



**Cuiavian University  
in Wloclawek**



**Odessa National  
A. V. Nezhdanova Academy  
of Music**

**MUSICAL ART AND LINGUISTIC  
THESAURUS OF WORLD CULTURE:  
UKRAINE'S EXPERIENCE**

**Scientific monograph**

 **IZDEVNIECĪBA  
BALTIJA  
PUBLISHING**  
2023

*Recommended for printing and distribution via Internet  
by the Academic Council of Baltic Research Institute  
of Transformation Economic Area Problems according  
to the Minutes № 1 dated 31.01.2023*

**REVIEWERS:**

dr **Katarzyna Niwińska**, Cuiavian University in Włocławek;

dr **Jerzy Stramowski**, Cuiavian University in Włocławek;

**Oleksandr Leonidovych Oliinyk**, PhD in Art Criticism, Professor, People's Artist of Ukraine, Rector of Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music;

**Olha Vadymivna Ohanezova-Hryhorenko**, Doctor of Art Criticism, Professor, People's Artist of Ukraine, Vice Rector for Academic Affairs, Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music;

**Oleksandra Ivanivna Samoilenko**, Doctor of Art Criticism, Professor, Vice Rector for Research, Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music;

**Svitlana Viktorivna Osadcha**, Doctor of Art Criticism, Professor, Head of the Department of History of Music and Music Ethnography, Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music;

**Alla Dmytrivna Chernoiivanenko**, Doctor of Art Criticism, Professor, Professor at the Department of Folk Instruments, Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music;

**Kira Isaakivna Maidenberh-Todorova**, PhD in Art Criticism, Senior Lecturer at the Department of Theory of Music and Composition, Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music.

**Musical art and linguistic thesaurus of world culture: Ukraine's experience** : Scientific monograph. Riga, Latvia : "Baltija Publishing", 2023. 324 p.

# CONTENTS

SECTION 1. Military music performance in the cultural space of Chernigiv region (Badalov O. P.) .....	1
1. Military brass bands of Chernihiv region.....	2
2. Military conductors of the Chernihiv region.....	11
SECTION 2. Creative portrait of Olga Popowicz: synergy and identification of activities (Bobechko O. Yu., Dutchak V. H.) .....	20
1. Life path and professional achievements of Olga Popowicz.....	22
2. Identifying principles of activity and creativity of Olga Popowicz.....	31
SECTION 3. The perspective of Chopin's creative biography through European opera during the first half of the XIX century (Bodina-Diachok V.).....	45
1. The role of opera in the range of composer's musical interests .....	46
2. The impact of Italian <i>bel canto</i> on the composer's musical process.....	52
SECTION 4. The philosophy of musical art in the research of Ukrainian and foreign scientists at the beginning of the XXI century (Bura M. Ya., Kundys R. Yu.) .....	57
1. Philosophy of music in the research of foreign scientists of the beginning of the 21st century.....	59
2. Philosophy of music in the studies of Ukrainian scientists of the beginning of the 21st century.....	65
SECTION 5. Musical and instrumental art on the territory of Ukraine in the 17th – 19th centuries in the performing dimension (Velychko O. B., Saldan S. O., Makovetska I. G.) .....	73
1. Philosophical and aesthetic background of the investigated problem.....	74
2. Trends in the development of instrumental performing art.....	77
3. Choice of performance repertoire .....	84
SECTION 6. The transformation of performing approaches to the cycle «Galician songs» of Levko Revutsky in the world of today's historicism (Grechishkina N. F.).....	95
1. The emergence of prerequisites for transformation of the performance of the Galician Songs cycle in the world today's historicism.....	95
2. The story of the birth of the work .....	97
3. The main performing task in the cycle.....	100

4. "Red rose of the trinity..."	101
5. "Oh, neighbor, neighbor..."	103
6. "I am sitting in the apartment..."	104
7. "My dear, big dear..."	105
8. "The violin is playing outside"	107
9. "How we came card..."	107
10. "Oh, and the shooters of Sichoviya were sad..."	109
11. "A shooter was riding on a troop..."	110

SECTION 7. Meaningful intonation as a universal system mechanism of formation of professional technological thinking of a musician-performer (Dushniy A. I., Zaets V. M., Zaiets O. P.)	114
1. Microstructural intonation is the key to the development of the emotional thinking of a musician-performer	115
2. The functional essence of the technological process of pronouncing formulas of microstructural (semantic) intonation	120

SECTION 8. Prominent Ukrainian singers of the late 19th and early 20th centuries in intercultural communication (anniversary reflections) (Karas H. V.)	132
1. Ukrainian singers are interpreters of the opera heritage of S. Monyushka on the stages of Polish opera houses	134
2. Ukrainian singers in the operas of S. Monyushka on the stages of Ukrainian theaters of the late 19th and early 20th centuries	140

SECTION 9. Choice factor: concepts of national culture, ideological circumlocution and allusion in the system of academicism (choral creativity of Ukrainian composers of the 1930s) (Kostiuk N. O.)	147
1. Contextual aspects of Ukrainian choral creativity of the 1930s.	148
2. Options for using cultural concepts, circumlocution (allegorical) and allusions in the academic choir layer	151

SECTION 10. "Circle without a circle line": on the specifics of the spatial organization of music of maxim shalygin (Naumova O. A., Rizaieva G. E.)	161
1. The problem's prerequisites emergence and the problem's formulation	163
2. Composer Maxim Shalygin: the image of a person on the road	164
3. "Marian Antiphons" for 12 voices by Maxim Shalygin as a reflection of current composer's searches in the field of sonoristics	166

SECTION 11. Oleksandr Shchetynsky's orchestral thinking: sound, space, matter (Savchenko H. S.).....	176
1. Orchestral thinking: theoretical and historical aspects .....	176
2. Evolution of sound and matter in Alexander Shchetynsky's Flute Concerto.....	184
3. Sound, movement and space in "Trajectories of Sound" .....	195
SECTION 12. Scientific-methodical priorities of modern musicology: overcoming boundaries (Samoilenko O. I.).....	203
1. Some factors of the system approach in musicology .....	204
2. Epistemological direction of modern Ukrainian musicology: generalizing view .....	212
SECTION 13. A piano concert at the break of cultural paradigms (Xia Ming).....	222
1. Dialogical paradigm of development of concert-drama № 2 by K. Tsepkoenko for piano, soloists and orchestra .....	224
1.1. Part I of Allegretto energico.....	227
1.2. Part II Andante .....	229
1.3. Part III Allegro .....	230
1.4. Part IV Allegro.....	232
SECTION 14. The specifics of Ukrainian pop a cappella vocal ensembles (Tormakhova V. M.).....	237
1. The basis of the formation of a cappella singing.....	237
2. Development of a capella singing in the USA .....	239
3. Peculiarities of Ukrainian pop a cappella ensembles of the late 20th and early 21st centuries .....	244
SECTION 15. Study of the Ukrainian dialects of Eastern Slovakia in the legacy of Ivan Pankevich and Vasyl Latta: identification aspects (Fabryka-Prottska O. R.) .....	250
1. Universalism of Ivan Pankevich's activity in the context of the development of Ukrainian dialectology and folkloristics .....	252
2. Scientific achievements of Vasyl Latta in the field of Ukrainian studies: synthesis of dialectology and ethnography .....	259
SECTION 16. Oleksandr Petrovych Ivanko – unknown pages of the life and work of the Ukrainian composer of Romantic Postmodernism (Tsepukh I. O.) .....	265
1. Biography Oleksandr Petrovych Ivanko .....	265

2. The creativity of the Ukrainian composer-romantic of postmodernism .....	271
2.1. Piano creativity .....	272
2.2. Vocal and choral work .....	278
2.3. Bayan and accordion work .....	281
2.4. Instrumental creativity .....	283
2.5. Orchestral work .....	284

SECTION 17. T. Shevchenko’s “Davyd’s psalms” of O. Yakovchuk’s works: exegetical transposition of text (Yakymchuk O. M.) .....	287
1. T. Shevchenko’s “Davyd’s psalms”: transposition of sacral text .....	288
2. O. Yakovchuk’s “Davyd’s psalms”: transposition of T. Shevchenko’s works .....	293

SECTION 18. Solomiya Krushelnytska, Vasyl Stefanyk, Ivan Trush: to the history of relationships (Yamash Yu. V.) .....	303
1. The history, circumstances of the acquaintance and communication of the “lightweight trio” .....	304
2. Falling in love as a motivation for creating a pictorial portrait of a singer .....	309

## MILITARY MUSIC PERFORMANCE IN THE CULTURAL SPACE OF CHERNIGIV REGION

Badalov O. P.

### INTRODUCTION

Military-musical culture is one of the important components of the artistic life of Ukraine, which is determined by both the history of the development of the national cultural space and its current state. This circumstance caused the researchers to turn to a wide range of issues related to military music: the ways of development of national brass music of the 18<sup>th</sup> – 19<sup>th</sup> centuries were studied<sup>1</sup>, the problem of the formation of a national system of training military musicians is singled out<sup>2</sup>, concert forms of activity of modern military brass bands are analyzed<sup>3</sup>; the current state of military musical performance and education is considered<sup>4</sup> etc. Against the background of works in which military musical culture is studied as a national phenomenon, the fragmentary nature of the study of regional features of its development is visualized: the military music of the Hetmanate of the 17<sup>th</sup> – 18<sup>th</sup> centuries is highlighted<sup>5</sup> and social functions of military bands of Galicia at the beginning of the 20<sup>th</sup> century<sup>6</sup>. In view of the above, the study of the military-musical culture of Chernihiv region, which has significant historical traditions, significant

---

<sup>1</sup> Рудчук Ю. Духова музика України у XVIII–XIX ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.01. Київ, 2001. 16 с.

<sup>2</sup> Гишка І. Перша і єдина в державі Україна. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя*. 2019. Вип. 11. 2019. С. 41–48.

<sup>3</sup> Сіончук О. Концертні форми художньо-творчої діяльності військових духових оркестрів. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя*. 2019. Вип. 11. С. 71–76.

<sup>4</sup> Апатський В. Історія духового музикально-исполнительського искусства : монографія. Київ : За друга, 2010. 320 с.; Сверлюк Я. Диригентсько-оркестрове виконавство в контексті суспільно-історичних традицій. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя*. 2018. Вип. 10. С. 25–28.

<sup>5</sup> Горенко Л. Генеральна військова музика XVII–XVIII ст.: історія, структура та функційне призначення. *Сівєричина в історії України*. 2014. Вип. 7. С. 107–113.

<sup>6</sup> Горбаль Я. Соціальні функції музикування військових оркестрів Галичини першої половини ХХ ст. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя*. 2019. Вип. 11. С. 27–33.

artistic achievements, is actively developing in the modern cultural space of Ukraine, represents the musical culture of the Siver land in many countries of the world, but has not yet become the subject of scientific study, becomes important. This circumstance is particularly striking given the fact that the musical culture of Chernihiv region has been researched quite fully: the general features of the regional musical life have been highlighted<sup>7</sup>, liturgical choral culture was investigated<sup>8</sup> and musical activities of public associations of the late 19<sup>th</sup> and early 20<sup>th</sup> centuries<sup>9</sup>, the creativity of the leading representatives of piano, vocal-choral and accordion performance of Chernihiv region was studied<sup>10</sup>. The slowdown in the study of regional military music culture is due, in our opinion, to a number of factors: the perception of the military music culture of Chernihiv region as a component of Soviet Army music, which affected its superficial study, the lack of access to military archival sources, the disorganization of memoirs and epistolary of members of the military musical formations of Chernihiv region, insufficient completeness of the development of the research methodology of Ukrainian military musical art, etc. The purpose of the study is to reproduce the path of development of the military-musical culture of Chernihiv region, to find out its influence on regional cultural processes.

### 1. Military brass bands of Chernihiv region

Information about the functioning of military music orchestras in Chernihiv region dates back to the Hetmanschina, but is of a fragmentary nature. It seems possible to talk about the influence of military music on the development of the artistic space of the region from the last third of the

---

<sup>7</sup> Самойленко Г. Нариси культури Ніжина. Ч. 2 : Театральне та музичне життя XVII–XX ст. : монографія. Ніжин : Видавництво НДПІ, 1995. 166 с.; Кавунник О. Музичне середовище Ніжина в контексті національних культуротворчих процесів XIX – початку XXI ст. : автореф. дис. на здобуття наукового ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.01. Київ, 2011. 20 с.

<sup>8</sup> Дорохіна Л. Богослужбний спів в музичній культурі Чернігівщини на початку XX ст.: автореф. дис. на здобуття наукового ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.01. Київ, 2002. 22 с.

<sup>9</sup> Ляшенко Т. Музична діяльність громадсько-культурних товариств Чернігівщини в контексті української музичної культури першої третини XX ст.: дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01 / НМАУ ім. П. Чайковського. Київ, 2006. 196 с.

<sup>10</sup> Бадалов О. Музично-педагогічна діяльність Ангеліни Стриги у контексті розвитку баянної культури Чернігівщини. *Мистецтвознавчі записки*. 2015. Вип. 28. С. 212–221.; Бадалов О. Лариса Роговець як провідний діяч вокальної культури Чернігівщини (до 55-річчя від дня народження). *Мистецтвознавчі записки*. 2017. Вип. 28. С. 212–221.; Бадалов О. Музично-педагогічна діяльність І. Клімової як складник формування культурного простору Чернігівщини. *Музичне мистецтво і культура*. 2020. Вип. 30 (2). С. 378–387.



19<sup>th</sup> century, when brass bands of the Reserve, Ostroh, Perevolochyn regiments, the Governor's guard orchestra, the orchestras of the Nizhyn and Chernihiv Fire Societies were active in Chernihiv region. These collectives were an important component of the regional musical life, because the activities of the symphony orchestra of the Chernihiv Music and Drama Society were somewhat fragmented, which was caused by unstable personnel potential and insufficient financial support. Instead, brass bands performed both purely official and artistic functions. According to the recollections of Chernihiv historian V. Pukhtynsky, «on Sundays and holidays there were “festivities” in the city garden behind the governor's house. Young people danced to the sounds of a wonderful brass band of the local regiment. On quiet summer evenings, it was especially pleasant to listen to the distant sounds of waltzes, marches and musical excerpts from operas and operettas. In the so-called “tsar” days, the regiment and the orchestra left the barracks located in the Yalivschina and marched bravura along Shoseynaya Street to Cathedral Square. “Feasts” were also arranged on the Val, and the same brass band attracted a lot of people»<sup>11</sup>.

Military musicians not only performed their direct functions and contributed to the organization of citizens' leisure time, but also had an impact on the development of the musical and educational movement. For example, Israel Yakovych Ziserman, the military bandmaster of the brass band of the Ostrog Regiment, became the first teacher in the class of woodwind and brass instruments, the leader of the symphony orchestra of the Chernihiv Music College founded in 1904; «flutist Protsenko and the Manilov brothers (later famous Kyiv musicians)» acquired skills in the brass band of the Nizhyn Fire Society, which was led by the father of the future prominent trumpeter T. Dokshitser<sup>12</sup>.

The fragmentary nature of the data on the activities of military brass bands during the period of the Ukrainian People's Republic and the first years of the establishment of Soviets does not allow us to clarify the importance of military music in the development of the cultural space of Chernihiv region. The found episodic information about the personalities of the leaders of military spirituals, presented in the second section of the article, suggests that the military music art of Chernihiv region in the 1920s and 1930s had sufficient artistic potential, but the beginning of the Second World War slowed down its development.

---

<sup>11</sup> Пухтинский, В. Дней минувших были и анекдоты. Рукопис. 1964. Державний архів Чернігівської області. Ф. Р-1275 (В. К. Пухтинський). Од. зб. 46. 15 арк., арк. 3.

<sup>12</sup> Докшицер Т. Трубоч на коне : монографія. Москва : Композитор, 2008. 232 с., с. 6.

In the second half of the 1940s, 3 military brass bands functioned in the Chernihiv region: 2 belonged to the regiments of the third long-range aviation division, 1 – to the bridge-building railway regiment. After the restoration of road and railway bridges in the region at the beginning of 1950, the railway regiment together with the orchestra was transferred to the Kerch military garrison; pilots' orchestras performed official functions, so the results of their activities did not affect the development of the cultural space of Chernihiv region. It has been possible to talk about the influence of military brass bands on the processes of regional culture creation only since the early 1950s, when the military brass bands of the 8<sup>th</sup> Military Educational Railway Regiment and the Chernihiv Higher Military Aviation School of Pilots began to operate in Chernihiv Region.

The military brass band of the Chernihiv Higher Military Aviation School of Pilots (hereinafter – ChHMASP) was formed together with the establishment of the Pilot's School in 1951. The organizer and first leader of the orchestra (1951–1955) was the well-known military conductor Senior Lieutenant Yefim Serhiyovich Balin (1907–1998). Before starting work in Chernihiv, he led the military band of one of the garrisons of the Far Eastern Military District. In 1951, E. Balin was sent to Chernihiv to create a brass band of the newly opened ChHMASP. During his leadership, the team mainly performed official functions. Since 1955, Major Kazimir Severinovich Golenzovskiy (1921–?) was appointed the head of the orchestra. A native of Kyiv, he graduated from the Higher School of Military Conductors (Moscow) in 1947 and began teaching at the school of military musicians of the Kyiv Military District. After the disbandment of the school, K. Golenzovsky was appointed head of the ChHMASP's orchestra (1955–1961). The innovation he introduced into the collective's activities consisted in organizing the study of music-theoretical disciplines (elementary music theory, harmony) and the basics of instrumentation by the orchestra members, which contributed to increasing the level of musical education of the orchestra members.

In 1962–1983, the orchestra was led by Major Gryhoriy Borysovich Kunkin (1927–2009). Starting from 1964, the ChHMASP's brass band began to participate in reviews-competitions of military bands, usually choosing the title of diploma student. Over the years, the skill of the team grew. The activity of the Chernihiv Music College, opened in 1961, indirectly influenced the improvement of the professional level of orchestra players. Its graduates became members of the ChHMASP's brass band as conscript and conscript soldiers (often after obtaining a higher musical education). The participation of supernumeraries contributed to staff stability of the team, and hence to the stability of the repertoire and the possibility of its formation from works not only of the ceremonial and formation repertoire, but also of world classics. During G. Kunkin's work with

the orchestra, the Solemn Overture «1812» and the Fantasy Overture «Romeo and Juliet» by P. Tchaikovsky, the symphonic poem «Preludes» and the Second Hungarian Rhapsody by F. Liszt, Symphony No.1 (Part I) by V. Kalinnikov, overture to the opera «Wilhelm Tell» by J. Rossini and others<sup>13</sup>. In addition to the repertoire list, a certain idea of the high level of performance of the orchestra members is provided by the memories of Pilot School's cadet M. Volevach: «I played in the ChHMASP's orchestra for a short time. It was led by Major Kunkin, the orchestra included composers and prominent musicians. To play in such an orchestra, it was necessary to be a gifted musician, which I was not, plus the workload is educational»<sup>14</sup>.

In the 1970s, the performances of the ChHMASP's military brass band together with the pianist, head of the piano department of the Chernihiv Music College I. Klimova and her students, with whom the orchestra performed the first parts of the piano concertos by L. Beethoven (№ 3), E. Grieg, S. Rachmaninov (№ 2), A. Kos-Anatolsky (№ 1), the finale of the Concert № 1 by P. Tchaikovsky. According to G. Kunkin, «the performance of these extremely difficult pieces significantly raised the level of the orchestra's skill»<sup>15</sup>. In 1970, the preparation of a concert and symphonic repertoire, unconventional for a military brass band, earned the group the title of laureate of the second prize of the contest of staff orchestras of the Kyiv Military District (chairman of the jury – Nathan Rakhlin).

An important place in the repertoire of the orchestra was occupied by samples of the composer's creativity of the orchestra members and local authors, arrangements and original works of the team leader. About the brightness of the musical expression of G. Kunkin as composer, V. Vlasenko, a former cadet of ChHMASP, speaks in his memories about the artist: «the song “Invincible and legendary”, which was sung at celebrations in the theater in 1970 under his leadership, I remember even now, and 40 years have already passed <...> everyone who remembers his song “Turbines”, will remember remember him too»<sup>16</sup>.

A wide repertoire palette allowed the ChHMASP brass band under the direction of G. Kunkin to perform twice a year with recital concerts: in March, the orchestra presented an academic concert program in the Philharmonic hall, and on Aviation Day, August 18, a program of popular

---

<sup>13</sup> Малісов Н. Легенда про мідні труби. *Місто*. 2007. 1 квітня.

<sup>14</sup> Браєрський В., Власенко В., Волевач М., Козлов С. Спогади про Г. Б. Кункіна та духовий оркестр ЧВВАУЛ. 2009 р. Рукопис. 1 арк. Архів О. Бадалова.

<sup>15</sup> Бадалов О. Ірина Петрівна Климова : монографія. Чернігів : ОУНБ ім. В. Короленка, 2004. 60 с., с. 46.

<sup>16</sup> Браєрський В., Власенко В., Волевач М., Козлов С. Спогади про Г. Б. Кункіна та духовий оркестр ЧВВАУЛ. 2009 р. Рукопис. 1 арк. Архів О. Бадалова.

music works on the Summer stage in the city park; during the year, the orchestra performed at enterprises, educational institutions, concert venues in the region and beyond<sup>17</sup>. On the initiative of G. Kunkin, a jazz orchestra, an ensemble of folk instruments, and a vocal-instrumental ensemble were formed on the basis of a brass band. The expansion of the forms and types of musical life of ChVVAUL contributed to the involvement of a wide range of participants in creative leisure: the school's officers and members of their families, conscript and conscript soldiers. According to the memory of cadet S. Kozlov, «the orchestra of the unit is always remembered, even though there was some variety in the everyday harsh days of service. I remember that when you pass by the club, everything is on the second floor of the rehearsal room»<sup>18</sup>.

The further development of the ChHMASP's orchestra is connected with the activities of captain A. Tkachuk (1950). Having led the orchestra in 1983, A. Tkachuk continued G. Kunkin's efforts to found creative collectives. On his initiative, a variety ensemble began to operate, which became a three-time laureate at the republican soldier's song contest «On the Wings of the Motherland». A. Tkachuk's main innovation was updating the collective's repertoire with his own compositions and arrangements. The conductor recalled that «during his 12 years of service in the military orchestra of our Flight School, he made more than a thousand instrumental pieces <...> wrote many works for brass bands, and many of them are performed not only by military, but also by civilian brass bands <...> They are printed in collections military bands»<sup>19</sup>. In 1995, with the dissolution of ChHMASP, the military brass band ceased its activities.

In 1950, the 8<sup>th</sup> military educational railway regiment (hereinafter – military unit 92422) was formed, located in Chernihiv; the regimental military brass band was formed in the spring of 1950. The work of assembling the team, which included 30 musicians, and its management in the first months of activity was entrusted to the foreman of the band, the clarinetist Yukhym Fedorovych Turovsky. At the end of the year, military musician Captain Vasyl Ivanovych Nikolayev was appointed the head of the orchestra. During his leadership in 1950–1953, the team mainly performed official tasks.

---

<sup>17</sup> Малісов Н. Легенда про мідні труби. *Місто*. 2007. 1 квітня. С. 4.

<sup>18</sup> Браєрський В., Власенко В., Волевач М., Козлов С. Спогади про Г. Б. Кункіна та духовий оркестр ЧВВАУЛ. 2009 р. Рукопис. 1 арк. Архів О. Бадалова.

<sup>19</sup> Зеленська О. Театральний маєстро Анатолій Ткачук. *Сайт Чернігівського обласного академічного музично-драматичного театру ім. Т. Шевченка* : веб-сайт. URL: <https://www.web.archive.org/web/20160326081240/http://teatr.cn.ua/pro-nas-pishut/26-2010-02-22-19-03-11/15-n.html> [дата звернення: 23.11.2020].

Since 1953, the railway orchestra has been performing the functions of a representative of the Chernihiv region's military brass band under the leadership of Major Pyotr Musiivych Kryvosheyenko, a graduate of the Military Conducting Faculty of the P. Tchaikovsky Moscow State Conservatory. At competitions-reviews of full-time military bands of the Kyiv Military District and inspection inspections, the team under his command demonstrated a sufficient level of mastery of the service and formation repertoire<sup>20</sup>. P. Kryvosheyenko did not ignore the participants in the amateur art of the regiment: he led the women's choir, provided orchestral accompaniment for the performances of soloists-vocalists at numerous concerts held in the military unit.

The improvement of the orchestra's performance skills continued under the guidance of Major Viktor Petrovich Filashinov, who led the team in 1965–1969. He was educated at the Faculty of Opera and Symphonic Conducting of the P. Tchaikovsky Kyiv State Conservatory (professor M. Kanershtein's conducting class), had the experience of conducting the orchestra of the military school of junior aviation specialists of the Kryvorizka garrison. V. Filashinov introduced works of academic music to the repertoire of the railway orchestra and introduced the group's performing activities outside the military unit. An example of this can be considered the concert program presented by the orchestra of railway workers (together with the orchestra of ChHMASP) in March 1966 in the hall of the Chernihiv Philharmonic, where more than 70 musicians performed the works by P. Tchaikovsky: Solemn Overture «1812», Italian Capriccio, finale of the Piano Concerto № 1 (soloist – I. Klimova), Solemn March etc. In the same year, the orchestra of railway workers, led by V. Filashinov, successfully performed at the contest-review of full-time military bands of the Kyiv Military District<sup>21</sup>.

At the time of the highest artistic ascension of the orchestra of military unit 92422, was 1969–1989, when it was led by Major Valentin Oleksandrovych Myaz, which could rightfully be considered «a professional and creative team, called to contribute to the political, military and cultural education of the personnel of the Armed Forces through the means of musical art»<sup>22</sup>. A graduate of the Moscow Institute of Military Conductors (1955–1960), he gained initial experience working with the military brass bands of the garrisons of the Odesa and Prykarpattia military districts.

---

<sup>20</sup> Малісов Н. Музики військової оркестр. *Деснянська правда*. 1970. 24 лютого.

<sup>21</sup> Зюрікова Н. Слави музичної будемо гідні : монографія. Чернігів : Десна-Поліграф, 2015. 34 с.

<sup>22</sup> Советская военная музыка : учебное пособие / П. И. Апостолов и др. Москва : Военно-оркестровая служба Министерства Обороны СССР, 1977. 427 с., с. 28–29.

Having started work with the orchestra of military unit 92422, V. Myaz continued the work of his predecessor V. Filashinov in enriching the repertoire with works of academic music. The group's concert programs included «Overture to the opera «Taras Bulba» by M. Lysenko, symphonic poem «Night on the Bald Mountain» by M. Mussorgsky, Symphony № 4 (4<sup>th</sup> movement) by F. Mendelssohn, Symphony № 5 (1<sup>st</sup> movement) by P. Tchaikovsky, Solemn and heroic overture in memory of General Karbyshev by H. Kalinkovich, «Zaporizhia march» (arranged by S. Tvorun) and others. This repertory orientation contributed to the growth of the orchestra's performance skills, which three times earned it the title of laureate of the first degree of district competitions of staff orchestras of the Kyiv Military District."This repertory orientation contributed to the growth of the orchestra's performance skills, which three times earned it the title of laureate of the First degree of district competitions of staff orchestras of the Kyiv Military District»<sup>23</sup>. Thus, the professional level of the orchestra corresponded to the general trends in the development of the military spiritual culture of that time.

The concert activities of the railway orchestra in the 1970s and 1980s covered the settlements of Chernihiv region, cities of Ukraine, Belarus, Russia, Kazakhstan. One of the longest concert tours of the collective took place in 1982, when for 2 months the orchestra performed on the Baikal-Amur Highway and the cities of Central Asia in front of military railway workers who «constantly worked on the construction of the BAH, the railway lines Kurgan – Karaganda, Kokchetav – Kzil-Tu»<sup>24</sup>. In 1983, the orchestra successfully performed a solo program at the Kyiv Philharmonic.

In the 1990s, against the background of changes in the political and socio-cultural space of the state, when new forms of organization of public life were being developed, army structures were being reformed, economic crises were occurring, etc., the development of the orchestra was slowed down<sup>25</sup>. Its stagnation was reinforced by the turnover of management personnel – the orchestra chiefs changed almost every year: Major Volodymyr Hryhorovych Dorofeev (1989–1991), Lieutenant Oleksandr Mykolayovych Vlasyuk (1997–1999), Major Gennadiy Mykolayovych Yakovenko (2000–2004); during 1992–1996, the position of manager was

---

<sup>23</sup> Бадалов О. Життєтворчість військових диригентів у контексті формування музичного простору Чернігівщини. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2021. Вип. 20 (1). С. 189–201, с. 196–197.

<sup>24</sup> Кордик С. Наше військо. Елітний полк у Чернігові. *Сіверщина*. 2010. 19 березня.

<sup>25</sup> Кузьмук О. Еволюція структури Збройних сил України (1991–2011 рр.). *Військово-науковий вісник Академії Сухопутних військ імені гетьмана Петра Сагайдачного*. 2011. Вип. 16. С. 47–63

vacant. The fact that «during 1991–1998 in the Armed Forces of Ukraine there was a situation when military orchestras lacked professional musicians, specialists in playing orchestra instruments»<sup>26</sup> did not contribute to maintaining the professional level of the orchestra.

At the beginning of the 21<sup>st</sup> century the railway orchestra was under threat of liquidation in connection with the disbandment of the railway troops of Ukraine according to the state program of reforming the Armed Forces of Ukraine. This process was made impossible by the Decree of the President of Ukraine No. 46/2003 «On the Transfer of Railway Troops of the Armed Forces of Ukraine to the Ministry of Transport of Ukraine» dated January 27, 2003<sup>27</sup>. In 2004, the railway troops were reformed into the State Special Service of Transport (hereinafter – SSST). After the mentioned reforms, military unit 92422 was reformed into military unit T0500 – the 8<sup>th</sup> educational center of Chernihiv SSST.

Preservation of the brass band as a component of the 8<sup>th</sup> Chernihiv educational center of the SSST exacerbated the issue of restoring its artistic capabilities, which was implemented with the appointment of Mykola Valentynovich Smal (1975) to the post of head of the orchestra in 2004. He graduated from the Chernihiv Music College named after L. Revutskyi (1994–1998), where he studied with V. Myaz (conducting, reading scores, playing instruments), from whom he learned the traditions of regional military music culture and who «advised me to connect fate with military music»<sup>28</sup>. After a term of service in the army, M. Smal obtained the specialty of military conductor at the department of musical art of the Military Institute of the National University «Lviv Polytechnic» and was appointed to the position of head of the brass band of military unit T0500.

Forming an idea of the team, M. Smal held a conversation with the staff and discovered that in the previous period the rehearsal work of the orchestra had an episodic nature, there was no activity to improve and expand the repertoire, besides, «it was difficult to call the team an orchestra, there was

---

<sup>26</sup> Романовський Я. Проблеми становлення системи підготовки спеціалістів військово-оркестрової служби у Збройних силах України. *Вісник Національного університету «Львівська політехніка»*. 2008. № 612. С. 190–195, с. 192.

<sup>27</sup> Про передачу залізничних військ Збройних Сил України у підпорядкування Міністерству транспорту України. Указ Президента України від 27 січня 2003 № 46/2003. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/ru/46/2003#Text> (дата звернення 05.12.2020).

