віче студентів, у якому брав участь її наречений і приятель А. Коцка Теодор Замора (майбутній чоловік Зоні, з яким вона познайомилася ще в Перемишлі). Окремі учні Вищого музичного інституту внаслідок цих подій потрапили під судовий процес (так званий «процес 101»), керівництво інституту клопоталося їх підтримкою.

М. Замора зазначає, що її мама закінчила навчання в інституті 1909 р. Однак цьому суперечать наявні документальні матеріали – «Книга протоколів» Виділу Музичного товариства ім. М. Лисенка та збережена в Кабінеті історії музики ЛНМА ім. М. Лисенка колекція програмок учнівських пописів у Вищому музичному інституті. Обидва джерела дають підстави стверджувати, що в інституті З. Левицька вчилася щонайменше до 1912 року. Згадки про ученицю З. Левицьку в «Книзі протоколів» свідчать про

³ За даними Дмитра Блажейовського, Софрон Левицький, висвячений 1883 р., працював помічником (асистентом) священника в Петриліві (повіт Товмач, 1886–1887), потім священником у Кричці (повіт Богородчани, 1887–1892), Стриганцях (повіт Товмач, 1892–1909), Більчі Золотому (повіт Борщів, 1909–1914), Стриганцях (повіт Станіславів 1923–1932). (Блажейовський Д. Історичний шематизм Станіславівської єпархії від її заснування до початку Другої світової війни (1885–1938). Львів : Місіонер, 2002. С. 327). Дослідник, фіксуючи в праці посади священників на місці їх служіння, не вказує Софрона Левицького парохом Стриганець.

⁴ Арсенич П. Рід Шухевичів. Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2005. С. 91.

⁵ У дослідженні П. Арсенича роком народження З. Левицької подано 1889 рік. У виданні «Український інститут для дівчат у Перемишлі (1895–1995). Ювілейна Книга Пам'яті до 100-річчя заснування» (Дрогобич : Відродження, 1995. С. 115) зазначена дата народження З. Левицької 27 червня 1889 р. За свідченням нащадків родини З. Левицької, 1889 рік як дата народження було помилкою в паспорті, допущеною радянською паспортисткою.

⁶ Замора М. Півстоліття дороги до правди. С. 234.

⁷ Український інститут для дівчат у Перемишлі (1895–1995). Ювілейна Книга Пам'яті до 100-річчя заснування / редкол. І. Гнаткевич, І. Дзядик-Сухорська та ін. Дрогобич : Відродження, 1995. С. 115.

⁸ Толошняк Н., Ничай Л. Діяльність Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка у Станіславі. *Вісник Прикарпатського університету. Серія «Мистецтвознавство»*. Івано-Франківськ, 2000. Вип. II. С. 23.

настільки високу її успішність в музичному навчанні, що керівництво інституту протягом 1907–1910 рр. щорічно звільняло її від оплати за навчання. Про це говорять протоколи засідань Виділу товариства 25 жовтня 1907 р.⁹, 23 вересня 1908 р.¹⁰, 27 січня 1909 р.¹¹, 14 вересня 1910 р.¹². У звіті з діяльності Вищого музичного інституту за 1911 р., який долучений до протоколу засідання Виділу 21 жовтня 1911 р., указувалося, що З. Левицьку звільнено від оплати 280 корон за навчання в інституті¹³. Програмки пописів дають картину доволі інтенсивних, щорічних виступів З. Левицької і як солістки-піаністки, і в складі камерного ансамблю. Ось хронологія її виступів, узагальнена з програмок:

8 березня 1908 р. – в тріо з О. Барвінським скрипалем і віолончелістом Пасічинським виконувала «Баркаролу» П. Чайковського;

25 червня 1908 р. грала ноктюрн f-moll Ф. Шопена сольо й «Анданте з варіаціями» Р. Шумана на два фортепіано (разом з О. Яцишинівною);

16 грудня 1908 р. виконувала полонез cis-moll Ф. Шопена;

6 лютого 1910 р. виконувала другу й третю частини сонати Л. Бетовена c-moll (не вказано якої);

на річному пописі 25 червня 1910 р. виконувала «Дитячі сцени» Р. Шумана);

на річному пописі за 1910–1911 н. р. (дата на програмці не вказана) виконувала Експромт B-dur Ф. Шуберта;

на пописі 4 лютого 1912 р. грала етюд І. Мошелеса.

Виступи обдарованої учениці привернули увагу С. Людкевича, який у той час ще мешкав і працював у Перемишлі, але часто навідувався до Львова. Зокрема, С. Людкевич слухав З. Левицьку, на той час ученицю 8 класу інституту, на річних пописах учнів Вищого музичного інституту за 1908–1909 рр., які відбулися 2 червня 1909 р. Учениця виконувала тоді Рондо G-dur Л. Бетовена (мабуть, з ор. 51). В опублікованій рецензії на концерт п. з. «З музичних пописів» С. Людкевич зазначив: «На особливу увагу заслуговує «Rondo» G-dur Бетховена, твір, що ставить поважні технічні труднощі до поборення і вимагає ще поважнішого розуміння музики. У совіснім опрацюванні п. Софії Левицької твір сей вийшов у цілості (поминувши деякі случайні манкаменти в середній частині) бездоганно, зовсім подібний до взірців, у яких можна почути його на концертах звісних фахових піаністів»¹⁴ (курсив С. Людкевича. – Я. Г.).

Після приїзду С. Людкевича до Львова 1910 р. і затвердження його на посаді директора Вищого музичного інституту С. Левицькій як успішній учениці запропонували педагогічну роботу в інституті – ведення класу фортепіано для скрипалів (що нині називалося б класу загального фортепіано). Протокол засідання Виділу Музичного товариства ім. М. Лисенка від 2 жовтня 1911 р. свідчить: «8. Поручено п[ані] Зоні Левицькій як провідній учителці науки фортепяну для учеників – скрипаків, для яких фортепян є побічними предметом, в ціні 2 К[орони] за годину. 9. Принято двох академиків [студентів

⁹ Книга протоколів Музичного товариства імені Миколи Лисенка / підготовка текстів, вст. стаття і коментарі Я. Горака. Тернопіль : Астон, 2014. С. 94.

¹⁰ Книга протоколів Музичного товариства імені Миколи Лисенка / підготовка текстів, вст. стаття і коментарі Я. Горака. Тернопіль : Астон, 2014. С. 122.

¹¹ Книга протоколів... С. 125.

¹² Книга протоколів... С. 139.

¹³ Книга протоколів... С. 161.

¹⁴ Людкевич С. З музичних пописів. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи / упоряд., редакція, примітки З. Штундер. Львів : Видавництво М. Коць, «Дивосвіт», 2000. Т. 2. С. 432.

університету. – Я. Г.] на науку гармонії і на фортепяновий курс п[ані] Левицької яко науку доповняючу»¹⁵. У «Звіті секретаря з діяльності виділу від 17.XI 1910 – 22.X. 1911» ще раз стверджується працевлаштування С. Левицької: «13. Поручено науку на фортепяні для учеників-скрипаків, для яких форт[епіано] є побічним предметом, п[ані] Зоні Левицькій за ремунерацією (винагорода, платня – Я. Г.) 32 К[орони] місячно»¹⁶. Паралельно впродовж 1910/1911 навчального року З. Левицька викладала фортепіано в Перемишльському інституті для дівчат¹⁷.

За спогадами, З. Левицька екстерном склала екзамени у Львівську консерваторію¹⁸, хоча не уточнюється, у яку саме. Ішлося, мабуть, не про складання екзаменів у консерваторії щодо навчання (чи закінчення навчання) у ній, а лише про кваліфікаційний екзамен на право викладання музики в музичних школах перед комісією, складеною переважно з професорів консерваторії, як це було тоді прийнято. Це стверджує збережена машинописна копія свідоцтва (з датою 19 травня 1911 р.) З. Левицької, підписаного професорами львівської Консерваторії Польського музичного товариства.



Зоня Левицька (Заморова)

Навчання й робота в Перемишльському інституті для дівчат, а потім і Вищому музичному інституті у Львові не могли оминати її контактів із С. Людкевичем, діяльність якого в ті роки тісно була пов'язана із зазначеними інституціями (з Перемишльським інститутом – у 1908–1910 рр.). Виявом їхнього спілкування була й цитована рецензія С. Людкевича на учнівський попис за участі З. Левицької, задокументована протоколами присутність С. Людкевича на всіх згаданих засіданнях виділу Музичного товариства після 1910 р., де йшлося про З. Левицьку. Про симпатію до талановитої учениці свідчить

¹⁵ Книга протоколів... С. 152.

¹⁶ Книга протоколів... С. 157.

¹⁷ VIII Звіт дирекції ліцея Руского Інститута для дівчат в Перемишлі з правами державних шкіл за рік шкільний 1910/11. Перемишль : З друкарні гр. кат. «Капітули», 1911. С. 16.

¹⁸ Замора М. Півстоліття дороги до правди. *Україна. Наука і культура* / редкол. А. Шпак (голова редакційної ради), В. Гура (худ. редактор, заст головн. Редактора), В. Кремень, О. Сергієнко (гол. ред.) та ін. Вип. 33. Київ, 2005. С. 168.

принагідна згадка М. Замори в спогадах про даровані композитором З. Левицькій після концертних виступів букети троянд¹⁹. Природно, що, крім безпосередніх особистих контактів, мало місце й епістолярне спілкування між ними.

Серед домашнього архіву С. Людкевича, що нині зберігається у фондах Меморіального музею композитора у Львові, збереглося 5 листів З. Левицької до С. Людкевича за 1910–1922 рр. (з перервами), з них перші чотири підписані прізвищем «Левицька», останній, п'ятий, – прізвищем «Замора». Листи, писані на листівках і поштових картках, невеликі за обсягом і суто ділові, однак не позбавлені вказівок на творчу співпрацю.

У листі від 5 січня 1911 р. авторка вказує, що не виконувала солоспів С. Людкевича «Піду від Вас» і прагне виконати щось із його творів на концерті, проведення якого планується товариством «Просвіта» на 13 лютого 1911 р., тому просить про надіслання якогось твору для виконання. Невідомо, чи й чим відгукнувся композитор, але сам лист цінний як документ вокально-виконавської діяльності З. Левицької, про що годі знайти якісь документальні вказівки.

У 1912 р. С. Левицька закінчила Вищий музичний інститут у Львові. Однак, чи завершився разом із цим і період роботи в цьому закладі, достеменно невідомо. Протокол Надзвичайних загальних зборів Музичного товариства ім. М. Лисенка фіксує її присутньою на цих зборах²⁰, однак не вказує, була вона на них як педагог інституту чи тільки як позальвівський член (гість) товариства. Останнє цілком імовірно, з огляду на те що 12 серпня 1912 р. у с. Білчі Золотому Борщівського повіту З. Левицька взяла шлюб із випускником Львівського університету Теодором Заморою (1887–1932). Мабуть, лист до С. Людкевича від 6 жовтня 1912 р., у якому йдеться про «стилізацію» звернення до «Світлого Виділу» допомогти щодо місця праці, написаний у контексті цих подій.

Чоловік Софії – Теодор Замора – навчався в Перемишльській гімназії, де курс української мови й літератури проходив під керівництвом С. Людкевича²¹. Відтак Т. Замора навчався у Львівському університеті, по закінченні якого працював педагогом у Яворівській гімназії ім. О. Маковея. З початком Першої світової війни Зоня гостювала в сестри в с. Пороги (нині Івано-Франківської області). Унаслідок воєнних подій вона опинилася роз'єднаною з чоловіком фронтом і взимку 1914–1915 рр. через фронт пробивалася додому. Т. Замора із сім'єю виїхав до Городенки, де впродовж 1916–1919 рр. працював на посаді вчителя математики в приватній українській гімназії ім. Т. Шевченка в Городенці.

Весною 1919 р. Т. Замора вступив до Галицької армії, воював потім у складі УГА, ЧУГА, був головою Тернопільського ревкому в часи Галицької Соціалістичної Республіки. Софія з дітьми знову ж залишилася сама.

З відкриттям у 1921 р. за сприяння С. Людкевича й силами О. Залеського в Станіславові філії Вищого музичного інституту З. Левицька працює в ній педагогом фортепіано та солоспіву. Як педагога філії зазначає її О. Залеський у спогадах²². Професіоналізм вокального класу З. Левицької звернув у ті роки увагу С. Людкевича. У рецензії «Попис елевів Музичного інституту в Станіславові» на попис учнів Станіславівської філії

¹⁹ Замора М. Півстоліття дороги до правди ... С. 241.

²⁰ Книга протоколів... С. 223.

²¹ Замора М. Півстоліття дороги до правди... С. 23.

²² Залеський О. З мого життя. *Альманах Станіславівської землі* : збірник матеріалів до історії Станіславова і Станіславівщини / ред.-упоряд. М. Климишин. Нью-Йорк – Париж – Сідней – Торонто : Видання Центрального комітету Станіславівщини, 1985. Том II. С. 130 (НТШ, Український архів, том XXIX).

інституту, що відбувся 18 червня 1922 р., С. Людкевич писав: «Особливо цікаво і мило вражало 5 точок сольного співу (самі жіночі голоси), які всі виказували інтелігентне ведення науки проф. З. Левицькою»²³.

Н. Толошняк та Л. Ничай у статті про діяльність філії стверджують, що З. Левицька пропрацювала там лише рік, до 1922р., коли на її місце прийшла працювати Галина Лагодинська²⁴ (згодом за чоловіком Залеська). Цьому суперечить останній із відомих і збережених листів станіславівської учительки до С. Людкевича від 30 листопада 1922 р. Очевидно, у Станіславі пропрацювала З. Левицька до 1923 р. У згаданому листі З. Левицька просить композитора про надсилання вокальних творів для власного виконання на майбутньому Шевченківському вечорі, фортепіанних творів для учнівського виконання на популярних концертах. Крім того, ділиться наміром: «Хочемо також дати концертик з Ваших річий, але на се я прошу Вас вже тепер, переслати яку річ новіjšу на фортепян, евентуально скрипку, сольспів, дуєт або квартет жіночий. Вибачайте, що труджу Вас і не нарікайте дуже на мене». Невідомо, чи відгукнувся композитор, як і сумнівним видається те, що дійшло до реалізації цього наміру, але лист документує багаті й цікаві творчі плани С. Левицької-педагога у філії, з одного боку, і продовження її творчого контакту з С. Людкевичем – з іншого. Цей лист і факт нині останній із відомих контактів між ними.

1923 р. З. Левицька виїхала на проживання й працю на Радянську Україну, у Полтаву, де її чоловік із вересня 1920 р. був директором Шостої трудової школи ім. І. Франка. За спогадами Марти Замори, З. Левицька брала активну участь у мистецькому й національно-виховному житті школи: «... мама Софія Софронівна Левицька (Замора) керувала хором, драматичним гуртком, співочим, вчила і підготовлювала художнє читання, а в неробочий час, коли штатна акомпаніаторка не зобов'язана була приходити, ще й акомпанувала дітям до танців чи співу на фортепіано»²⁵. Говориться й про те, що З. Левицька музично оформляла дитячі вистави, навіть написала музику до сценізації «Лиса Микити» І. Франка. При такому напруженому графіку роботи встигала й музикувати вдома для себе, виконуючи твори Бетовена, Шопена, Гріга, Ліста²⁶.

1930 р. сім'я переїхала до Харкова, де Т. Замора став завідувачем 18-ї трудової школи в Харкові. 1931 р. його вперше арештували в Харкові, звинувачуючи в причетності до антирадянської підпільної організації «Український національний центр», а після звільнення через рік його було позбавлено права жити й працювати в Україні. Подружжя, маючи двох дітей – Євгена й Марту, мусило мешкати роз'єднано: Зоня – у Харкові, Теодор – у Белгороді.

1937 р., у день срібного весілля, Т. Замору було арештовано вдруге й разом із дружиною. Чоловіка розстріляли 19 грудня того ж року, а Зоню після двох років тримання в тюрмі, 1939 р., заслали на 5 років у Казахстан. За спогадами доньки, З. Левицька «як дружина ворога народу засуджена до п'яти років висилки, повністю їх відбула, працюючи спочатку на тяжкій фізичній роботі, а згодом – музичним вихователем в дитячому будинку, і в 1942 році з'єдналася зі мною на Уралі, де я була в евакуації. До своєї смерті весь

²³ Людкевич С. Попис елевів Музичного інституту в Станіславі. *Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи / упоряд., редакція, примітки З. Штундер.* Львів : Видавництво М. Коць «Дивосвіт», 2000. Т. 2. С. 473.

²⁴ Толошняк Н., Ничай Л. Діяльність Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка у Станіславі. *Вісник Прикарпатського університету. Серія «Мистецтвознавство».* Івано-Франківськ, 2000. Вип. II. С. 33–34.

²⁵ Замора М. Півстоліття дороги до правди... С. 168.

²⁶ Замора М. Півстоліття дороги до правди... С. 174.

час жила з нами. Померла у Львові в 1979 році»²⁷. Спогади не конкретизують, де саме на Уралі перебувала З. Левицька, як також не вказують її долі між 1942 і 1979 роками. З іншого джерела стає очевидно, що між Уралом і Львовом З. Левицька короткочасно проживала ще в декількох містах. Зокрема, у «1937–1942 рр. вона перебувала в м. Аральське Море (Казахстан), працювала на різних роботах. 1943–1944 рр. проживала у поселенні Луньєвка Пермської обл., 1944–1946 рр. – у Харкові, 1945 – 1947 рр. у Коломиї, де працювала викладачем фортепіано у дитячій музичній школі. З 1948 р. – у Львові»²⁸.

II.

Українська громадська діячка, активістка жіночого руху Стефанія Савицька (за чоловіком Матчак, 1891–1977) не належала до родин Левицьких, однак у суспільно-політичній історії Галичини вона відома як довголітня й близька сподвижниця Ольги Левицької (за чоловіком Басараб, 1889–1924) – громадської діячки, організатора жіночої чоти УСС, дипломата УНР і ЗУНР, розвідниці. Вони познайомилися ще в часі навчання в Українському дівочому інституті в Перемишлі, а згодом проживали у Львові на одній квартирі, де 1923 р. їх було арештовано, звинувачено у шпигунстві на користь Німеччини й більшовицької України, ув'язнено у львівській в'язниці. Як відомо, Ольгу Басараб згодом знайшли повішаною в тюрмі, а Стефанія Левицька 1924 р. була випущена з арешту й згодом розвинула значну громадську діяльність спочатку в Галичині (як членкиня «Союзу Українок», засновниця кооперативи «Українське народне мистецтво» й засновниця журналу «Нова Хата»), а згодом у США (як редакторка журналу «Союз Українок Америки»). Її лист із Перемишля до С. Людкевича як «добродія людскости», датований 20 жовтня 1910 р., стосується полагодження справи працевлаштування на вчительську посаду Ольги Левицької (Басараб) через «Крайовий Шкільний Союз». Унікальність листа двояка: він, з одного боку, документує контакти С. Людкевича зі С. Савицькою, а з іншого – свідчить про дотичність композитора до долі Ольги Басараб – факту досі зовсім невідомого.



Людмила Левицька (Савицька)

²⁷ Загора М. Півстоліття дороги до правди... С. 215.

²⁸ Український інститут для дівчат в Перемишлі (1895–1995). Ювілейна Книга Пам'яті до 100-річчя заснування / редкол. : І. Гнаткевич, І. Дзядик-Сухорська та ін. ; упоряд., вст. сл. І. Гнаткевича. Дрогобич : Відродження, 1995. С. 115.

Про Людмилу Левицьку (за чоловіком Савицьку) годі знайти хоч якусь інформацію серед наявних довідникових видань митців чи музикантів. У передмові до видання листування родини Грушевських його упорядника Марія Магунь серед родини дружини Михайла Грушевського – Марії Вояковської – називає її старшу сестру Олімпію Вояковську, яка була одружена з Олександром Левицьким, і дітей від цього шлюбу: сина Модеста, доньок Стефанію, Людмилу, Ольгу, Марту й Ганнусю. Авторка передмови пише: «У листуванні згадується ще одна донька Олімпії і Олександра Левицьких – Людмила, котра вийшла заміж за отця – катехита Йосипа Савицького. Отримала добру освіту, викладала музику, вчила гри на фортепіано. [...] По смерті мужа, котрий страждав від астми, після Другої світової війни Людмила із сином Зиновієм виїхали на еміграцію до США, де у неї народилося ще двійко онуків – Юрій та Анізія (Гандзя), котрі не забувають свої славні родові корені»²⁹. У додатку до цитованого видання запропоноване родовідне дерево Савицьких, у якому вказані й дати життя Людмили Савицької: 1879 – 30 травня 1953. Серед виданого Державним меморіальним музеєм Михайла Грушевського у Львові комплексу листівок «о. Олександр і Олімпія Левицькі» є листівка з фотографією Людмили Левицької, однак вказана інша дата народження – 1 жовтня 1881 року. Таким чином, Л. Левицька доводиться племінницею дружини видатного історика й автора «Історії України-Руси», а також рідною сестрою хорового диригента, юриста за фахом Модеста Левицького.

Доступні документальні джерела дають змогу додати ще деякі факти до біографії Людмили Левицької. Зокрема, вона була однією з перших педагогів фортепіано у відкритій 1902 р. при Інституті для дівчат у Перемишлі музичній школі. Про це свідчить опублікований «Звіт Виділу Товариства «Руский Інститут для дівчат в Перемишлі за рік 1902», у якому зазначається: «Важним етапом на дорозі дальшого розвитку Інститута в минулому році було переведення організації школи музичної. Директором тої школи іменовано п. Кароля Лепянку, котрий щиро взяв ся за повірене єму діло. В порозумінню з виділом поділив учениці після степеня образования в музиці, іменно тих, що учились гри на фортепіані, на відділи і приділив їх поміж чотири учительки п. А. Величківну, п. Л. Левицьку, п. Е. Ціпановську і паню К. Кміцикевичеву. (В біжучім році шкільним прибула до тих сил яко пята учителька п-а Окуневська, учениця консерваторії віденської). Яко засаду поставлено, що кожда учениця грає сама під доглядом учительки $\frac{1}{4}$ години щодня, але крім того через $\frac{3}{4}$ години прислухуєсь гри товаришок свого відділу і в той спосіб користуєсь кожного дня з цілою години науки»³⁰. Такі «Звіти Виділу» товариства, як оцей цитований, видавалися щороку, у кожному з них окремою рубрикою наводилися списки працюючих у відповідному році вчителів (у т. ч. музичних), а також списки учнів усіх років навчання. Ім'я Л. Левицької не з'являється в таких «Звітах» ані як учениці Інституту в попередніх роках, ані як фортепіанного педагога у виданнях наступних, після цитованого, років. У листі до С. Людкевича, говорячи про свою «кваліфікацію», Л. Левицька вважає її неповною, «бо лиш семий рік Львівської Консерваторії, але будучи через 7 літ учителькою музики в Перемишльському Інституті побралам відповідної рутини». Тож у Перемишльському дівочому інституті Л. Левицька працювала з 1906 р. і принаймні рік навчалася у Львівській консерваторії (у якій – ще потребує дослідження).

²⁹ Магунь М. Епістолярна спадщина Михайла, Марії та Катерини Грушевських. *Листування Михайла, Марії та Катерини Грушевських* / упорядник М. Магунь ; науковий консультант Л. Винар. Львів : Мульти-Арт, 2008. С. 16–17.

³⁰ Звіт Виділу Товариства «Руский Інститут для дівчат в Перемишлі» за рік 1902. Перемишль : 3 друкарні Льва Шварца, 1902. С. 5.

Чоловік Людмили Левицької, отець Йосип Савицький (1882–1943), рукопокладений на священника 1906 р., працював у Станіславівській єпархії (1907–1910), катехитом у школах Бібрки (1910–1913) і Стрия (1913–1936)³¹. У 1928–1929 р. Й. Савицький був членом Стрийської філії Музичного товариства ім. М. Лисенка, що документується згадкою про нього у «Звідомленні секретаря виділу Музичного Товариства за діловий рік 1928/29» у «Книзі протоколів»³².

Власне, у зв'язку з переходом чоловіка на роботу до Стрия в 1913 році й з можливістю стати педагогом фортепіано у Стрийській філії Вищого музичного інституту мотивований єдиний збережений лист до С. Людкевича Людмили Савицької. Листа-відповіді С. Людкевича не збереглося. У фондах львівського Меморіального музею композитора є автографи двох документів очільника Стрийської філії Володимира Котовича – «Начерк розвою музичної школи в Стрию»³³ і «Звіт з діяльності філії у Стрию за 1924–1925 навчальний рік»³⁴. У першому документі подана історія Стрийської філії від часу створення в 1913 р. з докладним переліком усіх осіб, які входили до керівництва філією, і педагогів музичної школи. Серед педагогів школи після заснування філії вказані невідомі Марія та Ірина Левицькі (скоріш за все однофамільці), Людмили Савицької не вказано, отже, 1913 р. її на роботу до інституту не взяли. У другому ж документі Л. Савицьку (подана як «Савіцка») вказано як педагога: «В червні 1924 р. вибрано виділ, до котрого увійшли В. Котович яко голова, Кокольський М. яко містоголова, Н. Селезінкова, Т. Залеський і Лукавецький яко виділові. Зараз приступлено до відновленої школи, яку перебрано від старого виділу з позісталостію касовою 16 зл[отих]. В тій цілі заангажовано п[ань] Окуневську, Савіцку, Сінгалевицеву і Барнича і Фейгля яко учителів. Директуру школи переняв В. Котович, а адміністрацію О. Новицка»³⁵.

Постать і діяльність Людмилиного брата Модеста Левицького (1873–1927) – хорошого диригента, співака, музично-освітнього діяча, юриста за фахом – висвітлена в довідкових джерелах³⁶. Із його контактів з С. Людкевичем З. Штундер у монографії про композитора вказує єдиний факт – їхню спільну участь у концертному турне членів «Академічної громади», що відбулося 7 серпня – 1 вересня 1898 р.³⁷ головним чином містами Закарпаття (так звана «угорська мандрівка»). Отже, знайомі вони були з років університетського навчання у Львові.

Збережені три листи М. Левицького до С. Людкевича, які стосуються 1913–1914 рр., є, мабуть, лише фрагментом їхнього епістолярного спілкування, яке могло початися раніше і тривати опісля. Принаймні хронологічно перший із листів за викладом і змістом свідчить, що спілкування вже триває. Інших листів чернівецького діяча до композитора поки немає, рівно ж як не вдалося поки розшукати листи-відповіді С. Людкевича.

³¹ Блажейовський Д. Історичний шематизм Львівської архієпархії (1832–1944). Київ : Академія, 2004. Том II : Духовенство і Релігійні Згромадження. С. 385.

³² Книга протоколів Музичного товариства ім. Миколи Лисенка (1922–1939 рр.) / підготовка текстів, коментарі, післямова Я. Горака. Львів : Апріорі, 2019. С. 149.

³³ Меморіальний музей С. Людкевича у Львові (далі – ММСЛ). Інв. № 3085.

³⁴ ММСЛ. Інв. № 3090.

³⁵ ММСЛ. Інв. № 3090.

³⁶ Медведик П. Діячі української музичної культури (Матеріали до біо-бібліографічного словника). *Записки Наукового товариства імені Шевченка*. Львів : НТШ, 1996. Том ССХХХІІ : Праці Музикознавчої комісії. С. 505. *Митці України* : енциклопедичний довідник / за редакцією А. Кудрицького. Київ : Українська енциклопедія ім. М. Бажана 1992. С. 354.

³⁷ Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість. Львів : Бінар-2000, 2005. Том 1 : 1879–1939. С. 114.

Листи розкривають інші, не висвітлені в згадуваній праці З. Штундер, епізоди їхнього спілкування. Вони стосувалися вже часу перебування М. Левицького в Чернівцях, де він розвинув широку музично-громадську діяльність як активний діяч «Буковинського Бояна» (1899–1913 рр., з 1903 р. він голова цього товариства), організатор в 1904 р. та викладач і директор з 1907 р. української Музичної школи ім. М. Лисенка в Чернівцях (яка функціонувала до 1916 р.), засновник в 1905 р. чернівецького «Товариства для розвитку української пісні, музики й драматичної штуки». Модест Левицький у ті роки не лише активно працював у музично-громадському житті Чернівців, й висвітлював те життя дописами в пресі (газетах «Буковина», «Нова Буковина»).



Модест Левицький

У першому ж листі, датованому 6 квітня 1913 р., М. Левицький повідомляє композитора про підготовку концерту до 52-х роковин смерті Т. Шевченка, організованого «Товариством для розвитку української пісні, музики й драматичної штуки», який має відбутися 12 квітня 1913 р. у чернівецькому «Народному Домі». За листом, підготовка концерту йде успішно, бо співаки ходять на репетиції, із запалом вивчають твори. Твори подобаються співакам, у чому автор листів визнає заслугу С. Людкевича, «бо ти уклав цілу програму і твоїх композицій буде сьпівати ся аж 4». Справді, за опублікованою напередодні програмою, у концерті прозвучали обробки С. Людкевича народних пісень для чоловічого хору «Чорна рілля ізорана» й «Ішов жовняр з війни», а також у виконанні жіночого хору хор на слова В. Пачовського «За Дорошенка нашого пана» й «Гайліки»³⁸. У другому листі, від 16 квітня 1913 р., автор з утіхою говорить про успіх концерту. В опублікованій рецензії на концерт уся заслуга успіху визнавалася М. Левицькому як організаторові й хоровому диригентові: «Рухливому голові сего товариства, п. Модестови Левицькому маємо завдячити ціле устроєне сего сьвята. Серед тяжких і напружених відносин вдало ся ему зібрати незлий хор, якого вишколенем він заняв ся і яким проводив також на концерті. Давнійше устроювало все Шевченківське сьвято тов. «Боян». Та власне партикулярна нетерпимість деяких людей, що нищить наше політичне жите,

³⁸ Оповідки, іменованя і т.п. Товариство для розвитку української пісні, музики та драм. штуки в Чернівцях... *Нова Буковина*. 191. № 24. 6 квітня. С. 3.

знищила й одиноке наше співзацьке товариство в Чернівцях «Боян». Послїдний вдатний концерт давав «Боян» власне за головства п. Модеста Левицького й може сей концерт спричинить ся до відновлення й «Бояна»³⁹. Про виконанї на концерті твори С. Людкевича М. Левицький пише в листі 16 квітня 1913 р. композиторів: «Що до твоїх композицій, то они досить подобали ся, хоч і їх і других творів не міг я як слїд виучити задля короткості часу і незиспіваного хору. При мужеськім хорі «Ішов жовняр з війни» я зробив собі таку комбінацію, що спровадивем я тропетиста, який грав партію І-го тенора та тамбура, що вибивав такт». Цей фрагмент листа пояснює коротку оцінку виконання творів С. Людкевича в цитованій рецензії: «Найбільше подобали ся з пісень «Гайліки» Людкевича та народна пісня «Ішов жовнїр» в супроводі фортепяна, бубна і труби».

1913 р. на Буковині й Галичині широко вшановували 25-ліття смерті Юрія Федьковича. Для проведення заходів до цієї дати був організований спеціальний комітет. Маючи намір ушанувати цю дату концертом, М. Левицький у двох згадуваних листах (6 і 16 квітня 1913 р.) пропонує С. Людкевичеві написати для виконання на концерті кантату чи ораторію на слова Ю. Федьковича. Композитор, серед творів якого на той момент уже було два хорові твори на слова буковинського поета (чоловічий хор без супроводу «Як я, браття, раз сконаю» написаний 1905 р., і чоловічий хор із супроводом фортепіано «Пою коні при Дунаю», написаний 1910 р.), очевидно, відмовився від реалізації такої ідеї, і виконавці зупинилися лише на його хорі «Як я, браття, раз сконаю».

Проведення концерту планувалося попередньо на 14 червня 1913 р. у міському театрі в контексті низки урочистих імпрез – пахадї на могили Ю. Федьковича, походї містом до «Народного Дому», участі товариства «Січ». Однак спочатку змінилося місце проведення (в «Народному Домі» замість театру)⁴⁰, а ближче до дати повідомлялося й про перенесення концерту⁴¹. Концерт відбувся 2 липня 1913 р. без планованих урочистостей. Його програму, яку організовував Др. Василь Сімович, становили виклад П. Марчука про Ю. Федьковича, декламація з творів буковинського поета М. Ковердович, хор під керуванням Дмитра Дияконовича виконав твори Є. Мандичевського «Кобзарська зірниця» (мішаний хор), «Місяцю князю», «Зазулька» (обидва жіночі хори), «Золоті зорі» О. Нижанківського, «Ой по горі» І. Лаврівського, а також хор С. Людкевича «Як я браття раз сконаю». М. Левицький опублікував рецензію на концерт, де, зокрема, про твір С. Людкевича писав: «З осібна згадаю нову у нас композицію Людкевича «Як я браття раз сконаю». – В нїй наслідуює композитор голосами басів дзвонене похоронних дзвонів, при чім тенори виводять похоронне голосїня. Композиція дуже трудна і вимагає субтельного виконання, щоби віддати гадку композитора і викликати бажане ним вражїне. Заслуга дірігента, що потрафив сї субтельности підглядїти і виробити. Також і хор мусїв вложити дуже багато праці, щоби дірігент міг ним орудувати після своєї волї»⁴².

В останньому з листів до С. Людкевича висвітлюються клопоти автора листа як директора Музичної школи ім. М. Лисенка в Чернівцях. М. Левицький інформує про те, що викладач школи Андрій Дзіваковський покидає роботу в школі й назріває потреба залучити нового вчителя скрипки. Тож автор листа цікавиться можливими кандидатурами.

³⁹ Новинки. Памяти Шевченка. *Нова Буковина*. 1913. № 28. 20 квітня. С. 3. Підписано: (юс).

⁴⁰ Новинки. Концерт в честь Ю. Федьковича. *Нова Буковина*. 1913. № 34. 18 травня. С. 2. Підписано: Комітет.

⁴¹ Новинки. Концерт в честь Ю. Федьковича. *Нова Буковина*. 1913. № 41. 11 червня. С. 3. Підписано: Комітет.