<sup>28</sup> Бушай Н. Гордість міста – військовий оркестр. *Чернігівський тиждень*. 2010. 16 лютого.

only 12 people»<sup>29</sup>. Restoration of the creative form of the orchestra, according to the conductor, «was really difficult» and became apparent only after 5 years of work<sup>30</sup>. During this time, the number of the team was increased to 30 orchestra players, as due to conscripts from among the graduates of the wind instruments department of the Chernihiv Music School named after L. Revutskyi, as well as at the expense of contract employees (mostly – Music College teachers); the repertoire underwent changes, which included the newest works of Ukrainian composers; thanks to regular rehearsals and persistent self-improvement of the orchestra members, the team acquired significant performance skills, which in 2009 brought it the title of laureate of the All-Ukrainian festival-competition of brass bands in Morshyn, and in subsequent years – laureate at the All-Ukrainian festivals "Colorful Ukraine" and «Surmy of Ukraine»<sup>31</sup>.

Recognition outside the country came to the orchestra in 2009, when the team toured Belarusian cities (Minsk, Zhodyno, Lاپisi, Zhlobyn, Slutsk, Mstislavl), successfully repeated in 2011. The team proved its ability to compete with military brass bands of the European Union countries at the German festival «Berlin Tattoo» in 2012, in which military bands from 9 European countries took part. M. Smal was entrusted «to open a music festival of wind music, as well as to lead an orchestra composed of groups from three countries: Switzerland, Bulgaria and Ukraine, which performed Richard Strauss's symphonic poem "Thus Spoke Zarathustra"»<sup>32</sup>. In addition, Chernihiv musicians presented a solo program of arrangements of national folklore and works of modern Ukrainian composers. During the second decade of the XXI century. the team successfully presented national military musical art in Germany (2012, 2014, 2016, 2017), France (2016, 2017, 2019), China (2017), Denmark (2019). The orchestra performed military marches by Ukrainian composers, works of world academic music, medleys on the themes of modern popular music, etc.

At that time, the military unit T0500's orchestra is a military musical group capable of performing a set of tasks: military unit ceremonies, representative functions of the State Special Transport Service, providing

---

<sup>29</sup> Карпюк Г. Культурна промоція війська: чому армійський оркестр – це серйозно і важливо. *Новинарня: інтернет-видання*. 2018. 17 грудня. URL: [https://www.novynarnia.com/2018/12/17/kulturna-promotsiya-viyska-chomu-armiyskiy-orkestr-tse-seriozno-i-vazhlyvo/?fbclid=IwAR3Wc4pTtdclFmn36FZrT6uP8PeLC1\\_lkIINihL6JATf53m4JmAktEA1J5Q](https://www.novynarnia.com/2018/12/17/kulturna-promotsiya-viyska-chomu-armiyskiy-orkestr-tse-seriozno-i-vazhlyvo/?fbclid=IwAR3Wc4pTtdclFmn36FZrT6uP8PeLC1_lkIINihL6JATf53m4JmAktEA1J5Q) (дата звернення^ 03.12.2020).

<sup>30</sup> Там само.

<sup>31</sup> Зюрікова Н. Слави музичної будемо гідні : монографія. Чернігів : Десна-Поліграф, 2015. 34 с., с. 20.

<sup>32</sup> Чернігівський військовий оркестр представив Україну на музичному фестивалі Берлін-Тату. *Деснянська правда*. 2012. 8 листопада.



training work with conscript and contract service orchestrators, performing concert and performance activities. Such a development vector of the Chernihiv orchestra indicates its compliance with the standards of activity of the military brass bands of the armed forces of the European Union, which is confirmed by the analysis of the activities of the military music services of Germany, Great Britain, France, and the United States (European contingent), because «in the armed forces of NATO member countries, a component, aimed at solving a wide range of social and cultural problems, are military music services»<sup>33</sup>.

Summarizing the above, five stages of development of military brass bands of Chernihiv region can be distinguished. The preparatory stage covering the period of the end of the 19<sup>th</sup> – the first third of the 20<sup>th</sup> centuries. The second is the formative stage (1950–1966), when the activities of orchestras were limited mainly to official functions. At the third stage (1967–1989), the orchestras declared themselves as powerful artistic collectives capable of conducting full-fledged musical activities and representing the military and spiritual culture of Chernihiv region in the cultural space of the state. The fourth stage of development (1990–2003) was characterized by decline due to political and socio-cultural factors. A vivid example of this is the disbandment of the ChHMASP orchestra. Since 2004, the fifth stage of the development of military orchestral music of Chernihiv region has begun, which continues to this day in the activities of the railway orchestra. The further stage of the orchestra's development, which began in the second decade of the 21<sup>st</sup> century, corresponds to the trends of existence of the military music groups of the NATO armed forces.

## **2. Military conductors of the Chernihiv region**

In the first half of the 20<sup>th</sup> century the activities of military conductors Major S. Latyshev and Lieutenant B. Manilov played a prominent role in shaping the musical space of Chernihiv region/

Serhiy Pavlovich Latyshev (1896–?) was born in Chernihiv. He began his military-orchestral career as a baritone player in the orchestra of the 176th Perevolochensky Infantry Regiment stationed in Chernihiv. After completing the monthly courses of military conductors in 1920–1930, he led military brass bands in the Chernihiv region: military courses of the command staff and the Twentieth Regiment of the Seventh Infantry Division. The repertoire of the regimental orchestra included medleys based on P. Tchaikovsky's opera «Eugene Onegin», overtures to J. Rossini's

---

<sup>33</sup> Газетов В. Концептуальные подходы развития военно-музыкальной культуры за рубежом. *Вестник МГУКИ*. 2010. № 5 (37). С. 128–134, с. 129.

operas «The Magpie Thief», «The Italian in Algiers», «Wilhelm Tell», «The Barber of Seville», the overture «The Poet and the Peasant» F. von Zuppe, overture to J. Offenbach's operetta «Orpheus in Hell», etc. The orchestra's performances in winter in the building of the Red Army, and in summer on the open city stage, were always very successful. After the end of the Second World War, S. Latyshev headed the bands of small garrisons of the Trans-Baikal Military District. In 1947, he retired and returned to Chernihiv, where he led the city's amateur brass band. The collective took part in celebrations of various levels, provided leisure for the citizens: every day (except Monday) they played on the summer stage of the city's cultural park, and in the winter – in the premises of the sports association. In the second half of the 1950s, the work with this team was continued by «musician B. Manilov, known throughout the city at that time»<sup>34</sup>.

Boris Leontyevich Manilov (1909–?) was born in Pereyaslav, Kyiv region. He began his military orchestra activity in 1931 as the leader of the freelance military band of the artillery regiment of the 7<sup>th</sup> division. After his retirement, B. Manilov showed himself as a talented teacher and methodologist. In the post-war years, he formed the children's brass band of the Chernihiv City Palace of Pioneers and Schoolchildren, which he led until 1957. The initial composition of this children's musical group consisted of 20 members, who were selected according to both musical abilities and health, appropriate natural opportunities for learning to play wind instruments. Among the first students of the children's brass band were famous musicians: Honored Artist of Ukraine E. Dubrovner, Honored Worker of Culture of Ukraine, head of the brass band of the Chernihiv Music College named after L. Revutsky V. Solomakha, soloist of the orchestra of the T. Shevchenko Kyiv Opera Theater S. Balderman and others. Leading the amateur brass band of the Chernihiv regional organization of the Ukrainian Society of the Blind, B. Manilov, together with the members of the team, developed a special sheet music, which made it possible for independent individual classes of amateur orchestra players<sup>35</sup>.

From the second half of the 20<sup>th</sup> century. military conductors Captain E. Balin, Majors G. Kunkin, V. Myaz, Captain A. Tkachuk were powerfully active in the musical space of Chernihiv region.

With the figure of Yefim Serhiyevich Balin (1907–1998) «an entire era of the development of brass bands in Chernihiv region, both military and

---

<sup>34</sup> Смоленцев В. У міському саду грає духовий оркестр. *Сім днів*. 2018. 9 квітня.

<sup>35</sup> Дзюба С. Малісов Ной Аронович – жива легенда. *Місто*. 2007. 10 травня.

civilian, is associated»<sup>36</sup>. He was born in the city of Derazhnya, in the Khmelnytskyi region; began his military musical career as a Red Army soldier in the regimental orchestra, where he clearly demonstrated his musical talent and was sent to study in the bandmaster class at the Military Academy named after M. Frunze (1932–1935). After receiving a conducting education, E. Balin led the orchestra of the Astrakhan Infantry School of the Stalingrad Military District. During the Second World War, he led the orchestra of the headquarters of the Stalingrad Front, and in the post-war years he led the military music ensembles of the garrisons of the Far Eastern and Eastern Siberian Military Districts. In 1951, E. Balin was sent to Chernihiv to create a brass band of the newly opened ChHMASP. During his leadership in 1951–1955, the collective performed mainly official functions. After his retirement, E. Balin led regional courses for the training of brass band leaders, «for many years he led the brass bands of the cooperative technical school, the radio equipment factory, and the children’s brass band of the City Palace of Culture»<sup>37</sup>. His work as a conductor with the orchestra of the Chernihiv City Park of Culture, with which he worked in 1958–1971, was characterized by significant achievements and was broadcast on Republican television. Working with amateur orchestras, E. Balin formed a repertoire of samples of popular music, but «achieved maximum perfection in working with these works»<sup>38</sup>. During the 44 years of E. Balin’s creative activity in Chernihiv Oblast, prominent representatives of spiritual culture were educated in his orchestras: Honored Artist of Ukraine, Professor A. Umanets, chief conductor of the Chernihiv Regional Music and Drama Theater named after T. Shevchenko V. Zaslavskiy, teachers of the Chernihiv Music College named after L. Revutskiy O. Kachan, M. Tykholaz, V. Latun and others. Honoring the memory of their teacher, in 2009 they held a wind music festival named after him in Chernihiv<sup>39</sup>.

Gryhoriy Borisovich Kunin (1927–2009) was born on June 16, 1927 in Minsk in a family of civil servants. In the first days of the war, he was left an orphan and was sent to Kyrgyzstan, and later to the Uzbek city of Kokand. At that time, the Second Moscow School for Military Musician Pupils was evacuated there, the head of which selected Grigory to be a student. This

---

<sup>36</sup> Коваль В. Свято духової музики. *Міський інтернет-сайт Чернігова* : веб-сайт. URL: <https://www.gorod.cn.ua/news/foto-i-video/35151-prazdnik-duhovoi-muzyki-foto.html#ad-image-0> (дата звернення: 23.11.2020).

<sup>37</sup> Там само.

<sup>38</sup> Малісов Н. Спогади. 14 арк. Рукопис. 2016 р. Архів О. Бадалова, арк. 7.

<sup>39</sup> Коваль В. Свято духової музики. *Міський інтернет-сайт Чернігова* : веб-сайт. URL: <https://www.gorod.cn.ua/news/foto-i-video/35151-prazdnik-duhovoi-muzyki-foto.html#ad-image-0> (дата звернення: 23.11.2020).

educational institution was established in 1937 with the aim of training orphans as musicians for military orchestras, which determined the presence of not only general education and music, but also military disciplines in the school's curriculum. Pupils of the school took part in military parades and celebrations; after receiving a secondary musical education, they served in military orchestras and entered higher musical educational institutions.

In 1945–1948, G. Kunkin studied at the Moscow Higher School of Military Conductors, where among his teachers were professors H. Hamburg, V. Tselikovskiy, and others. After graduation, G. Kunkin was sent to Sakhalin as the leader of the orchestra of the military unit; later he led the orchestra of the Rogachev Division of the Belarusian Military District. Indirect evidence of the effectiveness of G. Kunkin's work at that time is the mention of him among the cohort of the best military conductors of the fleet and the Belarusian Military District, which is given in the publication «Soviet Military Music»<sup>40</sup>. Having acquired significant performance skills and developed organizational skills, at the beginning of the summer of 1962, Major G. Kunkin began working with the ChHMASP's brass band. Based on the work of his predecessors, which consisted in creating a solid repertoire base for the musical support of military rituals and ceremonials, the conductor began the development of the concert and presentation component of the team's activities. G. Kunkin's close attention to this direction of the work of the military brass band of the Ukrainian Military Academy of Ukraine is explained by the orchestra's participation in the contests of performance skills of the military bands of the Kyiv Military District, which were held once every two years, and where the team was awarded the title of laureate of the Second Degree in 1970. Over the years of working with the ChHMASP's brass band, G. Kunkin gained the respect and recognition of his colleagues, officers, and cadets, as evidenced by the memories of his contemporaries: «a bright man, our Conductor was Gryhoriy Borisovich Kunkin»<sup>41</sup>; «He never allowed anyone to humiliate him. Even our chief of staff, Colonel Shchygorev, addressed him by his patronymic»<sup>42</sup>. In 1983, G. Kunkin retired and began teaching at the Chernihiv Music College named after L. Revutskiy.

Valentin Oleksandrovykh Myaz (1938) was born in the Yabluneve village, Sumy region; studied at a music school in the trumpet class, where he showed remarkable abilities and at the age of 13 was transferred to the

---

<sup>40</sup> Бельман С. І музи, і гармати. *Деснянський тиждень*. 2010. 18 листопада.

<sup>41</sup> Браєрський В., Власенко В., Волевач М., Козлов С. Спогади про Г. Б. Кункіна та духовий оркестр ЧВВАУЛ. 2009 р. Рукопис. 1 арк. Архів О. Бадалова.

<sup>42</sup> Там само.

Kharkiv Secondary Specialized Music Boarding School<sup>43</sup>. In 1955–1960, V. Myaz studied at the Moscow Institute of Military Conductors (conducting class of A. Chugunov; bassoon class of M. Smirnov). During 1960–1968, he led the brass bands of the garrisons of the Odesa Military District, while at the same time studying at the correspondence department of the Kharkiv State Institute of Arts named after I. Kotlyarevskiy, who graduated in 1964 (bassoon class of K. Bilotserkivskiy). In 1969–1989, V. Myaz was the head of the brass band of the 8th separate Chernihiv Training Regiment of Railwaymen. Having led the team, he paid considerable attention to work on works of academic music, which contributed to the growth of the orchestra's performance skills – three times the team became a laureate of the first degree of district competitions of regular orchestras of the Kyiv Military District. The orchestra under V. Myaz toured a lot in Chernihiv region and beyond, had concerts in Tikhvin, Khabarovsk, Komsomolsk-on-Amur, etc. After retirement, V. Myaz during 1989–2009 taught at the Chernihiv Music College named after L. Revutskiy.

Anatoly Pavlovich Tkachuk (1950) was born in the Yaryshivka village, Tomashpil district, Vinnytsia region. In 1968–1973, he served in the military orchestra of the Kyiv Higher Artillery Engineering School. During his army service, he graduated in absentia from the Kyiv Music School named after R. Glyer, where among his teachers were professor M. Berdiev (trumpet), chief of the orchestra of the headquarters of the Kyiv Military District, Lieutenant Colonel G. Kuznetsov (conducting) and others<sup>44</sup>. In 1973–1978, A. Tkachuk studied at the Military Conducting Faculty of the P. Tchaikovsky Moscow State Conservatory (conducting class by S. Reichshtein, instrument class by D. Braslavsky, musical instrument (baritone) by professor A. Sedrakyan). After receiving his education, A. Tkachuk was sent to the Group of Soviet troops in Germany, where he led the orchestra of the 41<sup>st</sup> motorized rifle regiment of Berlin. Since 1983, he has been the head of the ChHMASP's brass band, which at that time had 55 musicians. One of them mentioned that A. Tkachuk «brought his own interpretation of many musical works to a fairly strong musical team, led by well-known conductors in the past. The repertoire of the orchestra has also changed»<sup>45</sup>. The conductor updated it with his own compositions: counter and formation marches, music for parades, fanfare for solemn events, etc.

---

<sup>43</sup> Парій О. Життєва партитура Мязя. *Народна Армія*. 2012. № 45. с. 16.

<sup>44</sup> Гайдук С. Заслужений діяч мистецтв Анатолій Ткачук: «Мої марші грають усі духові оркестри України». *Деснянка*. 2020. 20 серпня.

<sup>45</sup> Бельман С. Вечір єврейської музики: на радість людям. *Чернігівський обласний центр народної творчості* : веб-сайт. URL: <http://www.onmckim.com.ua/news/2014-11-04-1120> (дата звернення: 01.10.2020).

A. Tkachuk was awarded the prize named after B. Khmelnytskyi of the Ministry of Defense of Ukraine for creating military-themed musical works. It should be noted that A. Tkachuk continued G. Kunkin's efforts to found creative collectives. On his initiative, a variety ensemble began to operate, which became a three-time laureate at the republican soldier's song contest «On the wings of the Motherland». In 1995, with the disbandment of ChHMASP, the wind orchestra ceased its activities, and A. Tkachuk moved to work at the Chernihiv Philharmonic, where he became the organizer and first director (1995–1999) of the symphony orchestra, and since 2000 he has been managing the Philharmonic Wind Orchestra, conducting teaching work at the Chernihiv Music College named after L. Revutskyi.

Summarizing the second chapter, it can be stated that the creativity of military conductors S. Latyshev, B. Manilov and E. Balin determined the main directions of the evolution of military music performance in the region. The active concert activity of the military brass bands of G. Kunkin and V. Myaz popularized brass band art among the population of the region and, as a result, intensified the work of brass bands in music schools of the Chernihiv region and the Music College named after L. Revutsky, which in its first graduation in 1965 did not even have graduates from the specialty «wind instruments». A. Tkachuk made a significant contribution to the formation of the ceremonial repertoire for the military-orchestral service of the Armed Forces of Ukraine, the absence of which in the early 1990s was quite a problem. The high artistic talent of A. Tkachuk determined the creation of a solid basis for the development of symphonic performance in the Chernihiv region, which is currently represented by the activities of the symphony orchestra of the Chernihiv Philharmonic.

## **CONCLUSIONS**

During almost the entire 20<sup>th</sup> century military brass bands, in addition to their direct service functions as a military musical group, played a significant role in the musical life of Chernihiv region, compensating for the lack of a symphony orchestra in the region, which was founded in Chernihiv only in 1995. Thanks to military brass bands, Chernihiv listeners were able to hear symphonic works of world classics, and the students of the music school had the opportunity to perform with an accompaniment as close as possible to the original scores of S. Rachmaninov, E. Grieg, A. Kos-Anatolsy and others. While performing works of world classics, the military conductors brought up the issue of founding a symphony orchestra in Chernihiv. Having gained significant artistic experience and authority in the musical circles of the region in the military orchestras, the heads of the orchestras after retiring at the age of their creative potential (E. Balin – 48 years old, V. Myaz – 50 years old, G. Kunkin – 56 years old, A. Tkachuk – 45 years old) continued to operate in the cultural space of Chernihiv region, exerting a

significant artistic influence on it. The significance of their activity lies, first of all, in the involvement of the widest audience in brass music making as part of amateur brass ensembles, conducting training courses for leaders of amateur orchestras in the region, etc. In the children's wind orchestras of the mentioned conductors, future students of the Chernihiv Music College, many of whom later became prominent figures of the national wind culture, received training. Thus, the activity of the military brass bands of Chernihiv region continued against the background of socio-cultural processes in the state and was marked by both ups and downs, and at the present time is a clear evidence of the integration of the military and musical culture of Chernihiv region and Ukraine into the European cultural space.

### **SUMMARY**

Military musical performance in the cultural space of Chernihiv region of the end of the 19<sup>th</sup> and beginning of the 21<sup>st</sup> centuries was studied. On the example of the brass bands of the Chernihiv Higher Military Aviation School of Pilots and the Chernihiv Railway Regiment, the main forms of military brass performance in the region were summarized, which allowed us to distinguish 5 stages of its development. The first stage is preparatory: the end of the 19<sup>th</sup> – first half of the 20<sup>th</sup> centuries. The second stage is initial: 1950–1966, when the activities of orchestras were limited to official functions. The third stage is stable development: 1967–1989, where orchestras declared themselves as powerful artistic collectives capable of full-fledged musical activity. The fourth stage is stagnation: 1990–2003, due to socio-economic and socio-cultural factors, when the Chernihiv Higher Military Aviation School of Pilots orchestra was disbanded. The fifth stage is restoration and implementation of new forms of activity (2004 – present time). At the fifth stage, the concert and presentation function of the representative of the military-musical culture of Chernihiv Oblast is realized both in Ukraine and abroad. It is proved that the existence of military brass bands continued against the background of socio-cultural processes in the state, and at the present time is a clear evidence of the integration of the military-musical culture of Chernihiv Oblast and Ukraine into the European cultural space. The main stages of the life-creation of the conductors, the head of the military brass bands of the Chernihiv region, the founders of the modern orchestral culture of Chernihiv region were investigated. Their significant contribution to the development of the military-musical culture of Chernihiv region of the 20<sup>th</sup> century and the formation of the modern cultural space of the region were proved. The author considers their concert activity in the context of the popularization of wind performance in Chernihiv region.

## REFERENCES

1. Бадалов О. Життєтворчість військових диригентів у контексті формування музичного простору Чернігівщини. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2021. Вип. 20 (1). С. 189–201.
2. Бадалов О. Ірина Петрівна Климова : монографія. Чернігів : ОУНБ ім. В. Короленка, 2004. 60 с.
3. Бадалов О. Становлення та розвиток військово-музичної культури Чернігівщини (на прикладі духового оркестру залізничного полку). *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2021. Вип. 21 (2). С. 331–343.
4. Бадалов О. Творча діяльність Г. Кункіна у контексті розвитку військово-музичної культури Чернігівщини. *Мистецтвознавчі записки*. 2021. Вип. 39. С. 97–100.
5. Бельман С. Вечір єврейської музики: на радість людям. *Чернігівський обласний центр народної творчості*. : веб-сайт. URL: <http://www.onmckim.com.ua/news/2014-11-04-1120> (дата звернення: 01.10.2020).
6. Бельман С. І музи, і гармати. *Деснянський тиждень*. 2010. 18 листопада.
7. Браєрський В., Власенко В., Волевач М., Козлов С. Спогади про Г. Б. Кункіна та духовий оркестр ЧВВАУЛ. 2009 р. Рукопис. 1 арк. Архів О. Бадалова.
8. Бушай Н. Гордість міста – військовий оркестр. *Чернігівський тиждень*. 2010. 16 лютого.
9. Газетов В. Концептуальные подходы развития военно-музыкальной культуры за рубежом. *Вестник МГУКИ*. 2010. № 5 (37). С. 128–134.
10. Гайдук С. Заслужений діяч мистецтв Анатолій Ткачук: «Мої марші грають усі духові оркестри України». *Деснянка*. 2020. 20 серпня.
11. Дзюба С. Малісов Ной Аронович – жива легенда. *Місто*. 2007. 10 травня.
12. Докшицер Т. Трубач на коні : монографія. Москва : Композитор, 2008. 232 с.
13. Зеленська О. Театральний маестро Анатолій Ткачук. *Чернігівський обласний академічний музично-драматичний театр ім. Т. Шевченка*. : веб-сайт. URL: <https://www.web.archive.org/web/20160326081240/http://teatr.cn.ua/pro-nas-pishut/26-2010-02-22-19-03-11/15-n.html> (дата звернення: 23.11.2020).
14. Зорікова Н. Слави музичної будемо гідні : монографія. Чернігів : Десна-Поліграф, 2015. 34 с.
15. Карпюк Г. Культурна промоція війська: чому армійський оркестр – це серйозно і важливо. *Новинарня: інтернет-видання*. 2018. 17 грудня. URL: <https://www.novynarnia.com/2018/12/17/kulturna-promotsiya-viyska-chomu-armiyskiy-orkestr-tse-seryozno-i->



vazhливо/?fbclid=IwAR3Wc4pTtdclFmn36FZrT6uP8PeLC1\_lkIINihL6JATf53m4JmAktEA1J5Q (дата звернення: 03.12.2020).

16. Коваль В. Свято духової музики. *Міський інтернет-сайт Чернігова* : веб-сайт. URL: <https://www.gorod.cn.ua/news/foto-i-video/35151-prazdnik-duhovoї-muzyki-foto.html#ad-image-0> (дата звернення: 23.11.2020).

17. Кордик С. Наше військо. Елітний полк у Чернігові. *Сіверщина*. 2010. 19 березня.

18. Кузьмук О. Еволюція структури Збройних сил України (1991–2011 рр.). *Військово-науковий вісник Академії Сухопутних військ ім. П. Сагайдачного*. 2011. Вип. 16. С. 47–63.

19. Малісов Н. Легенда про мідні труби. Місто. 2007. 1 квітня.

20. Малісов Н. Музики військової оркестр. *Деснянська правда*. 1970. 24 лютого.

21. Малісов Н. Спогади. 14 арк. Рукопис. 2016 р. Архів О. Бадалова.

22. Парій О. Життєва партитура Мязя. *Народна Армія*. 2012. № 45.

23. Про передачу залізничних військ Збройних Сил України у підпорядкування Міністерству транспорту України. Указ Президента України від 27 січня 2003 № 46/2003. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/tu/46/2003#Text> (дата звернення 05.12.2020).

24. Пухтинский, В. Дней минувших были и анекдоты. Рукопис. 1964. Державний архів Чернігівської області. Ф. Р–1275 (В. К. Пухтинський). Од. зб. 46. 15 арк.

25. Романовський Я. Проблеми становлення системи підготовки спеціалістів військово-оркестрової служби у Збройних силах України. *Вісник Національного університету «Львівська політехніка»*. 2008. № 612. С. 190–195.

26. Смоленцев В. У міському саду грає духовий оркестр. *Сім днів*. 2018. 9 квітня.

27. Советская военная музыка : учебное пособие / П. И. Апостолов и др. Москва : Военно-оркестровая служба Министерства обороны СССР, 1977. 427 с.

28. Чернігівський військовий оркестр представив Україну на музичному фестивалі Берлін-Тату. *Деснянська правда*. 2012. 8 листопада.

#### **Information about the author:**

**Badalov Oleg Pavlovich,**

Ph.D. in Art Criticism,

Senior Lecturer at the Department of Theory,

History and Practice of Culture

Branch of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

55, Bogunskogo str., Chernihiv, 14000, Ukraine

## ТВОРЧИЙ ПОРТРЕТ ОЛЬГИ ПОПОВИЧ: СИНЕРГІЯ ТА ІДЕНТИФІКАЦІЯ НАПРЯМІВ ДІЯЛЬНОСТІ

Бобечко О. Ю., Дутчак В. Г.

### ВСТУП

Самобутня та унікальна музична культура українського народу повсякчас викликала зацікавлення у дослідників та науковців. Однак, поряд з існуючими на сьогоднішній день численними дослідженнями в означеній галузі, актуальними та затребуваними на сучасному етапі залишаються чимало аспектів і напрямків музикознавства, які потребують висвітлення та особливої репрезентації. Зокрема це стосується питань, пов'язаних з вивченням творчого доробку митців українського зарубіжжя, для яких мистецтво загалом, та музичне зокрема, окрім притаманної йому усталеної естетичної функції, часто відіграло роль виразника національно-глибинних духовних процесів, сприяло самоідентифікації, допомагало в утвердженні української держави в найскладніші періоди її становлення та розвитку. «Сьогодні особливо важливим видається осмислення персоналістичного зрізу еміграційного музикознавства як особистого виклику до самозбереження і культуротворення в чужому середовищі», – зауважує У. Граб<sup>1</sup>. Ці положення вповні стосуються і митців – композиторів та виконавців.

Вагомі здобутки талановитих українців зарубіжжя, а також їх внесок в світову та українську музичні культури неодноразово ставав предметом зацікавлення істориків та музикознавців, журналістів та публіцистів. Завдяки професійним розвідкам та публікаціям, особливо з початку 1990-х років, фундаментальний пласт музичної культури української діаспори став доступний не лише для фахівців, а й для широкого кола зацікавлених осіб. Відтак, колись маловідомі, або й зовсім не знані творчі постаті українського зарубіжжя зайняли достойне місце в українському мистецькому літописі. Однак, маючи значні творчі досягнення, що високо оцінені міжнародною спільнотою, культурно-мистецька діяльність багатьох з них й надалі потребує ґрунтовного дослідження та пропагування в умовах функціонування сучасного культурно-мистецького простору України. Розвідки, що присвячені видатним діячам музичної культури діаспори, відіграють

---

<sup>1</sup> Граб У. Мирослав Антонович: інтелектуальна біографія. Еміграційне музикознавство в українському культуротворенні повоеєних десятиліть : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 26.00.01 – Теорія та історія культури. Київ, 2019. С. 2.

велику роль у виявленні та збереженні мистецької спадщини українського народу, яка поставала завдяки плідній праці кількох поколінь, адже «повертаючи на материкову Україну музичні цінності, створені та збережені за її межами, досліджуючи музичну культуру західної діаспори, ми тим самим сприяємо відтворенню цілісного українського музично-культурного простору»<sup>2</sup>.

Пропоноване дослідження присвячене Ользі Попович (1961 р. н.) – визначній постаті в розвитку та популяризації української культури. Творча особистість мисткині вражає своєю багатогранністю та наявністю масштабних здобутків в українській культурно-освітній і музичній сферах не лише в Польщі, але й загалом за кордоном. В її творчому покликанні органічно синтезуються та взаємодоповнюються педагогічна практика, концертно-виконавська діяльність (солістка-співачка, бандуристка, хорова диригентка), наукова праця та просвітницько-організаційна робота, які створюють виняткову і цілісну життєву канву мисткині, що сповнена любові до української національної культури. Почесне звання заслуженої діячки культури Польщі (1999), срібний хрест Президента Польщі «За заслуги» (2003), стипендія Міністра культури та мистецтва Польщі (1998), що отримані О. Попович, не лише увиразнюють її подвижницьку діяльність на культурно-мистецькій ниві, а й, щонайважливіше, підкреслюють заслуги «само в площині пропаганди української культури в Польщі та за кордоном»<sup>3</sup>.

Незважаючи на вагомі досягнення О. Попович в напрямку всебічного пропагування музично-культурного надбання українського народу, а також проведення мисткинею значної наукової роботи в царині музичної україністики, її творчий здобуток в спеціалізованій літературі, як в Польщі, так і за її межами, зокрема в Україні, представлений доволі фрагментарно. До творчої постаті О. Попович у своїх дослідженнях зверталися О. Бобечко, М. Бурбан, В. Дутчак, Г. Карась, Е. Нідецька, Б. Попович, К. Фінг та ін. Однак, актуальною на сучасному етапі залишається потреба створення цілісного мистецького портрету О. Попович, що дозволить отримати комплексне бачення її високопрофесійної творчої діяльності як невід’ємної складової культурно-мистецького життя українського та польського народів, що становить **мету** дослідження.

---

<sup>2</sup> Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часпросторі ХХ століття : монографія. Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. С. 927.

<sup>3</sup> Дутчак В. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя ХХ – початку ХХІ століття : монографія. Івано-Франківськ : Фоліант, 2013. С. 139.