⁴² Левицький М. Памяти Федьковича. *Нова Буковина*. 1913. № 49. 9 липня. С. 3.

Чи вдалося знайти когось на заміну, наскільки в цьому була участь С. Людкевича, поки що годі з'ясувати.

Постать скрипаля Андрія Дзіваковського, про якого йдеться, в українському музикознавстві настільки незнана, що годі знайти бодай указівки років його життя, не кажучи вже про якісь біографічні відомості. Знаємо, що Андрій Дзіваковський навчався у Вищому музичному інституті у Львові як скрипаль у класі Є. Перфецького. Періодичні згадки його імені на сторінках «Книги протоколів Музичного товариства ім. М. Лисенка» у 1909–1911 рр. у зв'язку з рішеннями Виділу Товариства знизити йому оплату за навчання або й зовсім ліквідувати її свідчать про його успіхи в навчанні. На засіданні виділу 5 лютого 1912 року повідомляється, що він перестав бути учнем інституту, але вчиться в Є. Перфецького далі⁴³. Лист М. Левицького додає тут дещо з фактичних даних. А. Дзіваковський стає педагогом скрипки в Чернівецькій Музичній школі ім. М. Лисенка, водночас навчається в університеті до 1914 р. За час роботи в Чернівцях А. Дзіваковський бере участь у концертах (у т. ч. пописах школи, концертах пам'яті Т. Шевченка, Ю. Федьковича тощо), про що свідчать часті повідомлення преси з програмами-анонсами концертів чи рецензіями на них⁴⁴. Дальша його доля докладно невідома, є тільки звістка, що згодом він емігрував до США, де був членом Українського співацько-драматичного товариства ім. М. Лисенка в Чикаго.

Пропоновані листи друкуємо вперше. Подаємо їх у повному обсязі, дотримуючись усіх лексичних, синтаксичних особливостей, підкреслень у тексті. Скорочення слів в автографі розкриваємо безпосередньо в тексті у квадратних дужках. Більшість листів датована авторами, однак у тих листах, де бракує авторської вказівки року, доставляємо її за поштовим штемпелем на автографі. Лише на одному листі від З. Левицької (Заморової) (№ 4 в нашій публікації) штемпель дуже змазаний і нечитабельний, а зміст листа не дає інформації для його датування, тому вказівки року тут не проставляємо. У контексті інших листів З. Левицької можемо здогадуватися, що лист стосується 1912 р., але це лише здогади.

Листи Зоні Левицької до Станіслава Людкевича

№ 1

Перемишль 23/XI [1910]

Високопов[ажаний] Пане Доктор!

Не можу добре довідати ся від п[анни] Окуневської⁴⁵ яке діло мали Ви до мене, а картки ніякої від Вас не дістала, тож прошу о письменну інформацію. Я шукала за Вами у Львові, але на дармо.

⁴³ Книга протоколів Музичного товариства імені Миколи Лисенка / підготовка текстів, вст. стаття і коментарі Я. Горака. Тернопіль : Астон, 2014. С. 163.

⁴⁴ Левицький М. Святковане пам'яті Тараса Шевченка, Юрія Федьковича і Миколи Лисенка в Чернівцях. *Нова Буковина*. 1913. № 17. 12 березня. С. 3. Карбулицький І. Концерт «Музичної Школи ім. М. Лисенка» у Вашківцях. *Нова Буковина*. 1914. № 32. 17 червня. С. 2–3 (про концерт 4 червня 1914 у Вишківцях); Оповідки, іменовані і т.п. Заходом учит. збору Музичної Школи ім. М. Лисенка і запрошених артистичних сил... *Нова Буковина*. 1914. № 11. 1 квітня. С. 3 (про концерт 5 квітня в залі «Народного Дому» подана програма).

⁴⁵ Ольга Окуневська (1875–1960) – піаністка, педагог, культурно-освітній діяч. Навчалася у Віденській консерваторії (1892–1895), коротко в М. Лисенка в Києві. Працювала в Перемишльському лицей Руського інституту для дівчат і в музичній школі при ньому (1901–1918), Стрийській філії Вищого музичного інституту (1920–1930). Виступала як сольюча піаністка й концертмейстер. Серед її учнів – Наталія Кміцикевич і Володимир Божейко.

Здоровлю Вас Зоня Левицька

Меморіальний музей Станіслава Людкевича у Львові (далі – ММСЛ). Автограф чорним чорнилом на листівці (8,4 x 13,5 см) із чорно-білою репродукцією картини Маковського «Сімейна справа у мирового судді». Листівка адресована українською мовою С. Людкевичу до Львова до Вищого музичного інституту (Ринок 24). Рік проставлений за поштовим штемпелем.

№ 2

Львів 5/І 1911

В[исоко]Пов[ажаний] Пане Професор!

Хоч я знаю що Ви на мене трохи гнівні за «Піду від вас»⁴⁶, але все таки удаю ся до Вас з новою просьбою. Іменно: дня 13 лютого має бути у Львові концерт тов[ариства] «Просвіта», на яким я маю нібито сьпівати. Хотілаб я між иньшим сьпівати щось Ваше, тому будьте так чемні, як маєте що відповідне для мене (і на концерт «Просвіти»), то надішліть в найкоротшій часі на адр[есу] З[оня] Л[евецька] ул. Земляковского ч. 2. Як здоровля моє позволить, то буду мабуть сьпівати в Станиславі. Там хочу Ваше «Піду від Вас» сьпівати.

З поважанєм

Зоня Левіцка.

ММСЛ. Автограф чорним чорнилом на листівці (8,7 x 13,8 см) із кольоровим зображенням картини Т. Аксентовіча «Русинка». Листівка адресована українською мовою С. Людкевичу до Перемишля в Руську гімназію.

№ 3

Перем[ишль] 6/Х [1912]

В[исоко]пов[ажаний] Пане Доктор!

Жалую дуже що не могла бути в неділю по пол[удні] в Гост[инниці], бо хотіла конечно довідати ся ще від Вас, як устилізувати подане до «Сьвітлого Виділу». Мушу признати ся Вам, що я ще до тепер з ніякими висше поставленими особами не балакала в своїй справі. –

Ми сподіємо ся Вашого приїзду в неділю!

Здоровлю! Зоня Левицька

ММСЛ. Автограф чорним чорнилом на листівці (8,6 x 13,8 см) із чорно-білим погрудним зображенням Моцарта. Листівка адресована С. Людкевичу до Львова у Вищий музичний інститут (Ринок 24). Рік проставлено за поштовим штемпелем.

№ 4

Пер[емишль] 14/ІІІ

В[исоко]П[оважаний] Пане Доктор!

Сеї суботи буду я у Львові, та все таки конечно хотілаб з Вами бачити ся, може в неділю по полудни будете могли жертвувати мені хоч пів години. Я зайду о год. 5-тій до Гостинниці сли ласка заждіть там на мене. Зоня Лев[ицька]

ММСЛ. Автограф чорним чорнилом на листівці (8,8 x 14,2 см) із чорно-білою репродукцією картини Біхмана «Байка». Листівка адресована С. Людкевичу до Львова на Ринок 24 (Вищий музичний інститут).

⁴⁶ «Піду від вас» солоспів С. Людкевича для тенора в супроводі фортепіано на слова Петра Карманського. Солоспів написаний 1907 р., виданий 1910 р.

№ 5

Станиславів 30/XI 922

Високоповажаний Пане Доктор!

Удаю ся до Вас з великою просьбою, а іменно прошу Вас дуже о прислання мені яких творів на жіночі хори Вашої композиції. Я потребую кілька річий на концерт Шевченка і не маю звідки взяти, тому удаю ся до Вас може Ви мене поратуете. Попередного року співалисьмо «Човен» підложений Вами під музику Мендельзона⁴⁷, що дуже випало удачно. В нашім музичнім Інституті даємо популярні концерти різних українських і неукраїнських композиторів, получені з відчитами. Хочемо також дати концертик з Ваших річий, але на се я прошу Вас вже тепер, переслати яку річ новійшу на фортеп'ян, евентуально скрипку, сольоспів, дует або квартет жіночий. Вибачайте, що труджу Вас і не нарікайте дуже на мене.

Здоровлю дуже сердечно.

З. Замора

ММСЛ. Автограф чорним чорнилом з двох боків картки (18, 6 x 14,2 см). Картка зі слідами поперечного згину. На першій сторінці, перед початком листа, у лівому верхньому куті, запис олівцем рукою С. Людкевича «Біланюк Партер 28 Кор[олеви] Ядв[іги] Сер[еда] Пят[ниця] Суб[ота]».

Від Стефанії Савицької⁴⁸

Високоповажаний Пане Доктор!

Маю до Вас дуже важну справу, в котрій писалам вже тамтого тижня, але на жаль лист мій вернув ся назад через неточну адресу. Але я пишу по раз другий, бо таки мушу о то попросити, чого мені треба.

Іменно моя товаришка Ольга Левицька⁴⁹ подала ся о посаду до Шкільного Союзу

⁴⁷ Ідеться про Людкевичеве аранжування для жіночого тріо (чи жіночого хору) у супроводі фортепіано фортепіанної «Пісні без слів» g-moll (op. 53 № 3) Фелікса Мендельсона-Бартольді з підкладенням до неї вірша Є. Гребінки «Човен» («Заграло, запінилось синєє море»). Аранжування здійснене 1905 або 1906 р.

⁴⁸ Стефанія Савицька (за чоловіком Матчак, 15 липня 1891, Перемишль – 1 липня 1977 Торонто) – українська громадська діячка, активістка жіночого руху, економіст. Освіту здобула в народній школі, Українському інституті для дівчат у Перемишлі, де потоваришувала з Ольгою Басараб. Училася з О. Басараб у Відні на однорічних жіночих курсах Віденської торгової академії. Після повернення до Львова працювала в банку, була членом товариств «Просвіта», «Жіноча громада». 1918 р. була арештована, а після звільнення з арешту виїхала до Австрії, де брала у Відні участь у заснуванні Українського жіночого союзу. 1921 р. повернулася до Львова, працювала бухгалтером у нафтовій компанії «Прем'єр». Брала участь у проведенні Всеукраїнського жіночого з'їзду у Львові в грудні 1921 р., на якому об'єдналися всі жіночі товариства у «Союз Українок». С. Савицька була обрана до Головного виділу та надзірної Ради цієї жіночої спілки. 1922 р. стала співзасновницею кооперативу домашнього промислу «Українське народне мистецтво». З 1923 р. мешкала у Львові на одній квартирі з О. Басараб, була разом із нею ув'язнена й арештована. 1924 р. випущена з в'язниці, стала почесним членом «Союзу Українок», заснувала журнал «Нова хата». 1931 р. одружилася з військовим діячем і співзасновником УВО Михайлом Матчаком, продовжувала працю в компанії «Прем'єр» до початку Другої світової війни. 1944 р. виїхала з чоловіком до Австрії, а згодом емігрувала до США, де працювала в українській кооперативі «Базар» (у Філадельфії) і в журналі «Союз Українок Америки». Останні роки прожила в Торонто.

⁴⁹ Ідеться про співмешканку С. Савицької по львівській квартирі та її приятельку з років навчання в Перемишльському дівочому інституті Ольгу Михайлівну Левицьку (за чоловічком Басараб, 1889–1924) – громадську діячку Галичини початку ХХ століття, організаторку благодійної діяльності, учасницю «Українського жіночого союзу (Відень) і «Союзу Українок» (Львів), Комітету допомоги цивільному населенню (Відень), дипломату УНР і ЗУНР. Донька громадського діяча Михайла Левицького, родом із Рогатинщини, освіту здобувала в дівочому пансіонаті у Вайсвасері

Краєвого⁵⁰, а що не має нікого зі знайомих протегуючих, звернула ся до мене, чи би я не могла єї кому припоручити. А я памятаючи на те, що В[исоко]п[оважаний] Дир[ектор] добродій людскости, осьміляю ся використати ту доброту і хочу попросити п[ана] Директора, щоби був так ласкавий потрудити ся до п[ана] Брика⁵¹, або кого иншого, що має голос в Шкільнім Союзі і поговорив з ним в справі подання тов[аришки] Левицької. Обставини суть такі, що вже 3 місяці минули, а вона нігде посади дістати не може, а будь що будь їй конче потреба, бо родини вона не має, щоби могла сидіти без занятя.

Тому я дуже прошу п[ана] Дир[ектора] в імени єї і від себе, щоби п[ан] Дир[ектор] щось порадили на те о скільки се можливе. Думаю, що то не буде трудом понад сили, бо п[ан] Дир[ектор] знає ся з тими людьми, а я не маю до кого иншого з тим звернути ся.

Вправді час вже майже опізнений, бо речинець внесеня подань минув тамтого тижня, але може таки що дасть ся зробити, кажуть: краще пізно як ніколи.

Може п[ан] Дир[ектор] за своїми заняттями не має часу чужими справами клопотатись, але прошу тим разом дарувати і таки зробить, що може в тій справі.

Очікуючи на добрі успіхи остаю з глибоким поважанням

Ст. Савіцка

Пер[емішль] 20.10. 910.

ММСЛ. Автограф чорним чорнилом на складеному вдвоє аркуші пожовклого паперу (14,9 x 11 см) зі слідами поперечного згину. Текст на 4-х сторіночках.

(Сілезія) та Українському інституті для дівчат у Перемишлі (1902–1909), а відтак на курсах у Віденській торговій академії. Повернувши до Львова, працювала в страховому товаристві «Дністер», Земельному іпотечному банку у Львові, а в 1910–1911 рр. викладала в торгівельній школі. 1914 р. одружилася з Дмитром Басарабом. Політичну кар'єру починала як працівниця уряду Євгена Петрушевича й організаторка жіночої чоти Українських Січових Стрільців. Працювала секретарем українського посольства у Фінляндії, бухгалтером посольства України у Відні, вела розвідницьку діяльність. 1923 р. повернулася до Львова, стала членом Головної управи філії «Союзу Українок», співпрацювала з УВО, була зв'язковою Євгена Коновальця. 1924 р. до квартири, де вона мешкала з С. Савицькою, увірвалася польська поліція, зробила обшук та арештувала О. Левицьку, звинувативши її в шпигунстві на користь Німеччини й більшовицької України. О. Левицьку ув'язнили у львівській тюрмі, вона відмовлялася свідчити, зазнала катувань. 13 лютого 1924 її знайшли повішаною в камері. Похована на Янівському цвинтарі у Львові.

⁵⁰ Крайовий шкільний союз – установа, заснована у Львові 9 лютого 1910 року з представників політичних партій українських централізованих товариств, яка мала керувати українським приватним шкільництвом у Галичині й допомагати їм, особливо звертала увагу на середні школи. Першим головою товариства, керівництво якого припало на час написання цього листа, був Михайло Грушевський. Згодом Союз очолювали Іван Кивелюк, Людовик Сальо. З початком Першої світової війни «Крайовий шкільний союз» перестав діяти, а остаточно ліквідувався 1920 р.

⁵¹ Іван Станіславович Брик (1879–1947) – український учений, філолог, славіст, історик, громадський діяч, педагог, дійсний член НТШ. Освіту здобув у Перемишльській гімназії (1891–1898), університетах Львова (1898–1901), Ляйпцігу, Праги (1901–1902), Відня (1902–1903). У Віденському університеті 1903 р. захистив докторат. Працював викладачем української мови й літератури в українських і польських гімназіях Львова, у Львівському таємному університеті. У роки Першої світової війни потрапив разом із С. Людкевичем до російського полону (1916–1917). Багато працював у товаристві «Просвіта», був головою цього товариства в 1932–1939 роках. Помер у м. Ландеку в Австрії.

Від Людмили Савицької⁵²

Бібрка 25/8 913.

Високоповажаний Пане Доктор!

Вичиталам оповістку в «Ділі» що Ви п[ане] Доктор шукаєте для Стрийської музичної школи учительки музики⁵³. Мій чоловік є від вересня перенесений з Бібрки до Стрия⁵⁴ а тим самим моглаби я обняти згадану посаду. Не маю вправді повної кваліфікації бо лиш семий рік Львівської Консерваторії, але будучи через 7 літ учителькою музики в Перемишкисі Інституті побралам відповідної рутини. Як я учила, то моглаби вже Вам посвідчити пані Ольга Окуневська, яко тогдішня директорка Інститутської музичної школи. А зрештою і Ви самі п[ане] Доктор бували на наших пописах і концертах і чулисте як грали мої учениці. Я розуміє ся рефлектую на другу помічну силу до нижшого курсу, бо головним учителем є здаєсь проф. Пружа⁵⁵. Дужебим була Вам вдячна п[ане] Доктор якби́сьте могли згадану посаду для мене зарезервувати і мене поручити. В кождім разі прошу мене повідомити.

З правдивим поважанням

Людмила з Левицьких Савицька

ММСЛ. Автограф чорним чорнилом на бежевому аркуші (17 x 13 см), складеному вдвоє. Текст на трьох сторіночках. Перша сторіночка обрамлена фіолетовою рамкою. Сторіночки зі слідом поперечного згину. По лінії поперечного згину остання сторінка тексту трохи надірвана.

Листи від Модеста Левицького

№ 1

Чернівці, дня 6.IV. 913

ул. Ковальська ч. 9

Дорогий Сясю!

У нас починають поправляти ся взаємини. От концерт, який я уряджую на 12 цьвітня с[его] р[оку] ⁵⁶ заповідаєть ся дуже добре. Зібрав ся дуже гарний хор. Сьпіваки

⁵² Людмила Савицька (1879, за іншими джерелами 1881 – 30 травня 1953) – донька Олександра Левицького й Олімпії Вояковської (старшої сестри жінки Михайла Грушевського – Марії Вояковської). Вийшла заміж за греко-католицького священика о. Йосипа Савицького (1882–1943), який у 1928–1929 рр. був членом Стрийської філії Музичного товариства ім. М. Лисенка. Після смерті чоловіка й завершення Другої світової війни емігрувала до США.

⁵³ Ідеться про публікацію: Оповідки. Кваліфікована учителька фортепяну... *Діло*. 1913. № 188. 2 (12) серпня. С. 6. Ось повний її текст: «Кваліфікована учителька фортепяну може в біжучім році одержати посаду під корисними умовами (150–200 К місячно). Зголошення просить ся надсилати найдальше до 1 вересня на адресу Ст. Людкевич, Львів, Чарнецького 26».

⁵⁴ Йосиф Савицький упродовж 1910–1913 рр. працював катехитом у школі в Бібрці, а впродовж 1913–1936 – шкільним катехитом у Стрию.

⁵⁵ Чеха за національністю Пружа згадує В. Котович у «Начерку розвою музичної школи в Стрию» (ММСЛ, Інв. № 3085) як педагога фортепіано заснованої 1910 р. у Стрию при «Стрийському Бояні» музичної школи. У цій школі, за словами автора «Начерку...», «уділювано науку скрипок, яку вів В. Котович, і науку фортепяну, яку уділював чех Пружа В. у себе вдома приватно. Перший працював безплатно, а другий давав відповідний процент тов[ариству] Боян, які то доходи йшли на купно фортепяну». 1913 р. ця школа стала базою для створення філії Вищого музичного інституту в Стрию.

⁵⁶ Ідеться про концерт до 52-х роковин смерті Т. Шевченка, який відбувся 12 квітня 1913 р., зарядом «Товариства для розвитку української пісні, музики й драматичної штуки», головою якого був Модест Левицький. Програма концерту опублікована Оповідки, іменованя і т.п. Товариство для розвитку української пісні, музики та драм. штуки в Чернівцях. *Нова Буковина*. 1913. № 24. С. 3. Серед зазначеної програми – людкевичеві обробки народних пісень «Чорна рілля ізорана» та «Ішов жовняр з війни» для чоловічого хору, хор «За Дорошенка, за нашого пана» (на сл. В. Пачовського й «Гайліки» для жіночого хору). Хорами диригував М. Левицький.

дуже пильно ходять на проби і з великим запалом учать ся. Дуже багато причиняється до сего ся обставина, що дібрані утвори дуже подобають ся. В тім по більшій часті Твоя заслуга, бо ти укладав цілу програму і твоїх композицій буде співати ся аж 4. Сі особливо звернули увагу на Тебе і коли тепер постановлено урочисто відсвяткувати ювелей смерті Федьковича і показав ся брак музичних утворів до слів Федьковича, всі одногосно постановили удати ся до Тебе, щоби Ти був так добрий скомпонувати до слів Федьковича якусь кантату чи ораторію чи як Ти се вже назвеш на великий хор (що найменше 100 осіб) з оркестрою або і без неї⁵⁷. Мені поручено удати ся з сею просьбою до Тебе. – Виконуючи ухвалу Комітету, я удаю ся до Тебе з сею просьбою. Для інформації подаю, що згаданий концерт відбудеть ся 14 червня 1913 в поминальну суботу перед Зеленими святами⁵⁸. Проєктується урочиста панахида над гробом Федьковича. При тім буде зо 6 найблизших Січей⁵⁹ з прапорами і лентами, які вийдуть по панахиді з цвинтаря походом через Чернівці до Народного Дому. Концерт відбудеть ся в міській театрі по полудні⁶⁰, щоби прибувши Січи могли корпоративно на нім бути. В програму концерту входять крім сподіваної від Тебе кантати, ще хор всеї шкільної молодіжи, хор дівчат шкіл Черновець, хор всіх академічних товариств (межи иньшим, здається, відспівується ся Твоє: «Коли брати я сконаю»⁶¹). Що до твоєї композиції то просимо, о скільки Ти тепер у відповіднім настрою зложити щось цілком після своєї гадки без ніяких витичних ліній з нашої сторони. Одно лише підчеркну. Твоя композиція мала би становити кульмінаційну точку концерту і його головну атракцію. Колиби отже її не було, то концерт випавби о много менше урочисто і се дуже вплинулоби на

⁵⁷ Такого твору С. Людкевич не скомпонував.

⁵⁸ Концерт до 25-х роковин смерті Юрія Федьковича було заплановано провести 14 червня 1913 р., у пресі публікувалися навіть повідомлення про «проби» до концерту (Новинки. Концерт в честь Ю. Федьковича. *Нова Буковина*. 1913. № 34. 18 травня. С. 2. Підписано Комітет). Однак напередодні концерту було повідомлено про його перенесення на пізніше (Новинки. Концерт в честь Ю. Федьковича. *Нова Буковина*. 1913. № 41. 11 червня. С. 3. Підписано Комітет). Концерт відбувся лише 2 липня 1913 р.

⁵⁹ Під назвою «Січі» функціонували українські студентські організації, що діяли в другій половині XIX і першій половині XX ст. у Львові, Чернівцях, Відні й Граці. Чернівецька «Січ» була створена з об'єднання студентських товариств «Союз» (з 1875 р.) і «Молода Україна» (з 1900) і проіснувала впродовж 1902–1923 рр. Її діяльність у Чернівцях зосереджувалася на культурно-освітній роботі серед українців у Галичині.

⁶⁰ Усі заплановані заходи, крім концерту, не відбулися, можливо, тому, що частково втілювалися раніше. Зокрема, 8 березня 1913 р. у Чернівцях відбулася урочиста церковна відправа за упокій душ Ю. Федьковича, Т. Шевченка й М. Лисенка й концерт у залі «Німецького Дому». Рецензія на концерт: Левицький М. Святкування пам'яті Тараса Шевченка, Юрія Федьковича і Миколи Лисенка в Чернівцях. *Нова Буковина*, 1913. № 17. 12 березня. С. 3. (Новинки).

⁶¹ Ідеться про Людкевичів чоловічий хор а капелла до слів Ю. Федьковича «Як я, браття, раз сконаю», написаний композитором 1905 р. і виданий 1906 й 1911 рр. Перебуваючи в полоні в Перовську, С. Людкевич переробив твір для соло баритона із супроводом чоловічого хору або фортепіано. 1918 р. композитор опрацював слова цієї пісні з іншою мелодією на чоловічий квартет а капелла. У рецензії на концерт 2 липня 1913 р. до 25-х роковин смерті Ю. Федьковича М. Левицький писав: «З осібна згадаю нову у нас композицію Людкевича «Як я браття раз сконаю». В ній наслідують композитор голосами басів дзвонення похоронних дзвонів, при чім тенори виводять похоронне голосіння. Композиція дуже трудна і вимагає дуже субтельного виконання, щоби віддати гадку композитора і викликати бажане вражіння. Заслуга дірїгента, що потрапив сі субтельности підглядіти і виробити. Також і хор мусів вложити дуже багато праці, щоби дірїгент міг ним орудувати після своєї волі». (Левицький М. Пам'яті Федьковича. *Нова Буковина*. 1913. № 49. 9 липня. С. 3).

зміну програми. Тому я в імени своїм і цілого комітету прошу о як найскоршу відповідь, чи можемо на сю кантату числити чи ні?

Здоровлю.

Модест Левицький
комісар залізниць

Додам ще, що кантату я вивчив би, а колиби ти хотів сам вивести, то я наохотнійше на се пристану.

ММСЛ. Рукопис чорним чорнилом на пожовклому аркуші паперу (17,5 x 11,1 см), складеному вдвоє. Текст займає 4 сторінки. Лист із лінією поперечного згину, яка на останній сторінці дуже затерта.

№ 2

Чернівці 16.4.913

Дорогий Сясю!

Перше усього повідомляю Тебе, що наш концерт вже відбув ся і випав доволі гарно. Що до твоїх композицій, то они досить подобали ся, хоч і їх і других творів не міг я як слід виучити задля короткості часу і незіспіваного хору. При мужеськім хорі «Ішов жовняр з війни»⁶² я зробив собі таку комбінацію, що спровадивем я тромпетиста, який грав партію І-го тенора та тамбура, що вибивав такт⁶³. Се гарно виглядало і подобало ся, бо аж треба було повторяти. – Ноти привезу сам до Львова. Приїду в неділю 19/4 зі Стрия о год. 11.40 і зараз поїду трамваєм до Музичного Інститута. Там тобі віддам ноти, порахую ся і поговоримо про решту. – Що до рахунків, то будь ласка вже тепер поінформуй ся, що коштує поодинокий примірник нот, які я взяв (спис їх є у Тебе) щоби знати, яка буде загалом сума. – Дуже Тебе прошу бути 19/4 в неділю о 12-ій в Інституті, бо я їду зараз о год. 2.27 до Тернополя. Моя жінка⁶⁴ лишить ся на двірці⁶⁵, тож я не буду мати багато часу до страчення. – Що до композиції, о яку я просив, то зайшло мале непорозуміння. – Перш усього се певна річ, що твої композиції тут подобають ся, бо тут вже співано Косаря⁶⁶, Вічного Революціонера⁶⁷, Прометей⁶⁸, а отсе аж 4 Твої композиції і всі подобали ся. – Дальше ходить не о спеціальну льокальну композицію, лише о загальну. Федькович, був спеціально буковинським поетом, тому ми хочемо і мусимо його ювелейне съвято як найвеличавійше обійти а та композиция може мати пристосованя

⁶² «Ішов жовняр з війни» – обробка народної пісні, написана 1909 р. для жіночого хору із супроводом фортепіано. 1912 р. видана в Людкевичевій обробці для чоловічого хору із супроводом фортепіано.

⁶³ У рецензії на цей концерт зазначалося: «Найбільше подобали ся з пісень «Гайліки» Людкевича та народна пісня «Ішов жовнір» в супроводі фортепяна, бубна і труби» (Новинки. Памяти Шевченка. *Нова Буковина*. 1913. № 28. 20 квітня. С. 3. Підписано: (юс).

⁶⁴ Дружина Модеста Левицького – Марія Балько (1880–1940). У цього подружжя було двоє дітей – син Борис і донька Христина.

⁶⁵ Двірць – вокзал.

⁶⁶ «Косар» – чоловічий хор С. Людкевича із супроводом фортепіано або оркестру до слів Т. Шевченка, написаний у Ярославі 1900 р., уперше виданий 1901 р. у Львові.

⁶⁷ «Вічний революціонер» – чоловічий хор С. Людкевича із супроводом фортепіано або симфонічного оркестру до слів І. Франка, написаний 1898 р., уперше виданий 1899 р. 1904 р. композитор зробив другу редакцію твору, яку видано 1906 р. Цей хор часто згадується в тогочасній пресі з назвою «Піснь побіди».

⁶⁸ «Прометей» на слова Т. Шевченка – перша частина кантати – симфонії «Кавказ», написана 1904–1905 рр. у Перемишлі, 1905 р. видана літографією.

і при других нагодах. Сю композицію мігби впрочім Ти сам вивести, а я лише вивчив би. – По сїм виясненню, не трачу надії, що Ти може даш ся упросити до скомпонування відповідного утвору. Тему ми умисно не подали в тїм переконанню, що композиторови годї приписувати маршрут. Твори Федьковича у Львові є, тож мігбим вибрати собі, що сам схочеш. – Колиби Ти такой не міг нічо зложити, то зроби ласку і вивідай ся адресу Стеценка⁶⁹, ми би спробували діло з ним. – Що до утвору: «Коли брати я скончаю», то також устно розмовимо ся в неділю. Коли зможеш, то принеси до Інститута, сей варянт який хочеш мені дати. – Здоровлю тебе.

Модест.

ММСЛ. Рукопис чорним чорнилом на пожовклому аркуші паперу (17,5 x 11,2 см), складеному вдвоє. Текст займає 4 сторінки. Лист із лінією поперечного згину, яка на останній сторінці дуже затерта.

№ 3

Чернівці 19.V.914.

Дорогий Сяю!

Звертаю ся до Тебе з отсею справою: у мене учить гри на скрипці Дзіваківський⁷⁰.

З кінцем сего шкільного року він вибирає ся з Черновець і я трачу учителя до скрипки.

Тому звертаю ся до Тебе із запитом, чи не вийшов у Тебе з Муз[ичного] Інститута сего року який такий вихованок, що менше більше рівнабви ся Дзіваківському артистичними кваліфікаціями і мігби переймити учителювання у мене. Згадував Дзів[аківський], що є хтось з Коломиї (академик).

Дуже пожаданимби було, щоби згаданий кандидат мав державний іспит з музики. Також важне, щоби він мав иньшу ще причину бути в Чернівцях. Приміром Дзіваківський був студентом університету а крім того учив музики. Се тому важне, бо сей учитель може дістати у мене дуже марну плату. Дзіваківський побирав спершу 60 а потім 80 К[орон] місячно. Правда, що трафив він на найгірший час, та тепер небогато ліпше. Добре би було, аби згаданий кандидат дав ся тут чути ще перед вакаціями. Здаєть ся 21 червня уряджу попис учеників⁷¹, то мігбим при сїм і того кандидата впхати у програму.

⁶⁹ Ідеться про відомого композитора, хорового диригента, педагога, священника й музично-громадського діяча Кирила Григоровича Стеценка (1882–1922). На той момент (почавши, приблизно з 1910 р.) твори К. Стеценка проникали до Галичини (редактор видавництва «Українська Накладня» Ярослав Ярославенко епістолярно контактував зі К. Стеценком і у своєму нотному видавництві опублікував деякі його твори) і в 1912 р. виконувалися на Шевченківському вечорі у Львові (хори «Ніченько ясна» на слова М. Чернявського, «Сон» і «Заповіт» на слова Т. Шевченка виконував «Львівський Боян»). У час написання цього листа С. Людкевич ще не був особисто знайомий зі К. Стеценком. Їхнє знайомство відбулося лише в грудні 1917 р., коли, повертаючи з полону, С. Людкевич зупинився в Києві й у готелі «Савой» (на Хрещатику, 38) мав зустріч із К. Стеценком, О. Кошицем та М. Леонтовичем. Згодом, 1931 р., С. Людкевич напише й опублікує статтю «Кирило Стеценко».

⁷⁰ Андрій Дзіваківський – скрипаль, навчався в класі Є. Перфецького у Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка у Львові (орієнтовно 1909–1912), потім приватно займався ще в Є. Перфецького. З 1912 р. жив у Чернівцях, де працював педагогом скрипки в Музичній школі ім. М. Лисенка, директором якої був М. Левицький, виступав на концертах як скрипаль-соліст (див., наприклад, рецензію: Левицький М. Святковане пам'яті Тараса Шевченка, Юрія Федьковича і Миколи Лисенка в Чернівцях. *Нова Буковина*. 1913. № 17. 12 березня. С. 3). Згодом емігрував до США, де був членом Українського співацько-драматичного товариства ім. М. Лисенка в Чикаго.

⁷¹ Оголошення про попис: Оповістки, іменования і т.п. Попис учеників Музичної Школи ім. М. Лисенка. *Нова Буковина*. 1914. № 32. 17 червня. С. 3 Підписано: Заряд.; Оповістки, іменования і т.п. Пригадуємо, що кінцевий попис Музичної Школи ім. М. Лисенка в Чернівцях. *Нова Буковина*. № 33. 21 червня. С. 3. Підписано Заряд.

Сподію ся, що незадовго піchnуть ся штурми Буковинців і на Муз[ичну] Школу⁷², яка досі була непартійна і випадково в руках Галичанина, у моїх. Тож хотівбим поки я ще маю силу розпоряджати школою, як я узнаю за добре. Особливо сподію ся, що з кінцем сего шкільного року прийдуть дві сили буковинські у віденської консерваторії. Одна панна Пігуляківна⁷³, то найби була а другий Томоруг⁷⁴ – народний учитель, дуже зарозуміла штука і сего не хотівби мати. Колиж я заохочу їх, що вже маю умову з другим, то буде все в порядку. – Розумієть ся сей лист строго довірочний і прочитавши його підри, щоби мені не наробив коли прикрости. Жду скорої відповіді і здоровлю

Модест Левицький

надком[ісар] залізниць в Чернівцях ул. Ковальська ч.9.

ММСЛ. Автограф чорним чорнилом на пожовклому аркуші паперу (17,3 x 11 см) з водяними знаками, складеному вдвоє. Текст займає 4 сторінки. Лист із лінією поперечного згину.