## **1. Життєвий шлях і професійні здобутки Ольги Попович**

Професійна співачка (сопрано), кандидат мистецтвознавства (2003, Київ), доктор вокалістики габлітований (2011, Катовіце, Польща), професор (2020), викладач Інституту музики Жешівського університету і Краківської музичної академії, членкиня Національної спілки композиторів України (з 2008 р.) Ольга Петрівна Попович (дівоче прізвище Левчишин) народилася 25 січня 1961 року в м. Добре Місто (воєводство Ольштин) в родині українців. Її батьки, Ярослав і Петро Левчишин, 1947 року були депортовані з рідних земель (село Верхрата-Любачівщина). Вищу освіту вона отримала на вокальному факультеті Краківської Музичної Академії (у класі Ізібелі Ясінської-Бушевіч), вдосконалювала фах в Українському Вільному університеті в Мюнхені (Німеччина) та в Українському Католицькому університеті в Римі, а 2000 року здобула підвищення кваліфікації I ступеня в сфері вокального мистецтва в Музичній Академії ім. К. Ліпінського у Вроцлаві.

Вагому частину спрямованого у творче русло життя О. Попович присвятила вокально-хоровому і бандурному мистецтву. Варто зауважити, що Україну та Польщу, як держави зі спільним кордоном та тісно переплетеною впродовж багатьох століть історією, у музичному відношенні суттєво поєднують подібність тематики народної творчості, гармонічні особливості мелодики пісень та інструментальних композицій, взаємопроникнення фольклорних інтонацій обох народів у композиторській творчості, а також неабияка любов українців та поляків до народних інструментів.

Виконавство на бандурі, що в Україні належить до яскравих, самотніх і значущих явищ національної музичної культури, на території Польщі має також свої давні традиції, позаяк розвиток українського національного інструменту на цих теренах був зумовлений важливими в часовій протяжності історичними передумовами. Очевидним є те, що інструменти з родини кобзовидних поширювалися у польському світському середовищі та при дворах королів і заможних магнатів. Саме польські дослідники, ще в XVI–XVII століттях, одними з перших зареєстрували в історичних літописах згадки про кобзу, бандуру та її різновид – торбан. Відзначимо, що побутування кобзарського інструментарію, а також відношення до українських народних виконавців в польському середовищі, у всі історичні періоди залежало від суспільно-політичних подій, які відбувалися на території держави, а також, як наслідок, від міжетнічних і міжнаціональних взаємовідносин між сусідніми народами. До прикладу, розвиток бандури у 20–30-х роках ХХ ст. у Польщі, «не можна вважати однозначним діаспорним явищем. З одного боку, це збереження власних традицій на історичних етнічних територіях,

з іншого, – популяризація української культури в Польщі, активний розвиток українсько-польських музичних взаємин»<sup>4</sup>.

Незважаючи на жорстокі перипетії Другої світової війни та подальші важкі випробування українсько-польських взаємозв'язків у цей історичний період (операція «Вісла» (1947), традиції української культури в Польщі, особливо у другій половині ХХ століття, вдалося зберегти. Особливу роль в цьому відіграло створене 1956 року Українське суспільно-культурне товариство (УСКТ), діяльність якого стала «свідченням масштабної культурно-освітньої роботи в українському середовищі Польщі»<sup>5</sup>. Значні позитивні зміни в міждержавних взаєминах сусідніх країн, що відбулися вже після розпаду Радянського союзу, а також створене 1990 року на базі УСКТ Об'єднання українців у Польщі (ОУП), й надалі сприяли появі та успішному функціонуванню багатьох українських організацій, освітніх та культурно-мистецьких установ на території держави.

Чимало зусиль для відродження та утвердження традицій бандурного мистецтва в Польщі ще з середини ХХ століття доклав Петро Лахтюк (1911–2001) (справжнє ім'я Пантелеймон Бондарчук). Часто виступаючи у якості соліста, умілого організатора та педагога, він став одним з найзавзятіших пропагандистів виконавства на бандурі в повоєнній країні. Наприкінці 60-х років, після заснування митцем ансамблів бандуристів в містах Тшебятів та Щецін в Польщі з'явилися й жінки-бандуристки<sup>6</sup>. Потрібно відзначити, що традиційно, перші згадки та початковий етап утвердження бандури як в Україні, так пізніше і в польському середовищі були пов'язані з чоловіками-кобзарями. Однак, розвиток та популяризація сольного, а також ансамблевого бандурного виконавства, як на аматорському так і на професійному рівні, починаючи від другої половини ХХ століття в Польщі, вже нерозривно пов'язані з жіночими іменами<sup>7</sup>.

Однією з непересічних жіночих постатей, які відіграли фундаментальну роль в розвитку та функціонуванні бандурного мистецтва на польських теренах стала О. Попович. Її універсальна

---

<sup>4</sup> Дутчак В. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя ХХ – початку ХХІ століття : монографія. Івано-Франківськ : Фоліант, 2013. С. 93.

<sup>5</sup> Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часпросторі ХХ століття : монографія. Івано-Франківськ: Тіповіт, 2012. С. 180.

<sup>6</sup> Бобечко О. Жіноче бандурне виконавство в еміграційному середовищі Польщі: мистецтвознавчий аспект. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Мистецтвознавство*. В. 28. Рівне, 2018. С. 28–35.

<sup>7</sup> Vobechko O. Жінка і бандура: бандурне мистецтво на пограниччі України і Польщі. *Na pograniczech: Z odległej i bliskiej przeszłości. Studia o stosunkach kulturowych* / Redakcja naukowa Robert Lipelt. Tom XII. Sanok, 2019. S. 156.

мистецька діяльність в означеній галузі спрямована на популяризацію бандури як інструмента високої художньої спроможності, утвердження академічного виконавства бандуристів та виховання молодого покоління виконавців. «Бандурна історія» мисткині тісно пов'язана з постаттю Володимира Пайташа (1927–2014), великого подвижника української духовної хорової музики, незрячого диригента перемиського хору «Горі серця», котрий за вагомі творчі заслуги був удостоєний польської державної відзнаки «Заслужений діяч культури». До лав бандуристів митець долучився 1970 року завдяки вищезгаданому П. Лахнюку. Вже 1973 року, вперше на території Польщі, він зумів організувати ансамбль бандуристок при церковному хорі греко-католицької катедрі в Перемишлі. Колектив, репертуар якого наповнили релігійні та календарно-обрядові пісні, а також шевченківські твори, проіснував до середини 80-х років та провадив доволі активну концертно-виконавську діяльність. Саме до цього ансамблю, у якості однієї з учасниць, увійшла й О. Попович. Ансамбль, започаткований 1978 року, складався спершу з шести дівчат, а його керівником був Володимир Пайташ. Вже згодом був сформований перемиський ансамбль з промовистою назвою «Бандура», який очолила Ольга Попович. Серед перших учасниць були Марія Фіцак, Мирослава Осечко та Маргарета Крайня<sup>8</sup>.

Намагання розширити мистецькі грані бандурного виконавства, включивши до репертуару світську музику, зокрема українські народні пісні, авторські твори, стало одним з пріоритетних завдань колективу. Перший виступ колективу – на Молодіжній ярмарці в Гданську з українськими народними піснями. Пізніше колектив розширюється до шести учасниць, активно концертує не лише в Польщі, виступаючи перед українцями, виселеними з рідних земель, а й із 1984 року за кордоном – у Німеччині, Італії, Бельгії, Югославії, Канаді.

Примітним є той факт, що бандуристки неодноразово брали участь у Курсах гри на бандурі при Українському Вільному університеті в Мюнхені (1986; 1990), де співпрацювали з виконавцями зі США та Канади. Також з ансамблем «Бандура» певний час співпрацювала знана у Польщі професійна бандуристка А. Хранюк-Сивіцька, яка так само доклала чимало зусиль для професіоналізації бандурного виконавства та популяризації української культури на польських теренах. Зокрема, у 1979 році в Перемишлі відбувся другий курс інструкторів УСКТ, у якому взяли участь ансамбль «Бандура», учасниці якого «під педагогічним наглядом А. Хранюк-Сивіцької вдосконалювали свою

---

<sup>8</sup> Дутчак В. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя ХХ – початку ХХІ століття : монографія. Івано-Франківськ : Фоліант, 2013. С. 137.

виконавську майстерність, яка зуміла прищепити дівчатам технічні навички гри, розуміння мистецької інтерпретації творів»<sup>9</sup>.

У 1988 р. керівник ансамблю «Бандура» Ольга Левчишин-Попович бере участь, як викладач, у черговому бандурному курсі у Мюнхені під керівництвом М. Дейчаківського, бандуриста Капели ім. Т. Шевченка (Детройт, США). Таким чином, ансамбль «Бандура» ознайомився з репертуаром та методикою навчання Г. Китастого – керівника Капели. У вересні 1988 р. «Бандура» бере участь у святковому концерті в Штутгарті (Німеччина), присвяченому 1000-літтю Хрещення України, де колектив виступив поряд з європейськими «зірками» української діаспори – співачкою Одаркою Мазурик (Франція) та чоловічим хором «Україна» (Німеччина).

У грудні цього ж року колектив святкував у Перемишлі ювілейне десятиліття своєї артистичної праці. Як зазначила в рецензії Я. Поповська: «Ансамбль виконав 28 творів. Репертуар ансамблю – широкий. Вклад праці – величезний. Особовий склад “Бандури” – на високому художньому рівні. Голоси зливаються в приємну гармонію, видно, що вокалісти працюють над голосом. Цілість звучить дуже гарно як у виконанні пісень у супроводі бандур, так і під акомпанемент фортепіано чи а капела»<sup>10</sup>.

Репертуарну скарбницю ансамблю, поряд з духовною музикою, наповнили українські народні пісні та авторські композиції, які у виконанні бандуристок неодноразово мали можливість послухати шанувальники бандури в Україні, Польщі, Німеччині, Австрії, Італії, Бельгії, Югославії, США, Канаді та інших країнах. Про концерт ансамблю «Бандура» у Нью-Йорку Микола Чорний-Досінчук писав: «[...] публіка оплесками, яким не було кінця, з великим захопленням сприймала музичний виступ ансамблю, ще і ще викликаючи артистів на сцену. Рідко, коли можна було почути ансамбль, підготовлений на такому високому рівні». Олександра Козак-Кобеляк у рецензії з концерту в Торонто зазначала: «[...] Колектив “Бандура” презентує високий вокальний рівень. У ньому кожна пісня музично продумана та високоякісно передана слухачам. У членів ансамблю прекрасно зіграні голоси, а також захоплюють майстерністю гри на бандурах»<sup>11</sup>.

Підтверджуючи свій високий фаховий рівень, 1995 року «Бандура» стала лауреатом XIV фестивалю Української культури (Польща), а

---

<sup>9</sup>Попович О. Українське музичне життя Перемишля (1919–1999): дис. ... канд. мистецтвознав. К., 2003. С. 133.

<sup>10</sup> Український альманах. 50 років організованого громадського життя українців у Польщі. Варшава: Об'єднання українців у Польщі, 2006. С. 43.

<sup>11</sup> Там само. С. 45.

2000-го – лауреатом телевізійного фестивалю «Горицвіт» (Україна). Про популярність та затребуваність колективу свідчили часті гастрольні поїздки та систематичні виступи бандуристок чи не на всіх мистецьких заходах як Перемишля так і загалом Польщі. Ансамбль «Бандура» активно включається в загальнопольські музичні виступи, наприклад, у рамках Міжнародного фестивалю «Pieśni Zgody» в Катовицях, у «Зустрічі з православ'ям – Голя 1996». Він також був постійним учасником міжнародних фестивалів «Дні бандурної музики» ім. Г. Хоткевича у Перемишлі. Плідна творчо-виконавська діяльність ансамблю якнайкраще сприяла залученню великої кількості слухачів до лав шанувальників українського національного інструмента.

2003 року під керівництвом О. Попович «Бандура» відзначила 25-ліття творчо-виконавської діяльності. За цей період колектив не лише здобув велику прихильність численних поціновувачів українського мистецтва, а й поповнив свій творчий доробок двома аудіо-дисками, а саме: «Бандура – луна степів України» (записаний 1986 року з метою популяризації українського бандурного мистецтва у співтворстві з ансамблями з Перемишля, Гданська та солісткою А. Хранюк-Савіцькою) і «З далекого краю» (виданий 1999 року)<sup>12</sup>. Плідна творчо-виконавська діяльність колективу під орудою О. Попович засвідчила не лише її яскравий виконавський хист як солістки-бандуристки, а й високий професіоналізм та надзвичайну вимогливість до мистецького рівня очолюваного нею колективу, що сприяло популяризації бандури як інструмента високої мистецької спроможності в Польщі. Завдяки активній творчо-виконавській та просвітницькій діяльності, очільниця «Бандури» та її учасниці зуміли залучити до виконавства на українському національному інструменті підростаюче покоління. Як наслідок, уже у 90-х роках ХХ століття на території Польщі започаткували свою діяльність нові колективи бандуристів, серед яких молодіжний ансамбль «Молода Бандура» (керівник Романа Злотник), молодіжна капела «Перемишль» (керівник Наталія Якимець) та ін.<sup>13</sup>

Відзначимо, що поряд з активною концертно-виконавською діяльністю, О. Попович, блискуче провадила й організаційно-просвітницьку роботу на бандурній ниві. 1994 року вона ініціювала в Перемишлі проведення Міжнародного фестивалю «Дні бандурової

---

<sup>12</sup> Dutchak V. Ukrainian bandura in Poland: historical development and modern functioning. *Na Pograniczach Rozwazania kulturowe i spoleczno-ekonomiczne. Monografia*. Tom XVI. Wydawca: Uczelnia Panstwowa im. Jana Grodka w Sanoku. Sanok, 2021. P.183–194.

<sup>13</sup> Дутчак В. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя ХХ – початку ХХІ століття: монографія. Івано-Франківськ: Фоліант, 2013. С. 139.



музики» імені Гната Хоткевича, метою якого стало «об'єднання зусиль музикантів для пропаганди старовинного за коренями інструмента бандура в контексті його сучасного побутування»<sup>14</sup>. У концертах фестивалю пропонуються різноманітні форми сольного та ансамблевого музикування, започатковані ще Хоткевичем (однорідні та мішані дуети, тріо, ансамблі, капели). Цікавою і новаторською прикметою фестивалю стала серія концертів-присвят видатним кобзарям-бандуристам – О. Вересаю, Г. Хоткевичу, Г. Китастому. Кожен з таких концертів мав своє тематичне спрямування: старовинна українська епіка, класичні твори українських та зарубіжних композиторів, духовна релігійна музика, сучасне авангардне мистецтво тощо. У межах фестивалю проводяться і наукові симпозіуми, присвячені актуальній проблематиці кобзарського мистецтва стосовно еволюції інструмента, дослідницьких пошуків, виконавських і методико-термінологічних питань<sup>15</sup>.

З появою «Днів бандурової музики» Перемишль став своєрідним культурним центром традицій бандурного мистецтва в Польщі, а п'ять бандурних фестивалів (1994, 1996, 1998, 2000, 2005), які були проведено від часу заснування першого мистецького заходу, засвідчили велике зацікавлення польських та українських слухачів виконавством на бандурі. Хоча форми і масштаби фестивалів часто зумовлюються фінансовими можливостями їх організаторів, проте незаперечним є факт представлення для слухачів різноманітних форм виконавства на бандурі – від сольної (на бандурах київського та харківського типів) до ансамблевої (дуети, тріо, квартети однорідного і мішаного видів), капельної і навіть оркестрової (бандура в супроводі струнного камерного оркестру)<sup>16</sup>.

Подвижницька діяльність О. Попович на культурно-мистецькій ниві в царині пропагування української культури в Польщі представлена її вагомими здобутками й у сфері вокального мистецтва. Концертно-виконавська та педагогічна практики мисткині у якості співачки та викладачки сольного співу не лише вдало взаємодоповнюються, але й є сьогодні провідними напрямками її творчої самореалізації. Географія концертних виступів артистки надзвичайно широка. Ораторійну та камерну музику, а також вокальну лірику українських композиторів у блискучому виконанні О. Попович неодноразово мали можливість послухати шанувальники не лише в Польщі, а й в Україні, Словаччині,

---

<sup>14</sup> Дутчак В. Дні бандурової музики. *Музика*. 1995. № 3. С. 21.

<sup>15</sup> Там само.

<sup>16</sup> Дутчак В. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя ХХ – початку ХХІ століття : монографія. Івано-Франківськ : Фоліант, 2013. С. 140.

Німеччині, Італії, Бельгії, Франції, Югославії, Австрії, Данії, Швеції, Норвегії, Англії, Швейцарії, Канаді та США.

Очолювані О. Попович класи сольного співу в Музичній Академії Кракова, Інституті Музики Жешувського університету, а також Державній музичній школі II-го ступеня міста Перемишль, завжди наповнені талановитими та закоханими у вокальне мистецтво молодими людьми, до слова, не лише з Польщі, а й з України. Особливою гордістю О. Попович, як педагогині є її учні, які майстерно продовжують співацьку справу своєї наставниці. Серед учнів слід відзначити Юстину Блюй, випускницю Краківської музичної академії, солістку Вроцлавської опери, нинішню солістку (сопрано) оперного театру Цюриху – Opernhaus Zürich (Швейцарія). Також, випускниці О. Попович – Патриція Кшишовська-Кубіт – солістка театру в Лодзі, Мар'яна Полторак – адептка оперної студії Великого театру Варшави. Більшість її студентів – лауреати загальнопольських та міжнародних конкурсів. Основою методики навчання співу Ольги Попович став синтезований підхід. Пріоритетним є використання методів проф. Хрестіана Ельснера з Дрездену. Також для кожного студента чи учня обирається індивідуальна траєкторія навчання в вишколенні голосу та опануванні репертуару. Особливо важливими як для викладача, професор О. Попович вважає психологічну площину комунікації – як у період навчання, так і у підготовці до концертних виступів чи конкурсів.

Високий професіоналізм, вимогливість, педагогічна об'єктивність та справедливість, риси що притаманні О. Попович як педагогині-вокалістці, роблять її вельми затребуваною в якості очільниці та учасниці журі численних конкурсів вокального мистецтва, серед яких варто згадати Міжнародний конкурс імені Ірини Маланюк (Івано-Франківськ, 2018), IV-й Міжнародний конкурс вокального мистецтва «Бурштинові солоспіви» (Рівне, 2021), щорічний Загальнопольський фестиваль коляд і пасторалей (Ярослав) та ін.

Окрім навчання сольного співу, О. Попович паралельно впродовж 2004-2013 років викладала історію української музики на кафедрі українознавства Ягеллонського університету в Кракові.

Широке мистецьке спрямування творчої діяльності О. Попович представлене чималими здобутками й в сфері диригентсько-хорового мистецтва. З огляду на те, що хоровий спів в Україні вважається основою музичної культури, а в діаспорі – найпоширенішою формою виконавства, актуальним видається досвід мисткині у пропагуванні національної хорової музики за кордоном, зокрема в Польщі.

З метою відродження й популяризації української духовної і світської музики, а саме творів класичних і сучасних композиторів, народних пісень та колядок, 1989 року в Перемишлі О. Попович був заснований Жіночий камерний хор «Намісто». Його створення

відбулося на основі вокально-інструментального ансамблю «Бандура», поступово склад збільшився від 8-ми до 20-ти учасниць. Основу його репертуару склали композиції авторства М. Березовського, А. Веделя, Д. Бортнянського, Д. Котка, Б. Фільц, А. Кос-Анатольського, І. Поклада, Б. Фільц, а також численні обробки українських народних пісень, які в інтерпретації колективу набули особливо колоритного звучання. Активно концертуючи в Польщі та за її межами камерний хор «Намисто» провів понад 200 концертних виступів, що відбулися в Перемишлі, Кракові, Варшаві, Сопоті, Львові та багатьох інших містах.

2001 року вони були удостоєні честі співати під час пам'ятного для України візиту Папи Івана Павла II до Львова<sup>17</sup>. Під незмінною орудою О. Попович, камерний хор став лауреатом III премії 7-го Загальнопольського фестивалю коляд (Бендзин Сілез, 2001), а також учасником багатьох хорових фестивалів, серед яких Фестиваль української культури (Сопот, 2003) міжнародні фестивалі «Гайнувка» (Білосток, 2008), «Презентації культур пограниччя» (Перемишль, 2002; 2007), Міжнародний фестиваль духовної музики ім. о. С. Сапруна (Дрогобич, Україна, 2011) та ін.

Не менш успішною є творчо-виконавська діяльність Молодіжного хору імені отця М. Вербицького, до якого входять учні перемиського загальноосвітнього ліцею з українською мовою навчання, мистецьким керівником якого з 1992р і досі також є О. Попович. Колектив часто виступає на конкурсах та фестивалях як в Польщі, країнах Західної Європи, так і в Україні. 1998 року він став лауреатом Воеводського конкурсу шкільних хорів (Перемишль, III премія), а 2001 – міжнародного фестивалю «Презентації культур пограниччя» (Перемишль)<sup>18</sup>.

Для О. Попович, як очільниці згаданих хорів, показовою стала діяльність знаних на польських теренах диригентів Ярослави Поповської (Мішаний хор УСКТ) та Володимира Пайташа (хор «Горі Серця»), які, на думку мисткині, «внесли неоцінений вклад у розвиток української культури в Перемишлі в найскладніших для нього часах»<sup>19</sup>. В період після другої світової війни, їх праця стала взірцем для наслідування наступними поколіннями митців та заклала підвалини для заснування й розвитку нових хорових колективів, серед яких і жіночий камерний хор «Намисто» та Молодіжний хор ім. о. М. Вербицького,

---

<sup>17</sup> Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі XX століття : монографія. Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. С. 303.

<sup>18</sup> Бурбан М. Українські хори і диригенти: монографія. Дрогобич : Посвіт. 2007. С. 259.

<sup>19</sup> Попович О. Українська хорова діяльність в Перемишлі після другої світової війни до 1989 року. *Молодь і ринок*. № 10 (81). Дрогобич, 2011. С. 41.

котрі на високому фаховому рівні популяризують українське хорове мистецтво. У Перемишлі О. Попович зуміла вплинути на розвиток хорової справи не лише як творча особистість, а й як науковиця. Долучившись до дослідження цього музичного пласту, вона обрала найменш розроблений, але найбільш складний та визначальний для хорового виконавства означеного регіону суспільно-політичний період, а саме від закінчення Другої світової війни, аж до 1989 року<sup>20</sup>.

Потрібно відзначити, що керування двома хоровими колективами вимагає від О. Попович не лише фахових вмінь, а й неабияких комунікативних навичок, наявність яких є надважливою в процесі взаємодії з багатьма творчими людьми, а особливо під час художньо-творчого спілкування між диригентом і хором. Досягати професійних вершин в хоровому мистецтві мисткині також допомагають особистісні риси, серед яких лідерство, креативність, емпатія та почуття гумору. Зауважимо, що згадані характеристики, що помножені на високий професіоналізм, життєву мудрість та досвід, складають основу музично-виконавської діяльності О. Попович, зокрема диригентсько-хорової.

Знаковою подією у творчому житті О. Попович та очолюваних нею колективів стала участь в урочистому ювілейному концерті хорової музики, що був присвячений 200-річчю від дня народження отця Михайла Вербицького та 150-річчя від першого публічного виконання Державного гімну України. Ювілейні заходи відбулися 4 березня 2015 року в перемиському греко-католицькому Архикатедральному Соборі у присутності глави УГКЦ – Блаженішого Святослава та представників духовенства, влади і численної публіки. Варто наголосити, що в рамках відзначення ювілею прозвучала не лише хорова музика композитора. Зокрема, вокально-інструментальним дуєтом у складі О. Попович – сопрано та Л. Сушицькі – гітара, були виконані солоспіви з гітарою та сольні гітарні твори з унікальної збірки М. Вербицького «*Quitarre № 16*»<sup>21</sup>.

Цього ж ювілейного року в Польщі відбулися міжнародні науково-практичні конференції «о. Михайло Вербицький і його епоха» та «Михайло Вербицький – творець державного гімну в історії і сучасності України» на яких О. Попович представила наукові дослідження «Михайло Вербицький в житті українців перемиської землі після Другої світової війни» та «Унікальна збірка «*Quitarre № 16*»». Згадані розвідки репрезентують ще один важливий напрям її багатогранної мистецької

---

<sup>20</sup> Попович О. Українська хорова діяльність в Перемишлі після другої світової війни до 1989 року. *Молодь і ринок*. № 10 (81). Дрогобич, 2011. С. 41.

<sup>21</sup> Попович О. Відзначення в Польщі 200-річчя від дня народження о. Михайла Вербицького. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Вип. 30–31. Ч. 1. Івано-Франківськ, 2015. С. 4.

діяльності, а саме: науково-теоретичні дослідження в сфері вокальної музики та історичного музикознавства.

О. Попович – також активна учасниця періодичних міжнародних конференцій упродовж останніх десятиліть, організованих Жешівським університетом, зокрема «Musica Galiciana» і «Musica Historica».

## **2. Ідентифікаційні засади діяльності й творчості Ольги Попович**

Специфіка ідентифікації та самоідентифікації митців завжди різнилася за формами і змістом репрезентації творчості, зокрема й в різні історично-часові періоди. Упродовж ХХ – початку ХХІ століть, в умовах еміграції та змін етнічних кордонів, внаслідок проживання поза межами України змінюється потреба в формах і засобах національної ідентифікації, особливо у мистецькій творчості.

М. Гібернау виділяє п'ять вимірів національної ідентичності: «... психологічний, культурний, територіальний, історичний і політичний»<sup>22</sup>. Слід відзначити різні прояви ідентичності українських митців у зарубіжному середовищі – особистісний (індивідуальний), соціальний, національний, культурний, професійний та ін.

Особистісний рівень ідентичності визначається усвідомленістю власного «я», індивідуальності, відмінності від інших. Він включає специфіку зовнішньої індивідуальності, проявів темпераменту, загальних і спеціальних здібностей, реалізованих у житті, здобутий досвід, ціннісні орієнтири, переконання та ідеали. Соціальний вимір ідентичності охоплює ототожнення себе в суспільстві та суспільних група, реалізацію соціальних ролей, сформованих під впливом мовної, культурної, етнічної, релігійної, расової приналежності.

Національна ідентичність визначається ідентифікацією особистості як учасника релігійної, національної спільноти або мовної групи, культури чи субкультури. Національна ідентичність становить «неперервне відтворення та реінтерпретацію структури вартостей, символів, спогадів, міфів і традицій, що становлять характерну спадщину націй, та ідентифікацію індивідів із цією структурою і спадщиною»<sup>23</sup>. Як результат прояву національної ідентичності, на думку Е. Сміта, стає концепція синтезування «осібної мови, почувань і символізму»<sup>24</sup>.

Культурна ідентичність – пріоритетна для творчості митців – існує як у межах власної культури, так і для її увиразнення поміж інших. Культурна ідентичність невід'ємна від соціальних структур та традицій

---

<sup>22</sup> Гібернау М. Ідентичність націй / пер. з англ. П. Тарашука; ред. Л. Марченко. Київ, 2012. С. 21.

<sup>23</sup> Сміт Е. Культурні основи націй. Ієрархія, заповіт і республіка. Київ, 2009. С. 40.

<sup>24</sup> Сміт Е. Національна ідентичність / пер. з англ. П. Тарашук. Київ, 1994. С. 6.

соціуму<sup>25</sup>. В умовах глобалізації, взаємовпливів, домінування певної культури більшості, мультикультуралізму тощо, відбувається неминучий процес трансформації, розмивання контурів, символів ідентичності, втрати її самобутності, унікальності. Власне тому, як протидію цьому, постають пошуки ідентичності митців шляхом виявлення глибинних зв'язків із традицією – як на рівні тематики, так і жанрів, форм, стилів – особливих символах творчості.

Професійний рівень ідентичності ґрунтується не лише на усвідомленому виборі професії, але й на здатності людей до творчості й активності, а також реалізацією через творчість. Мистецька і наукова творчість у цьому випадку постають як найбільш оптимальна можливість проявів ідентичності.

У власному творчому доробку Ольги Попович – 9 аудіо-альбомів, у 8-ми з яких записані кращі зразки української камерно-вокальної музики (солоспіви, романси, обробки народних пісень) авторства композиторів Галичини та Наддніпрянщини, які входять до її репертуару. У аудіо-записах О. Попович фактори української національної ідентифікації проявляються як на рівнях вибору тематики (фольклорної та авторської), так і жанрово-стильової еволюції та образно-емоційного ряду творів. Такі альбоми – це не лише репертуарний вибір співачки, але цілеспрямована позиція популяризації у академічному музичному середовищі Польщі творчості українських композиторів та поетів XIX – XXI ст., багатоманітної фольклорної спадщини України, зокрема й для бандури.

Аудіо-платівка «Бандура – луна степів України» – за участю ансамблю «Бандура», очолюваного О. Попович, стала першою презентацією в звуковому просторі Польщі здобутків українського бандурного мистецтва після понад півстолітньої перерви (після записів М. Теліги в 30-тих рр. XX ст.). Запис було здійснено весною 1986 року під час концерту бандурних колективів і солістів Польщі на концерті у Краківській філармонії, присвяченого Т. Шевченкові. Ансамбль «Бандура» виступав поряд із солісткою А. Сивіцькою-Хранюк та ансамблем бандуристів Гданська під керівництвом Ольги Гбур. Репертуар перемишльського колективу бандуристів представив у записі шість творів, що презентували шевченкіану – «По діброві вітер віє», «У перетику ходила» (обробки народних пісень), а також фольклорні зразки «Ой маю я чорні брови» (обр. В. Лобка), «Тихо над річкою» (обр. О. Незовибатька), «Ішов козак потайком» (обр. М. Голенко), «Де Дніпро наш котить хвилі» (інстр. обр. В. Пайташа, вок. обр. О. Левчишин-Попович). Цей запис засвідчив розвиток сольного й ансамблевого бандурного мистецтва у Польщі, а також репертуарні тенденції, що

---

<sup>25</sup> Герчанівська П. Культура в парадигмах XX–XXI ст. Київ, 2017. С. 222.

вказували на фольклорну вокально-інструментальну опору виконавської творчості бандуристів та їх синтезування із академічним статусом бандури – зокрема, її хроматизацією, що розширювало можливості інструментального супроводу.

1999 року жіночий хор «Намисто» під керівництвом О. Попович зробив незабутні записи для українського та польського радіо і телебачення, серед яких різдвяний цикл під назвою «Бог ся рождає» («Bóg się rodzi»). До нього увійшли колядки і щедрівки в обробках відомих українських композиторів – О. Кошиця, К. Стеценка, М. Леонтовича, М. Гайворонського, польського хормейстера Я. Полянського та ін. Поряд із традиційно відомими творами, аранжованими для жіночого хору, – «Бог Предвічний», «Добрий вечір тобі», «По всьому світу», «Щедрик», «Ой учора», «Нова радість стала», колектив презентував і менш поширені, але оригінальні обробки творів «Була вдова близько двора», «О пане, пане, вимітай двори», «Ой у бору та волохи поють», «Василева мати», «Тешуть теслі» та ін.

Рецензію на аудіо-запис хору «Намисто» надрукувала газета «Наше слово», де зазначалося: «Приємно почути ці гарні композиції, так добре виконані хором “Намисто”. Вже з перших звуків чути професіоналізм колективу. Привертає увагу рівна барва звуку, продумана цікава інтерпретація, дбайливість за подробиці, а одночасно свобода та фантазія виконавців. Можемо гордитися тим, що існує в нашому середовищі хор, який презентує такий високий художній рівень»<sup>26</sup>.