Література

1. Арсенич П. Рід Шухевичів. Івано-Франківськ : Нова зоря, 2005. 264 с.
2. Блажейовський Д. Історичний шематизм Львівської архієпархії (1832–1944). Київ : Академія, 2004. Том II : Духовенство і Релігійні Згромадження. 570 с.
3. Блажейовський Д. Історичний шематизм Станіславівської єпархії від її заснування до початку Другої світової війни (1885–1938). Львів : Місіонер, 2002. 450 с.
4. Залеський О. З мого життя. *Альманах Станіславівської землі* : збірник матеріалів до історії Станіслава і Станіславщини / ред.-упоряд. М. Климишин. Нью-Йорк – Париж – Сідней – Торонто : Видання Центрального комітету Станіславщини, 1985. Том II. С. 122–133 (НТШ, Український Архів, том XXIX).
5. Замора М. Півстоліття дороги до правди. *Україна. Наука і культура* / ред. рада : А. Шпак (голова редакційної ради), В. Гура (заст. гол. ред.), В. Кремінь та ін. гол. ред. Н. Тихонова. Вип. 33. Київ, 2005. С. 160–265.
6. Звіт Виділу Товариства «Руский Інститут для дівчат в Перемишлі» за рік 1902. Перемишль : З друкарні Льва Шварца, 1902.
7. VIII Звіт дирекції ліцея Руского Інститута для дівчат в Перемишлі з правами державних шкіл за рік шкільний 1910/11. Перемишль : З друкарні гр. кат. «Капітули», 1911.

⁷² Ідеться про Музичну школу ім. М. Лисенка в Чернівцях, директором якої був М. Левицький.

⁷³ Мовиться, мабуть, про Наталію Пігуляк, доньку Юстина Григоровича Пігуляка (1845–1919) – художника і громадського діяча Буковини. Наталія була піаністкою, випускницею Віденської консерваторії. Вона стала прототипом головної героїні – піаністки Аглаї – у повісті О. Кобилянської «За ситуаціями».

⁷⁴ Теофіл Дмитрович Томоруг (1891–1952) – український інженер, поручник УГА. Уродженець с. Василі (нині Заставнівського р-ну Чернівецької обл.) з шляхетської родини. У 1902–1904 р. навчався в державній німецько-українській гімназії в Чернівцях, по закінченні якої мешкав в тому ж місті. У роки I Світової війни воював на російському й італійському фронтах, потрапив в італійський полон. 1918 р. став на службу четарем УГА у Станіславі. Організовував автомобільні майстерні Начальної Команди Галицької Армії (НКГА), якими командував до переходу УГА за Збруч. 1919 р. іменований поручником піхоти при ДСВС. У роки ЗУНР був автореферентом при Державному секретаріаті. 1920 р. втік від більшовиків і потрапив до Чехії, де перебував у таборі для інтернованих українських вояків у Йозефові (1920–1923). Викладав на курсах експлозивних моторів, склав іспит в «Українській еміграційній гімназії», студіював інженерію в Чеській вищій технічній школі в Празі. Був головою «Українського Академічного Автоклубу». 1930 р. завершив вищі студії, отримав статус мірничого інженера. З 1931 р. працював у Брно, з 1937 р. – у Словаччині. У кінці 30-х років повернувся до Рахова, був головою Української національної ради в Рахові, за що потрапив до в'язниці після окупації Карпатської України угорськими військами. Вийшовши на волю, виїхав до Словаччини, жив у Баварії, а 1948 р. емігрував до США. В Америці був членом Українського конгресового комітету Америки (УККА) і засновником УККА в Сан-Франциско.

8. Книга протоколів Музичного товариства імені Миколи Лисенка / підготовка текстів, вст. стаття і коментарі Я. Горака. Тернопіль : Астон, 2014. 424 с.
9. Книга протоколів Музичного товариства ім. Миколи Лисенка (1922 1939 рр.) / підготовка текстів, коментарі, післямова Я. Горака. Львів : Априорі, 2019. 756 с.
10. Левицький М. Памяти Федьковича. *Нова Буковина*. 1913. № 49. 9 липня. С. 3.
11. Левицький М. Сьвятоканє пам'яті Тараса Шевченка, Юрія Федьковича і Миколи Лисенка в Чернівцях. *Нова Буковина*. 1913. № 17. 12 березня. С. 3.
12. Людкевич С. З музичних пописів. *Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи / упоряд., редакція, примітки З. Штундер*. Т. 2 Львів : Видавництво М. Коць «Дивосвіт», 2000. Том 2. С. 432–434.
13. Людкевич С. Попис елевів Музичного інституту в Станіславові. *Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи / упоряд., редакція, примітки З. Штундер*. Львів : Видавництво М. Коць «Дивосвіт», 2000. Том 2. С. 473.
14. Магунь М. Епістолярна спадщина Михайла, Марії та Катерини Грушевських. *Листування Михайла, Марії та Катерини Грушевських / упорядник М. Магунь ; науковий консультант Л. Винар*. Львів : Мульти-Арт, 2008. С. 7–23.
15. Медведик П. Діячі української музичної культури (Матеріали до біо-бібліографічного словника). *Записки Наукового товариства імені Шевченка*. Львів НТШ, 1996. Том ССХХХІІ : Праці Музикознавчої комісії. С. 464–558.
16. Меморіальний музей Станіслава Людкевича у Львові. Фонди музею. Інвентарні № 3085, 3090.
17. Митці України : енциклопедичний довідник / за редакцією А. Кудрицького. Київ : Українська енциклопедія ім. М. Бажана, 1992. 848 с.
18. Новинки. Концерт в честь Ю. Федьковича. *Нова Буковина*. 1913. № 34. 18 травня. С. 2. Підписано: Комітет.
19. Новинки. Концерт в честь Ю. Федьковича. *Нова Буковина*. 1913. № 41. 11 червня. С. 3. Підписано: Комітет.
20. Новинки. Памяти Шевченка. *Нова Буковина*. 1913. № 28. 20 квітня. С. 3. Підписано: (юс).
21. Оповідки. Кваліфікована учителька фортепіану... *Діло*. 1913. № 188. 2 (12) серпня. С. 6.
22. Оповідки, іменованя і т.п. Попис учеників Музичної Школи ім. М. Лисенка... *Нова Буковина*. 1914. № 32. 17 червня. С. 3 Підписано: Заряд.
23. Оповідки, іменованя і т.п. Пригадуємо, що кінцевий попис Музичної Школи ім. М. Лисенка в Чернівцях... *Нова Буковина*. 1914. № 33. 21 червня. С. 3. Підписано Заряд.
24. Оповідки, іменованя і т.п. Товариство для розвитку української пісні, музики та драм. штуки в Чернівцях... *Нова Буковина*. 1913. № 24. 6 квітня. С. 3.
25. Толошняк Н., Ничай Л. Діяльність Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка у Станіславі. *Вісник Прикарпатського університету. Серія «Мистецтвознавство»*. Вип. ІІ. Івано-Франківськ, 2000. С. 21–36.
26. Український інститут для дівчат у Перемишлі (1895–1995). Ювілейна Книга Пам'яті до 100-річчя заснування / редкол. І. Гнаткевич, І. Дзядик-Сухорська та ін. Дрогобич : Відродження, 1995. 168 с.
27. Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість. Львів : Бінар-2000, 2005. Том 1 : 1879–1939. 636 с.

УДК 78.452

DOI <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2025-2-53-13>

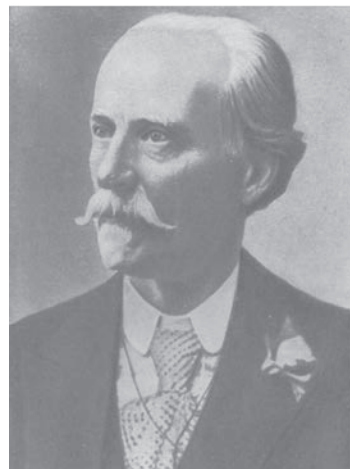
Жишківич Мирослава Андріївна
кандидатка мистецтвознавства, професорка,
професорка кафедри академічного співу,
Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка
<https://orcid.org/0000-0003-3432-2641>

ЛЬВІВСЬКА ВОКАЛЬНА ШКОЛА В ІМЕНАХ: ПРОФЕСОР ВАЛЕРІЙ ВИСОЦЬКИЙ (190-РІЧЧЮ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ ПРИСВЯЧУЄТЬСЯ)

Сто вісімдесят років віддаляють нас від тих культурно-мистецьких подій, коли у Львові почав активно функціонувати перший на теренах Східної Галичини професійний музичний навчальний заклад – консерваторія Галицького музичного товариства, одна з трьох попередниць – фундаторок Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка.

Діяльність Галицького музичного товариства і створеної при ньому в 1854 році консерваторії, що отримала статус Валерій Висоцький вищого навчального закладу в 1880 р., розглядаємо як «креативне середовище» (термін О. Козаренка), у якому відбувалося становлення багатьох мистецько-педагогічних особистостей, зокрема Валерія Висоцького, 190-річчя від дня народження якого відзначаємо 4 червня 2025 р. Вивчення й аналіз дотичних до його творчо-педагогічної діяльності архівних матеріалів дають можливість констатувати, що високопрофесійні результати понад тридцятилітньої праці професора стали переконливим підтвердженням його основоположної ролі у формуванні львівської професійної школи співу.

У цьому контексті доречно буде згадати міркування С. Людкевича, викладені в статті «Кілька заміток до реформи у Вищій музичній інституті товариства ім. М. Лисенка у Львові» (1910 р.). На його думку, напрям і результати навчання сольного співу залежать «головно від дотичного професора, бо кожний досвідчений професор співу має свій питомий «метод» і «школу»¹. Таким чином, вивчаючи загалом питання функціонування виконавсько-педагогічної школи, особливо акцентуємо на питанні *індивідуальної (авторської) школи* того чи іншого авторитетного педагога, адже не може бути якоїсь абстрактної школи без тих конкретних постатей, від яких вона бере свій початок. Варто згадати імена таких визначних педагогів співу другої половини XIX – початку XX століття – представників різних національних шкіл, що творили свої індивідуальні школи та власні методики, серед яких – Ф. Ламперті, Л. Джіральдоні, М. Гарсія-син, Л. Лаблаш, Г. Ніссен-Саломан, Ж. Дюпре, Ж.Б. Фор, К. Еверарді, Ф.А. Бугамеллі, О. Мишуга, Дж. Барра Караччоло й інші.



¹ Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи : у 2 т. / упор., ред., пер. прим. і бібліографія З. Штундер. Львів : Дивосвіт, 2000. Т. 2. С. 261.

Як відомо, явище плекання голосу можна назвати вокальною школою тільки за наявності в педагога відповідного арсеналу педагогічних методів і засобів морально-психологічного впливу, ерудиції та майстерності, досвіду та широти культури й уміння це багатство впливу втілити в процесі педагогічної практики. Успіх праці такого педагога не лише зміцнює його авторитет і приносить славу його школі, а й закладає фундамент для її подальшого функціонування та розвитку завдяки виконавській і викладацькій діяльності його вихованців. Школа – це система. Якщо педагог володіє системою, яка ефективно діє та яку використовують і розвивають його учні, тоді можна говорити про індивідуальну вокальну школу як вихідну «клітинку» школи співу як явища.

Відтак сконцентруємо увагу на ключовому понятті *індивідуальної школи як системи* в лоні львівської вокальної школи, яка має дуже давнє та глибоке коріння. Згадаймо перших педагогів співу, що в середині XIX століття стояли біля витоків професійної освіти у Львові: італієць Луїджі далла Каза, австрійці Генрієтта ля Рош, Й. Зайлер, Самуель де Лянге, Матильда Гафф, поляки Альберт Шмацяжинський (Смацяжинський), Матильда Злобіцька, Анна Вигживальська, Теодозія Яковіцька, словенець Франц Гербіч. Власне, від 70-х рр. XIX ст. розпочинає тут свою блискучу педагогічну кар'єру Валерій Висоцький, поляк за походженням, що вдосконалював співочу майстерність в Італії. Це йому завдячуємо започаткуванням традиції вокальної інтерпретації музики різних історичних епох і різних національних шкіл. Сповідуючи принципи професійної й життєвої етики, В. Висоцький визнавав тільки вищу художню правду, яку ревно оберігав від швидкоплинного й кон'юнктурного. Невипадково серед його головних життєвих правил були такі поради: *«Не критикуй інших, але заглянь у самого себе і намагайся позбутися власних вад»*; *«Не будь заздрисним до успіхів інших і не бажай більшої слави для себе за ту, на яку заслуговуєш»*; *«Вчися на добрих взірцях, але остерігайся копіювання, бо краще посередній оригінал, але власний, аніж наймайстерніша імітація; шукай нових помислів у собі сам, а різноманітних змін, ефектних додатків і тому подібних співацьких фокусів у інших не кради!»* («Десять заповідей для молодого співака»)².

Проте років із п'ятнадцять-двадцять тому ім'я професора В. Висоцького не так багато значило для поціновувачів вокального мистецтва чи оперних співаків. І лише при глибошому вивченні матеріалів, пов'язаних із вокально-педагогічною діяльністю цього митця, перед нами відкривається істинна вага його внеску у формування львівської вокальної школи, а ім'я набуває глибинного значення. Тому без перебільшення констатуємо: в останній третині XIX – на початку XX століття серед великої когорти педагогів, котрі навчали співу у Львові, саме Валерій Висоцький заслуговує на право розглядати його індивідуальну школу як систему.

²Після першої публікації в часописі «Wiadomosci artystyczne» (1900, nr 13 i 14) ці настанови В. Висоцького подав Л. Мазепа в ґрунтовній праці про видатного польського співака Адама Дідура. Див: Л. Мазепа. Adam Didur we Lwowie. Wrocław : Polskie Stowarzyszenie Pedagogów Śpiewu, 2002. S. 151–152.

Однак, поставивши за мету увиразнити постать видатного Митця з нагоди величної дати – 190-річчя від дня його народження, розуміємо, що важко обійтися без повторень, без того, що вже було досліджено, написано, опубліковано, й автором статті³, і невтомними дослідниками музичної культури Галицького краю та Львова професором Л. Мазепою та його донькою професоркою Т. Мазепою, які чимало наукових розвідок присвятили вивченню питань, пов'язаних із функціонуванням львівської вокалістики⁴.

Спробуємо підійти до змалювання творчої постаті професора В. Висоцького через виявлення його особистісних внесків в історію львівської вокальної школи, розвідки, що дає змогу переконуватися в провідній ролі й базовому значенні особистісних властивостей, у тому числі моральних установок творчої індивідуальності Митця-Вчителя в долі виконавської школи.

Становлення творчої особистості співака й педагога; італійські впливи. Вивчаючи та висвітлюючи етапи становлення й розвитку особистості, міцно спираємося саме на зрілий період життєтворчості, напевно, найбільш розлогий у часовому відтині, який характеризується вельми інтенсивною роботою, свідомою трансформацією світу через культуротворчу діяльність. Однак, прагнучи ознайомитися з біографією будь-якої особистості, насамперед звертаємо увагу на дитинство та юність як визначальну форму буття, яка в майбутньому спрямує її цінності, потреби, ідеали. Стосовно професора В. Висоцького не так багато інформації можна віднайти про період становлення його творчої особистості. Про дитячі та юнацькі роки інформація відсутня. Знаходимо лише коротку біографічну довідку, викладену в біографічному довіднику польського театру (*Słownik biograficzny teatru polskiego*)⁵.

Відтак дізнаємося, що Валерій Войцех Висоцький народився 4 червня 1835 року в місті Радомско, поблизу Лодзі. Свою співацьку кар'єру як бас-кантанта розпочав у школі при Великому театрі у Варшаві. Співав у театральному хорі; водночас виступав на сцені театру в невеликих басових партіях. Прагнення вдосконалення привело молодого 26-літнього співака у 1861 році до Одеси, де на той час перебувала італійська

³ Zhyshkovych M. Homo Universalis of the Lviv Vocal School. *Homo Universalis of Galician Musical Culture* : колективна монографія / ЛНМА імені М.В. Лисенка. Львів : ГАЛИЧ-ПРЕС, 2020. С. 66–88; Жишкович. М. Освітньо-педагогічні аспекти розвитку вокального мистецтва Львова другої половини XIX – першої половини XX ст. : монографія. Львів : СПОЛІОМ, 2012. 256 с.; Жишкович М. Валерій Висоцький – фундатор львівської вокальної школи. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка*. Вип. 24 : Вокальне мистецтво: історія та сучасність : збірка статей. Частина I : Виконавське мистецтво. Львів : Сполом, 2010. С. 29–36; Żyszkowycz M. Zasady metodyki nauki śpiewu w lwowskiej szkole wokalne w pierwszej ćwierci XX wieku. *Musica Galiciana*. Rzeszów : Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego. 2010. T. XI. S. 187–203; Żyszkowycz M. Repertuar wokálně-pedagogiczny oraz jego rola w kształtowaniu zawodowego śpiewaka (na przykładzie działalności Walerego Wysockiego). *Musica Galiciana*. Rzeszów : Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego. 2008. T. XI. S. 136–146; Жишкович М. Вокальна освіта в консерваторії Галицького Музичного Товариства (друга половина XIX – початок XX ст.). *Наукові записки Тернопільського педагогічного університету ім. В. Гнатюка та Національної музичної академії ім. П. Чайковського*. Вип. 1 (13) : Мистецтвознавство. Тернопіль-Київ, 2005. С. 55–62; Жишкович М. Основні вокально-педагогічні та морально-етичні принципи Валерія Висоцького. *Musica Galiciana*. Rzeszów : Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego. 2005. T. IX. S. 143–153.

⁴ Mazepa T., Mazepa L. Szkice z dziejów wokalistyki we Lwowie. Wrocław, 2008. 296 s.; Mazepa L. Adam Didur we Lwowie. Wrocław : Polskie Stowarzyszenie Pedagogów śpiewu, 2002. 296 s.; Мазепа Л. Сторінки музичного минулого Львова (з неопублікованого). Львів : Сполом, 2001. 280 с.

⁵ *Słownik biograficzny teatru polskiego, 1765–1965*. Warszawa : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1973. S. 820–821.

оперна трупа. Тут відбувся його дебют в опері «Лукреція Борджія» Г. Доницетті. Звичайно, перебування в колективі італійської трупи мало значний вплив на творче становлення співака й додало впевненості у власних силах. Уже наступного року він повернувся до Варшави й декілька разів виступив у Великому театрі, зокрема в партії Кардинала в опері «Дочка кардинала» («Жидівка») Ж.Ф. Галеві (8 листопада 1862 р.), у ролі Марса з оперети «Орфей у пеклі» Ж. Оффенбаха (15 листопада 1862 р.). У цьому ж році виїхав для подальшого навчання до Італії. Згідно з «*Slownika biograficznego teatru polskiego*», співак упродовж п'яти років удосконалював виконавську майстерність у Мілані в Б. Праті. У «Спогадах» однієї з його учениць Я. Королевич-Вайдової знаходимо інформацію, що В. Висоцький здобув вокальне вишколення в школі Ф. Ламперті. Вірогідно, він міг консультуватися й у Праті, і в Ламперті. У кожному раз, вплив Ламперті на формування Висоцького був очевидний: однакові погляди на емісію звука, на вокальне дихання, фразування, на чітке, зрозуміле слово тощо. Десять настанов Висоцького під назвою «Десять заповідей для молодого співака», які будуть сформовані згодом на ґрунті творчо-педагогічного досвіду, стануть переконливим віддзеркаленням поглядів і принципів самого Ламперті.

Важливою особливістю вдосконалення молодим співаком виконавської майстерності було поєднання навчання з виступами на італійських сценах (Турин, театр Rossini, 1863 р.; Рим, Болонья, 1864 р.; Флоренція, Мілан, Палермо, Севілья, 1865 р.; Генуя, Трієст, Флоренція, Мілан, 1866 р.; Трієст, 1867 р.; Турин, Мілан, 1868 р.) і виїзди на гастролі в інші країни. В. Висоцький також здійснював концертні поїздки до Польщі: у травні 1867 р. співав у Варшаві, у лютому 1868 р. – у Познані, у березні та квітні цього ж року – у Кракові. Як співак Валерій Висоцький володів красивим, глибоким, наповненим голосом. Співав в операх Дж. Россіні «Севільський цирульник» (Дон Базиліо), «Італійка в Алжирі» (Мустафа), Дж. Мейєрбер «Роберт-Диявол» (Бертрам), В. Белліні «Норма» (Оровез).

Цього ж 1868 р. в 33-річному віці Валерій Висоцький прибув до Львова, де оселився на постійно, розпочавши виключно педагогічну роботу. Однак важко зрозуміти, чому таке насичене співацькою виконавською діяльністю життя враз було перерване та припинене. Інформація із цього приводу відсутня. Працю викладача вокалу розпочав спершу в приватній школі, незабаром відкрив власну школу співу, після того, як вона набула популярності, керівництво Галицького музичного товариства запросило співака на посаду професора консерваторії. Тут В. Висоцький працював (із невеликою перервою) до кінця свого життя⁶, не полишаючи також і приватної практики. Згідно зі звітами Галицького музичного товариства і «*Gazety Narodowej*», В. Висоцький розпочав педагогічну діяльність у стінах консерваторії від 1875 р.; відповідно до інформації, уміщеної в «*Slowniku biograficznym teatru polskiego*» – від 1885 р.; енциклопедичний словник «Митці України» подає такі роки праці Висоцького в консерваторії: 1873–1879, 1887–1907 рр.⁷. Проте професор Л. Мазепа на підставі вивчення деяких віднайдених документів робить висновок, що повернення В. Висоцького до Консерваторії відбулося в 1886 р.⁸. Початково працював лише з чоловічими голосами. Жіночі голоси в цей час

⁶ Помер В. Висоцький у 72-літньому віці 4 жовтня 1907 року, похований на Личаківському цвинтарі, поле 69.

⁷ Митці України : енциклопедичний довідник / упоряд. М. Лабінський, В. Мурза. Київ : УК, 1992. С. 119.

⁸ Див.: Mazepa T., Mazepa L. Szkice z dziejów wokalistyki we Lwowie. Wrocław, 2008. S. 49–50.

виховувала акторка Львівського театру Анна Вигживальська⁹. Згодом В. Висоцький почав працювати з різними типами голосів. Від 1881 до 1886 рр., за час його відсутності, клас співу в Консерваторії галицького музичного товариства провадив Францішек Гербіч¹⁰. У цьому ж році В. Висоцький повертається до консерваторії й розпочинає працювати з різними типами голосів. Найбільшою його гордістю, за словами музичного критика Юзефа Райсса, «був Олександр Мишуга, а потім дві славетні примадонни: Соломія Крушельницька та Яніна Королевич»¹¹.

Надалі порушимо дещо традиційно-логічну послідовність викладу, яка полягала б у висвітленні педагогічної діяльності й методичних засад професора Висоцького, і спершу спрямуємо погляд на прекрасну плеяду вихованців – послідовників і спадкоємців його Школи співу, так увиразнюючи вагомість поняття «фундатор» львівської вокальної школи.

Учні, послідовники, спадкоємці. Ґрунтовно досліджуючи матеріали, дотичні до творчої постаті В. Висоцького, можна переконливо стверджувати про надзвичайну плідність його педагогічної діяльності. Через студії професора Д/ Висоцького за роки викладацької праці пройшло чимало учнів. Л. Мазепа в монографії про Адама Дідура – випускника В. Висоцького – подає, зокрема, й інформацію про приблизне число учнів професора, а це понад 200 осіб¹²! Та встановити прізвища всіх, хто навчався у Валерія Висоцького, не вдалося з декількох причин. По-перше, через відсутність відповідних документальних записів неможливо перевірити, хто навчався у Висоцького приватно. По-друге, через відсутність відповідних даних у звітах Галицького музичного товариства до 1880 р. важко встановити загальну кількість його учнів у консерваторії. Лише після того, як цей навчальний заклад офіційно отримав статус консерваторії, у річних звітах почали регулярно друкувати списки учнів усіх відділів консерваторії, у тому числі й вокального. В опублікованих щорічних списках учнів-вокалістів – польські, німецькі, єврейські, українські прізвища. Не всі, хто навчався вокалу, ставали пізніше професійними співаками. Відомо, однак, що понад двадцять випускників Валерія Висоцького згодом були окрасою багатьох театрів Європи, навіть світу. Деякі з них після закінчення консерваторії мали можливість продовжити навчання за кордоном (в Італії, Німеччині, Франції), удосконалюючи виконавські завдання, проте міцні основи науки співу вони здобували в консерваторії Галицького музичного товариства під керівництвом свого наставника професора Валерія Висоцького. Серед найбільш яскравих його учнів – Олександр Мишуга, Соломія Крушельницька, Яніна Королевич-Вайдова, Модест Менцинський, Ірена Богусс-Геллерова, Марія Гембажевська-Завойська, Євген

⁹ Wypych-Gawrońska A. Lwowski teatr operowy i operetkowy w latach 1872–1918. Kraków : Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, 1999. Wyd. I. S. 127; Мазепа Л. Сторінки музичного минулого Львова (з неопублікованого). Львів : СПОЛОМ, 2001. С. 62.

¹⁰ Францішек Гербіч (5.10.1840 р., Церкніца, Словенія – 29.03.1917 р., Любляна), про якого у Звіті ГМТ (1881/82 рр.) писали як про кваліфікованого спеціаліста в цій галузі. Це був словенський композитор, співак (тенор), диригент. Музичні предмети вивчав у Любляні, співу навчався в Празькій консерваторії (клас Ф. Коґля). Співав у Загребі. У Львові працював як соліст опери, диригент, керівник музичної школи, педагог класу співу Консерваторії, яку залишив у 1886 році. Див.: Мазепа Т., Мазепа Л. Szkice z dziejów wokalistyki we Lwowie. Wrocław, 2008. S. 115.

¹¹ Райсс Ю. Коли Краків аплодував Мишугі. Олександр Мишуга. Спогади. Матеріали. Листи / упоряд., вст. ст., прим. М. Головащенко. Київ : Муз. Україна, 1971. С. 449.

¹² Мазепа Л. Adam Didur we Lwowie . Wrocław : Polskie Stowarzyszenie Pedagogów śpiewu, 2002. S. 57.

Гушалевиц, Габріель Горський (Гурський), Адам Дідур, Гелена Збоїнська-Рушковська, Чеслав Заремба, Микола Левицький, Юзеф Манн, Філомена Лопатинська, Євгенія Штрассерн, Марія Мокшицька, Зигмунт Моссочи й інші.

Поступово успішні результати педагогічної діяльності зміцнювали авторитет професора і приносили славу його школі. На підтвердження цих слів наведемо цитату з праці польської дослідниці музичної культури Львова А. Солярської-Захути: «У кінці XIX століття в консерваторії Галицького музичного товариства існувала прекрасна школа співу під керівництвом Валерія Висоцького. Завдяки перейнятому від італійського співака Ламперті методу, що полягав у тренуванні емісії голосу, досконалому фразуванню й виразній дикції, учні Висоцького здобували тріумфи на оперних сценах світу»¹³.

Видатний український співак О. Мишуга так захоплено згадував про першого вчителя: «...професор Висоцький умів відразу пізнати мою вразливу натуру, відкрив мені таємниці краси співу, і я увесь – душею і тілом – віддався йому під опіку і слухав його науки, його порад та вказівок артистичних і переживав у тих студіях розкіш невисказану»¹⁴. Пізніше, пройшовши додатковий вишкіл в Італії та відшліфувавши виконавські якості, став першорядним співаком і талановитим педагогом співу. За словами однієї з його учениць, шведської співачки Майї Чінберг, «це був геніальний співак-художник в повному розумінні значення цих слів, і педагог, рівного якому не було в той час навіть в Італії...»¹⁵. Вокальна школа, здобута в професора Висоцького й удосконалена в Італії, власний співацький досвід, глибоке відчуття слов'янської стилістики стали надалі основою власного педагогічного методу Олександра Мишуги.

Деякі інші вихованці професора В. Висоцького після завершення співацької кар'єри присвятили себе педагогічній праці, розвиваючи метод професора й передаючи своїм вихованцям творчо-педагогічну естафету свого наставника, збагачену власними набутками та досвідом. Серед них – Г. Збоїнська-Рушковська, яка перед Другою світовою війною розпочала педагогічну діяльність як професорка Краківської консерваторії. Вона виховала низку відомих оперних співаків – В. Вермінську, Є. Бандровську-Турську, А. Сарі. У 1920–1930-і рр. у Познані педагогічну практику здійснював Г. Гурський. Після Другої світової війни розпочала педагогічну діяльність М. Мокшицька, професорка співу Музичної школи ім. Ф. Шопена та Вищої театральної школи у Варшаві. Від 1923 р. вокальні студії з молодими співаками у Варшаві провадила одна з улюблених учениць професора Я. Королевич-Вайдова. У Львові педагогічну діяльність продовжили випускники професора: Ч. Заремба, А. Дідур, а також уже після 1939 р. С. Крушельницька.

Чеслав Заремба, баритон, який виступав у низці європейських театрів, у тому числі в «La Scala», розпочав педагогічну роботу у Львові 1910 р. у власній оперній школі. У консерваторії Польського музичного товариства провадив концертний курс для вокалістів. У міжвоєнний час продовжував викладати вокал у Львові. Згодом виїхав до Варшави, а відтак до Кракова, де відкрив приватну оперну студію¹⁶.

¹³ Solarska-Zachuta A. Teatr Lwowski w latach 1890–1918. Wprowadzenie. Dzieje teatru polskiego. Teatr polski w latach 1890–1918: Zabór austriacki i pruski. Warszawa : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1987. S. 224.

¹⁴ Видатний співак Олександр Мишуга: Спогади / зібрав І. Деркач. Львів : Каменяр, 1964. С. 24.

¹⁵ Чінберг М. Педагог, якому не було рівних навіть в Італії. Олександр Мишуга. Спогади. Матеріали. Листи / упор. М. Головащенко. Київ : Муз. Україна, 1971. С. 289.

¹⁶ Korolewicz-Waydowa J. Sztuka i życie. Mój pamiętnik. Wyd. 2. Wrocław ; Warszawa ; Kraków : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1969. S. 405.

Педагогічна діяльність Адама Дідура, баса, учня В. Висоцького у Львові й Ф. Емеріха в Мілані, припала на 1934–1939 рр. (львівський період). Він викладав у класі сольного співу й оперному класі Львівської консерваторії імені К. Шимановського (1934–1938) і консерваторії Польського музичного товариства (1938–1939)¹⁷. У педагогічній роботі А. Дідур використовував указівки своїх наставників Висоцького й Емеріха, спираючись на їхню методику виховання голосу й, звісно ж, застосовуючи свій багатий артистичний досвід. Він не лише піклувався про розвиток голосових даних своїх учнів, а й намагався розвивати й удосконалювати їхні артистично-виконавські якості, навчав сценічної культури.

Соломія Крушельницька, лірико-драматичне сопрано, учениця В. Висоцького у Львові, Ф. Креспі в Мілані та Й. Генсбахера у Відні, почала викладати у Львівській державній консерваторії імені М.В. Лисенка після Другої світової війни. Її доля склалася так, що вона понад сорок років жила та працювала в Італії, лише на схилі віку повернулася до Львова. Відносно пізно розпочавши викладацьку діяльність, С. Крушельницька все ж зуміла спрямувати на справжню мистецьку дорогу багатьох талановитих учнів. С. Людкевич у спогадах про славетну співачку писав: *«Педагогічна праця Крушельницької, хоч і не довгочасна, принесла гарні плоди. Своім студентам вона прищепила навик справжньої вокальної культури»*¹⁸.

Отже, після глибшого вивчення матеріалів про життєтворчість випускників професора Висоцького¹⁹ спробуємо простежити основні вокально-генеалогічні лінії (гілки), які ведуть від школи італійського професора Ф. Ламперті й через професора В. Висоцького екстрапольовані на постаті представників львівської, а також частково й київської вокальних шкіл:

- В. Висоцький → О. Мишуга → Я. Королевич-Вайдова, О. Любич-Парахоняк (львівська школа);
- В. Висоцький → Ч. Заремба → М. Голинський, З. Дольницький, М. Сабат-Свірска, Л. Німців, Н. Горницький → М. Галій-Моравська (львівська школа);
- В. Висоцький → А. Дідур → В. Котуляківна-Кальма, Т. Юськів, Є. Зарицька, І. Маланюк (львівська школа);
- В. Висоцький → С. Крушельницька → А. Крушельницька, О. Білявська, К. Чернет, Н. Богданова-Пелехата, О. Бандрівська → Т. Дідик, М. Процев'ят, М. Байко (львівська школа).

Інший аспект – це вплив німецької школи співу. С. Крушельницька, як подано вище, навчалася й у німецького професора Й. Генсбахера. М. Менцинський, учень В. Висоцького у Львові, удосконалюючи вокальну майстерність у Ю. Штокгаузена, у результаті став представником німецької школи «примарного» тону. Згодом навчав співу в Стокгольмі.

Зауважимо, що методичні засади В. Висоцького мали певний вплив і на київську вокальну школу:

- В. Висоцький → О. Мишуга → М. Микиша (київська школа);

¹⁷ Mazepa L. Adam Didur we Lwowie. Wrocław : Polskie Stowarzyszenie Pedagogów śpiewu, 2002. 262 с.

¹⁸ Людкевич С. Спомин. Соломія Крушельницька. Спогади. Матеріали. Листування : у 2 ч. / вст. ст., упор. і прим. М. Головащенко. Київ : Муз. Україна, 1978. Ч. 1. С. 165.

¹⁹ Див.: Жишківч. М. Освітньо-педагогічні аспекти розвитку вокального мистецтва Львова другої половини XIX – першої половини XX ст. : монографія. Львів : СПОЛОМ, 2012. 256 с.; Zhyshkovych M. Homo Universalis of the Lviv Vocal School. *Homo Universalis of Galician Musical Culture* : колективна монографія / ЛНМА імені М.В. Лисенка. Львів : ГАЛИЧ-ПРЕС, 2020. С. 66–88.

• В. Висоцький → О. Мишуга → М. Донець-Тессейр → Є. Мірошніченко, М. Єгоричева, а далі її учні: Б. Гнидь, Д. Петриненко, І. Колодуб (київська школа), А. Дашак (київська та львівська школа). Таким чином, можемо вважати професорку Львівської музичної академії Анну Дашак вокальною «правнучкою» О. Мишуги, «праправнучкою» В. Висоцького й «прапраправнучкою» Ф. Ламперті.