Серед сольних альбомів мисткині слід відзначити камерно-вокальні диски солоспівів українських композиторів «Огні горять» (2005) та «Дует Мрія». Перший з них – у співпраці з піаністкою-концертмейстером Агнешкою Гошовською-Яблонською, другий – з Оксаною Масною. У першому альбомі представлені авторські твори й обробки народних пісень М. Лисенка («Огні горять», «Айстри»), К. Стеценка («Стояла я і слухала весну», «Плавай, плавай, лебедонько»), Я. Степового («Ой три шляхи широкії», «Не беріть із зеленого луку верби»), С. Людкевича (« Ой співаночки мої», «Спи, дитинко моя», «Ой кум до куми залицявся», «Ой продала дівчинонька серце» та ін.), Б. Лятошинського («Котилася зірка», «Чоловіче мій», «Козака несуть» та ін.), М. Скорика («Шуміла ліщина», «Хиляються ворота» та ін.), Б. Фільц («Вітре буйний»). Таким чином, для широкої аудиторії репрезентована українська музична класика, фольклорні зразки та поезія Т. Шевченка, Лесі Українки, О. Олеся та ін.

---

<sup>26</sup> Український альманах. 50 років організованого громадського життя українців у Польщі. Варшава : Об'єднання українців у Польщі, 2006. С. 45.

Другий альбом «Дует Мрія» представляє моно-спадщину камерної вокальної лірики обробок народних пісень Бориса Лятошинського. 15 творів, упорядкованих у альбомі, не лише стали унаочненням багатожанрового українського пісенного фольклору, але й майстерні творчих методів обробки народних пісень для голосу і фортепіано видатного українського композитора ХХ ст., автора унікальних поліфонічних методів розробки фольклорного матеріалу. В альбомі представлені відомі українські пісні «Ой зацвіла червона калина», «Ой у полі тихий вітер віє», «Гаю, гаю, зелен розмаю», «Котилася зірка», «Козака несуть», «Мала мати одну дочку», «Ой піду я до млина», «Якби мені не тиночки», «Ой на гору козак воду носить» та ін. Зібрані в єдиному альбомі камерно-вокальні обробки Б. Лятошинського демонструють не лише багатство і красу українського музичного фольклору, але й здобутки композиторів. «Дует Мрія» – творча співпраця Ольги Попович і Оксани Масної – увиразнила жанрову й тематичну складову пісенного фольклору українців та камерно-вокальну мистецьку спадщину композитора для поліетнічної аудиторії слухачів.

Вагомим концертним і аудіо-добробком О. Попович стала презентація вокально-інструментальної творчості Михайла Вербицького (до 200-ліття від дня народження композитора). У співпраці з гітаристом, доктором габлітованим, професором Жешівського університету Лешеком Сушицькі, а також з музикознавчим коментарем докторки мистецтвознавства, професорки Львівської національної музичної академії Любові Кияновської, вона підготувала програму з творів композитора, яка була представлена у багатьох містах Польщі, України, Німеччини упродовж 2015–2016 рр. До концерту увійшли твори М. Вербицького, що були віднайдені з рукопису його збірника в науковій бібліотеці ім. В. Стефаніка у Львові. Твори скомпоновані в стилі європейської салонної музики ХІХ ст. – бідермайєру.

Концерти і записи дуету О. Попович і Л. Сушицькі стали ще одним з акцентів на гранях творчості автора національного гімну України, священника, педагога і диригента. Важливо, що творчість М. Вербицького стала вагомим внеском до скарбниці як української камерно-вокальної лірики, так і народно-інструментального виконавства, зокрема на гітарі.

Ольга Попович також є авторитетною постаттю в царині сучасної музичної україністики. До кола наукового зацікавлення музикознавиці входять проблемні питання, що висвітлюють музичне життя Перемишля різних часових періодів, оскільки саме це місто стало важливим осередком музичного життя українців впродовж ХІХ–ХХ ст. Її ґрунтовна дисертаційна праця на тему «Українське музичне життя Перемишля у ХХ ст.» (Київ, 2003), що базується на величезному масиві джерельних матеріалів, є унікальною, адже в ній вперше в українському



музикознавстві були підняті питання реконструкції музичного життя Перемишля в період від 1919 до 1999 року<sup>27</sup>. Слід відзначити, що пограничне розташування Перемишля становило поліетнічний фон взаємодії у культурі та мистецтві міста. Проте авторка зосереджується на відтворенні у хронологічному розгортанні аспектів музичного життя Перемишля, діяльності профільних інституцій, окремих діячів та митців саме у площині української музичної культури.

Дослідження О. Попович теорії та історії камерно-вокальної творчості українських композиторів під назвою «Солоспів у творчості українських композиторів XIX і першої половини XX ст.»<sup>28</sup> (2006, друге видання – 2009) було представлено науковицею на звання доктора вокалістики. Наміром і метою авторки було ознайомити професійні кола Польщі з українським солоспівом XIX – першої половини XX ст. Це перша публікація, в якій комплексно представлено розвиток цього виду в Україні означеного періоду. Праця складається з трьох розділів, у яких музична культура в Україні розглядається в контексті історичних та політичних умов, а сольна пісня в Україні в контексті розвитку жанру в Європі та аналізу вибраних творів. Зокрема, в I розділі розглянуто вплив історико-політичних умов на розвиток української музичної культури упродовж століть, виокремлено процеси національного відродження на українських землях у XIX ст., окреслено проблематику розвитку музики XIX – першої половини XX ст. в площині аналізу професійної камерно-вокальної творчості композиторів та їх музичної діяльності.

Жанр солоспіву в Україні О. Попович досліджує в контексті розвитку аналогів цього жанру в Європі, що стало предметом розгляду в 2 розділі. Виокремлено історичний розвиток та генеалогію жанру, генезу української вокальної лірики, її становлення як жанру та зрілі сольні-пісенні форми. Авторка диференціює історичний розвиток української вокальної лірики на хронологічні етапи: першої половини XIX ст. (перехідний період), друга половина XIX ст. (становлення), перша половина XX ст. (кульмінаційне представлення жанру). Вплив суспільно-політичних та культурно-ідеологічних факторів дозволив О. Попович, попри єдину національно-культурну формацію української музики, проаналізувати відмінності розвитку жанру сольних вокальних творів у доробку композиторів східно-українських

---

<sup>27</sup> Попович О. Українське музичне життя Перемишля (1919–1999) : дис. на здобуття наукового ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – Музичне мистецтво. К. : ІМФЕ ім. М. Рильського, 2003. 180 с.

<sup>28</sup> Popowicz O. Pieśń solowa w twórczości kompozytorów ukraińskich XIX i pierwszej połowy XX wieku. Rzeszów : Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2009. Wyd. 2. 211 s.

(Миколи Маркевича, Семена Гулака-Артемовського, Петра Ніщинського, Петра Сокальського, Марка Кропивницького, Михайла Старицького, Миколи Лисенка, Михайла Калачевського, Миколи Аркаса, Володимира Сокальського, Бориса Підгорецького, Федорі Якименка, Гната Хоткевича, Павла Сениці, Кирила Стеценка, Якові Степового, Левка Ревуцького, Пилипа Козицького, Бориса Лятошинського, Григорія Верьовки, Віктора Косенка, Михайла Вериківського, Федора Надененка, Миколи Коляди) та західноукраїнських (Михайла Вербицького, Михайла Рудковського, Івана Лаврівського, Сидора Воробкевича, Порфирія Бажанського, Анатолія Вахнянина, Віктора Матюка, Максима Копка, Остапа Нижанківського, Дениса Січинського, Романа Купчинського, Ярослава Лопатинського, Івана Левицького, Станіслава Людкевича, Василя Барвінського, Ярослава Ярославенка, Нестора Нижанківського, Бориса Кудрика, Антіна Рудницького). Нею визначено жанрово-стильовий та тематично-образний спектр солоспівів, індивідуальні композиторські підходи до вибору поезії, жанрових моделей та драматично-емоційної репрезентації жанру.

У 3 розділі представлено аналіз вибраних солоспівів Миколи Лисенка, Кирила Стеценка, Якова Степового, що стало підтвердженням висновків дослідження.

Поряд із дисертаційними роботами, в науковому доробку дослідниці біля 100 публікацій, що стали визначальними в процесі пропагування та популяризації української культури за кордоном, зокрема в Польщі, адже, на думку музикознавиці, саме «умови польсько-українського пограниччя завжди відкривали широкі можливості для взаємин творчих контактів, як у сфері артистичного виконавства, так і наукових досліджень. Особливо слід відзначити, що саме через Перемишль проклала шляхи на світову арену українська музична культура»<sup>29</sup>.

Від 1995 року О. Попович є постійною та активною співорганізаторкою та учасницею багатьох міжнародних наукових конференцій, сесій, симпозіумів та конгресів у Польщі та Україні. Її доповіді завжди спрямовані на пізнання та ґрунтовне висвітлення різноманітних питань пов'язаних з розвитком та становленням української музичної культури, зокрема хорової та вокальної. Варто також додати, що впродовж 1999–2003 років О. Попович, як фахова музикознавиця та виконавиця-бандуристка, поряд з багатьма іншими представниками з України та діаспори, була долучена до редколегії журналу «Бандура»

---

<sup>29</sup> Дутчак В. Український дух Перемишля. (Музичне життя та освіта українців Перемишля.) [Радіонарис]. Івано-Франківське обласне радіо. 29 листопада 2004 р. Обсяг ефірного мовлення 30 хвилин.

(США), котрий 1999 року, після смерті його незмінного головного редактора М. Досінчука-Чорного, очолила О. Герасименко-Олійник. Очолований О. Попович ансамбль «Бандура» став на чверть століття основою розвитку бандурних традицій у Польщі, стимулював інтерес та популяризацію цього інструмента. Вона також неодноразово доповідала про стан розвитку бандури в регіонах та загалом у Польщі на багатьох наукових заходах в Україні (Ялта, АР Крим)<sup>30</sup> та Польщі (Перемишль)<sup>31</sup>.

Ще одним важливим штрихом до мистецького портрета О. Попович є її наполеглива культурно-громадська діяльність, лейтмотивом якої є популяризація та пропагування української культури в Польщі та за кордоном. Впродовж тривалого періоду вона є головою заснованого 1998 року товариства «Перемиський Центр культурних ініціатив «Митуса», що координує більшість мистецьких акцій Перемишля та околиць. З її ініціативи та під егідою товариства були втілені в життя різноманітні творчі, навчальні та наукові проекти, а також численні концертні заходи та видання аудіо-альбомів. Серед інших значний мистецький резонанс отримали III Міжнародний бандурний фестиваль «Зустрічі з бандурною музикою» (1998), IV Міжнародний курс інтерпретації вокальної музики (1998), святкування роковин С. Людкевича (1999), Міжнародний фестиваль і науковий симпозіум «Презентація культур пограниччя» (1999, Перемишль), «Карпатський артистичний колаж» (2005, Перемишль) та багато інших. Вони стали не лише знаковими подіями в культурному та музичному житті України та Польщі, сприяли поглибленню творчої співпраці у виконавській та науковій сферах, а також зміцненню культурно-мистецьких зв'язків митців сусідніх держав. Поміж успішних освітніх проектів «Митуси» – традиційні літні курси для дітей, де, окрім вивчення української мови, співу та малювання, представники підростаючого покоління отримали можливість опановувати українські музичні інструменти, серед яких бандура, сопілка та ін. зайняли чільне місце.

## ВИСНОВКИ

Багатовекторна творча мистецька, творчо-організаційна та наукова діяльність О. Попович спрямована, насамперед, на популяризацію української музичної культури в Польщі, її професійну репрезентацію. Вона засвідчує унікальність і знаковість процесу сучасного

---

<sup>30</sup> Попович О. Бандурні традиції Перемишля. *Науковий вісник Українського університету в Москві*. Т. X. М., 2005. С. 192–196.

<sup>31</sup> Popowicz O. Tradycje bandurowe w Polsce. *Karpacki Collage Artystyczny (Biuletyn)*. Przemyśl : «Mytusa», 2005. С.115–166.

українського національного культуротворення в умовах іноетнічного середовища. Виняткова «українськість» мисткині, її невтомна праця на перетині бандурного, вокального та хорового мистецтв у поєднанні з плідною науково-педагогічною діяльністю, становлять яскравий приклад відданості людини творчості та патріотичним ідеям. Особистісно-професійна діяльність, яку О. Попович активно провадить у культурологічному та мистецько-освітньому руслі засвідчує прояви синергії творчості та національної ідентифікації. Це дає підстави стверджувати, що основоположною місією мисткині та її життєвим кредо стали презентація, поширення, професіоналізація української музичної культури як на польських так і на загальноєвропейських теренах. Багатогранна діяльність О. Попович сприяє взаємозбагаченню музичного життя та культурно-мистецьких традицій України, Польщі та Європи загалом.

### **АНОТАЦІЯ**

Дослідження присвячене вивченню синергії та ідентифікації творчості Ольги Попович – співачки, бандуристки, диригента, педагога, дослідниці (Польща), багатовекторна діяльність якої спрямована на презентацію, популяризацію та професіоналізацію української культури в іноетнічному середовищі. Виокремлені основні напрями творчості мисткині – виконавський, педагогічний, науковий, організаційно-просвітницький. Проаналізовано її здобутки в царині музичної україністики: вивчення історії музичної культури Перемишля упродовж XX – початку XXI ст.; дослідження, виконання та популяризації камерно-вокальної творчості українських композиторів XIX–XX століть; широкій репрезентації творчості Михайла Вербицького (камерно-вокальної та хорової). Відзначено виконавське спрямування творчості О. Попович – її диригентська діяльність як багаторічної керівниці ансамблю «Бандура», жіночого хору «Намисто», Молодіжного хору ім. о. М. Вербицького (Перемишль); сольна камерно-вокальна діяльність (з піаністками А. Гошовською-Яблонською, О. Масною, гітаристом Л. Сушицькі та ін.). Підкреслена творча організаційно-просвітницька діяльність О. Попович як очільниці Перемиського товариства культурних ініціатив «Митуса», завдяки чому були зніційовані й проведені численні культурно-мистецькі заходи – зокрема, фестивалі бандурної музики, культурно-мистецького пограниччя, численні концерти, презентації, а також наукові конференції.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Бобечко О. Жіноче бандурне виконавство в еміграційному середовищі Польщі: мистецтвознавчий аспект. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Мистецтвознавство*. В. 28. Рівне, 2018. С. 28–35.
2. Бурбан М. Українські хори і диригенти: монографія. Дрогобич : Посвіт, 2007. 668 с.
3. Герчанівська П. Культура в парадигмах ХХ–ХХІ ст. Київ, 2017. 378 с.
4. Гібернау М. Ідентичність націй / пер. з англ. П. Тарашука; ред. Л. Марченко. Київ, 2012. 303 с.
5. Граб У. Мирослав Антонович: інтелектуальна біографія. Еміграційне музикознавство в українському культуротворенні повоєнних десятиліть: автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 26.00.01 – Теорія та історія культури. Київ, 2019. 35 с.
6. Дутчак В. Дні бандурової музики. *Музика*. 1995. № 3. С. 21.
7. Дутчак В. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя ХХ – початку ХХІ століття: монографія. Івано-Франківськ: Фоліант, 2013. 488 с.; іл.
8. Дутчак В. Український дух Перемишля. (Музичне життя та освіта українців Перемишля.) [Радіонарис]. Івано-Франківське обласне радіо. 29 листопада 2004 р. Обсяг ефірного мовлення 30 хвилин.
9. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття: монографія. Івано-Франківськ: Тіповіт, 2012. 1164 с.
10. Попович Б. Фестивалі бандурної музики в Перемишлі. *Науковий вісник Українського університету в Москві*. Т. Х. М., 2005. С. 196–199.
11. Попович О. Українське музичне життя Перемишля (1919–1999) : дис. на здобуття наукового ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – Музичне мистецтво. К.: ІМФЕ ім. М. Рильського, 2003. 180 с.
12. Попович О. Бандурні традиції Перемишля. *Науковий вісник Українського університету в Москві*. Т. Х. М., 2005. С. 192–196.
13. Попович О. Українська хорова діяльність в Перемишлі після другої світової війни до 1989 року. *Молодь і ринок*. № 10 (81). Дрогобич, 2011. С. 38–42.
14. Попович О. Відзначення в Польщі 200-річчя від дня народження о. Михайла Вербицького. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Вип. 30–31. Ч. 1. Івано-Франківськ, 2015. С. 3–6.
15. Сміт Е. Національна ідентичність / пер. з англ. П. Тарашук. Київ, 1994. 224 с.

16. Сміт Е. Культурні основи націй. Ієрархія, заповіт і республіка. Київ, 2009. 312 с.
17. Український альманах. 50 років організованого громадського життя українців у Польщі. Варшава: Об'єднання українців у Польщі, 2006. 368 с.
18. Bobechko O. Жінка і бандура: бандурне мистецтво на пограниччі України і Польщі. *Na pograniczach: Z odległej i bliskiej przeszłości. Studia o stosunkach kulturowych /* Redakcja naukowa Robert Lipelt. Tom XII. Sanok, 2019. S. 143–156.
19. Dutchak V. Ukrainian bandura in Poland: historical development and modern functioning. *Na Pograniczach Rozwazania kulturowe i spoleczno-ekonomiczne. Monografia.* Tom XVI. Wydawca : Uczelnia Państwowa im. Jana Grodka w Sanoku. Sanok, 2021. P.183–194.
20. Popowicz O. Tradycje bandurowe w Polsce. *Karpacki Collage Artystyczny (Biuletyn).* Przemysł: «Mytusa», 2005. C.115–166.
21. Popowicz O. Pieśń solowa w twórczości kompozytorów ukraińskich XIX i pierwszej połowy XX wieku. Rzeszów : Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2009. 211 s.

**ІЛЮСТРАЦІЇ**  
**Ольга Попович і ансамбль «Бандура»**



**Співає Ольга Попович**



**Міжнародний фестиваль бандурної музики ім. Г. Хоткевича  
(Перемишль, Польща)**





**Концерт до ювілею М. Вербицького.  
Ольга Попович і Лешек Сушицькі (Жешів, 2015)**



**Ольга Попович із студентами свого класу  
Краківської музичної академії та Жешівського університету**



## Афіша концерту в Гданську

Z okazji dwusetnej rocznicy urodzin kompozytora hymnu Ukrainy **ks. Mychajły Werbyckiego**  
Związek Ukraińców w Polsce  
Oddział Pomorski w Gdańsku  
zaprasza na

**KONCERT KAMERALNY**

w wykonaniu duetu  
**Olga Popowicz – sopran**  
**Leszek Suszycki – gitara**



З нагоди 200-ї річниці від дня народження композитора гімну України **о. Михайла Вербицького**  
Поморський відділ Об'єднання українців у Польщі  
запрошує на

**КАМЕРНИЙ КОНЦЕРТ**

у виконанні дуету  
**Ольга Попович – сопрано**  
**Лешек Сушицький – гітара**

**niedziela, 6 września 2015, godz. 12.15**  
Ratusz Staromiejski w Gdańsku  
ul. Korzenia 33/35

W programie:  
utwory gitarowe i wokalne z towarzyszeniem gitary  
z ściniałego zbioru *Guitare № 16*  
Mychajły Werbyckiego

У програмі:  
гітарові та вокальні твори із супроводом гітари  
зі збірника *Guitare № 16*  
Михайла Вербицького

Współpraca/S співпраця

Zrealizowano dzięki dotacji:  
Ministra Administracji i Sytuacji  
oraz Miasta Gdańska

Zrealizowano za pomocą dotacji:  
Ministra administracji i cyfryzacji  
ta Miasta Gdańska

Wstęp wolny

GDANSK  
miasto wolność

Wzrost bezkosztowny

**Інформація про авторів**  
**Бобечко Оксана Юріївна,**  
кандидат мистецтвознавства, доцент,  
доцент кафедри музично-теоретичних дисциплін та  
інструментального виконавства,  
Дрогобицький державний педагогічний університет  
імені Івана Франка,  
Дрогобич, Львівська область, Україна

**Дутчак Віолетта Григорівна,**  
доктор мистецтвознавства, професор,  
завідувачка кафедри музичної україністики та народно-  
інструментального мистецтва,  
Прикарпатський національний університет  
імені Василя Стефаника,  
Івано-Франківськ, Україна

## ТВОРЧА БІОГРАФІЯ Ф. ШОПЕНА У СВІТЛІ ЄВРОПЕЙСЬКОГО ОПЕРНОГО МИСТЕЦТВА ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТ.

Бодіна-Дячок В. В.

### ВСТУП

Особистість Ф. Шопена, геніального польського композитора-романтика першої половини ХІХ ст., традиційно сприймається крізь призму його фортепіанної музики. Дійсно, митець свідомо обмежив свою творчість рамками фортепіано<sup>1</sup>. До вокальної сфери звертався вкрай мало, всього налічується 19 пісень на тексти польських поетів, які Ф. Шопен не виконував у концертах і за життя не опублікував. Жодної опери не створив, не зважаючи на те, що цей жанр був надзвичайно затребуваний у європейському суспільстві того часу.

Вище окреслені жанрові пріоритети творчості композитора можуть навести на хибну думку про те, що оперне мистецтво взагалі не входило у коло його інтересів. Насправді музично-театральна культура була невід'ємною складовою творчої біографії Ф. Шопена. Польський геній любив оперу, був добре обізнаним у репертуарі тогочасних європейських театрів, не пропускав можливості послухати першокласних співаків. У листах залишив низку спогадів та коментарів про оперні спектаклі та про виконавців, у мистецтві яких добре розбирався. І хоча у творчому доробку митця відсутня опера, її елементи віддзеркалюється у фортепіанній творчості Ф. Шопена. Про «вокальність» фортепіанної музики польського генія, зв'язок з традицією *bel canto* наголошується у працях дослідників Я. Мільштейна, Л. Мазеля, В. Конен, К. Зенкіна, Т. Зелінського, М. Томашевського. Проте біографічний та культурологічний аспекти цієї проблеми потребують детального висвітлення у вітчизняному музикознавстві.

Мета статті – розглянути творчу біографію Ф. Шопена в контексті європейського оперного мистецтва першої половини ХІХ ст., дослідити роль оперного театру у музичному світі композитора, коло його спілкування, ставлення до творців і виконавців опер та вплив оперної

---

<sup>1</sup> Спадок Ф. Шопена в області камерно-інструментальної музики обмежується чотирма творами, в яких партії фортепіано відведена головна роль: тріо g-moll op. 8 та «Блискучий полонез» op. 3, «Великий концертний дует», Соната g-moll op. 65 – твори, написані для віолончелі та фортепіано.

естетики на музичне мислення Ф. Шопена. Цінним аналітичним матеріалом послуговують листи композитора та його сучасників, музичні твори митця.

### 1. Оперний театр у колі мистецьких інтересів композитора

3 юнацьких років Ф. Шопен мав пристрась до оперного мистецтва, яка не згасла до кінця життя композитора. Його листи пронизані згадками про європейські театри, які він відвідував у концертних поїздках, коментарями про оперні вистави, виконавський рівень співаків тощо. У 21 рік, будучи вже відомим піаністом у рідній Варшаві, Ф. Шопен «вступає у період сильного захоплення співом і співачками»<sup>2</sup>, стає частим гостем Національного театру, в якому панувала італійська опера. З його листів можемо почерпнути інформацію про репертуар Варшавського театру початку 1830-х рр. Композитором часто згадувані спектаклі: «Агнеса» Ф. Паєра, «Весталка» Г. Спонтіні, «Турок в Італії», «Сорока-злодійка», «Севільський цирульник» Дж. Россіні. Юнацькі листи Ф. Шопена до лицейського товариша і одного з найліпших друзів Тітуса Войцеховського наповнені коментарями про виступи молодих співачок, якими обидва захоплювалися: «У минулу суботу Солива (*італійський композитор, педагог вокалу у Варшавській консерваторії – Б. В.*) випустив пані Волкову, яка своїм кокетством, хорошою грою і своїми гарними очима та зубками зачарувала всі крісла і партер»<sup>3</sup>. Проте, об'єктом особливої уваги молодого музиканта у цей період стала Констанція Гладковська. 24 липня 1830 р. Ф. Шопен відвідав прем'єру опери Ф. Паєра «Агнеса», у якій вона дебютувала. Цю подію він описав у листі вище згаданому другові від 21 серпня 1830 р.: «Я був на прем'єрі. Гладковської трохи не вистачало. На сцені вона краща, ніж у концертному залі. Я вже не говорю про її гру, – трагічну, чудову <...>, стосовно її співу, за винятком невдалих *fis* та *g* – нам не потрібно було б нічого кращого. Ти би насолоджувався її фразуванням; вона нюансує прекрасно, і хоча на початку голос вібрував, потім вона співала дуже впевнено»<sup>4</sup>. Вище сказане юним Ф. Шопеном свідчить про його тонке сприйняття оперного співу і розуміння специфіки італійської оперної традиції, на якій зростав.

Дослідник Я. Мільштейн у «Нарисі про Шопена» наголошує, що саме Й. Ельснер, варшавський педагог, передав своєму кращому учню любов до оперного мистецтва<sup>5</sup>. Й. Ельснер високо цинив оперу як жанр,

<sup>2</sup> Томашевский М. Шопен: человек, творчество, резонанс. Москва, 2011. С. 41.

<sup>3</sup> Шопен Ф. Письма / за ред. А. Соловцова. Москва, 1964. С. 166.

<sup>4</sup> Там само. С. 163.

<sup>5</sup> Мильштейн Я. И. Очерки о Шопене. Москва, 1987. С. 38.

сам писав для Варшавського театру сценічні твори. Більше того, він добре усвідомлював потребу у створенні національної польської опери, великі надії на цьому шляху покладав саме на Ф. Шопена. Й. Ельснер намагався переконати молодого музиканта, що його місце поряд з такими оперними геніями як В.А. Моцарт і Дж. Россіні. Так, у листі до люблячого брата, датованому 27 листопада 1831 р., Людвіка Шопен передає слова вчителя: «Пан Ельснер не хоче бачити тебе тільки концертним віртуозом, фортепіанним композитором і знаменитим виконавцем, адже це легше і не так суттєво. Він хоче, щоб ти став тим, до чого веде твоя природа, до чого вона тебе покликала. Твоє місце поряд з Россіні, Моцартом і т.д. Твій геній не повинен обмежитися фортепіано і концертами. Ти маєш обезсмертити себе операми»<sup>6</sup>. Подібну думку висловлював і Стефан Витвицький, польський поет, друг Ф. Шопена, автор поетичних рядків його пісень: «Ти неодмінно маєш стати творцем польської опери, я глибоко переконаний, що ти зможеш ним стати і як національний композитор відкриєш для свого таланту безмірно багате поле»<sup>7</sup>. Безумовно, Ф. Шопена надихали ці слова. Якийсь час він серйозно міркував про створення опери, навіть просив С. Козьмяна, польського поета і варшавського товариша, написати лібрето на сюжет з польської історії, але задум так і не реалізував<sup>8</sup>.

Опера не стала сферою творчості Ф. Шопена. Ніби виправдовуючись перед шанованим вчителем, 21-річний геній у листі до Й. Ельснера розповідав про всі тяготи тих, хто прагне стати «великим композитором»: «Десятка півтора обдарованої молоді, учнів Паризької консерваторії, склавши руки чекають постановок своїх опер, симфоній, кантат <...> я вже не говорю про маленькі театрики, в які теж складно протиснутися <...>. Мейєрбер, відомий протягом 10 років як оперний композитор, трудився три роки, витрачав кошти і сидів у Парижі, доки, нарешті (коли вже стало забагато Обера), дочекався постановки своєї опери «Роберт Диявол», яка викликала у Парижі фурор»<sup>9</sup>. Продовжуючи лист, Ф. Шопен висловив важливу власну світоглядну позицію: «Стосовно проявлення себе у музичному світі, то, на мою думку, щасливий лише той, хто може бути і композитором, і виконавцем одночасно»<sup>10</sup>. Він блискуче поєднав ці сфери діяльності.

2 листопада 1830 р., за чотири тижні до початку Варшавського повстання, Ф. Шопен відправляється з концертами до Відня.

---

<sup>6</sup> Шопен Ф. Письма / за ред. А. Соловцова. Москва, 1964. С. 231.

<sup>7</sup> Там само. С. 220.

<sup>8</sup> Там само. С. 235.

<sup>9</sup> Там само. С. 247.

<sup>10</sup> Там само.

На наступний день «Kurier Warszawski» написав про це так: «Наш співвітчизник, музичний віртуоз і композитор Фридерик Шопен вчора виїхав з Варшави для відвідин чужих країн <...>. Чисельні друзі артиста на чолі з ректором Ельснером проводжали його...»<sup>11</sup>. По дорозі він зупинився у Вроцлаві, де відвідав місцевий оперний театр. Про свої враження повідомив у листі до рідних від 9 листопада 1830 р.: «Позавчора тут давали оперу *Каменяр* Д. Обера – жахливо. Сьогодні – *Помста жінки* Вінтера, мені цікаво, як все пройде. Співаки у них кепські; театр, проте, дуже дешевий, місце у партері коштує 2 злотих»<sup>12</sup>. Далі була зупинка у Дрездені, де Ф. Шопен завів нові знайомства, відвідав велику месу у храмі, картинну галерею та оперний театр. Відгук про оперу знову негативний: «Вчора був в італійській опері, яка виявилася поганою; якби не соло Ролла і не спів панни Хенель з віденського театру <...>, то взагалі нічого було б слухати. Король в оточенні всього двору був у театрі...»<sup>13</sup>.

Свій приїзд до Відня Ф. Шопен теж розпочав із візитів до оперного театру, які виявилися дорогим задоволенням. У листі до рідних від 1 грудня 1830 р. повідомляв: «Більше за все витрат йде на театр, проте я не жалкую про це, тому що майже завжди співають панна Гейнефеттер та пан Вільд (*провідні віденські вокалісти – курс. В.Б.*). За цей тиждень я послухав три нові опери. Вчора давали *Фра-Дьяволо* (опера Обера – В. Б.) <...>; перед цим – *Тита* Моцарта; сьогодні – *Вільгельма Телля* (опера Россіні – В. Б.)<sup>14</sup>. За весь час перебування у Відні (20 липня 1831 року покинув місто, прямуючи до Парижа), Ф. Шопен уважно слідкував за оперним репертуаром, відвідав низку спектаклів, які цілком його задовольнили. У листі до рідних від 16 липня 1831 р.: «У тутешньому театрі була гарно виконана *Осада Коринфа* Россіні. Я задоволений, що мені вдалося дочекатися цієї опери. Виступали, і дуже добре, Вільд, Гейнефеттер, Біндер, Форті, словом, все, що є кращим у Відні»<sup>15</sup>. Паралельно, слухав гру видатних віртуозів-піаністів. Так, про С. Тальберга, австрійського виконавця, учня І. Гуммеля він написав: «Тальбергер добре грає, але мені не до вподоби. Він молодший за мене, подобається дамам, <...>, *piano* дає педаллю, а не рукою, децими бере як октави, на сорочках має діамантові гудзики»<sup>16</sup>.

---

<sup>11</sup> Шопен Ф. Письма / за ред. А. Соловцова. Москва, 1964. С. 199.