Вокально-педагогічні засади, методи. Простежені головні напрями вокальної педагогіки досліджуваного періоду у Львові та взаємозв'язки між ними свідчать насамперед про італійські впливи на формування львівської вокальної школи, що реалізовувалися в цей час здебільшого через польську виконавсько-педагогічну школу. Отже, і творчо-педагогічний напрям школи Валерія Висоцького був закорінений у кращих здобутках італійської вокальної школи як першої в Європі та світі школи еталонного оперного співу.

За твердженням музичного критика Юзефа Райсса, за час праці в консерваторії Галицького музичного товариства професор Висоцький створив власний метод, який полягав *«перш за все у виразній і зразковій вимові, або дикції, а глибина та емісія голосу опирались на майстерно застосоване дихання. Голос належало ставити чисто, без так званого «під'їжджання», а також слід було утримувати наповнений тон у невимовній чистоті на одній лінії. З красивого і шляхетного звуку слова необхідно ввійти у звук співу. Обидва звуки зустрічаються на спільному місці, у так званій масці. То були засади у навчанні Валерія Висоцького»*²⁰.

Професор Валерій Висоцький, наскільки відомо, не залишив після себе теоретичних праць, у яких міг би ретельно подати свої практичні прийоми викладання. Однак він є автором уже раніше згаданих у статті *«Десяти заповідей для молодого співака»*, опублікованих 20 липня 1900 р. в часописі *«Wiadomosci artystyczne»* (nr 13 i 14). Відомо також, що Висоцький під псевдонімом *«Анклав»* неодноразово публікував у цьому часописі рецензії, відгуки, критичні замітки про діяльність солістів Львівської опери висловлював міркування щодо їхнього виконавського рівня тощо. Подаємо вищезгадані настанови, які викликають неабияке зацікавлення насамперед у сенсі їх методико-психологічного й етичного спрямування:

1. *Не вір іншим богам, як тільки в те, що, хто вміє дихати й має виразну вимову, той уміє співати.*
2. *Не закликай до цієї правди надаремно доти, доки її ґрунтовно не дослідивши і докладно не зрозумієш.*
3. *Пам'ятай, що відпочинок часом більше сил дає співакові, ніж надто форсована праця.*
4. *Поважай староіталійську школу співу, тому що лише вона може продовжити здоров'я твого голосу.*
5. *Не навантажуй себе виконанням творів, які перевершують твої сили й можливості.*
6. *Не заходь туди, де природа твого голосу відмовляє тобі у входженні, тобто нехай голос басовий не співає баритонових творів, баритон нехай не шукає тенорових ефектів, ліричний тенор нехай не зриває голосу на героїчних партіях, а мецо-сопрано нехай не силкується стати драматичним сопрано; словом, не твалтуй власної природи, не заходь до чужого господарства, а тримайся того типу голосу, яким тебе обдарувала природа, – і уникнеш сумних розчарувань.*
7. *Учися на добрих взірцях, але остерігайся копіювання, бо краще посередній оригінал, але власний, ніж найспритніша імітація; шукай нових помислів у собі сам, а різноманітних змін, ефектних додатків і тому подібних співацьких фокусів в інших не кради!*

²⁰ Reiss J. Polscy śpiewacy i polskie śpiewaczki. Warszawa ; Łódź, 1948. S. 24.

8. *Не критикуй інших, але заглянь у самого себе й намагайся позбутися власних вад.*
9. *Не будь заздрисним до успіхів інших і не бажай більшої слави для себе за ту, на яку заслуговуєш.*

10. *Не жадай реклами, ні протекцій приятелів з галереї, ні невдалих потайних нашіптувань порадників, ні жодного їхнього блага!*²¹

Стислий виклад «Заповідей...» дає можливість скласти певне уявлення про основні вимоги, яких професор В. Висоцький дотримувався в педагогічній роботі. Ці настанови (тези) у загальних рисах віддзеркалюють основні педагогічні та морально-етичні засади митця. Ними керувався в навчально-виховній роботі й прагнув донести їх суть до своїх вихованців. Настанови професора В. Висоцького спрямовані насамперед на виховання уважного ставлення до розвитку унікального матеріалу, яким є людський голос, до розвитку співацького дихання та виразної вимови як основи правильного співу, великої поваги до старо-італійської вокальної школи тощо.

Особливу увагу належить звернути на три останні поради, які висвітлюють глибокі морально-етичні норми поведінки та взаємин у колективі й спонукають до певних роздумів. Вони мають під собою глибоку основу та, як видається, об'єднані спільною ідеєю, яка полягає в моральності людини. Завдання педагога полягає не лише у вихованні й розвитку вокально-технічних і виконавських якостей співака, а й суто людських. Серед таких, якими в усі часи визначалася цінність людини, одне з перших місць посідають її моральні якості: доброта, милосердя, чесність, доброзичливість. Їх культивування – одне з головних завдань у педагогічній роботі. Важливого значення в загальному виховному процесі набуває й праця над собою: уміти заглянути у своє ество, зрозуміти свої недоліки, спробувати розібратися в собі та критично себе оцінити, не вплутуватися в так звані «закулісні» інтриги, стримуватися від заздрощів тощо. Варто зауважити, що рекомендації, котрі укладені рівно 125 років тому, і сьогодні, як видається, мають велике виховне значення та напрочуд актуальні.

Валерій Висоцький слушно вважав, що однією з важливих умов виховання співака має бути вдалий підбір відповідного репертуару, за допомогою якого здійснювалося б шліфування вокально-технічних та артистичних якостей. Співак має зростати як вокаліст і як музикант-виконавець передусім завдяки правильно підбраному репертуарові. Фактура та зміст вокальних творів, звичайно ж, повинні сприяти подальшому розвитку вокально-технічних і музично-художніх навичок, які, очевидно, беруться за основу в технічних вправах і вокалізах.

Тогочасний вокальний репертуар учня консерваторії був серйозним і мав досить високу художню й пізнавальну вартість. Такі висновки можна зробити, аналізуючи програми, вміщені в річних звітах Галицького музичного товариства²². Аналізуючи ці програми, дійшли висновку, що надзвичайне значення для професора В. Висоцького мала робота над класичною західноєвропейською арією. Він звертався до творчості старих італійських майстрів і представників епохи так званого класичного *bel canto*, віденських класиків, польських, німецьких, французьких композиторів доби романтизму тощо. Значна увага приділялася творам Дж. Россіні, В. Белліні, Г. Доніцетті, особливо ж Дж. Верді. Важливе місце в навчальних програмах належало австрійським композиторам Й. Гайдну та В.А. Моцарту. Завдання співаків у вокальних творах цих майстрів особливо відповідальні. Виконавці мали бути насамперед музикантами. А це непросте завдання для окремих вокалістів навіть із чудовими голосами! Адже з історії вокального

²¹ Переклад українською мовою здійснено авторкою статті.

²² Жишків М. Освітньо-педагогічні аспекти розвитку вокального мистецтва Львова другої половини XIX – першої половини XX ст. : монографія. Львів : СПОЛОМ, 2012. С. 73–79, 86–89.

мистецтва відомо чимало прикладів того, як надто слабка музична підготовка і брак саме музичної культури ставали (та й стають!) на заваді в досягненні повноцінного «сплаву» співака-музиканта. Особливе замилювання В. Висоцький мав і до вокальних ансамблів – дуетів, терцетів, квартетів, квінтетів, секстетів, котрі приносили багато користі учням, а також добре сприймалися слухачами. Професор розумів, що вокаліст у процесі засвоєння ансамблевого репертуару матиме змогу усвідомити такі поняття, як ансамблевий слух і ритм, інтонування й вокалізація, динаміка, інтерпретація. Засвоюючи їх практично, він зможе набутися комплексу специфічних навичок оперного та концертно-камерного ансамблевого виконавства.

У класі професора В. Висоцького проводилася робота й над шліфуванням камерних вокальних творів. Солоспів, романс, лірична пісня, як відомо, були й залишаються найбільш поширеними жанрами камерно-вокальної лірики, у яких синтезуються поезія, спів та інструментальна гра. У розвитку співака ці жанри відіграють неабияку роль, сприяючи головню художньо-виразовій стороні навчання, прищеплюючи вокалістові специфічні прийоми камерного виконавського стилю. Лірична пісня, романс вимагають від співака достатньої музично-художньої та вокально-технічної підготовки. Тут повинні проявитися витончені виразові відтінки поетичних образів, уміщені в літературних текстах. Серед композиторів, до чийх творів звертався професор Висоцький, були Ф. Мендельсон, Ш. Гуно, Ф. Шопен, Ф. Шуберт, Р. Шуман, С. Монюшко, Я. Галль, К. Мікулі й інші.

Формуючи індивідуальні виконавські програми, професор В. Висоцький, безумовно, ураховував індивідуальні якості кожного вокаліста й характер голосу. Основна увага приділялася поетапному розвитку голосових якостей співака та його вокально-технічних навичок. Багато в цій справі залежало саме від уміло підібраних творів на кожному конкретному етапі навчання, а також від розумного ставлення співака до самого себе й уміння оцінити власні можливості.

Висновки. Осягаючи творчу лабораторію професора В. Висоцького та виявляючи його основоположну роль у формуванні львівської вокальної школи, зазначимо, що вокально-педагогічному стилю митця були притаманні в основному принципи італійської вокальної школи *bel canto*, які він зумів переосмислити, синтезувати й успішно використати в навчально-виховному процесі, застосовуючи відповідний арсенал дієвих вокально-педагогічних методів і засобів морально-психологічного впливу, ерудиції та майстерності, досвіду й широти культури. Ці надбання зумів утілити в практичній роботі, успішному плеканні голосів і вихованні плеяди співаків-музикантів, закладаючи фундамент для подальшого функціонування й розвитку львівської вокалістики завдяки виконавській і викладацькій діяльності його вихованців.

Вимальовуючи постать Митця крізь призму його діянь к честь 190-річчя, на мить замислилася: чи міг усвідомлювати професор В. Висоцький, що своєю плідною понад тридцятилітньою педагогічною діяльністю створює переконливу базу для розкішної споруди, назва якої – львівська вокальна школа? Вочевидь, ні... він просто працював. Працював самовіддано, натхненно, радіючи досягненням своїх вихованців. Тож, увиразнюючи істинне моральне єство Митця, на завершення хотілося б зацитувати слова Я. Королевич-Вайдової з її «Спогадів»: *«Свої величезні педагогічні здібності він віддавав для тяжкої праці, в яку був закоханий і постійно вишукував особливо обдаровану молодь, яку навчав безкоштовно. Успіхи, які випадали на долю його учнів, були єдиною його насолодою, якої йому цілком було досить»*²³.

²³ Korolewicz-Waydowa J. Sztuka i życie. Mój pamiętnik. Wyd. 2. Wrocław ; Warszawa ; Kraków : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1969. S. 24.

Література

1. Видатний співак Олександр Мишуга: Спогади / зібрав І. Деркач. Львів : Каменяр, 1964. 118 с.
2. Гнидь Б. Історія вокального мистецтва. Київ : НМАУ, 1997. 320 с.
3. Жишкович М. Основні вокально-педагогічні та морально-етичні принципи Валерія Висоцького. *Musica Galiciana*. Rzeszów : Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2005. Т. IX. S. 143–153.
4. Жишкович. М. Освітньо-педагогічні аспекти розвитку вокального мистецтва Львова другої половини XIX – першої половини XX ст. : монографія. Львів : СПОЛОМ, 2012. 256 с.
5. Кияновська Л. Львівська вокальна школа та її міжнародні зв'язки. *Солоспів*. 2011. № 1. Січень-лютий. С. 2.
6. Кияновська Л. Соціальна модель поведінки оперного співака в українському галицькому суспільстві кінця XIX – першої половини XX століття (спроба соціологічного аналізу). *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка*. Вип. 24. Кн. 2 : Вокальне мистецтво: історія та сучасність : збірка статей / упоряд. М. Жишкович. Львів : Сполом, 2010. С. 21–29.
7. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи : у 2 т. / упор., ред., пер. прим. і бібліографія З. Штундер. Львів : Дивосвіт, 2000. Т. 2. 816 с.
8. Людкевич С. Спомин. *Соломія Крушельницька. Спогади. Матеріали. Листування* : у 2 ч. / вст. ст., упор. і прим. М. Головащенко. Київ : Муз. Україна, 1978. Ч. 1. С. 164–166.
9. Мазепа Л. Сторінки музичного минулого Львова (з неопублікованого). Львів : Сполом, 2001, 280 с.
10. Микиша М. Практичні основи вокального мистецтва. Київ : Муз. Україна, 1971. 90 с.
11. Митці України : енциклопедичний довідник / упоряд. М. Лабінський, В. Мурза. Київ : УК, 1992. 848 с. С. 119.
12. Райсс Ю. Коли Краків аплодував Мишугі. Олександр Мишуга. Спогади. Матеріали. Листи / упоряд., вст. ст., прим. М. Головащенко. Київ : Муз. Україна. 1971. С. 448–454.
13. Чінберг М. Педагог, якому не було рівних навіть в Італії. Олександр Мишуга. Спогади. Матеріали. Листи / упор. М. Головащенко. Київ : Муз. Україна, 1971. С. 284–290.
14. Korolewicz-Waydowa J. Sztuka i życie. Mój pamiętnik. Wyd. 2. Wrocław ; Warszawa ; Kraków : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1969. 425 s.
15. Lamperti F. Guida teoretico-pratica-elementare per lo studio del canto. Napoli – Roma – Firenze, 1864. 49 p.
16. Mazepa L. Adam Didur we Lwowie. Wrocław : Polskie Stowarzyszenie Pedagogów śpiewu, 2002. 262 s.
17. Mazepa T., Mazepa L. Szkice z dziejów wokalistyki we Lwowie. Wrocław, 2008. 296 s.
18. Reiss J. Polscy śpiewacy i polskie śpiewaczki. Warszawa ; Łódź, 1948.
19. Słownik biograficzny teatru polskiego, 1765–1965. Warszawa : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1973.
20. Solarska-Zachuta A. Teatr Lwowski w latach 1890–1918. Wprowadzenie. *Dzieje teatru polskiego. Teatr polski w latach 1890–1918: Zabór austriacki i pruski*. Warszawa : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1987. S. 199–228.
21. Wypych-Gawrońska A. Lwowski teatr operowy i operetkowy w latach 1872-1918 / A. Wypych-Gawrońska. Kraków : Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, 1999. Wyd. I. 407 s.
22. Zhyshkovich M. Homo Universalis of the Lviv Vocal School. *Homo Universalis of Galician Musical Culture* : колективна монографія / ЛНМА імені М.В. Лисенка). Львів : ГАЛИЧ-ПРЕС, 2020. С. 66–88.
23. Zyszkowycz M. Repertuar wokallyno-pedagogiczny oraz jego rola w kształtowaniu zawodowego śpiewaka (na przykładzie działalności Walerego Wysockiego). *Musica Galiciana*. Rzeszów : Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2008. Т. XI. S. 136–146.
24. Zyszkowycz M. Zasady metodyki nauki śpiewu w lwowskiej szkole wokallynej w pierwszej ćwierci XX wieku. *Musica Galiciana*. Rzeszów : Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2010. Т. XI. S. 187–203.

КОНЦЕРТНЕ ЖИТТЯ, РЕЦЕНЗІЇ

DOI <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2025-2-53-14>

Любов Кияновська

МОДЕРНІСТИЧНА ВІЗІЯ МАЙБУТНЬОГО У ЛЬВІВСЬКІЙ ВИСТАВІ «ЗОЛОТИЙ ОБРУЧ» БОРИСА ЛЯТОШИНСЬКОГО

Прембула

Рецензію дозволю собі розпочати дещо незвично – з особистої прембули про те, як останні кілька місяців обставини владно водили мене дорогами «Золотого обруча» і змушували пригадати власні враження піввікової давнини – враження школярки від знакової у 1970-х роках львівської постанови Ю. Луціва, Д. Смолича, Є. Лисика, тож зіставляти їх із новою інформацією, яка відкривалася про оперу, та її автора в науково-історичних дослідженнях останнього часу і, врешті, з нетерпінням очікувати прем'єри.

Місяць тому я писала рецензію на фундаментальну монографію Ірини Тукової та Олени Корчової «Музичне задзеркалля Радянської України: вибір Бориса Лятошинського», у якій докладно розглядається «Золотий обруч» і всі складні перипетії його написання та сценічної екзистенції. Деякі її ключові положення, що торкаються провідної української модерністської опери, дозволю собі тут пригадати, позаяк вони безпосередньо стосуються сучасної львівської вистави.

Primo: авторки наголошують, що цей монументальний сценічний твір був першим у доробку Лятошинського, у якому він відчув фольклорну стихію як органічну частку свого індивідуального стилю, тож остаточно здійснився як український композитор. На підтвердження наведу фрагмент його листа від 02.04.1930 до співака Сергія Левіка: «... моя українська Увертюра – це перший мій твір, в основу якого я поклав народні пісні, та в процесі їх розробки свідомо відмовився від свого «я»... Ось у «Золотому Обручі» цього вже нема. Тут я не соромився в засобах і лишився самим собою (розрядка моя. – Л. К.)»¹.