<sup>12</sup> Там само. С. 185.

<sup>13</sup> Там само. С. 188.

<sup>14</sup> Там само. С. 195.

<sup>15</sup> Там само. С. 223.

<sup>16</sup> Там само. С. 204.

29 листопада 1830 р. вибухнуло повстання у Варшаві. Ф. Шопен прагнув негайно покинути Відень і повернутися на Батьківщину, проте батьки його відмовили. За справедливою думкою польського дослідника М. Томашевського, слід від цього розриву залишитися у композитора на все життя<sup>17</sup>. У той непростий для всіх поляків час, Ф. Шопен написав ряд пісень на слова С. Вітвіцького. Напевно, робота з польським словом була психологічною потребою митця.

Переживаючи самотнє Різдво у Відні 26 грудня 1830 р., композитор у відчай написав Яну Матушиньському: «Всі ці обіди, вечори, концерти, танці, якими я ситий по горло, набридли мені, так тут сумну, глухо, темно. Я все це люблю, але не у такий жорстокий час. Я не можу вчинити як мені хочеться, а мушу наряджатися, завиватися, взуватися, прикидаюся спокійним, а повернувшись додому, бушую за роялем»<sup>18</sup>. Можливо, саме у ті моменти страждань були створені начерки *Скерцо h-moll op.20* та *Балади g-moll op.23*, одних з найдраматичніших полотен митця. Неодноразово у листах періоду Варшавського повстання він наголошував на душевному болю, який виражав на фортепіано: «...А я тут нічим не можу допомогти, а я тут з пустими руками, іноді жалібно кричу, виражаю свій біль на фортепіано, впадаю у відчай...»<sup>19</sup>.

Після Відня, в якому перебував 8 місяців, у вересні 1831 р. польський музикант прибув до Парижа, де за велінням долі, залишиться назавжди. Ф. Шопен із захватом повідомляв про свої перші музичні враження: «Я <...> задоволений тим, що знайшов; – тут перші у світі музиканти і перша у світі опера»<sup>20</sup>. На той час у Парижі функціонували три оперні театри: Паризька опера (*l'Académie Royale*), Італійська опера (*le Théâtre italien*) та Національний театр комічної опери (*Opéra-Comique*).

Ф. Шопен часто відвідуватиме у Парижі оперні спектаклі і залишатиметься шанувальником прекрасного співу. Перше, що він побачив у європейській музичній столиці – прем'єру опери Дж. Мейєрбера «Роберт-Диявол». Своїми враженнями відразу поділився у листі до Тітуса Войцеховського від 12 грудня 1831 р.: «Якщо коли-небудь була у театрі розкіш, то не знаю, чи досягла б вона такої пишності, як в *Robert le Diable*, новенькій 5-актній опері Мейєрбера <...>, цього шедевра нової школи, де дияволи (велетенські хори) співають під труби, де душі встають з могил, <...>де в кінці

---

<sup>17</sup> Томашевский М. Шопен: человек, творчество, резонанс. Москва, 2011. С. 48.

<sup>18</sup> Шопен Ф. Письма / за ред. А. Соловцова. Москва, 1964. С. 201.

<sup>19</sup> Там само. С. 227.

<sup>20</sup> Там само.

видно інтер'єр храму <...> з органом, голос якого на сцені зачаровує і дивує та майже перебиває весь оркестр»<sup>21</sup>.

Крім того, серед перших оперних спектаклів, які захопили Ф. Шопена, були й опери Дж. Россіні – «Севільський цирульник», «Отелло» та «Італійка в Алжирі». У вище згаданому листі знаходимо схвальний відгук про виконавців цих спектаклів: «Такого *Цирульника*, як на минулому тижні у виконанні Лаблаша, Рубіні та Малібран-Гарсія, я ще ніколи не чув. Ніколи не чув такого *Отелло*, як з Рубіні, Пастою і Лаблашем та *Італійки* з Рубіні, Ламбашем і М-ме Рембо. Тепер більше ніж будь-коли я маю у Парижі все»<sup>22</sup>. Ф. Шопен радить своєму польському другові Юзефу Новаковському приїздити до Парижа саме в оперний сезон (лист від 15 квітня 1832 р.): «...Не приїжджай навесні – інакше ти не почувеш ні італійської, ні французької опери. Россіні від'їжджає <...>. Французи <...> з Мейєрбером їдуть до Лондона ставити *Роберта-Диявола*»<sup>23</sup>.

Паризькі оперні театри магнетично притягували увагу багатьох сучасників польського композитора. Ось як відгукнувся поет Г. Гейне на постановку опери «Гугеноти» Дж. Мейєрбера, що відбулася у травні 1835 р.: «Для еліти Парижа вчорашній день був надзвичайно важливим: в опері відбулася прем'єра довгоочікуваних «Гугенотів» Мейєрбера»<sup>24</sup>. У колі паризьких колег і друзів Ф. Шопена були композитори Ф. Ліст, Г. Берліоз, художник Е. Делакруа, письменниця Жорж Санд, а також метри оперного жанру – Дж. Мейєрбер та В. Белліні. Так, у перші роки перебування в Парижі Ф. Шопен часто відвідував музичні вечори разом з В. Белліні. У середині 40-х рр. зблизився з Дж. Мейєрбером. У листі до рідних від 26 грудня 1845 р. повідомляв про їхній похід до оперного театру: «...Я був на опері Бальфе (*мається на увазі Майкл Вільям Балф – ірландський оперний співак та композитор. – В. Б.*); вона зовсім не вдала. Співають гарно, так що мені було навіть прикро, що витрачено такі кошти, у той час як у Мейєрбера (який скромно сидів у ложі і, слухаючи, читав лібрето) цілком завершені дві опери: *Пророк* та *Африканка*. Обидві 5-актні, проте він не хоче їх віддавати Опері, доки там не буде нової співачки»<sup>25</sup>.

16 лютого 1848 р. у залі Плейеля Ф. Шопен дав останній паризький концерт, в якому інструментальні номери перемінювалися вокальними у виконанні А. Моліна ді Монді та Г. Роже. В одній із рецензій

---

<sup>21</sup> Шопен Ф. Письма / за ред. А. Соловцова. Москва, 1964. С. 242.

<sup>22</sup> Там само. С. 241.

<sup>23</sup> Там само. С. 255.

<sup>24</sup> Томашевский М. Шопен: человек, творчество, резонанс. Москва, 2011. С. 73.

<sup>25</sup> Шопен Ф. Письма / за ред. А. Соловцова. Москва, 1964. С. 486.



відмічалось, що в творах майстра стало більше страждань, поезії, меланхолії, які глибше проникають у серце<sup>26</sup>. Страждання дійсно примножилися в житті композитора: поряд із значним погіршенням самопочуття (загострення хронічного туберкульозу), призупиненням концертної та викладацької діяльності, скрутним матеріальним станом, відбувся драматичний розрив з Жорж Санд улітку 1847 року. Французька письменниця назве його «дивною розв'язкою дев'ятирічної виняткової дружби»<sup>27</sup>.

Щоб покращити своє фінансове становище 20 квітня 1848 р. Ф. Шопен відправляється на 7 місяців до Лондона, проте місцеві тумани та нудне англійське життя не припали йому до душі, а сама поїздка стала згубною для здоров'я. Митець скаржився на Лондон: «Ще хоча б на один день тут довше – і я збожеволю»<sup>28</sup>. У листах цього періоду постійно хворий і через це часто пригнічений композитор значно пожвалювався, коли мова йшла про оперні театри, співаків та особливих глядачів. Так, у листі до рідних від 19 серпня 1848 року повідомляв, що із великим задоволенням слухав шведську співачку Женні Лінд у «Сомнамбулі» В. Белліні на сцені Королівського театру у присутності самої королеви<sup>29</sup>. У Лондоні композитора відвідувала французька співачка Поліна Віардо, яка теж перебувала у місті з гастролями та виступала на сцені Ковент-Гардена. Ф. Шопен у листах попередніх років підкреслював суперництво вище згаданих театрів. У листі до рідних, датованому 11 жовтня 1846 р., ділиться музичними новинами і повідомляє про сенсаційну подію: «На наступний рік у Лондоні готується змагання італійських опер. Пан Саламанка, іспанський банкір <...> орендував театр, так званий Covent Garden, один із самих великих лондонських театрів <...>. Пан Ламлей, постійний директор королівського оперного театру, що вважається модним у лондонському вищому суспільстві, не поспішає ангажувати на майбутній рік своїх співаків, бо абсолютно впевнений у їхній присутності у цьому відбитому шовком театрі. І ось пан Саламанка випередив його і ангажував дорожче і Грізі, і Маріо, і Персіані, словом всіх, за винятком Лаблаша»<sup>30</sup>.

Довгоочікуваний приїзд Ф. Шопена до Парижа відбувся 24 листопада 1848 р. Через погане самопочуття змушений був обмежити кількість своїх учнів, відмовитися від концертів та написання музики. Його оточили турботою вірні друзі – художник Е. Делакруа, польський

---

<sup>26</sup> Томашевский М. Шопен: человек, творчество, резонанс. Москва, 2011. С. 121.

<sup>27</sup> Шопен Ф. Письма / за ред. А. Соловцова. Москва, 1964. С. 539.

<sup>28</sup> Там само. С. 617.

<sup>29</sup> Там само. С. 594.

<sup>30</sup> Там само. С. 503.

поет Ц. Норвід, графиня Дельфіна Потоцька, чисельні шанувальники, спілкування з якими полегшувало фізичні страждання митця. Оперний театр продовжував перебувати у полі уваги композитора. 22 квітня 1849 року Ф. Шопен, не зважаючи на погане здоров'я, відвідав прем'єру опери Дж. Мейєрбера «Пророк». У листі до Соланж Клезанже, дочки Жорж Санд, з якою не переривав дружнього листування (від 13 квітня 1849 р.), натхненно повідомляв: «Я був занадто хворим, щоб піти позавчора на репетицію (*опери «Пророк» – Б. В.*), але планую на прем'єру, яка відбудеться у найближчий понеділок. Багато говорять про танець на ковзанах <...>, розповідають чудеса про пожежу, про прекрасну постановку і про пані Віардо, яка у ролі матері примусить усіх плакати»<sup>31</sup>. Це був останній оперний спектакль у житті Ф. Шопена.

## 2. Влив *bel canto* на музичне мислення композитора

Зафіксовані у листах Ф. Шопена висловлювання щодо вокальної манери, техніки оперних співаків особливим чином перекликаються з його виконавською естетикою. Так, у листі до Т. Войцеховского від 5 червня 1830 р., він у деталях коментує спів німецької оперної і концертної співачки Генрієтти Зонтаг: «Пані Зонтаг <...> всіх захопила своїм голосом, який хоча й не дуже широкого діапазону <...>, проте надзвичайно відпрацьований; її *diminuendo* – *non plus ultra* (верх досконалості), її *portamento* – чудове, а гами, особливо висхідні хроматичні, більше ніж прекрасні»<sup>32</sup>. Композитор акцентує увагу на тонкому нюансуванні динаміки, філігранному виконанні гамоподібних пасажів, на витонченості хроматизмів – на деталях, які є невід'ємною частиною його музичної мови.

Блискуча обізнаність у сучасному оперному мистецтві та виховання на італійській опері XVIII – першій половині XIX ст. суттєво позначилися на подібності фортепіанних тем польського майстра з мелодіями Дж. Россіні, В. Белліні, Г. Доницетті. Неодноразово за життя композитора на цьому наголошували музичні критики. Так, у лондонському «The Musical World» ноктюрн H-dur op.32 було названо твором, який «витриманий у стилі чарівних та патетичних мелодій Белліні»<sup>33</sup>.

Дослідниця В. Конен справедливо зауважує, що для Ф. Шопена, який у значній мірі опирався на викристалізовані форми музичного мислення, що пройшли тривалий історичний відбір і прийняли класичний вигляд, орієнтація на мелодію італійського типу була природною<sup>34</sup>.

<sup>31</sup> Шопен Ф. Письма / за ред. А. Соловцова. Москва, 1964. С. 623.

<sup>32</sup> Там само. С. 160.

<sup>33</sup> Томашевский М. Шопен: человек, творчество, резонанс. Москва, 2011. С. 80.

<sup>34</sup> Конен В. История зарубежной музыки. Выпуск 3. Изд. 6. Москва, 1984. С. 463.

Ноктюрн оп.32 № 1

Andante sostenuto.

*p*

*f stretto.*

*delicatissimo.*

*a tempo.*

*poco riten.*

У ноктюрнах сконцентрований ліричний центр шопенівської творчості, в якій дослідники вбачають різні витoki: слов'янські пісенно-романсові інтонації та пластично досконалий мелос, відшліфованість колоратури-орнаменту – якостями, запозиченими з італійського *bel canto* і підсиленими можливостями удосконаленого фортепіано<sup>35</sup>. *Bel canto* – прекрасний спів, який приховував у собі інструменталізм, передбачав ставлення до людського голосу як до найдосконалішого інструменту.

Відшліфованим орнаментом відзначаються пластичні шопенівські мелодії: мелізми, группетто, форшлаги, вишукані пасажи, що нагадують колоратурні рулади додають творам митця аристократичної витонченості, повітряності та граційності. Дослідник Л. Мазель вказує на подібність кульмінацій ліричних мелодій Ф. Шопена з італійською оперною мелодикою, коли кульмінаційний звук досягається широким, м'яким, гармонійно наповненим стрибком, за яким слідує заповнення у формі граційного, виразного пасажу<sup>36</sup>.

Зауважимо, що поряд з вокальною традицією орнаментальний стиль Ф. Шопена має й інші витoki – в інструментальних концертах, у салонній фортепіанній літературі та, безумовно, у народному музикуванні.

<sup>35</sup> Зенкин К. Фортепианная миниатюра Шопена. Москва, 1995. С. 35.

<sup>36</sup> Мазель Л. А. Исследование о Шопене. Москва, 1971. С. 147.

Ноктюрн оп. 37 № 1



У творчості композитора сформувався тип експресивної кантилени з хвилеподібною драматургією розгортання, які вплинули на оперні любовні сцени у творах композиторів наступного покоління – Ш. Гуно, Ж. Бізе, П. Чайковського<sup>37</sup>. Так, у ноктюрні оп. 27 № 2 споглядальність звучання непомітно переходить в емоційну напругу, створюючи наростання любовного почуття та вихід до екстатичної кульмінації з поступовим поверненням у пейзажно-баркарольну стихію:

Ноктюрн оп. 27 № 2

The image displays two systems of a musical score for Nocturne Op. 27 No. 2. Each system consists of a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a grand staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, and A-flat), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Lento sostenuto. (♩ = 80.)'. The first system includes performance markings such as 'p' (piano), 'dolce', and 'legato sempre'. The second system continues the piece, ending with a double bar line and repeat dots. The piano part features complex rhythmic patterns and dynamic markings like 'fz' (forzando).

<sup>37</sup> Европейская музыка XIX века. Книга первая. Польша. Венгрия. Москва, 2008. С. 107.

Ф. Шопен вважав за необхідне володіти майстерністю співу на інструменті, радив своїм учням відвідувати оперу, частіше слухати хороших співаків і вчитися у них мистецтву музичного вираження: «Ви маєте співати, якщо хочете навчитися грати»<sup>38</sup>. За влучною думкою Я. Мільштейна, знання вокальних законів було для Ф. Шопена необхідною передумовою правильного підходу до фортепіанної гри – перш за все, осмисленого фразування, теплоти висловлювання, гарного звучання<sup>39</sup>.

## ВИСНОВКИ

Отже, творча біографія Ф. Шопена у світлі європейського оперного мистецтва першої половини XIX ст. наповнюється цікавими деталями і цінним історичним контекстом. З листів композитора дізнаємося про його постійний інтерес до оперного театру, блискучу обізнаність в цьому мистецтві, тонке розуміння специфіки оперного співу. Ф. Шопен зростав на традиції італійської опери, яка панувала у Варшавському театрі. Прибувши до Парижа, був захоплений рівнем місцевих театрів, повідомляв рідним, що тут він має все. Музично-театральне життя стало невід'ємною частиною повсякденної культури польського музиканта. В колі його друзів були метри оперного жанру – В. Белліні та Дж. Мейєрбер.

Й. Ельснер та інші покладали великі сподівання на Ф. Шопена у створенні національної польської опери, намагалися переконати молодого музиканта, що його місце поряд з оперними геніями Моцартом і Россіні. Ф. Шопен, піддавшись тиску, певний час мав намір спробувати себе в оперному жанрі, проте все закінчилося ще на стадії пошуку лібрето. Пізніше він наголошував про єдиний щасливий шлях свого проявлення у музичному світі – це бути композитором і виконавцем одночасно.

Європейське оперне мистецтво, безумовно, вплинуло на формування індивідуального стилю польського музиканта. Запозичені прийоми з вокальної практики італійської школи дозволили Ф. Шопену відкрити «*bel canto* фортепіанної гри». Шопен став творцем інструментальної кантилени, досягнувши мистецтва співу на фортепіано. Це стало візитною карткою його унікального, добре впізнаваного стилю, про який його колега Р. Шуман сказав: «Шопен уже нічого не може написати без того, щоб на 7-8 такті ми не вигукнули: «Це належить йому!»»<sup>40</sup>.

<sup>38</sup> Мильштейн Я. И. Очерки о Шопене. Москва, 1987. С. 35.

<sup>39</sup> Там само. С. 35.

<sup>40</sup> Шуман Р. О музыке и музыкантах: Собрание статей в 2-х томах / Сост., ред., вступ. ст. и коммент. Д.В. Житомирского. Москва, 1978. Т. 2-П. С. 106.

Прощався із земним життям великий польський музикант під звуки улюблених оперних арій. Про це повідомляє у листі Войцех Гжимала – Огюсту Лео, датованому другою половиною жовтня 1849 року: «За пару годин до смерті він попросив пані Потоцьку заспівати три мелодії Белліні та Россіні, які вона виконала біля роялю, гірко плачучи. Він слухав їх благоговійно, як останні звуки цього світу»<sup>41</sup>.

## АНОТАЦІЯ

У статті розглянуто творчу біографію Ф. Шопена в контексті європейського оперного мистецтва першої половини XIX ст., досліджено роль музичного театру у повсякденній культурі композитора, наголошено на впливі оперної естетики на індивідуальний стиль митця.

У листах Ф. Шопен залишив низку спогадів та подробиць про своє насичене театральне життя. Де б не виступав музикант з власними концертами – Варшава, Відень, Париж, Лондон тощо, – всюди відвідував оперні театри, слідкував за репертуаром і прем'єрами. В колі його друзів були оперні композитори В. Белліні та Дж. Мейєрбер.

У творчому доробку композитора немає опери, проте її елементи віддзеркалюється у фортепіанній творчості митця. Пластично досконалий мелос, відшліфований колоратурний орнамент – якості, запозичені з італійського *bel canto* і підсилені можливостями удосконаленого фортепіано. Ф. Шопен став творцем інструментальної кантилени, досягнувши мистецтва співу на фортепіано.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Европейская музыка XIX века. Книга первая. Польша. Венгрия. Москва, 2008. 528 с.
2. Зенкин К. Фортепианная миниатюра Шопена. Москва, 1995. 151 с.
3. Конен В. История зарубежной музыки. Выпуск 3. Изд. 6. Москва, 1984. 534 с.
4. Мазель Л. А. Исследование о Шопене. Москва, 1971. 248 с.
5. Мильштейн Я. И. Очерки о Шопене. Москва, 1987. 175 с.
6. Томашевский М. Шопен: человек, творчество, резонанс. Москва, 2011. 840 с.
7. Тышко С. В. Проблемы изучения творческой биографии в современном музыкознании. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2009. Вип. 80. С. 207–221.
8. Шопен Ф. Письма / за ред. А. Соловцова. Москва, 1964. 711 с.
9. Шопен Ф. Письма. В 2-х томах 4-е изд. Москва, 1989. Т. 1. 487 с.
10. Шопен Ф. Письма. В 2-х томах. 3-е изд. Москва, 1984. Т. 2. 461 с.

---

<sup>41</sup> Шопен Ф. Письма / за ред. А. Соловцова. Москва, 1964. С. 650.

11. Шуман Р. О музыке и музыкантах: Собрание статей в 2-х томах / Сост., ред., вступ. ст. и коммент. Д.В. Житомирского. Москва, 1978. Т. 2-II. 327 с.

12. Zieliński T. A. Chopin: życie i droga twórcza. Krakau: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2021 872 s.

**Information about the author:**

**Bodina-Diachok Viktoriia,**

PhD in Arts,

Associate Professor at the Department of History of Music

R. Glier Kyiv Municipal Academy of Music

31, L. Tolstoy str., Kyiv, 01032, Ukraine

DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-293-7-4>

**ФІЛОСОФІЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА  
В ДОСЛІДЖЕННЯХ УКРАЇНСЬКИХ ТА ЗАРУБІЖНИХ ВЧЕНИХ  
ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ**

**Бура М. Я., Кундис Р. Ю.**

**ВСТУП**

Філософія музики (англ. Philosophy of music) – розділ естетики, в рамках якого досліджується музичне мистецтво. Філософське вивчення музики має багато зв'язків з філософськими питаннями у метафізиці та естетиці. Основними напрямками дослідження є: визначення музики; необхідні і достатні умови для класифікації музики; взаємозв'язок між музикою і розумом; розкриття історії світу через історію музики; зв'язок між музикою та емоціями; сенс у стосунку до музики; зв'язок між текстом і музикою; різницю між формою і змістом у музичному творі; вплив музики на формування духовності і поведінки людини тощо (Філософія музики). Зауважимо, що музичне мистецтво відноситься до часових видів мистецтв, образи яких створюються у часі, а не в реальному просторі. Музичне мистецтво є найбільш абстрактним видом так як музичний образ позбавлений конкретності слова і візуальної природи<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Музика. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Музика>

Думки про те, що музика домінувала серед інших мистецтв і наук відомі з давніх часів. Піфагор – давньогрецький філософ і математик VI ст. до н.е. був одним з перших хто зацікавився особливостями звуку і почав роздумувати на тему природи звуків. Він намагався знайти відповідь на питання, чому одні поєднання звуків є більш гармонійні, ніж інші, а також вяснити закономірності гармонії. Згідно з античною піфагорійською концепцією (VI–IV ст. до н.е.) – музичне мистецтво пов'язувалась із буттям – порядком, ладом і гармонією. «Пануючу у все-світі гармонію тлумачилося у математичний спосіб, а тому аксіомою, що визначала гармонію були співвідношення міри, пропорції, числа. Музика була широким поняттям, яке охоплювало насамперед знання, відтак витвір і вміння»<sup>2</sup>. Музичному мистецтву з античних часів відомі «дві основні концепції сприйняття та мислення – мелодійна і ритмічна. Так, давньогрецькі мислителі диференціювали мелопею і ритмопею як взаємопов'язані, але антиномічні якості музичного мистецтва (мелос «недієвий і безформний», хоча й «відображає суть матерії через здатність до протилежного»; ритм «ліпить мелос і рухає в строгому порядку, висвітлюючи позицію того, хто творить, до того, що творять»<sup>3</sup>.

В епоху Ренесансу, Джозеффо Царліно торкнувся деяких аспектів музичного мистецтва спираючись на думки античних філософів, які вважали музику головною серед вільних мистецтв, а інші називали її *encyclopedica*, що обіймає всі дисципліни<sup>4</sup>. Царліно здійснив такий побіжний огляд, виявивши імплікаційну підрядність низки мистецтв і наук від музики (граматика, ораторське мистецтво, поезія, астрономія, філософія, медицина тощо). За його висновком, «не існує жодної доброї речі, яка б не мала музичної будови, а музика, помімо того, що тішить дух, навертає людину до споглядання небесного і має ту властивість, що все, до чого приєднується, робить досконалим»<sup>5</sup>. В наступні віки розвиток музичного мистецтва став причиною «виникнення зразків

---

<sup>2</sup> Патер А. Виконавські виміри української сакральної музики : дис. ... д-ра філософії : 025 «Музичне мистецтво» / ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника». Івано-Франківськ, 2021. С. 36–37.

<sup>3</sup> Клецуков В. Танцювальність як чинник жанрово-стилістичної еволюції академічного музичного мистецтва: дис. ... д-ра філософії : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2021. С. 101–102.

<sup>4</sup> Царліно Дж. Установление гармонии. *Музыкальная эстетика западно-европейского средневековья и Возрождения* / сост. текстов В. П. Шестакова. Москва : Музыка, 1966. С. 433.

<sup>5</sup> Там само. С. 436–437.



піднесеної релігійності, екзальтованості і інтелектуалізму в музиці<sup>6</sup>. Прикладом може слугувати творчість визначного композитора XVIII століття, Йоганна Себастьяна Баха, який написав музичні «твори, сповнені духовності і містичного оптимізму, що належать вічності, звернені до Бога»<sup>7</sup>.

### 1. Філософія музики в дослідженнях зарубіжних вчених початку XXI століття

Поняття філософії музичного мистецтва значною мірою розкрив професор Ендрю Канія у праці «Філософія музики»<sup>8</sup>. Вчений досить широко розглянув основні напрямками філософського дослідження музичного мистецтва, а саме: визначення поняття «музика»; музична онтологія; музика та емоції; розуміння музики; музика та значення (Рис. 1).

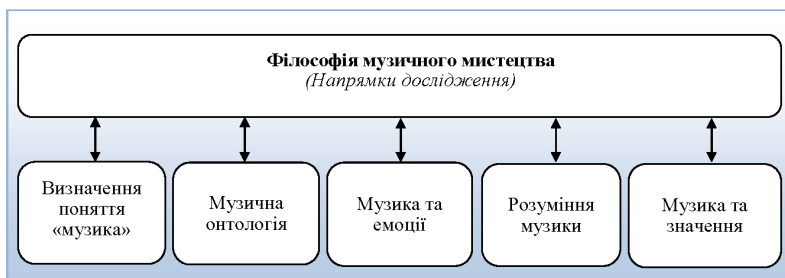


Рис. 1. Напрямки дослідження Ендрю Канія у праці «Філософія музики»

«Музика здавна була предметом філософського інтересу, вона більш-менш постійно спонукала філософську уяву, принаймні з часів Піфагора. Цей інтерес не вщухає й сьогодні, коли філософія музики процвітає як одна з найбільш активніших, широких і найбагатших тем у сфері філософської естетики...», – зазначає професор Філіп Алперсон у праці «Філософія музики: формалізм і не тільки» опублікованій

<sup>6</sup> Zabolotnaya N. G. The sacred cantatas of J. S. Bach and modern aspects of their research *Науковий вісник Музичне мистецтво і культура. (Music art and culture)*. Вип.29, кн.1, Одеса : Астропринт, 2019. С. 6.

<sup>7</sup> Ibid.

<sup>8</sup> Kania A. The Philosophy of Music. *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Andrew Kania (First published Mon. Oct. 22, 2007; substantive revision Tue. Jul. 11, 2017). URL: <https://plato.stanford.edu/entries/music/>

у посібнику Блеквелла з естетики<sup>9</sup>. І далі відомий філософ задає питання: Чому музика так довго була джерелом філософських подивів? – та відповідає на нього: «Кілька взаємопов'язаних ознак допомагають пояснити це явище. Це перш за все доступність музики. Звичайно, якась музика складна і недоступна. Дійсно, часто вважають, що звичне розрізнення між «популярною музикою» та «класичною музикою» позначає різницю між музикою, доступною для багатьох, і музичним масивом, який повністю розуміє та оцінює лише музично освічена еліта»<sup>10</sup>. Вчений зазначає, що висвітлити всі тонкощі сучасних дискусій стосовно філософії музики чи навіть представити погляди окремих філософів у їхній повноті можна тільки узагальнено<sup>11</sup>.

У монографії Джуліана Перлмуттера «Сакральна музика, релігійні бажання та пізнання Бога: музика нашого людського прагнення»<sup>12</sup> сакральна музика досліджується у світлі її значення та широкого поширення. Також стверджується факт того, що духовна музика впливає на людей, незалежно від їхніх релігійних переконань, що навіть невіруючі слухаючи класичну музику духовно збагачуються. Джуліан Перлмуттер досліджує прагнення людини до духовного, зокрема, описує, як сакральна музика може викликати таке бажання. Досліджуючи зв'язки між бажанням, знаннями та релігійною практикою, у праці стверджується, як сакральна музика може мати трансформаційний вплив на ширше духовне життя людини. У цьому філософському дослідженні стверджується, що духовна музика – і особливо хорова музика в християнській, західній класичній традиції – має особливу здатність вразити струни навіть у невіруючих. Джонатан Арнольд у своєму дослідженні писав, що в сучасному, так званому світському суспільстві, духовна хорова музика є такою ж потужною, переконливою та популярною, якою вона була колись. А Девід Пагмайр (David Pugmire), тим часом, зауважив, що духовна музика має дивовижну силу над невіруючими<sup>13</sup>.

Поняття музики зазвичай пояснюють тим, що музика – це організований звук, але й не тільки, оскільки існує багато прикладів організованого звуку, який не є музикою. Прикладом може слугувати людська мова, а також звуки, які тварини та створені механізми.

---

<sup>9</sup> Alpers P. The Philosophy of Music: Formalism and Beyond. *The Blackwell Guide to Aesthetics*. Ch.14, 2008, pp. 254–275.

<sup>10</sup> Ibid, pp. 254.

<sup>11</sup> Ibid, pp. 256.

<sup>12</sup> Perlmutter J. *Sacred Music, Religious Desire and Knowledge of God: The Music of Our Human Longing*, London: Bloomsbury Publishing UK, 2020. 191 p.

<sup>13</sup> Ibid.

Намагаючись відстояти початкову ідею про музику як організований звук, філософи визначили необхідні умови, перша – це звернення до «тональності» або по суті музичних особливостей, таких як висота та ритм<sup>14</sup>, друга – звернення до естетичних властивостей або досвіду<sup>15</sup>. Енді Гамільтон стверджує, що *звукове мистецтво*, на відміну як від музики, так і від літератури, було створено як важливий вид мистецтва у двадцятому столітті<sup>16</sup>. Це одна з причин, чому Гамільтон підтримує як тональні, так і естетичні умови музики. Він стверджує, що ми повинні розрізняти *music simpliciter* (просто музику) від її художнього використання, так само як ми робимо у випадках мови та літератури, зображення та живопису тощо.

Професор філософії Ендрю Канія (Professor of Philosophy at Trinity University in San Antonio) також додає ще одну відмінність до визначень Гамільтона. Зокрема, Ендрю Канія стверджує, що музика є (1) будь-яка подія, навмисно створена або організована (2) для того, щоб її почули, і (3) або (a) мати певну базову музичну особливість, таку як висота чи ритм, або (b) щоб її слухали через такі особливості<sup>17</sup>. Канія старається визначити естетичну суть музики. Стівен Девіс припускає, що адекватне визначення мало б досліджувати складну природу музики, звертаючись до її інтенційних, структурних, історичних та культурних аспектів. Розглядаючи ідею «організованого звуку» більшість теоретиків відзначають, що музика не складається повністю зі звуків. Очевидно, що багато музичних творів мають паузи, як елементи тиші, яка в свою чергу функціонує лише для організації музичних звуків. Одним із контраргументів є те, що слухач, який розуміє, слухає решту так само, як слухає звуки<sup>18</sup>. Інший полягає в тому, що тиші в музичних творах не є структурними, на відміну від оправданих пауз. В даному контексті слід навести твір Джона Кейджа *4'33"/ John Cage's 4'33"* який не дивлячись на часте обговорення, не є тихим, так як його змістом є звуки навколишнього середовища, які виникають під час його виконання, а на думку Ендрю Канія, Стівена

---

<sup>14</sup> Hamilton A. *Aesthetics and Music*, New York: Continuum, 2007. pp. 40–65.

<sup>15</sup> Ibid.

<sup>16</sup> Ibid.

<sup>17</sup> Kania A. *The Philosophy of Music*. *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Andrew Kania (First published Mon. Oct. 22, 2007). pp. 12. URL: <https://plato.stanford.edu/entries/music/>; Kania A. *The Philosophy of Music*. *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Andrew Kania (substantive revision Tue. Jul. 11, 2017). 1.2 The Definition of “Music”. URL: <https://plato.stanford.edu/entries/music/>

<sup>18</sup> Kania A. *The Philosophy of Music*. *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Andrew Kania (First published Mon. Oct. 22, 2007; substantive revision Tue. Jul. 11, 2017). URL: <https://plato.stanford.edu/entries/music/>

Дейвіса та ін. твір Кейджа не є музикою. Стівен Дейвіс стверджує, що ці звуки не можна кваліфікувати як організовані, а Ендрю Канія тому, що вони не відповідають умові тональності, як інші претенденти на назву «тиха музика», зокрема твір «In Futurum» («У майбутнє») Ервіна Шультгофа / Erwin Schulhoff's з його Fünf Pittoresken (П'ять малювань), яка передре 4'33" Кейджа приблизно на 33 роки<sup>19</sup>.

У філософському осмисленні музичної онтології, найбільш обговорюваними питаннями були метафізична природа творів класичної музики («фундаменталістична дискусія») і те, що таке «автентичне виконання» таких творів. Останнім часом зростає інтерес до онтологій інших музичних традицій, таких як рок і джаз, а також обговорення методології та цінності музичної онтології<sup>20,21</sup>. Ендрю Канія стверджує, що в західній класичній традиції музичні твори допускають їхнє багаторазове виконання. Хоча в дебатах стосовно «проблеми універсалії» цих музичних онтологів можна розділити на реалістів, які припускають існування музичних творів, і антиреалістів, які заперечують їх існування<sup>22</sup>. Девід Девіс стверджує, що «музичні твори, як і всі твори мистецтва, є діями, зокрема композиційними діями їхніх композиторів<sup>23</sup>. Таким чином він відроджує те, що ми могли б назвати «теорією дії» онтології мистецтва.

Платонівський погляд на те, що музичні твори є абстрактними об'єктами – домінуючий, проте найбільш онтологічно загадковий<sup>24</sup>. Онтологічним питанням щодо визначення вищого рівня «автентичності» музичних творів є важливою, оскільки музичні твори онтологічно множинні. Для того, щоб з'ясувати справжню природу дізнаємося, який зв'язок існує між твором «оригіналом» і його екземплярами «копіями». Проте навіть відповідь на ці питання залишить відкритими багато інших, наприклад, чи потрібно використовувати клавесин для виконання

---

<sup>19</sup> Kania A. The Philosophy of Music. *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Andrew Kania (substantive revision Tue. Jul. 11, 2017). 1.2 The Definition of "Music". URL: <https://plato.stanford.edu/entries/music/>

<sup>20</sup> Kania A. The Philosophy of Music. *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Andrew Kania (First published Mon. Oct. 22, 2007; substantive revision Tue. Jul. 11, 2017). URL: <https://plato.stanford.edu/entries/music/>

<sup>21</sup> Matheson C. and Caplan B. Ontology in T. Gracyk and A. Kania (eds). *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, New York: Routledge, 2011. pp. 38–47.

<sup>22</sup> Kania A. The Philosophy of Music. *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Andrew Kania (substantive revision Tue. Jul. 11, 2017). 2.1 The Fundamentalist Debate. URL: <https://plato.stanford.edu/entries/music/>

<sup>23</sup> Davies D. *Art as Performance*, Malden: Blackwell, 2004.

<sup>24</sup> Kania A. The Philosophy of Music. *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Andrew Kania (substantive revision Tue. Jul. 11, 2017). 2.1 The Fundamentalist Debate. URL: <https://plato.stanford.edu/entries/music/>

Бранденбурзького концерту № 5 Йоганна Себастьяна Баха у виконанні? Чи створюватиме звуки, схожі на клавесин, синтезатор? Як щодо використання сучасного піаніно? Вивчення того, що музичні твори є, скажімо, вічними типами, не обов'язково допоможе вирішити проблему «автентичного виконання»<sup>25</sup>.

Ще одним філософським питанням, яке викликає дискусію щодо музичного мистецтва є те, як музика може виражати емоції (радість, сум тощо). Також важливою є виразність музики, яка тісно пов'язана зі схожістю між динамічним характером музики та емоціями, які вона виражає. Те, що музика є «мовою емоцій», часто розглядається як можлива відправна точка для теорії музичної виразності. Виразність музики полягає в подібності між її динамічним характером і динамічним характером різних сторін емоцій людей, зокрема, переживання, вираз обличчя, «як контур вокального вираження, типовий для людини, яка відчуває емоцію, та контуру тілесної поведінки, типовий для такої людини, включаючи «ходу, позицію, повітря, носіння, поставу та поведінку»<sup>26</sup>. Стівен Дейвіс стверджує, що такі теорії вважають музику виразною в буквальному, хоча й вторинному сенсі цього терміну. Ми говоримо, що музичний твір сумний у тому ж значенні, в якому ми говоримо, що плакуча верба сумна<sup>27</sup>. З цією думкою погоджується Джерролд Левінсон який зазначає, що існує важлива подібність між контуром музики, яка виражає емоцію, і контуром типових поведінкових проявів цієї емоції<sup>28</sup>. Однак він заперечує, що такий опис не може бути цілою або навіть найбільш фундаментальною частиною історії, чим вбиває клин саме в тому місці, де звертається до подібності між музикою та типовими проявами поведінки<sup>29</sup>.

Ще одне питання яке повстає при дослідженні філософії музичного мистецтва, це розуміння музичного твору. На відміну від репрезентативних (типових) форм мистецтва (літератури, кіно) музичний твір, який є найбільш абстрактним, не має однієї цілком прийнятної інтерпретації, а

---

<sup>25</sup> Kania A. The Philosophy of Music. *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Andrew Kania (substantive revision Tue. Jul. 11, 2017). 2.2 Higher-level Ontological Issues. URL: <https://plato.stanford.edu/entries/music/>

<sup>26</sup> Davies S. Artistic Expression and the Hard Case of Pure Music, in Kieran 2006. pp. 182.

<sup>27</sup> Ibid, pp. 183.

<sup>28</sup> Levinson J. Film Music and Narrative Agency, in Bordwell & Carroll 1996: 254–288. Reprinted in *Contemplating Art: Essays in Aesthetics*, Oxford: Oxford University Press, 2006, pp. 143–183.

<sup>29</sup> Kania A. The Philosophy of Music. *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Andrew Kania (substantive revision Tue. Jul. 11, 2017). 3.1 Emotions in the Music. URL: <https://plato.stanford.edu/entries/music/>

також обмежень щодо прийнятних інтерпретацій, наприклад, міри, до якої наміри митця можуть або повинні бути прийняті до уваги. Стівен Дейвіс стверджує, що проблема розуміння творів музичного мистецтва аналогічна до розуміння інших творів мистецтва<sup>30</sup>, тому більшість літератури стосовно розуміння творів музичного мистецтва зосереджена на природі базового музичного розуміння, так як воно здається більш таємничим, ніж розуміння мови чи картин<sup>31</sup>.

При дослідженні філософії музичного мистецтва неодмінно повстає питання, яке стосується цінності мистецтва загалом. Також багато суперечок виникають стосовно природи естетичної та художньої цінності, включно з тим, чи є це терміни синонімами чи різними поняттями<sup>32</sup>. При розкритті даної проблеми слід наголосити на два моменти, щодо яких існує певний консенсус. Більшість філософів вважають цінність творів мистецтва внутрішньою для них самих, у тому сенсі, що (1) цінність твору в основному пов'язана з досвідом, який дає твір, а також (2) від задоволення (скажімо, від чуттєвості музичних звуків), однак самим задоволенням не можна обґрунтувати всю цінність музичного мистецтва, так як музика є абстрактним мистецтвом в найвищому сенсі (*par excellence*), тобто музика з поміж інших мистецтв найбільш відокремлена від усього в «реальному світі»<sup>33</sup>.

Пітер Ківі стверджує «визвольну» силу музики<sup>34</sup>. Зокрема, що музичне мистецтво має «повну свободу від зв'язку з нашим повсякденним світом»<sup>35</sup>, а також експресивні властивості музики пов'язані з нашим досвідом<sup>36</sup>, а також і те, що аналогічні властивості мають репрезентативні мистецтва (література, живопис). Більш детально висвітлення питання про те, наскільки інструментальні музичні твори можуть бути «глибокими» висвітлені у дослідженнях Стівена Дейвіса<sup>37</sup>, Джуліан Додд<sup>38</sup>, взаємо-

---

<sup>30</sup> Davies S. Profundity in Instrumental Music, *British Journal of Aesthetics*, 42 (4), 2002b. pp. 343–356.

<sup>31</sup> Kania A. The Philosophy of Music. *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Andrew Kania (substantive revision Tue. Jul. 11, 2017). 4. Understanding Music. URL: <https://plato.stanford.edu/entries/music/>

<sup>32</sup> Stecker R. Value in Art, in Jerrold Levinson (ed.), *The Oxford Handbook of Aesthetics*. Oxford University Press, 2003. pp. 307–324.

<sup>33</sup> Kania A. The Philosophy of Music. *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Andrew Kania (substantive revision Tue. Jul. 11, 2017). 5. Music and Value. URL: <https://plato.stanford.edu/entries/music/>

<sup>34</sup> Kivy P. *Philosophies of Arts: An Essay in Differences*, Cambridge: Cambridge University Press. 1997. pp. 179–217.

<sup>35</sup> *Ibid*, pp. 209.

<sup>36</sup> *Ibid*, pp. 205.

<sup>37</sup> Davies S. Profundity in Instrumental Music, *British Journal of Aesthetics*, 42 (4), 2002b. pp. 343–356.

зв'язок між музичними та етичними цінностями висвітлюються у працях Гаррі Л. Хагберґ<sup>39</sup>, Пітера Ківі<sup>40</sup>, Фреда Еверетта Мауса<sup>41</sup>, Джеролда Левінсона<sup>42</sup> та інших авторів.

## 2. Філософія музики в дослідженнях українських вчених початку XXI століття

Важливим у дослідженні філософсько-естетичного виміру музичного мистецтва є питання покликання музичного мистецтва на службі красі. Папа Римський, Іван Павло II – нині святий Римо-Католицької Церкви – про красу в мистецтві писав: «Тема краси є важливим елементом міркувань про мистецтво. Вона з'явилася перед тим, коли я, згадав про задоволення, з яким Бог споглядав створений світ. Коли Бог побачив що те, що створив, було добрим, водночас бачив, що воно було прекрасним. Зв'язок між добром і красою спонукає до роздумів. Бо краса в певному сенсі є видимістю добра, так як добро є метафізичною умовою краси. Це добре розуміли греки, які, поєднуючи ці поняття, винаходили спільний термін для обох: «kalokagathía», тобто «краса-доброта». Так пише про це Платон: «Потуга Добра схоронилася у природі Краси»<sup>43</sup>.

Професор, доктор о. Йозеф Важешак у своїй праці «Універсально-теологічний вимір музики та співу в трактуванні Бенедикта XVI», яке видав Папський теологічний факультет у Варшаві<sup>44</sup>, розглядає філософсько-естетичне значення музичного мистецтва, його універсальний, зокрема, позачасовий, транснаціональний та транскультурний характер. Музичне мистецтво також має теологічний вимір, «тому що воно не замкнуте лише в собі, але характеризується здатністю переходити за свої межі і веде до того, що є трансцендентним і нетлінним, бо впливаючи

---

<sup>38</sup> Dodd J. The Possibility of Profound Music, *British Journal of Aesthetics*, 54 (3), 2014b. pp. 299–322.

<sup>39</sup> Hagberg G. L. Jazz Improvisation and Ethical Interaction: A Sketch of the Connections, in *Art and Ethical Criticism*, Garry L. Hagberg (ed.), 2008. pp. 259–285.

<sup>40</sup> Kivy P. Musical Morality, *Revue Internationale de Philosophie*, 2008. pp. 397–412.

<sup>41</sup> Maus F. E. Expression Theories, in Gracyk & Kania, 2011. pp. 201–211.

<sup>42</sup> Levinson J. Popular Song as Moral Microcosm: Life Lessons from Jazz Standards, *Royal Institute of Philosophy Supplement*, 2013b. pp. 51–66.

<sup>43</sup> Letter of His Holiness Pope John Paul II to Artists. The Holy See. Dicastery for Communication. *Vatican Publishing House* (April 4, 1999). pp. 3. URL: [https://www.vatican.va/content/john-paul-ii/en/letters/1999/documents/hf\\_jp-ii\\_let\\_23041999\\_artists.html3](https://www.vatican.va/content/john-paul-ii/en/letters/1999/documents/hf_jp-ii_let_23041999_artists.html3)

<sup>44</sup> Warzeszak J. Uniwersalno-teologiczny wymiar muzyki i śpiewu w ujęciu Benedykta XVI / ks. Józef Warzeszak. Papieski Wydział Teologiczny w Warszawie *Pro Musica Sacra* 18 (2020), pp. 65–115.

з мистецьки талановитої й релігійної душі, спрямовує слухача до Бога...»<sup>45</sup>. Це дає підстави говорити про загальнолюдський, універсально-теологічний вимір музичного мистецтва, який на думку Папи Бенедикта XVI тісно взаємопов'язаний. Водночас прагненням Папи було те, щоб увага слухачів не зупинялася лише на музиці як такій, на її естетичній красі, а щоб музика вела їх далі і вище, поза самою красою, звернути увагу на її глибше значення, щоб в естетичній красі виконуваних музичних творів, як виконавці так і слухачі відчували релігійний зміст музичної творчості; що музичні твори створені відомими композиторами привели їх до Трансцендентності та усвідомлення віри мовою музики<sup>46</sup>. У «Pro Musica Sacra», а також в інших журналах опубліковано декілька статей папи Римського Бенедикта XVI присвячених музиці. «Усі його праці та дослідження свідчать про те, що як кардинал він брав участь у дискусіях щодо розвитку концепції музики та літургійного співу після Другого Ватиканського Собору, що він є чудовим знавцем цієї галузі творчості»<sup>47</sup>. Бенедикт XVI завжди високо цінував і висловлював вдячність музикантам за дар живої музики, за велику радість, глибокі емоційні, духовні та естетичні переживання, що краса цієї музики і співу несуть його дух до великих відчуттів, до краси, а через цю красу до Трансцендентності, Істини, до Бога, але й спільноті святих, що це було передчуттям небесного співу ангелів і святих<sup>48</sup>.

Про внесок у дослідженні естетики музичного мистецтва кінця другої третини XX – початку XXI століття Папи Римського Івана Павла II та його наступника – Папи Бенедикта XVI та інших відомих постатей зазначає професор Олександр Козаренко. Зокрема, вчений цитує Йоахіма Валошека стосовно того, що «...останній великий гуманіст XX ст. – Іван Павло II – підняв розуміння статусу і ролі музики на небачену висоту, називаючи її “найтаємничішим спосеред усіх мистецтв”, що “впроваджує до непроминальних людських вартостей..., до меж найвищих духовних переживань..., для розуміння світу і життя, для усвідомлення величчя і глибин існування”<sup>49</sup>. «До речі, Папа Бенедикт XVI, як і кардинал Любомир Гузар, є піаністами, тож не безпідставними є наші очікування їх богослівствувань про музику. І добре, що останніх слів про музику ще

---

<sup>45</sup> Warzeszak J. Uniwersalno-teologiczny wymiar muzyki i śpiewu w ujęciu Benedykta XVI / ks. Józef Warzeszak. Papieski Wydział Teologiczny w Warszawie *Pro Musica Sacra* 18 (2020), pp. 66.

<sup>46</sup> Ibid, pp. 66.

<sup>47</sup> Ibid, pp. 66.

<sup>48</sup> Ibid, pp. 66.

<sup>49</sup> Козаренко О. Філософія музики як необхідна складова сучасної мистецької освіти. *Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтвознавство*. 2012. Вип. 11. С. 6. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/VLNU\\_Mistec\\_2012\\_11\\_3](http://nbuv.gov.ua/UJRN/VLNU_Mistec_2012_11_3)



не сказано (і, очевидно, ніколи не буде сказано). Адже це заохочує всіх нас до продовження розмови про те, що ж таке філософія музики і чи варто (і як варто) її навчати в університетах та консерваторіях?»<sup>50</sup>. І далі наголошує, що дослідження такого важливого питання як філософія музики відбувається «у стінах українських консерваторій та університетів: у Києві – в текстологічних студіях і конференціях Віктора Москаленка, Ігора Пясковського; в Одесі – на герменевтичних семінарах Миколи Вірановського, у працях Олександри Самойленко, Олени Маркової; в Харкові – на кафедрі музичної інтерпретології в Ірини Драч, когнітивних студіях Людмили Шаповалової...»<sup>51</sup>. Досліджуючи філософію музики на українських теренах Олександр Козаренко зазначає, що «підвалини філософії музики як стисло наукової дисципліни почали в Україні закладатися представниками т. зв. “львівської” (а згодом львівсько-варшавської) філософсько-естетичної школи в Університеті ім. Яна Казимира ще на початку ХХ століття. Їх зусилля були спрямовані у галузі, що є пограничними між філософією і спеціальними науками, на відхід від т.зв. “великої філософії” і творення “малих філософій” (фізики, лінгвістики, природознавства – отож, і музики)»<sup>52</sup>. Вчений також зазначає, що Роман Вітольд Ингарден (Roman Witold Ingarden, польський філософ, який працював над проблемами феноменології, онтології та естетики) зосереджується на розробці категорій музичної семіотики (виявленні носіїв – “одиниць музичного сенсу”, його природи – специфічно-музичної, “недоокресленої”), вивченні особливостей перцепції музичного твору (т. зв. “теорія конкретизацій”, що передбачає особливу роль виконавця і слухача)<sup>53</sup>. Роман Вітольд Ингарден, а згодом його учениця Зофія Лісса (Zofia Lissa, польська викладачка музики і музикознавиця) «вибудували, по-суті, два початкових поверхи нової філософії музики – т. зв. “семантичну” та “рецептивну” естетику, на які спиралася їх концепція феноменології твору мистецтва»<sup>54</sup>. Що ж до глибинного національного коріння богословії музики (як традиційного ще із середньовіччя коронування вслякого філософствування), то тут у пригоді стають дослідження професора Львівської консерваторії Олександри Цалай-Якименко<sup>55</sup>

---

<sup>50</sup> Козаренко О. Філософія музики як необхідна складова сучасної мистецької освіти. *Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтвознавство*. 2012. Вип. 11. С. 6. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/VLNU\\_Mistec\\_2012\\_11\\_3](http://nbuv.gov.ua/UJRN/VLNU_Mistec_2012_11_3)

<sup>51</sup> Там само. С. 5.

<sup>52</sup> Там само. С. 5.

<sup>53</sup> Там само. С. 5.

<sup>54</sup> Ingarden R. *Utworz muzyczny i sprawa tozsamosci*. Krakow, PWM, 1973.

<sup>55</sup> Цалай-Якименко О. С. Київська школа музики XVII століття. *Українознавча бібліотека НТШ*, 16. Київ-Львів-Полтава, 2002. С. 283–295.

давніх українських музикознавчих трактатів XVII–XVIII ст. (“О пінії Божественном” Єпифанія Славинецького, “Наука всяя Мусики” Невідомого автора, “Граматики музикальної” Миколи Ділецького), за якими “музика від печалей лікує”, викликає потребу “всім согласія, любви совокупленія”»<sup>56</sup>.

Доктор мистецтвознавства, професор кафедри історії музики та музичної етнографії Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової Світлана Осадча у дослідженні «Символічні властивості традиції літургійного співу: від категорії символу до ноетичного виміру культури» (2018) розглядає релігійну традицію храму як стійку модель «філософського стилю», який у свою чергу репрезентує особливий духовний феномен<sup>57</sup>. Вчена зазначає, що праці провідних теологів і релігійних філософів відкривають можливість пояснення та аналізу низки явищ у духовній музиці, тим самим вказуючи шлях зближення музикознавчої та теологічної думки...»<sup>58</sup>. Цю тему вчена розвивала і в інших своїх дослідженнях<sup>59</sup>.

У дослідженні докторки мистецтвознавства, професорки Олександри Самойленко «Категорія музичного мислення у понятійному контексті психології мистецтва: Про єдність філософсько-естетичного та мистецтвознавчого методів пізнання»<sup>60</sup> здійснена спроба визначити дисциплінарний статус категорії музичного мислення та розробці методично-поняттєвої бази вивчення природи й процесу музичного мислення<sup>61</sup>. Вчена зазначає, що «компоненти ноологічної системи, на якій базується музичне мислення, передбачають континуальні зв'язки логосу – розуму – розуміння – етосу – світовідчуття – сутності (ентелехії) – смислу – речі – реальності – чуттєвого осягнення – «відчуваючого інтелекту» – імагінативних моделей – форми – завершального семіозису<sup>62</sup>. У своєму дослідженні, Олександра Самойленко виокремлює основні моделюючі поняття в різних пізнавальних системах, а саме: «у вченні О. Лосєва про музичну логіку – космос – хаос, життєвість –

---

<sup>56</sup> Козаренко О. Філософія музики як необхідна складова сучасної мистецької освіти. *Вісник Львівського університету*. Серія: Мистецтвознавство, 2012. Вип. 11. С. 5. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/VLNU\\_Mistec\\_2012\\_11\\_3](http://nbuv.gov.ua/UJRN/VLNU_Mistec_2012_11_3)

<sup>57</sup> Осадчая С. Теоретические аспекты изучения православной певческой традиции: история и современность : монография. Одесса : Астропринт, 2012. С. 217.

<sup>58</sup> Там само. С. 215.

<sup>59</sup> Там само. С. 264 с.

<sup>60</sup> Самойленко О. Категорія музичного мислення у понятійному контексті психології мистецтва: Про єдність філософсько-естетичного та мистецтвознавчого методів пізнання. *Музичне мистецтво і культура*. 2018. Вип. 26. С. 7–17.

<sup>61</sup> Там само. С. 7–17.

<sup>62</sup> Там само. С. 13.

загибель, розпад – рух і доцільність – число як кількість та якість – час та ритм; в ціннісних координатах Е. Гуссерля – це переживання, інтенція, свідомість, реальність, ноематичне та ноезисне; ключовою антиномією теорії Й. Хейзинги стає нормативний порядок – краса, що досягається у вільній грі та набуває статусу естетичної». Далі вчена зазначає, що музикознавча думка, що вимірює дійсність засобами музичної творчості, виробляє власні парні опозиції. «Так, в історичному музикознавстві порядок – це часова відповідність смислу життя – смислу творчості за допомогою ідеї (образу) людини як прекрасного (досконалого). У теоретичному музикознавстві порядок – часова відповідність змісту образу (задуму) – формі його втілення (гармонія відповідності). Людське в історії так чи інакше кореспондує до історичного в людині, а в людській творчості проступає інтенціональна цілісність «чистого» розуму, не затьмареного проявами плінної звичаєвої свідомості»<sup>63</sup>. Олександра Самойленко у праці «Музична епістемологія: теоретичні передумови, методичні та понятійні принципи»<sup>64</sup> здійснила спробу розкриття характеристики основних міждисциплінарних та музикознавчих передумов, зокрема, головних методологічних чинників та дискурсивних умов становлення музичної епістемології як базової теорії музичного пізнання<sup>65</sup>.

## ВИСНОВКИ

Дослідження філософського розуміння музичного мистецтва початку ХХІ століття у західній аналітичній естетиці розглядається у світлі її значення та широкого поширення. Вчені намагаються відстояти початкову ідею про музику як організований звук. У філософському осмисленні музичної онтології, найбільш обговорюваними питаннями була «фундаменталістична дискусія» стосовно метафізичної природа творів класичної музики та їх «автентичне виконання». Філософи (зокрема, професор Ендрю Канія та ін.) здійснюють спробу визначення естетичної суті музичного мистецтва, стверджують, що в західній класичній традиції музичні твори допускають їхнє багаторазове виконання. Те, що музика може виражати емоції (радість, сум тощо) у своїх працях стосовно філософії музичного мистецтва, яке належить до часових видів мистецтва і є найбільш абстрактним також стверджують

---

<sup>63</sup> Самойленко О. Категорія музичного мислення у понятійному контексті психології мистецтва: Про єдність філософсько-естетичного та мистецтвознавчого методів пізнання. *Музичне мистецтво і культура*. 2018. Вип. 26. С. 13–14.

<sup>64</sup> Самойленко О. Музична епістемологія: теоретичні передумови, методичні та понятійні принципи. *Музичне мистецтво і культура*. 2019. Вип. 29, кн. 1. С. 86–100.

<sup>65</sup> Там само. С. 89–90.

багато вчених (зокрема, Стівен Дейвіс, Джерролд Левінсон та ін.) Також вчені звертають увагу на «розуміння» музичного твору, який на відміну від репрезентативних форм мистецтва не можна інтерпретувати однозначно. На думку філософів (Пітера Ківі та ін.) у музичному мистецтві відбувається ствердження «визвольної» сили та експресії, які значною мірою пов'язані з нашим досвідом. Аналогічні думки висловлюють й українські філософі та музикознавці, професори: Олександр Козаренко, Світлана Осадча, Олександра Самойленко та ін.

## АНОТАЦІЯ

У даному дослідженні розглянуто філософію музики в дослідженнях українських та зарубіжних вчених початку ХХІ століття. Зауважимо, що музичне мистецтво – це часове мистецтво, яке в абстрактній формі віддзеркалює духовний світ людини, її почуття, думки, прагнення тощо.

Музичне мистецтво є складним мистецьким явищем яке відбиває тип і особливості культури певної історичної епохи. У науковому дискурсі українських та зарубіжних вчених початку ХХІ століття здійснена спроба розкриття проблематики філософського розуміння музичного мистецтва. Зокрема, у західній філософській аналітичній естетиці, музика розглядається як концертне мистецтво, яке виконується безпосередньо на сцені для глядачів. Розкриваючи проблематику філософії музичного мистецтва розглядаються такі важливі складові, а саме: музична онтологія; визначення поняття «музика»; музика та емоції; розуміння музики; музика та значення, а також інші зв'язки музичного мистецтва та філософії.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Alperson P. The Philosophy of Music: Formalism and Beyond. *The Blackwell Guide to Aesthetics*. Ch. 14, 2008, pp. 254–275.
2. Davies D. *Art as Performance*, Malden: Blackwell, 2004.
3. Davies S. Artistic Expression and the Hard Case of Pure Music, in Kieran 2006. pp. 179–191.
4. Davies S. Profundity in Instrumental Music, *British Journal of Aesthetics*, 42 (4), 2002. pp. 343–356.
5. Dodd J. The Possibility of Profound Music, *British Journal of Aesthetics*, 54 (3), 2014. pp. 299–322.
6. Hagberg G. L. Jazz Improvisation and Ethical Interaction: A Sketch of the Connections, in *Art and Ethical Criticism*, Garry L. Hagberg (ed.), 2008. pp. 259–285.
7. Hamilton A. *Aesthetics and Music*, New York: Continuum, 2007.
8. Ingarden R. *Utworz muzyczny i sprawa jego tozsamosci*. Krakow, PWM, 1973.

9. Kania A. The Philosophy of Music. *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Andrew Kania (First published Mon. Oct. 22, 2007; substantive revision Tue. Jul. 11, 2017). URL: <https://plato.stanford.edu/entries/music/>

10. Kivy P. Musical Morality, *Revue Internationale de Philosophie*, 2008. pp. 397–412.

11. Kivy P. *Philosophies of Arts: An Essay in Differences*, Cambridge : Cambridge University Press. 1997. 260 pp.

12. Letter of His Holiness Pope John Paul II to Artists. The Holy See. Dicastery for Communication. *Vatican Publishing House* (April 4, 1999).

14 p. URL: [https://www.vatican.va/content/john-paul-ii/en/letters/1999/documents/hf\\_jp-ii LET\\_23041999\\_artists.html](https://www.vatican.va/content/john-paul-ii/en/letters/1999/documents/hf_jp-ii LET_23041999_artists.html) (Jan Paweł II List do Artystów, The Holy See. Watykan, 1999. 15 s.

13. Levinson J. Film Music and Narrative Agency, in Bordwell & Carroll 1996: 254–288. Reprinted in *Contemplating Art: Essays in Aesthetics*, Oxford: Oxford University Press, 2006, pp. 143–183.

14. Levinson J. Popular Song as Moral Microcosm: Life Lessons from Jazz Standards, *Royal Institute of Philosophy Supplement*, 2013. pp. 51–66.

15. Matheson C. and Caplan B. Ontology in T. Gracyk and A. Kania (eds). *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, New York : Routledge, 2011. pp. 38–47.

16. Maus F. E. Expression Theories, in Gracyk & Kania, 2011. pp. 201–211.

17. Osadchaya S. V. The Symbolic Properties of Liturgical Singing Tradition: From the Category of Symbol to the Noetic Measurement of Culture. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*. Issue 3, 2018. pp. 214–218.

18. Perlmutter J. *Sacred Music, Religious Desire and Knowledge of God: The Music of Our Human Longing*, London : Bloomsbury Publishing UK, 2020. 191 p.

19. Powołanie artystyczne w służbie piękna. URL: [https://www.vatican.va/content/john-paul-ii/pl/letters/1999/documents/hf\\_jp-ii LET\\_23041999\\_artists.pdf](https://www.vatican.va/content/john-paul-ii/pl/letters/1999/documents/hf_jp-ii LET_23041999_artists.pdf)

20. Ratzinger J. Teologia liturgii, tł. W. Szymona, red. K. Gózdź, Lublin 2012, pp. 469–574.

21. *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. URL: <https://plato.stanford.edu/>

22. Stecker R. Value in Art, in Jerrold Levinson (ed.), *The Oxford Handbook of Aesthetics*. Oxford University Press, 2003. pp. 307–324.

23. Waloszek I. *Teologia Muzyki*. Opole, 1997.

24. Warzeszak J. Uniwersalno-teologiczny wymiar muzyki i śpiewu w ujęciu Benedykta XVI / ks. Józef Warzeszak. *Papieski Wydział Teologiczny w Warszawie Pro Musica Sacra* 18 (2020), pp. 65–115.

25. Zabolotnaya N. G. The sacred cantatas of J. S. Bach and modern aspects of their research *Науковий вісник Музичне мистецтво і культура. (Music art and culture)*. Вип. 29, кн. 1, Одеса : Астропринт, 2019. С. 5–16.