Secondo: увагу дослідниць привертає і сам вибір літературного першоджерела – повісті Івана Франка, і його переосмислення лібретистом Яковом Мамонтовим. Сюжет «Захара Беркута» підказав Лятошинському академік Олександр Білецький, який убачав у Франкові провісника національного модернізму. Важливу роль у формуванні образно-змістовної концепції опери відіграв і Яків Мамонтів – постать вельми неординарна в інтелектуальному колі доби «українізації», не лише один із низки модерністичних драматургів, а й видатний педагог-теоретик, що відстоював позицію творчого виховання вільної особистості і наголошував надто важливу роль музики у виховному процесі. Ескізно лише зазначу, що всі троє – Лятошинський, Білецький, Мамонтів – мали дуже подібну долю: виховані в російському середовищі, вони вибрали шлях служіння українській культурі вже у свідомому віці і ніколи з нього не зійшли.

Тож і сама франкова повість, сповнена глибинними архетипами-символами, і численні паралелі до сучасності, підкреслені у лібрето Мамонтова (як писав він сам: «Хронологічно далекий сюжет може звучати як найближча сучасність, коли подається за

¹ Цит. за: Копиця М. Присвячена Майстрові. *Музика*. 1995. № 4. С. 8.

нашим настановленням та нашою методою»²), виявилися дивовижно суголосними естетичним переконанням композитора та, власне, й допомогли йому «лишатися самим собою».

Не буду заглиблюватися тут у вельми драматичну історію постав опери 1930-х років в Одесі, Харкові, Києві й лише пунктиром зазначу свої давні шкільні враження від львівської вистави 1970 р. Саму музику сприйняла тоді як важку і тривожну, дуже «некомфортну» (смаку до музичного модернізму нам тоді ніхто ще не прищепив). Натомість незабутнє враження справили декорації Євгена Лисика, геніально виразні, справжній художній шедевр, у якому поєдналася карпатська автентика з багатозначністю символічних елементів, цілком відповідних і до сюжетних колізій, і до музичної мови.

Сучасна візія «Золотого обруча»

Те, що одна з головних музичних візитівок українського модернізму – опера Бориса Лятошинського «Золотий обруч» потребує нового прочитання, суголосного духові часу, зрозуміли київські адепти творчості композитора: голова Фондації Лятошинського Тетяна Гомон, згадана вже дослідниця творчості митця докторка мистецтвознавства Ірина Тукова та композиторка Алла Загайкевич. Вони поставили перед собою винятково амбітне і складне завдання: якомога докладніше реконструювати музичний текст опери за існуючими різними версіями постановок, максимально наблизитися до первинного задуму автора. Зрозуміло, що така об'ємна робота, ще й у час війни, не могла бути виконаною надто швидко. Але до честі всіх задіяних у проєкті відродження опери осіб вони в максимально стислі строки блискуче впорались із цією титанічною працею.

Отже, опера була готова до нового життя на сцені львівського театру, і розпочався процес її вдумливого сценічного прочитання. Усупереч загальноприйнятому розподілу режисерів на «оперних» і «драматичних» генеральний директор Василь Вовкун запросив для здійснення нової версії «Золотого обруча» не когось зі знамих оперних постановників, а суто драматичного режисера, молодого талановитого Івана Уривського, що вже програвив на всю Україну своїми виставами «Конотопської відьми», «Марії Стюарт» чи «Перехресних стежок». Опера Лятошинського стала його першим досвідом у постановці артефакту цього жанру. Цей крок був, звісно, доволі ризикованим, але в результаті цілком виправданим. Увесь творчий колектив: диригент Іван Чередниченко, хормейстер Вадим Яценко, а також художниця Дарія Біла, художник світла Олександр Мезенцев, постановник сценічного руху Павло Івлюшкін, художник-гример Юрій Кульчицький разом створив те, що можна сучасною діловою мовою назвати «якісним художнім продуктом».

Тож, маючи багатий і винятково позитивний досвід рецепції різноманітних спектаклів, підготованих у руслі «Українського прориву», здійснюваного директором опери Василем Вовкуном уже впродовж десяти років, до того ж отримавши такий потужний науковий бекграунд щодо оперного opus magnum Лятошинського, можна зрозуміти нетерпляче очікування прем'єри «Золотого обруча». І, щоб не затягувати інтригу, одразу визнаю, що вистава виправдала всі мої сподівання і справила незабутнє враження.

Передусім відзначу безперечні досягнення в музичному плані. Увесь виконавський колектив дуже гідно і віртуозно впорався з найскладнішим завданням – виконанням монументального музично-драматичного полотна, у якому композитор вповні проявив свій потужний талант симфоніста – з усією його багатоскладовою, багаторівневою системою виразу, густою насиченою фактурою оркестрової партії, надто сміливою гармонічною

² Драматург Я. Мамонтов про «Золотий обруч». *Мистецька трибуна*. 1930. № 16 (жовтень). С. 18.

мовою, мелодикою, що спирається не так на кантилену, як на експресивну речитацію. Епітет «віртуозний» ужито тут цілком не випадково, адже сутність справжньої віртуозності найвищого класу якраз і полягає у тому, щоби приховати закладені в тексті твору технічні труднощі і представити художню цілість гармонійно і природно, без будь-яких помітних для публіки зусиль. Саме так переконливо і масштабно провів оперу диригент Іван Чередниченко, знайшовши точні темпові рішення, філігранно розрахувавши драматургію розгортання дії, чутливо виокремивши лейтмотиви в оркестровій партії.

Вкотре також переконуємося, що маємо тепер у театрі імпонуючий склад солістів, яким під силу підняти потужну глибу інтелектуального оперного дійства і не просто ретельно вивчити модерні вокальні партії, що так далеко відступають від звичної романтичної кантилени, а й створити переконливий сценічний образ. Головне навантаження в опері припадає на партію Мирослави (у двох прем'єрних виставах її виконували провідні сопрано Людмила Корсун і Маріанна Цветінська), найбільш суперечливу і багатогранну постать, яка перебуває на сцені практично найбільше з усіх. Гідними партнерами молодих співачок виступили Олександр Черевик (Максим), Тарас Бережанський та Юрій Трищевський (Захар), Юрій Шевчук і Роман Страхов (Тугар Вовк), Наталія Дацько, Олена Скіцько, Ірина Чікель (Мавра), Назар Павленко, Дмитро Кокотко, Володимир Шинкаренко (Бурунда). Чудово прозвучали хорові сцени (хормейстер Вадим Яценко), серед яких особливо хотіла би вирізнити фольклорно-модерні хори з яскравим карпатським колоритом у першій дії.

Якщо музичний складник вистави сприйнявся без усяких застережень, то режисерське вирішення, а надто декорації і костюми (у пам'яті ж збереглися барвисті сценічні візії Є. Лисика!) змусили серйозно застановитись і проаналізувати: який меседж у синтезі з музикою Лятошинського хотіли передати слухачам-глядачам автори візуального ряду вистави? Безперечно, режисура цього сценічного дійства вписується в основних рисах в естетику т. зв. «режисерського театру», тобто символічно переносить події XIII ст., переосмислені творцями опери з урахуванням радянських реалій 1920-х років, ще на сто років уперед, з усіма атрибутами сьогодення і зовсім недавнього минулого, або й в постмодерному ключі, змішуючи знаки різних епох.

Пластичні вирішення мізансцен винахідливо відтінялися ключовими «підказками», що їх робітники у синіх спецвіках повільно вивозили на авансцену у скляних музейних вітринах і ввозили назад: спочатку трави, на яких ворожить вішунка Мавра (цікаве її миттєве перевтілення з учительки у ворожку); потім ведмідь, на лови якого запрошує Максима Тугар Вовк, далі – хоронитель землі тухольської ідол Сторож. А потім у вітрини-клітки потрапляють і головні герої: любовна сцена Мирослави і Максима розгортається через скляні стінки, які відділяють закоханих, врешті полонений монголами Максим, який вибирається з вітрини як із клітки. Дотепна і дуже доречна режисерська знахідка.

Сам же темп руху, жести, реляції героїв на сцені природно асоціювалися із сучасним середовищем, причому з гострими соціальними акцентами і впізнаваністю суспільних типажів. Особливо запам'ятався сценічний образ Тугара Вовка: цей негативний герой, символ колаборанта і негідника, рухався розхлябано, наче на шарнірах, із презирством оглядаючи «смердів». У такій його поставі настільки безсумнівно вгадувався стиль поведінки наших сучасних олігархів і деяких політиків, що можна було запідозрити режисера у моделюванні художнього образу «з натури». Загалом сценічна дія як утілення режисерського задуму мала три основні переваги, які дають змогу оцінити перший

оперний досвід Івана Уривського на «відмінно»: вона цілком природно взаємодіяла з музикою і не «кусалася» з нею; вона тактовна, логічна, позбавлена зайвої метушливості і поверховості; урешті, вона настільки потужно переносила нас у сучасні реалії, що іноді неможливо було втриматися від прямих алюзій із теперішньою війною українців із дикою ордою. Особливо це відчувалося у другій дії, а надто у її завершенні – сцені битви, у якій полягли майже всі учасники.

Найважче далось розуміння декорацій і костюмів. Чому замкнений простір сцени майже позбавлений яскравих барв? Чому світло-коричневого невиразного кольору уніформи тухольців майже зливалися зі світлим деревом парт? Чому, зрештою, парти? Де-хто зі слухачів справді почувся розчарованим, на початку я теж ніяк не хотіла сприймати такого обмеженого барвно-просторового рішення. Але потім спала на думку гіпотеза про те, що це ж не тухольці XIII віку, це ми самі, ще так недавно закуті у замкнутий простір за залізною завісою і вбрані в уніформи тоталітарного режиму, з якого вибираємось ось уже четверте десятиліття і проходимо жорстокі уроки історії (тому й парти!). Лише монголи і зрадник Тугар Вовк зі своєю свитою вбрані у сірі одежі, як щуряча навала. Різноманітність кольорів і крою у костюмах (зрештою теж тільки приглушених тонів і не надто виразних) з'являється лише у другій дії, коли громада постановляє боронити свою землю і не пускати орду за гори на Захід.

І найголовніший візуальний символ вистави – конфігурація світлових ліній, що незмінно височіли над сценою, до кінця байдуже споглядаючи битви добра і зла. Я спочатку спробувала розшифрувати цей знак, дошукуючись у ньому чи прадавніх трипільських символів, чи китайських ієрогліфів. Але потім зрозуміла, що у цьому немає потреби: головний задум полягав у тому, щоби наприкінці опери розділені – паралельні і перехрещені – лінії з'єдналися у єдине коло, у той золотий обруч, за який триматиметься вся громада. Годі й знайти кращої ілюстрації для пророчих франкових слів, які він вкладає в уста Захара Беркута: «...серед тих злиднів знов нагадає собі народ своє давнє громадство... <...> ...він нагадає собі життя своїх предків і забажає йти їх слідом. Щасливі, кому судилося жити в ті дні! Се будуть гарні дні, дні весняні, дні відродження народного!»³.

Резюме

Двогодинна вистава розгорталася цілісно, на одному диханні, а виклична «модерність» музичної мови, на яку нарікали критики 1930-х років, сприймалась абсолютно органічно і не перевантажувала динамічного розгортання сценічної дії. Навпаки, свіжа, експресивна музична мова неймовірно захоплювала, а сценічне вирішення надихало на рефлексії щодо сучасних історико-політичних колізій. У перерві, обмінюючись думками, практично всі були єдині у висновку: опера Лятошинського – справжній шедевр, сумірний із загальноновизнаними західноєвропейськими сценічними артефактами, такими як опера «Воцек» А. Берга, балет «Зачарований мандарин» Б. Бартока чи сценічна ораторія «Жанна д'Арк на вогнищі» А. Онеггера. Але тепер лише від нас, від наших мистецьких сил залежить, чи зможемо ми гідно представити його на світових сценах. І не лише задля беззаперечної художньої вартості, а й як промовисте нагадування про те, хто врятував Європу від орди вісімсот років тому і хто рятує її від такої ж орди сьогодні. Велике історичне коло – золотий обруч – замикається.

³ Франко І. Захар Беркут : історична повість. Харків : Клуб Сімейного Дозвілля, 2023. С. 251.

DOI <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2025-2-53-15>*Наталя Сиротинська*

ЛУПАЙМО СЮ СКАЛУ! РЕФЛЕКСІЯ НА ТЕМУ ВПРОВАДЖЕННЯ ТЕРМІНА «ГРАС-РУТС»

Нещодавно побачила світ монографія Тараса Дубровного «Грас-рутс-мистецтво. Нова якість української музики»¹, основний зміст якої зосереджується довкола обґрунтування нового терміна оцінки українського мистецтва. Уже сама назва містко і лаконічно відтворює головне призначення книги, поява якої на музикознавчому горизонті пропонує новий ракурс осмислення процесів формування і функціонування національної музики.

Безсумнівно, що шлях обдумування і пошуку необхідного терміна для переосмислення українського мистецтва був тривалим і виваженим – нехай про це колись почитаємо в мемуарах! – але такий крок потребує не лише компетентності, а й відваги. Признаймося: не так просто заперечувати щось усталене, «втрамбоване» десятиліттями і вже звикле – тож вітаймо автора за впертість і намагання знищити «скалу» упереджень. Століттями знищуване, присвоюване і знецінюване мистецтво вже давно потребує нового ракурсу для переосмислення.

Як йдеться у монографії, етимологічно термін «грас-рутс»/grassroots запозичено з політологічного середовища США, де він використовувався для означення ініціативи рухів знизу (маси) вгору (політичне керівництво). Тож застосування цього терміна до українського музичного мистецтва, базованого на фольклорній основі, певною мірою суголосне сутності цілого пласту музичної творчості XIX ст., опертої на глибинні фольклорні інтонації. У цьому прочитується й унікальна здатність української культури до відродження і проростання навіть за несприятливих умов.

Так, життєдайна сила рідної землі відроджувалася в чисельних пластах української культури теж за принципом «знизу вгору», що було суголосним існуванню українських т. зв. «соціальних ліфтів» різних періодів – від демократичного козацького запоріжжя, повсюдного дяківського навчання всіх без винятку українських дітей, братських шкіл із чисельними філіалами і академій барокової доби до семінарій, хорових і просвітницьких товариств XIX ст.

Усе це творило унікальний соціокультурний феномен плідного функціонування українського етносу, поділеного політично, позбавленого сприятливих умов і так



¹ Дубровний Т. Грас-рутс-мистецтво. Нова якість української музики. Львів, 2024.

необхідного фінансування для розбудови потужних мистецьких проєктів. За таких обставин розвиток української музики відбувався за властивою їй особливою зорієнтованістю на національне інтонаційне «коріння» і переважно вокальні або малі інструментальні форми, доступні для поширення в українському середовищі. Порівняно з оперно-симфонічною потугою європейського доробку національне мистецтво тривалий час залишалося недооціненим, а за імперського режиму цілеспрямовано висміювалося як непрофесійне та аматорське.

Як пише Т. Дубровний, один із найважливіших для України періодів – ХІХ ст. і дотепер часто трактується мистецтвознавцями і культурологами як період дилетантства, вторинності та конформізму. Натомість термін «грас-рутс» якнайкраще дає змогу осмислити цей період української музики, оскільки він, на думку автора, є більш відповідним за своєю етимологією і позбавлений негативного семантичного забарвлення. Він уточнює і розширює загальноприйняті визначення наявних рівнів культури «високої», «низької» та «низової», наповнюючи їх більш відповідним диференційованим семантичним значенням. Як наслідок, мистецький доробок ХІХ ст. отримує відповідний маркер для оцінювання і достойного представлення у європейському культурному просторі.

Безперечно, упровадження нового терміна «грас-рутс» є категоричним і відповідальним кроком, ґрунтовність якого прочитуємо у скрупульозно укладеному змісті. Т. Дубровний аналізує історичні та соціокультурні чинники походження нової термінології, протиставляючи феномен «грас-рутс» особливостям полісемантичного «кітч» в контексті європейської культури. Водночас новий термін отримує широке панорамне бачення на тлі різножанрової палітри української музики різних епох, а також мистецької функціональності різних соціокультурних середовищ, зокрема салонного чи маєткового музикування на різних теренах України. Окремо розглядаються твори відомих українських композиторів, а також хронологічно вибудований пісенний репертуар. І весь цей об'ємний матеріал послідовно і переконливо руйнує стереотипне бачення української музики ХІХ ст., найкращі паростки якої закладали міцний фундамент для подальшої розбудови національного музичного мистецтва.

Тож презентована книга і представлений у ній термін «грас-рутс» з'явилися саме на часі, коли руйнуються затверділі догми імперських наративів і повертаються забуті імена й твори українських композиторів. Тож і музичне мистецтво отримало виразний маркер для переосмислення і відродження інтонаційної барви ХІХ ст.



НОТАТКИ

Наукове видання

УКРАЇНЬСЬКА МУЗИКА

Науковий часопис

Щоквартальник

Число 2 (53)
2025

Комп'ютерна верстка і технічне редагування –

Наталія Кузнєцова

Коректура –

Наталія Славогородська

Підписано до друку 30.05.2025.

Формат 70х100/16. Гарнітура Times New Roman. Папір офсет. Цифровий друк.

Ум. друк. арк. 11,05. Наклад 100 прим. Зам. № 0725/532.

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.