26. Клещуков В. Танцювальність як чинник жанрово-стилістичної еволюції академічного музичного мистецтва: дис. ... д-ра філософії: за спеціальністю 17.00.03 «Музичне мистецтво». Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, Одеса, 2021. 194 с.

27. Козаренко О. Філософія музики як необхідна складова сучасної мистецької освіти. *Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтвознавство*. 2012. Вип. 11. С. 3–7. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/VLNU\\_Mistec\\_2012\\_11\\_3](http://nbuv.gov.ua/UJRN/VLNU_Mistec_2012_11_3)

28. Музыка. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Музыка>

29. Осадчая С. Теоретические аспекты изучения православной певческой традиции: история и современность : монография. Одесса: Астропринт, 2012. 264 с.

30. Патер А. Виконавські виміри української сакральної музики : дис. ... д-ра філософії : спец. 025 «Музичне мистецтво» / ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника». Івано-Франківськ, 2021. 237 с.

31. Самойленко О. Категорія музичного мислення у понятійному контексті психології мистецтва: Про єдність філософсько-естетичного та мистецтвознавчого методів пізнання. *Музичне мистецтво і культура*. 2018. Вип. 26. С. 7–17.

32. Самойленко О. Музична епістемологія: теоретичні передумови, методичні та понятійні принципи. *Музичне мистецтво і культура*. 2019. Вип. 29, кн. 1. С. 86–100.

33. Філософія музики. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Філософія\\_музики](https://uk.wikipedia.org/wiki/Філософія_музики)

34. Цалай-Якименко О. С. Київська школа музики XVII століття. *Українознавча бібліотека НТШ*, 16. Київ-Львів-Полтава, 2002. С. 283–295.

35. Царлино Дж. Установление гармонии. *Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения* / сост. текстов В. П. Шестакова. Москва : Музыка, 1966. С. 424–513.

#### **Information about the authors:**

**Bura Marta Yaroslavivna,**

Candidate of Study of Art,

Associate Professor at the Department of Violin

Mykola Lysenko Lviv National Academy of Music

5, Ostapa Nyzhankivskogo str., Lviv, 79000

**Kundys Ruslan Yuriiovich,**

Candidate of Study of Art,

Associate Professor at the Department

of Stage Direction and Choreography

Ivan Franko Lviv National University

1, University str., Lviv, 79000

**МУЗИЧНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО  
НА ТЕРЕНАХ УКРАЇНИ XVII–XIX СТОЛІТЬ  
У ВИКОНАВСЬКОМУ ВИМІРІ**

**Величко О. Б., Салдан С. О., Маковецька І. Г.**

**ВСТУП**

У XVII ст. Україна не становила єдиної цілісної державної території. Лише наприкінці XVIII ст. Правобережжя було возз'єднане з Лівобережжям у складі Російської держави. Східна Галичина, Північна Буковина й Закарпаття залишалися під владою Австрійської монархії. Характер колонізаційної політики цих імперій принципово зумовлював форми і сутність українського культурно-мистецького, в тому числі, й музичного життя.

XVIII ст. посідає особливе місце в історії естетично-філософської думки та провідних педагогічно-виховних, в тому числі – й музично-освітніх концепцій України. Розвиток естетичної думки в Україні XVIII ст. відбувся під впливом естетики французького Класицизму і Просвітництва. Естетика і мистецтво Класицизму отримали поширення і на теренах Наддніпрянської України, простежувалися в діяльності Феофана Прокоповича (1681–1736), Мануйла (в чернецтві Михайла) Козачинського (1699–1755), Антиоха Кантемира (1708–1744), В. Тредіаковського (1703–1768), О. Сумарокова (1717–1777) та ін.

Провідні просвітницько-музикознавчі та педагогічні позиції сформувалися, склалися і розвивалися в контексті педагогіки і школи Козацької доби (українського бароко), хронологічні межі якого охоплюють другу половину XVII–XVIII ст. Їх теоретичним підґрунтям послужили праці наставників – мислителів Києво-Могилянської академії (Г. Кониського, І. Гізеля, Т. Прокоповича, С. Тодорського та ін.) та практична діяльність педагогів циклу музичних дисциплін, авторів теоретичних праць Ю. Барановича, М. Козачинського, С. Лободовського, Й. Мохова, В. Сербжинського та ін.

Музично-виконавські та музично-просвітницькі концепції української гуманістичної науки Києво-Могилянської академії того часу формувалися на підставі потреб та напрацювань історично домінуючого вокально-хорового мистецтва, позиції якого згодом проектувалися і на аспекти інструментальної культури.

## 1. Філософсько-естетичне підґрунтя досліджуваної проблеми

Багато з українських філософів велику увагу приділяли проблемам мистецтва, як втілення краси. Так, Феофан Прокопович надавав значну увагу проблемі краси, яку розглядав, як широке поняття (до якого залучав природу, звичаї, побут, ремесло й майстерність), як красу людини (гармонію духу і тіла) та ін. Основу історичного поступу, сили держави і добробуту громадян він вбачав у освіті, розквіті й поширенні наук, мистецтв і ремесел.

Провідним центром філософської думки України другої половини XVII–XVIII століть була Києво-Могилянська академія, яка відіграла важливу роль у розвитку філософської думки, науки і культури<sup>1</sup>.

Випускник Києво-Могилянської академії, самобутній філософ Григорій Савич Сковорода (1722–1794) сформулював вчення про кордоцентричне начало людського буття й моралі (сердечність в його вченні постає синонімом людяності, доброти, взаєморозуміння) та принцип «двох натур» – фізичного буття та духовного світу людини у трактаті «Вступні двері до християнської добронравності»<sup>2</sup> (1766). В естетичній спадщині філософа центральними працями є «Сад божественних пісень»<sup>3</sup> (1753–1785), «Наркісс» (1769–1771) і «Розмова п'яти мандрівників про істинне щастя в житті»<sup>4</sup> (1773). Відстоюючи думку про взаємозв'язок філософії і мистецтва, мислитель обґрунтовує синтетичний метод дослідження істини і краси, єдність краси і добра. На цій підставі він розробляє естетичну категорію гармонії, підкреслює значення творчої індивідуальності тощо.

Педагогом було визначено мету музично-педагогічного виховання – формування духовного світу особистості, пізнання й розвиток притаманних кожній людині здібностей та обдарувань, для того, щоб вона мала змогу плідно використати їх у самостійному житті. Свої новаторські музично-педагогічні ідеї мислитель та музикант розвинув у працях «Міркування про поезію та керівництво до мистецтва»<sup>5</sup> і вищезгадуваній «Вступні двері до християнської добронравності». Центральними положеннями у його поглядах були: духовне очищення та збагачення вихованців, опора на народнопісенну творчість, як основу для духовного формування особистості, національний характер

---

<sup>1</sup> Наприкінці XVIII – початку XIX ст. поступово втрачав свою силу, перетворюючись на другорядний заклад. У 1817 р. Києво-Могилянська академія була закрита, а через два роки постала як Київська духовна академія (КДА).

<sup>2</sup> «Начальная дверь ко христіанскому добронравію».

<sup>3</sup> «Сад божественных песней».

<sup>4</sup> «Разговор пяти пугников о истинном щастіи в жизни».

<sup>5</sup> «Рассуждение о поэзии и руководство к искусству оной».



музичної освіти, виявлення «сродності» музично-педагогічних нахилів і здібностей шляхом використання різних жанрів і форм музики, розвиток шляхом самопізнання і самовиховання природних нахилів і обдарувань, виявлення притаманних людині музично-педагогічних обдарувань під час її професійної життєдіяльності, розвиток акторсько-педагогічних задатків особистості за допомогою музично-театрального мистецтва та ін.

Музику Григорій Сковорода розглядав, як дієвий чинник гуманістичного розвитку людської особистості, плідний фактор повноцінного використання її творчого потенціалу. В практичній педагогічній діяльності митця очевидним стало виокремлення важливих тенденцій до формування національної музичної педагогіки. Філософ обстоював ідею емоційно-образної наочності в навчанні, ілюстрував музично-педагогічні положення інструментальним засобами, запрошував народних виконавців епосу для виконання композицій з морально-етичним філософським спрямуванням та ін. Він закладав основи національної музичної культури шляхом вивчення музичного фольклору (зокрема, історичного епосу), як засобу розвитку етичної та духовної музичної культури, збереження історичної пам'яті, формував у вихованців уміння і навички багатоголосної музики, розвивав музичний слух тощо.

Мислитель обґрунтував своє розуміння музики, як «філософії педагогіки», що відображала людську красу, сприяла самопізнанню та самовдосконаленню людини, допомагала розкриттю її внутрішнього світу. Український фольклор просвітитель сприймав, як «тритисячолітню піч», що «не опально» випікала та зберігала багатоголово народну мудрість, народні звичаї та традиції, він вивів поняття філософії, як «всеозброєння» і «найдосконалішої музики». Цим аспектам відводилась ключова позиція у системі духовного формування «істинної», гуманно розвиненої особистості<sup>6</sup>.

Вагомий внесок у обґрунтування та поширення ідей європейського Просвітництва на Українських землях у XVIII–XIX ст. зробили викладачі Київської духовної академії, а пізніше й університетів Харкова, Львова та Києва, ліцеїв Одеси та Ніжина. Основними філософськими течіями, які

---

<sup>6</sup> Бакай С. Ю. Музика як засіб духовного розвитку особистості в просвітницькій діяльності Г. С. Сковороди на Слобожанщині. *Педагогіка та психологія*. Харків : ХДПУ, 2001. Вип. 19. Ч. 1. С. 23–27; Бакай С. Ю. Становлення та розвиток музично-педагогічних ідей у творчій спадщині Г.Сковороди. *Педагогіка та психологія*. Харків : ОВС, 2002. Вип. 21. С. 13–17; Бакай С. Ю. Г. Сковорода про духовне виховання особистості засобами музичного мистецтва. *Теоретико-методичні проблеми виховання дітей та учнівської молоді*. Київ, 2002. Кн. II. С. 232–235.

переважали в українській філософії в зазначений період, були вольфіанство, кантіанство, гегельянство, неокантіанство.

Провідними діячами у справі поширення європейських просвітницьких ідей стали професор філософії у львівській українській теологічній школі «Студіум рутенум»<sup>7</sup>, а згодом – у Кракові та Петербурзі Петро Лодій (1764–1829)<sup>8</sup>, о. Василь Довгович (1783–1849)<sup>9</sup>, професор риторики Харківського університету І. Рижський (1761–1811)<sup>10</sup>, педагоги Ніжинської гімназії княгині Безбородько М. Білевич (1779–1830-ті) та М. Білоусов (1799–1854), професори ліцею Рішельє в Одесі – М. Курлянець (1802–1835) та Й. Міхневич (1809–1885). В Харкові (1807–1809) викладали послідовники Е. Канта, німці за походженням Людвіг Гайнріх Якоб (1759–1827)<sup>11</sup>, Йоганн Баптист Шад<sup>12</sup> та ін.

Ідеї Просвітництва у його різних національних втіленнях (французькі енциклопедисти, німецькі мислителі тощо), німецький романтизм та ідеї слов'янського відродження, пам'ять про минуле України стали основними чинниками українського національного відродження, завдяки яким у ХІХ ст. почало формуватися нове поняття національної спільноти, яке спиралось на спільність мови та культури. У цей час спостерігалися посилення інтересу до мови народу, його історичного минулого, побуту, звичаїв, традицій, нуртував процес осмислення національної свідомості.

З іншого боку, для філософських позицій українських мислителів і діячів мистецтва (І. Котляревського, М. Костомарова, Т. Шевченка, П. Куліша та ін.) притаманна увага до проблем мистецтва, естетики,

---

<sup>7</sup> Відкритий грамотою короля Яна II Казимира у 1661 р. Львівський університет став важливим осередком освіти і науки в Західній Україні. Зі встановленням у Галичині австрійського панування у 1772 р. уряд дозволив існування в ньому окремих кафедр, які увійшли до т. зв. Українського інституту (Студіум Рутенум).

<sup>8</sup> П. Лодій переклав старослов'янською мовою «Початки філософії» одного представників школи К. Вольфа Ф. К. Баумайстера («Настанови звичасового любомудрія», Львів, 1790), в Петербурзі ж видав «Логічні настанови» (1815), в якій апелював і до праць Е. Канта (1829).

<sup>9</sup> Греко-католицький священник із Закарпаття В. Довгович вивчав праці Е. Канта, Й.Г. Фіхте та Ф. Шеллінга. Він написав латинською мовою двотомну працю про Е. Канта та уклав філософський словник, які збереглися в рукописах. Натомість, він видав низку власних філософських творів угорською мовою.

<sup>10</sup> І. Рижський був одним із перших авторів підручника з логіки (1790), його «Логіка» стала критичним переосмисленням праць Ф. К. Баумайстера, К. Вольфа, Г. Гельмана та ін.

<sup>11</sup> Йоганн Баптист Шад був автором підручника з філософії німецькою та російською мовами.

<sup>12</sup> Завідувач кафедри теоретичної й практичної філософії у 1804–1816 рр., автор перекладів праць Фіхте та автор низки класичних підручниць тієї доби.

психології творчості. Перебуваючи у складних соціально-політичних умовах, спричинених своєрідністю історії України, митці намагалися осмислити соціальне призначення мистецтва, закріпити його, як духовну пам'ять часу, відстежити процеси створення і функціонування художнього твору.

У другій половині XIX ст. естетико-філософські вчення набувають національного характеру і утворюють спадкоємні цілісні системи. Осередками академічно-університетської філософії в XIX – на початку XX ст. були Харківський університет (Ф. Зеленогорський, П. Лейкфельд, І. Рижський, І. Шад), Київська духовна академія (П. Авсенев, С. Гогоцький, В. Карпов, П. Ліницький, Й. Міхневич, О. Новицький, І. Скворцов, П. Юркевич), Київський університет святого Володимира (П. Авсенев, С. Гогоцький, М. Грот, В. Зеньковський, О. Новицький, І. Скворцов, Г. Челпанов) та ін.

## **2. Тенденції розвитку інструментального виконавського мистецтва**

У останній чверті XVIII ст. маєтки представників гетьмансько-старшинського середовища, українських та польських магнатів, аристократії та освіченого заможного поміщництва стали найважливішими осередками національної культури, зокрема, музично-інструментальної. На цей період припадає організація і функціонування у них симфонічних та рогових оркестрів, інструментальних ансамблів, які були задіяні в урочистостях, балах, театральних виставах, концертних програмах, виконувала фонову побутову камерну та плерну музику. Так, до знакових колективів того періоду можна віднести «оркестри шляхетських родин І. Мазепи, А. Полуботка, Я. Марковича, Д. Трошинського, Д. Ширая, В. Капніста, родини Маркевичів, П. Рум'янцева-Задунайського, В. Кочубея, І. Безбородька, О. Лобанова-Ростовського, С. Щенсного-Потоцького, П. Галагана, П. Лопухіна, О. Будлянського, кріпацькі струнно-духовий і роговий оркестри у складі ста музик А. Іллінського, духові й рогові оркестри князя Кирила Розумовського та ін.»<sup>13</sup>.

У цих колективах формувались професійні якості виконавців-інструменталістів, диригентів та композиторів, їх концертні програми включали зразки національної та західноєвропейської світської музики (оркестрові фрагменти опер, балетів, театральної музики, переклади та аранжування, оригінальні інструментальні жанри: п'єси-мініатюри,

---

<sup>13</sup> Історія української культури : у 5-ти тт. / Т. 3: Українська культура другої половини XVII–XVIII століть / передмов. А. Смолій. Київ : Наук, думка, 2003. С. 984.

інструментальні народно-пісенні обробки, рондо, танцювальні та маршові композиції).

Іншу лінію формування традиції інструменталізму представляють цехові професійні та муніципальні організації музикантів, діяльність яких зумовлена культурними запитами міщанства. Вони діяли на підставі статутів, що захищали інтереси цеховиків, регулювали ціни на послуги, ділили сфери обслуговування. Окрему групу становили трубачі та сурмачі-сигнальники.

Водночас, на початку XVII ст. в таких значних центрах, як Острог та Кам'янець-Подільський, діяли цехи скрипалів. Кількісно численні музичні цехи були в Степані на Волині (1614 р.), Львові (1580 р.), Полтаві (1662 р.), Києві (1677 р.), Прилуках (1686 р.), Стародубі (1705 р.), Ніжині (1729 р.), Чернігові (1734 р.), Харкові (1780 р.), а також Рогатині, Підгайцях, Дубно та ін.

У другій половині XVIII ст. в різних містах України були створені муніципальні ансамблі, капели, оркестри, які обслуговують релігійні свята, обряди, урочистості, церемонії. Інструментальне представництво міських музикантів було досить широким і різноманітним: це скрипки-сербини, цимбали, дудки, пузони, пишавки, труби, лютні, бубни, шаламаї, скрипки, органи тощо. Вони поєднувались у ансамблі різної традиції, відрізнялися типом інструментарію (різнонаціональними народними інструментами, чи загальноєвропейськими), нотною та безнотною формою виконавства (т.зв. узуалісти), репертуаром та потенціальною слухацькою аудиторією (від широких міщанських верств та населення приміських сіл до аристократії). Їх діяльність унаочнювала процес розмежування і спеціалізації професійної і аматорської музики.

Важливі функції відводилися військовій інструментальній музиці, зокрема, в запорізькому війську. Музиканти брали участь у маршах, відзначенні перемог, урочистих подіях на Січі, виконували церемоніальні, сигнальні функції та ін. Логічним продовженням цієї традиції стала військова музика десяти полків козацько-гетьманської держави (Стародубський, Чернігівський, Ніжинський, Київський, Прилуцький, Гадяцький, Переяславський, Лубенський, Миргородський та Полтавський)<sup>14</sup> та Генеральної військової музики протягом XVIII ст. (аж до скасування українського гетьманату в 1764 р.) на Лівобережжі України. Функціонально її складають офіційно-церемоніальна, службово-стройова, сигнально-фанфарна, побутово-розважальна та концертна військова музика. З нею була тісно пов'язана музика побуту та світських розваг

---

<sup>14</sup> Шафонский А.Ф. Черниговскаго наместничества топографическое описание с краткимъ географическимъ и историческимъ описаніемъ Малыя Россіи. К., 1851. Ч. 1. С. 64.

гетьмансько-старшинського середовища, що засвідчують мемуарні матеріали найвідоміших представників генеральної козацької старшини (Я. Сулими, Я. Марковича, М. Ханенка, П. Апостола, П. Полуботка, Я. Лизогуба та ін.), які мали першокласну різносторонню освіту.

Фінансування й утримання полкової музики – солістів та оркестрів, а також набір та фахова підготовка поповнення здійснювалися за підтримки військового керівництва. Виняткова значимість цієї сфери інструменталізму підтверджується й тим, що до основних полкових клейнодів військової й цивільної влади в Україні належали музичні інструменти сурми (труби) – військові клейноди під віданням сурмача та литаври (котли, тулумбаси) – військові клейноди полку, що знаходилися у довбиша (довбуша). Традиційно литаври були зображені на полковій печатці.

У військових угрупованнях функціонували «полкові музичні цехи кобзарів, довбишів, литавристів, сурмачів, трубачів, скрипалів, цимбалістів, вони забезпечували виконання необхідного репертуару та фахову підготовку виконавців. Цехові об'єднання музикантів могли за певних суспільних умов змінювати підпорядкування на військове, чи магістратське. До найважливіших виконавців-солістів належали: трубачі (трембачи або тренбачи), сурмачі, довбиш (литаврист) та виконавці, які грали на пишалках (дерев'яних інструментах з карагача з подвійним язичковим пищиком), від середини XVIII ст. – валторністи та гобоїсти, також військові бандуристи та кобзарі»<sup>15</sup>.

Керівник та диригент військового оркестру (отаман трубецкой) найчастіше виступав, як виконавець на трубі, причому історія зберегла імена найвідоміших полкових музикантів: це Андрій Палеєнко, Максим Якубський, Яків Смеловський та ін. Крім того, збереглися імена численних військових музикантів і музичних династій.

Після ліквідації Січі на початку 1797 р., згідно з указом імператора Павла I, були ліквідовані полкові хори та оркестри. Таким чином, було штучно загальмовано розвиток військової музики України та сольного інструментального виконавства цієї сфери, яка набула суспільно-політичного та культурно-мистецького значення і була істотною складовою культурно-музичного життя тогочасної України<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> Лазаревский А.М. Исторические очерки Полтавской Лубенщины XVII–XVIII вв. *Чтения в Историческом обществе Нестора-летописца*. К., 1896. Кн. XI. Отд. 2. С. 84.

<sup>16</sup> Горенко-Баранівська Л.І. Військова музика Київського полку: 1648–1782. *Мистецтвознавчі студії ІМФЕ НАН України*. Київ: Наук, думка, 2002. Вип. 2. С. 23–26.

Найбільш поширеними у сольному інструментальному виконавстві стали інструменти, які використовувались і як акомпанемент до співу: це кобза, бандура (торбан, лютня), столоподібні гуслі, гудок, сербина, сопілка (дудка), які у другій половині XVIII ст. доповнилися, чи витіснились клавесином (клавикордом, клавіцимбалом), фортепіано, скрипкою, цитрою, флейтою, валторною (та їх ансамблями). У військово-церемоніальній та сигнальній музиці основними сольними інструментами були труба (сурма, пищаль) та литаври.

Перелічені вище струнно-щипкові інструменти мали не лише виняткове значення у фольклорно-автентичній етнічній виконавській традиції, але й набули значного поширення в аматорському музикуванні суспільної еліти. Грою на них володіли гетьмани Б. Хмельницький, І. Мазепа, І. Самойлович, граф і фельдмаршал Кирило та Олексій Розумовські, магнат-просвітитель Костянтин Острозький, поети Григорій Сковорода, Семен Климовський, січовий дипломат Антін Головатий та ін.

Професійні придворні музиканти – виконавці на бандурі, лютні й торбані, вважались сталим явищем у шляхтянському середовищі (зокрема, при дворах Любомирських, Вишневецьких, Радзівілів, Острозьких, Сангушків, Ржевуських, Сапег, Потоцьких та ін.). Вони фігурували, як солісти та у складі придворних капел<sup>17</sup> князів литовських, польських королів, членів царських родин і знаті (Владислава Ягайла, угорського короля Владислава III, польських монархів Стефана, Яна Казимира, Жигмунта Августа, курфюрста Фрідріха Августа II (Дрезден), Петра I, Катерини II, Єлизавети I, княгині Марії Черкаської, князів Димитрія Кантеміра і Олександра Меншикова, Катерини Іоаннівни герцогині Мекленбурзької, Григорія Потьомкіна, родинах Шереметьєвих, Юсупових, Голіциних, Гендрікових та ін.), а також працювали, як музичні педагоги. Вони проявили себе не лише як творці та носії національної інструментально-виконавської, педагогічної та композиторської традиції, але й як репрезентанти українського мистецтва на європейських теренах, іноді здобуваючи освіту на суміжних інструментах під орудою європейських майстрів та здійснюючи концертною діяльністю і композиторською творчістю вплив на європейське лютневе виконавство<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> Роман Сангушко зі Славути, Браніцькі, Сапіги, Потоцькі, Ржевуські мали на службі сформовані капели торбаністів. Г. Відорт сформував і очолив секстет торбаністів, Тиміш Падуorra – ансамбль з 12 виконавців.

<sup>18</sup> Тиміш Білиградський та Іван Степановський опановували лютню у Дрездені під керівництвом композитора-лютніста Сільвіуса Леопольда Вайса. Т. Білиградський відзначився національною лінією у зарубіжних концертних програмах, працював педагогом у Кенігсбергу (Німеччина), де його учнями були філософ Й. Г. Хаманн і композитор-лютніст Йоганн Фрідріх Райхардт. Зразки його композиторської творчості містить «Московський манускрипт С. Л. Вайса», який зберігається в музеї ім. М. Глинки.

Серед знаних українських виконавців-віртуозів XVII–XVIII ст. на різних інструментах виділяються:

- бандуристи-лютністи європейської слави: Подолян, Лук'ян, Стечко, Андрейко, Ситич, Богдан Стецько, Рафал Тарашко, у XVIII ст. – придворний музикант цариці Анни Іванівни Тимофій Білогородський (Тиміш Білиградський) та Іван Степановський (обидва опанували лютню у Дрездені у видатного композитора-лютніста Сільвіуса Леопольда Вайса та у Відні), Войташек Длугорай та ін., чії твори наявні у відомих європейських табулатурах та рукописній збірці ужиткової міської музики XVII ст. “*Silva rerum*”<sup>19</sup>.

- бандуристи Чурило, Нечай, кобзар Шумський зі Львова (улюбленець Яна Собеського), Остап Веселовський, а також музиканти XVIII ст. – бандуристи Ярмолай Сенкевич, Іван та Денис при дворі Петра I (яких цар привіз у 1722 р. для організації двірцевої капели), Іван Павлов та Семен Тарабаков у Катерини I та царівни Параскеви Іванівни (1723 р.), Григорій Любисток (Черкашин Грицько) у графа Сапєги<sup>20</sup>, Матвій Федорів та Степан Ніжевич при дворі цариці Єлизавети (у 1730 р.). На придворній службі в аристократії знаходились Данилець, Кондиревський, Матвій Волошин, Григорій Михайлов, Семен Уваров<sup>21</sup> та ін.;

- клавесиністи Єлизавета Білиградська, Василь Трутовський, Дмитро Боргнианський та ін.;

- скрипалі Іван Хандошко, Гаврило Рачинський та ін.;

- торбаністи (кінець XVIII – поч. XIX ст.) – династія Відортів (Григорій, Франц, Каетан), Тиміш Падура та ін.

Як слушно зазначає дослідник О. Кравчук, період XVII–XVIII ст. характеризувався «складними умовами, що не сприяли поступальному розвитку національного музичного таланту в межах країни, і творча діяльність багатьох композиторів та виконавців вимушено була пов'язана з іншими країнами. Українці збільшують число музикантів при дворах великих князів литовських, їх очоче брали на службу

---

<sup>19</sup> Кравчук О.Г. Українська музика в моделюванні музично-просвітницької діяльності балетмейстера. *Вісник МСУ. Мистецтвознавство*. 2008. Т. 9. № 1. С. 144–158.

<sup>20</sup> Ваврик О. Кобзарські школи на Україні. Тернопіль : Збруч, 2006. С. 19.

<sup>21</sup> Корній Л. П. Історія української музики : у 3-х ч. Київ, Харків, Нью-Йорк. Ч. 1, 1996. 314 с.; Ч. 2, 1998. 388 с.; Ч. 3, 2001. 477 с.; Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. Харків : ДВУ, 1930. 255 с. (Репринтне видання. Харків, 2002); Черемський К. Традиційне співцтво: українські співці-музиканти в контексті світової культури. Харків : Атос, 2008. 248 с.

польські магнати, нашими мистцями поповнювалася також Королівська музична капела»<sup>22</sup>.

У XVIII ст. в інструментальному музикуванні придворного середовища Санкт-Петербурга набули популярності гуслі (зокрема, на настільних гусях грав поет Г. Державін). Інший, конструктивно складний вдосконалений різновид інструменту – столоподібні гуслі (хроматичні стаціонарні щипкові гуслі), подібно до українського торбана, були орієнтовані на професійне виконавство. Серед визначних фахових виконавців на цих інструментах переважали вихідці з України (зокрема, випускники Глухівської школи). Збереглися відомості про «привілейованість їх положення при багатьох дворах – порівняно з іншими звичлими музикантами-капельянами, а також дані про мистецькі досягнення придворних гуслистів Киріяка Кондратовича (випускника Київської духовної академії, згодом – перекладача при Академії наук), Созона і Григорія Черняхівських, придворного співака і камергусяря Василя Трутовського<sup>23</sup> – вихідця з Харківщини<sup>24,25</sup>.

У тогочасному камерно-інструментальному музикуванні були широко задіяні аматори, що походили з освіченої інтелігенції і духовенства, набули розповсюдження салони, літературно-музичні вечори просвітницького характеру, завдяки чому відбувалася змістова і функційна універсалізація репертуару: йому були притаманні демократизація змісту та яскравий національний характер, при збереженні професійних форм та виразових засобів сольної та ансамблевої інструментальної гри. Ця соціальна верства опанувала мистецтво гри на бандурі, цитрі, гітарі, фортепіано, скрипці та ін. Виділяються такі виконавці-віртуози європейської слави, як Тиміш Падура, родина Відортів, скрипаль Іван Хандошко.

Гітарне виконавство та педагогіка другої половини XIX ст. представлені діяльністю о. М. Вербицького, гітариста-концертанта міжнародного рівня, композитора, конструктора і педагога Марка Соколовського. Грою на бандурі володіли І. Котляревський, Г. Квітка-Основ'яненко, П. Куліш,

---

<sup>22</sup> Кравчук О.Г. Українська музика в моделюванні музично-просвітницької діяльності балетмейстера. *Вісник МСУ. Мистецтвознавство*. 2008. Т. 9. № 1. С. 146.

<sup>23</sup> Василь Трутовський був автором першої в Росії збірки народних (російських та українських) пісень з акомпанементом гусель у чотирьох частинах під назвою «Собрание русских простых песен с нотами», виданої у Петербурзі в 1776–1795 рр. Одну з них («Ой під вишнею, під черешнею») записав придворний композитор і капельмейстер французької опери в Петербурзі Франсуа Андрієн Буальдьє, згодом її цитував у праці з всесвітньої історії музики бельгійський композитор Франсуа Жозеф Фетіс.

<sup>24</sup> В різних джерелах подається й інформація про його походження з родини полкового священика, який мешкав поблизу Білгорода.

<sup>25</sup> Шишкіна О. К вопросу о возрождении русских хроматических гуслей. *Альманах «Гусли»*. Вып. 7. Псков, 2006. С. 31.



Т. Шевченко, О. Рубець, Г. Хоткевич, М. Кропивницький, О. Сластіон та ін. Опанування засадами гри на гітарі, бандурі та інших інструментах мало у середовищі української інтелігенції своєрідну «синтетичну» природу, як поєднання академічної загальної музичної освіти, автентичної виконавської традиції та яскравого інтерпретаторського таланту.

Прикладом інтерпретатора та композитора-романтика служить постать Марка Соколовського – автора<sup>26</sup> низки композицій для класичної шестиструнної іспанської гітари та її експериментальних різновидів – десятиструнної гітари та арфогітари – інструменту роботи віденського майстра Й. Г. Шерцера (*Johann Gottfried Scherzer*) з дванадцятьма додатковими басовими струнами. Виконавське мистецтво видатного гітариста було суголосне з провідними європейськими тенденціями щодо подолання зовнішньо-ефектної віртуозності на користь художньої виразовості, інтерпретаторської майстерності та підпорядкування техніки мистецьким завданням.

Особливе місце у традиції національного концертного, салонного та домашнього музикування у ХІХ ст. займала цитра, насамперед, у середовищі української інтелігенції: «Саме цитра, як інструмент для акомпанування, стала найбільш поширеною у музичному побуті тієї доби. У багатьох інтелігентних родинах був цей негроміздкий і порівняно дешевий інструмент»<sup>27</sup>. Зокрема, на цитрі й на дрімбі грала О. Кобилянська<sup>28</sup>.

У концертній практиці українських громад спостерігається поява солістів-віртуозів та ентузіастів гри на цитрі, таких, як С. Купчинський, М. Кумановський, Д. Андрейко, З. Кирилович та ін., які також створювали концертні композиції для цього розповсюдженого тоді інструменту. Твори цього інструменту писали також С. Воробкевич, В. Безкоровайний, Д. Січинський<sup>29</sup> та ін.

---

<sup>26</sup> Його доробок складають полонези, мазурки, вальси, а також програмні п'єси – «Руська пошта» (під назвою «Poczta»); Фантазія на романс А. Варламова «Осідлаю коня», «Венеціанський карнавал», «Слов'янська думка» (обробка творів Й. Мерца «Fantasie romantique»). Багато творів М. Соколовського досі залишаються невиданими.

<sup>27</sup> Молчанова Т. Музичне життя й музична освіта Галичини (Гортаючи сторінки розвитку музичної культури). *Дзвін: Щомісячний літературно-мистецький та громадсько-політичний часопис Національної спілки письменників України*. 2012. № 4. С. 128.

<sup>28</sup> Ці інструменти (цитра і дрімба), поряд з фортепіано, є експонатами музею письменниці в Чернівцях.

<sup>29</sup> Д. Січинський звернувся до компонування для цитри у ранній період творчості, він створив близько 50 творів для цитри, які не збереглися. Друком вийшла його п'єса «Тиха сльоза», видана «Станіславівським Бояном» в одному з 22-х випусків музичної бібліотеки.

У 1872 р. в Чернівцях виникло румунське музично-співоче товариство «Арменія» (Гармонія), при якій був організований духовий оркестр і клуб цитри. «Клуб Цитристів» (*Klub Cytrzystów*) був заснований у 1886 р. у Львові<sup>30</sup>. Друге товариство любителів гри на цьому популярному тоді інструменті було зареєстроване в 1892 р.<sup>31</sup>, згодом виникли й інші подібні товариства.

Виняткової ваги у розвитку тенденцій музично-мистецького життя Буковини набула постать Йоганна Карла фон Умлауфа – тодішнього президента цісарсько-королівського крайового і міського суду (1837–1850), освіченого меломана, перекладача, друга Ф. Шуберта та палкого популяризатора його творчості. Його артистичні салони стали центром музичного життя Чернівців, вагомим осередком інструментального музикування.

В 1890-х роках з'явилися друковані твори, видані в серії «Руський цитрист» (10 випусків) під заголовком «Збірка композицій на цитру Євгена Купчинського». У 1885 р. у збірці хорових творів «Кобзар» було опубліковано «Вінок з народних мелодій» Д. Андрейка, що включав біля 30 українських народних пісень. Згодом вийшли друком твори для цитри й інших композиторів – З. Кириловича та В. Безкоровайного, який опублікував 5 випусків на фортепіано, флейті, гітарі та смичкових інструментах<sup>32</sup>. Досягненням особливої ваги стало видання ним власної школи гри на цитрі.

Отже, українські музиканти не тільки творчо засвоювали європейські надбання, але й поставали у авангарді як конструювання, так і творчості для цитри, як «домашнього» інструменту. У XIX ст. цитра зазнала конструктивних вдосколень, над якими працювали К. Епслейн, А. Губер, К. Умлауф та реформатор цитри В. Кіндль. Натомість, український музикант Є. Купчинський запропонував власний оригінальний спосіб строю інструменту, наближений до фортепіано, що значною мірою полегшило процес виконання.

### 3. Вибір виконавського репертуару

Нотна фіксація музичного тексту, налагодження нотодрукування, формування репертуарних збірок для потреб фахового та аматорського сольного та колективного музикування переконливо засвідчує потребу налагодження фахової підготовки спеціалістів-інструменталістів. Аналіз

---

<sup>30</sup> ЦДАЛ, оп. 25, спр. 17468, с. 424; спр. 18259, с. 373-зв.

<sup>31</sup> ЦДАЛ, ф. 146, оп. 25, спр. 18259, с. 375-зв.

<sup>32</sup> Глібовицький І. Цитра в контексті розвитку інструментальної музики Західної України другої половини XIX – початку XX століття. *Вісник Прикарпатського університету: Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ, 2004. Вип. VI. С. 103–109.

нотних зразків виконавського репертуару з тогочасних друкованих та рукописних збірок засвідчує наявність простих дво- і тричастинної форм, неквадратних періодів із широким застосуванням гомофонно-гармонічної та поліфонічної фактур. Усталене у музичному мистецтві класицизму поширення варіаційних форм та класичної сонатності і сонатних циклів закріплюється тут лише наприкінці XVIII ст. у музиці для гусел, скрипки, клавесину, камерних складів. Наявність такого розвиненого пласта професійної світської інструментальної культури наочно демонструє процеси академізації низки народних інструментів, на що, зокрема, вказує дослідниця оригінальної інструментальної бандурної творчості О. Ніколенко: «Таким чином від фольклорної форми побутування інструментальне світське бандурне виконавство наближається до академічної інструментальної культури»<sup>33</sup>.

У репертуарі оркестру К. Розумовського з'явилась тенденція до використання національного тематизму в інструментальній музиці<sup>34</sup>. Збережене нотне зібрання цієї родини нараховує понад 2500 одиниць, в ньому широко представлено тогочасну італійську камерно-інструментальну музику<sup>35</sup>.

Українські та зарубіжні митці другої половини XVIII ст., що створювали концертний репертуар оркестрових, камерно-ансамблевих колективів, сольні інструментальні композиції, розробляли новітні музичні форми та жанри варіацій, сонати, симфонії, камерно-ансамблевого циклу, апелювали до різних типів інструментальної фактури, впроваджували види клавірної, скрипкової і камерної ансамблевої техніки, які засвідчили високий рівень фахових виконавських вимог. Першою камерно-інструментальною ансамблевою сонатою, написаною українцем, стала передкласична (ранньокласична) за стилістикою та будовою циклу Соната для скрипки і чембало (*basso continuo*) Максима Березовського, написана ним у 1772 р. під час навчання в м. Пізі. Вона складається з трьох частин: 1 ч. – *Allegro*, 2 ч. – *Grave*, 3 ч. – *Minuetto con 6 variazioni* (тональна схема *C-dur – F-dur – C-dur*).

---

<sup>33</sup> Ніколенко О. І. Оригінальна інструментальна бандурна творчість в аспекті жанрово-стильової еволюції : дисерт. на здоб. наукового ступеня кандидата мистецтвознавства : спец. 17.00.03. – Музичне мистецтво. Львів, 2011. С. 33.

<sup>34</sup> Зокрема, перший зошит «Рогової музики різні штучки й пісеньки» з нотозбірної родини Розумовських складається з 12-ти «Російських пісень», серед яких дві українські: «Ой гай, гай зелененький» (№ 4), «На бережку у ставка» (№ 9).

<sup>35</sup> Івченко Л.В. Нотна колекція О.К. Розумовського як об'єкт музичного джерелознавства : дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2000. 204 с. ; Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. Харків : ДВУ, 1930. 255 с. (Репринтне видання. Харків, 2002) ; Шишкіна О. К вопросу о возрождении русских хроматических гуслей. *Альманах «Гусли»*. Вып. 7. Псков, 2006. С. 20–34.

Скрипалю, композитору, диригенту та педагогу, учневі славетного Тіто Порто Івану Хандошкіну (Хандошку, родом з Полтавщини), котрий теж працював у Росії, належить низка високотехнічних віртуозних сонат для двох скрипок, для скрипки соло, для скрипки с басом і понад 50 скрипкових варіаційних циклів на теми українських і російських народних пісень. Він є автором<sup>36</sup> «Чуттєвої арії» для скрипки соло, Концерту для альту з камерним оркестром (1801), творів для оркестру, фортепіано (зокрема, Концерту для фортепіано соло, «Російської народної пісні з варіаціями» («Российская народная песня с вариациями») для пиано-форте)<sup>37</sup>, композицій для альту та семиструнної гітари (окрім скрипки, музикант також віртуозно володів грою на клавирі, гітарі й балалайці)<sup>38</sup>. Чутливий сентиментальний стиль митця тяжів й до блискучої віртуозності, він вводив сміливі технічні новації, передбачаючи віртуозно-карколомну стилістику блискучих творів Н. Паганіні.

Славу віртуозної клавесиністки здобула Єлизавета Білоградська, авторка низки творів для клавесину<sup>39</sup>, які стали найбільш ранніми зразками циклів в українській інструментальній нотній літературі<sup>40</sup>.

Частину свого інструментального доробку Дмитро Бортнянський створив на потребу коронованих любителів<sup>41</sup>. Камерно-інструментальна творчість Д. Бортнянського, хоч і нечисленна кількісно, представляє розмаїті жанри, здебільшого, для клавірних інструментів та камерних ансамблів. У творчій спадщині митця – твори для клавикордів і чембало (*Larghetto, Capriccio, Rondo*), вісім сонат для клавесина, дві сонати для чембало і скрипки *obligato*, одна для чембало та скрипки *ad libitum*,

---

<sup>36</sup> Більшість творів І. Хандошкіна залишились у рукописах. Серед прижиттєвих нотних видань автора – “Six sonates a deux violons” («Шість сонатов на две скрипки», Амстердам, 1781), «Шість російських песен с вариациями для двух скрипок» (Петербург), «Шість старинных русских песен для скрипки и альту-виолы» (Петербург, 1783).

<sup>37</sup> «Російська народна пісня з варіаціями» І. Хандошкіна була опублікована без зазначення імені автора в додатку до «Кишенькової книжки любителів музики» (Герстенберг, 1795). Твір є прикладом перекладної літератури, це скорочений варіант його ж варіацій на пісню «Выйду ль я на реченьку» для двох скрипок.

<sup>38</sup> Ямпольский И. Русское скрипичное искусство. Очерки и материалы. М., Л. : Гос. муз. изд-во, 1951. ч. 1. гл. 4. URL: <http://blagaya.ru/skripka/history-books/i-yampolskij-handoshkin>

<sup>39</sup> Зокрема, Єлизавета Білоградська написала «Варіації на тему Й. Штацера для фортепіано або клавесина», «Менует з варіаціями» та інші твори.

<sup>40</sup> Історія української культури : у 5-ти тт. / Т. 3: Українська культура другої половини XVII–XVIII століть / передмов. А. Смолій. Київ : Наук. думка, 2003. С. 1005–1006.

<sup>41</sup> Так, імператриця Марія Федорівна, дружина Павла I, була добре відома своїми музичними захопленнями.

Концерт *C-dur* для клавесина, Концерт для чембало з оркестром *D-dur*, струнний Квартет *C-dur* і два Квінтети з клавесином (Квінтет *a-moll* та *C-dur*), «Гатчинський марш» для духових оркестрів, концертна симфонія, позначена рисами ранньокласичного стилю та ін. Квінтет (1787) і Концертна симфонія (1796) Д. Бортнянського для камерного складу струнних і духових стали першими зразками сонатно-симфонічного циклу в українській музиці.

В доробку Д. Бортнянського – й сольні композиції салонного характеру, орієновані на запити освіченого аматорського музикування двору спадкоємця Павла, а згодом – імператорського двору. Фактурно й інтонаційно, вони близькі до творів Д. Скарлатті та Ф. Е. Баха: «Написані цілком відповідно до раннього західноєвропейського клавірного ... стилю, сонати Д. Бортнянського відзначаються низкою притаманних лише їм особливостей інструментальної естетики. Загалом не обтяжені вишуканими технічно-фактурними конструкціями та мелізматиною, типовою для доби бароко, вони за своєю образністю, емоційним настроєм доступні навіть піаністу-початківцю. Їх визначально клавесинний інструменталізм не визначається, утім, суто специфічними прийомами й концертно-віртуозними ефектами»<sup>42</sup>.

Творчість гусяра та клавесиніста Василя Трутовського була позначена спробами перенести на клавесин, який здобув популярність у придворному побуті другої половини XVIII ст., специфіку гусельної фактури й техніки гри Приміром, у циклах варіацій на теми російських народних пісень<sup>43</sup>, які вийшли друком у 1780 р. й стали першими авторизованими клавесинними композиціями в російській музичній культурі<sup>44</sup>.

Однак, серед митців українського походження визнання здобувають лише музиканти, що працюють за межами батьківщини, насамперед, при європейських та російських дворах. Відомості про талановитих інструменталістів зі складів магістратських капел, магнатських, кріпацьких, січових, полкових, гарнізонних оркестрів вкрай скупі і обмежені даними супровідної документації чи діловим листуванням, а збережені зразки творчості – нерідко анонімні.

---

<sup>42</sup> Ядловська З.Г. Особливості естетики інструменталізму Д. Бортнянського. *Культура і сучасність: Альманах*. Київ, 2009. № 1'2009. С. 129.

<sup>43</sup> Зокрема, В. Трутовський використав теми двох російських народних пісень – «Во лесочке комарочков» і «Ты, детинушка, сиротинушка».

<sup>44</sup> Имханицкий М. И. Становление струнно-щипковых народных инструментов в России. М. : РАМ им. Гнесиных, 2008. С. 33.

Міське побутове музикування кінця XVIII – XIX ст. представлене виконавством на бандурі, торбані, цитрі, гітарі та фортепіано, які, насамперед, слугували акомпанементом до популярних фольклорних та аматорських камерно-вокальних жанрів. Поступово вони виокремились у самостійну, суто інструментальну сферу у стилістиці бідермаєру чи фольклорного романтизму.

В цей період у шляхетському середовищі на питомих українських територіях, що перебували під австрійсько-польським пануванням, спостерігається новий, якісно відмінний виток розвитку сольного виконавства, зокрема, на такому специфічно українському інструменті, як бандура, обумовлений романтизованими ідеями «українофільства», «хлопоманства», «шляхетського козацтва». Завдяки цьому культивується новий тип бандуриста-віртуоза – виконавця, який, спираючись на нотну традицію, дотримується способу переймання репертуару через навчання у знаних виконавців, завдяки усному способу передавання традицій. Разом з тим, такі виконавці славились інтерпретацією оригінальних композицій, нерідко й власних, позначених актуальною романтичною стилістикою доби. Відзначимо й активність тогочасних конструктивних змін інструменту торбана (відмінності у будові корпусу, розташування і довжині графа, кількості струн (бунтів) і приструнків (від 12–23 до 45 тощо). На цей період припадає розвиток професійного, салонного та побутового концертування на торбані.

У маєтках потомків гетьманської старшини зберігаються тенденції утримання фахових виконавських колективів та професійних музикантів-солостів. У видозміненому вигляді тут розвиваються традиції та форми діяльності військової музики. Характеризуючи рівень військових музичних колективів кінця XVIII – початку XIX ст., німецький музикант, диригент, педагог і теоретик Густав Гесс де Кальве, який тривалий час жив і працював в Україні, зазначив: «Кожен полк має свою капелу, і деякі з них надзвичайно добре влаштовані. Іншими ще й досі керують запрошені іноземці, але згодом не буде в них потреби»<sup>45</sup>.

Широкий розвиток освіченого аматорства тлумовив потребу об'єднання зусиль з метою професіоналізації концертного життя та фахової освіти. Так з'явилися утворення численних регіональних, національно-етнічних, клубних, професійних товариств, спілок, об'єднань, музичних академій, як концертних інституцій. Цей процес, розпочатий ще у другій половині XVIII ст., набув характеру системного явища, що визначив специфіку концертного життя у XIX ст. Це було у рівній мірі притаманно

---

<sup>45</sup> Гесс де Кальве Г. Теория музыки или Рассуждение о сем искусстве. Сочинено в России и для русских Густавом Гесс де Кальве: в 2-х ч. / [пер. с нем. Разумник-Гонорский]. Харьков, 1818. Ч. 1. X. С. 18.

інструментальному виконавстві, яке культивувалось як на територіях Наддніпрянської України, так і на її західних теренах. Прикладами подібних об'єднань можуть послужити Російське музичне товариство<sup>46</sup> (1859) з філіями в численних українських містах у складі Російської імперії, на австрійсько-польських територіях – Музична академія (1796), Товариство св. Цецилії (1826), “Галицьке товариство приятелів музики” (“*Der Galizische Verein der Musikfreunden*”, 1834)<sup>47</sup>, Музичне Товариство Чоловічого Співу «Гармонія»<sup>48</sup> (“*Männergesangs Musikverein “Harmonium”*”, 1875, згодом офіційно зареєстроване як оркестрове товариство) у Львові; «Товариство плекання музичного мистецтва на Буковині», «Чоловіче співоче товариство», «Шубертбунд», «Гармонія» у Чернівцях, Музичне товариство в Тернополі (1876) та ін. Зокрема, дослідниця Т. Молчанова констатує існування численних мистецьких об'єднань у містах і містечках Західної України: «Музичне товариство» існувало у Бродах (1863 р.), Дрогобичі (1877 р.), Жовкві, Самборі (1879 р.). «Товариство друзів музики» (1869 р.) – у Золочеві (1869 р.), «Гармонія» – у Стрию (1880 р.). «Музичне товариство імені С. Монюшка» – у Стрию, Долині (1893 р.). «Боян» – у Стрию (1894 р.), Болехові (1908 р.), «Лютня» – у Дрогобичі (1901 р.), Золочеві (1902 р.), «Чоловіче співацьке товариство» – у Великих Мостах (1893 р.), Угніві (1894 р.), Городку (1908 р.), Куликові (1909 р.). «Музично-драматичне товариство» – у Сокалі (1899 р.), Городку (1908 р.)<sup>49</sup>.

Їх організаторами постають визначні європейські музиканти (переважно, італійці, французи – у Наддніпрянщині, австрійці, німці, чехи – у Західній Україні), які власною виконавською діяльністю долучилися до процесів організації мистецького життя, інструментального виконавства і педагогіки. Серед них слід назвати Ю. Ельснера, Ф. К. Моцарта, Й. Ф. Ругкабера, Й. Кесслера, К. Ліпінського, К. Мікулі, К. Умлауфа, О. Шевчіка, А. Гржималі та ін.

Сферами реалізації професійних навичок інструментального виконавства стали організовані публічні концертні акції згадуваних товариств, мистецьке життя яких було пов'язане з контрактними ярмарками, редутними балами, також гарнізонно-полкові формування,

<sup>46</sup> Від 1868 р. – Імператорське російське музичне товариство (ІРМТ).

<sup>47</sup> Згодом – Галицьке Музичне Товариство (“*Galizischer Musikverein*”, від 1858 р. – “*Galicyjskie Towarzystwo Muzyczne*”).

<sup>48</sup> Артистичними директорами «Гармонії» були також Е. Качковський, Я. Галль, С. Невадомський, В. Вшелячинський, М. Солтис.

<sup>49</sup> Молчанова Т. Музичне життя й музична освіта Галичини (Гортаючи сторінки розвитку музичної культури). *Дзвін: Щомісячний літературно-мистецький та громадсько-політичний часопис Національної спілки письменників України*. 2012. № 4. С. 129.

здіяні в суспільному бутті, благодійні концерти, урочисті та ювілейні академії національно-політичного характеру, які вкупі формували репертуарну політику.

Діяльність вказаних організацій зумовила нові форми концертного життя – численні, а згодом – регулярні, сформовані у серії загально-доступні громадські концертні програми, у яких поєднувались сили місцевих та запрошених європейських фахівців, за участю яких відбуваються гастрольні виступи славетних інструменталістів-концертантів з широким анонсуванням та рецензуванням у пресі. Це впливало на слухацькі інтереси, репертуарні пріоритети, виконавські тенденції тощо.

Серед виконавців-інструменталістів українського походження також виокремлюються яскраві постаті концертантів та гастролерів, творців концертного репертуару, які, отримавши освіту на батьківщині та за кордоном, брали участь у мішаних програмах, популяризуючи національну музичну культуру.

Зокрема, активно концертуючим скрипалем був випускник Києво-Могилянської академії<sup>50</sup> та Московської університетської гімназії Гаврило Рачинський, який з успіхом гастроловав у Москві, Санкт-Петербурзі<sup>51</sup>, Калузі, Твері, Орлі, Курську, Нижньому Новгороді, Києві, Полтаві, Харкові, Новгороді-Сіверському (нині Чернігівської обл.), а також провінційних містах України. В його репертуарі виділялись оригінальні композиції та варіаційні цикли на теми українських, польських, російських народних пісень з власними варіаціями для скрипки і семиструнної гітари. На теми українських народних пісень Г. Рачинський створив варіації для скрипки («Малоросійська пастуша пісня», «Ой крияче, крияче молоденький ворон», «Віють вітри, віють буйні», «Среди долины ровныя», «За долами, за горами»<sup>52</sup> та ін.). Серед десяти гітарних творів виділяються два варіаційних цикли, а також п'ять полонезів, вальс, марш і фантазія (залишилися невиданими). Його учень Ілля Лизогуб був автором тричастинної Сонати «Мрія» (1821–1828) для фортепіано у супроводі облігатної віолончелі, присвяченої Андрію Гудовичу. Цей твір став одним із перших зразків віолончельної сонати романтичної стилістики не тільки у вітчизняній, а й у європейській музиці.

---

<sup>50</sup> Гаврило Рачинський був сином скрипаля А. Рачинського – регента капели єпископа львівського Л. Мелецького, а в 1850-х рр. – регента Придворної капели гетьмана К. Розумовського.

<sup>51</sup> 20 травня 1828 р. Г. Рачинський він вперше виступив у філармонійній залі Санкт-Петербурга.

<sup>52</sup> Цей твір має версію для квартету, він містить звуконаслідування співу птахи вівсянки.



## **ВИСНОВКИ**

За пріоритетами розвитку жанрів, музичне мистецтво України традиційно трактується, як питомо вокально-хорове, що зумовлено як історичними, політичними, релігійними, так і соціокультурними чинниками.

Ідеї Реформації та Просвітництва набули поширення в Україні, спричинивши особливий і самобутній період національного відродження, пов'язаного з розвитком української освіти, культури, науки, мистецтва, які формувалися на ґрунті гуманістичного світогляду. Стильовим орієнтиром XVII–XVIII ст. став ренесансно-бароковий (козацький) тип української культури, причому 90-ті роки XVII ст. – перше десятиліття XVIII ст. окреслюються дослідниками, як мазепинське бароко.

Як і в країнах Європи, інструментальне музичне мистецтво України окресленого періоду було позначене появою і розвитком світських форм і жанрів, співзвучних з естетикою бароко. За ужитковими функціями – це танцювально-розважальна, ритуально-церемоніальна, сигнальна музика, композиції для елітарного аматорського музикування для сольного, ансамблевого виконання (як однорідних, так і мішаних складів), оркестрова музика для симфонічних, духових (зокрема рогових) колективів. За жанрами – це танці, марші, фантазії, мініатюри, обробки та варіації на теми популярних ліричних і танцювальних пісенних мелодій, перекладна література тощо.

В означений період спостерігалась еволюційна трансформація характеру музикування, зумовлена потребами репертуарних запитів. Специфічними ознаками національного музичного процесу стали поширення у різних соціальних прошарків, поряд з академічними інструментами (насамперед, скрипкою, фортепіано та ін.), шести- та семиструнної гітари, торбана, цитри та бандури, та формування корпусу яскравих виконавців-віртуозів на цих інструментах. Це увиразнило насущну вимогу налагодження фахової підготовки та створення методичної та дидактичної літератури.

## **АНОТАЦІЯ**

Інструментальна сфера музичного мистецтва XVII–XIX століть суголосна з провідними європейськими тенденціями і, водночас, позначена національною специфікою. Її найбільш помітні прояви пов'язані з потребами музичного життя міст, традицією побутового музикування, мистецькими запитами гетьмансько-старшинського середовища та козацької старшини доби Гетьманщини, полковою та січовою козацькою військовою музикою, а також діяльністю українських музикантів-інструменталістів у австрійсько-польському шляхетсько-магнатському оточенні та при дворянських і царських дворах Росії. З цими сферами практичної діяльності пов'язані осередки

і методи плекання фахових спеціалістів, створення зразків концертного репертуару, інструментобудівництво.

Констатується наявність різножанрового національного інструментального виконавського репертуару для сольного, камерного, оркестрового складів, що відповідав усім провідним напрямкам виконавської діяльності, а також суголосність українського інструментального музичного мистецтва поетапному європейському процесу диференціації і спеціалізації функцій композитора, виконавця та слухача-адресата, які віддзеркалили соціокультурні запити та зумовили необхідність високої фахової підготовки.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Бакай С. Ю. Музика як засіб духовного розвитку особистості в просвітницькій діяльності Г. С. Сковороди на Слобожанщині. *Педагогіка та психологія*. Харків : ХДПУ, 2001. Вип. 19. Ч. 1. С. 23–27.

2. Бакай С. Ю. Становлення та розвиток музично-педагогічних ідей у творчій спадщині Г.Сковороди. *Педагогіка та психологія*. Харків : ОВС, 2002. Вип. 21. С. 13–17.

3. Бакай С.Ю. Г. Сковорода про духовне виховання особистості засобами музичного мистецтва. *Теоретико-методичні проблеми виховання дітей та учнівської молоді*. Київ, 2002. Кн. II. С. 232–235.

4. Ваврик О. Кобзарські школи на Україні. Тернопіль : Збруч, 2006. 221 с.

5. Гесс де Кальве Г. Теория музыки или Рассуждение о сем искусстве. Сочинено в России и для русских Густавом Гесс де Кальве: в 2-х ч. / [пер. с нем. Разумник-Гонорский]. Харьков, 1818. Ч. 1. X, 304 с.

6. Гесс де Кальве Г. Теория музыки или Рассуждение о сем искусстве. Сочинено в России и для русских Густавом Гесс де Кальве: в 2-х ч. / [пер. с нем. Разумник-Гонорский]. Харьков, 1818. Ч. 2. IV, 372 с.

7. Глібовицький І. Цитра в контексті розвитку інструментальної музики Західної України другої половини ХІХ – початку ХХ століття. *Вісник Прикарпатського університету : Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ, 2004. Вип. VI. С. 103–109.

8. Горенко-Баранівська Л.І. Військова музика Київського полку: 1648-1782. *Мистецтвознавчі студії ІМФЕ НАН України*. Київ : Наук, думка, 2002. Вип. 2. С. 23–26.

9. Івченко Л.В. Нотна колекція О.К. Розумовського як об'єкт музичного джерелознавства : дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2000. 204 с.

10. Історія української культури у 5-ти тт. Т. 3: Українська культура другої половини ХVІІ-ХVІІІ століть / передмов. А. Смолій. Київ : Наук, думка, 2003. 1246 с.

11. Имханицкий М. И. Становление струнно-щипковых народных инструментов в России. М.: РАМ им. Гнесиных, 2008. 370 с.
12. Корній Л. П. Історія української музики : у 3-х ч. Київ, Харків, Нью-Йорк. Ч. 1, 1996. 314 с.
13. Корній Л. П. Історія української музики : у 3-х ч. Київ, Харків, Нью-Йорк. Ч. 2, 1998. 388 с.
14. Корній Л. П. Історія української музики : у 3-х ч. Київ, Харків, Нью-Йорк. Ч. 3, 2001. 477 с.
15. Кравчук О.Г. Українська музика в моделюванні музично-просвітницької діяльності балетмейстера. *Вісник МСУ. Мистецтвознавство*. 2008. Т. 9. № 1. С. 144–158.
16. Лазаревский А.М. Исторические очерки Полтавской Лубенщины XVII–XVIII вв. *Чтения в Историческом обществе Нестора-летописца*. К., 1896. Кн. XI. Отд. 2. С. 68–86.
17. Молчанова Т. Музичне життя й музична освіта Галичини (Гортаючи сторінки розвитку музичної культури). *Дзвін: Щомісячний літературно-мистецький та громадянсько-політичний часопис Національної спілки письменників України*. 2012. № 4. С. 121–130.
18. Ніколенко О. І. Оригінальна інструментальна бандурна творчість в аспекті жанрово-стильової еволюції : дис. ... канд. мист. : 17.00.03. Львів, 2011. 238 с.
19. Рудчук Ю. А. Духова музика України у XVIII–XIX століттях. – автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.01 – теорія та історія культури. Київ, 2001. 15 с.
20. Русанов В. А. Гитара и гитаристы. М. Д. Соколовский: Исторический очерк. *Интернациональный союз гитаристов / сост. С. С. Заяицкий*). М., 1902. С. 196–200.
21. Садова Л. Фортепіанна школа Вілема Курца. Дрогобич : ПОСВІТ, 2009. 272 с.
22. Сапонов М. А. Искусство импровизации. Импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке средних веков и Возрождения. М. : Музыка, 1982. 77 с.
23. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. Харків : ДВУ, 1930. 255 с.
24. Черпухова К. М. Минуте – в сучасному: Нотне зібрання Розумовських – цінна пам'ятка музичної культури другої половини XVIII – першої половини XIX ст. *Наука і культура*. Київ, 1986. Вип. 20. С. 438–441.
25. Черемський К. Традиційне співцтво: українські співці-музиканти в контексті світової культури. Харків : Атос, 2008. 248 с.
26. Чеченя К.А. Інструментальна музика в Україні другої половини XVI – середини XVIII століття і проблеми автентичності у виконавській культурі: автореф. дис. ... канд. мист. : 26.00.01. Київ, 2008. 19 с.

27. Шафонский Аф. Черниговскаго наместничества топографическое описание с краткимъ географическимъ и историческимъ описаниемъ Малыя Россіи. К., 1851. Ч. 1. 358 с.

28. Шишкина О. К вопросу о возрождении русских хроматических гуслей. *Альманах «Гусли»*. Псков, 2006. Вып. 7. С. 20–34.

29. Штелин Я. Музыка и балет в России XVIII века / Под ред. и с предисл. Б. В. Асафьева. Л.: Тритон, 1935. 189 с.

30. Ядловська З.Г. Особливості естетики інструменталізму Д. Бортнянського. *Культура і сучасність: Альманах*. Київ, 2009. № 1'2009. С. 128–132.

31. Ямпольский И. Русское скрипичное искусство. Очерки и материалы. М., Л.: Гос. муз. изд-во, 1951. Ч. 1, гл. 4. URL: <http://blagaya.ru/skripka/history-books/i-yampolskij-handoshkin> (дата звернення: 01.12.2022)

**Information about the authors:**

**Velychko Oksana Bohdanivna,**

Candidate of Art Sciences,

Associate Professor at the Department of Musical Art

Ivan Franko National University of Lviv

1, Universytetska St., Lviv, 79000, Ukraine

**Saldan Svitlana Oleksandrivna,**

Candidate of Art Sciences, Associate Professor,

Acting Chairperson of the Department of Musical Art,

Ivan Franko National University of Lviv

1, Universytetska St., Lviv, 79000, Ukraine

**Makovetska Iryna Georgiivna,**

Honored Artist of Ukraine,

Associate Professor at the Department of Musical Art

Ivan Franko National University of Lviv

1, Universytetska St., Lviv, 79000, Ukraine

## **ТРАНСФОРМАЦІЯ ВИКОНАВСЬКИХ ПІДХОДІВ ДО ЦИКЛУ «ГАЛИЦЬКІ ПІСНІ» ЛЕВКА РЕВУЦЬКОГО В СВІТІ ІСТОРИЗМУ СЬОГОДЕННЯ**

**Гречишкіна Н. Ф.**

### **ВСТУП**

Отримавши від ХХ-го століття велику музично-художню спадщину, у третьому десятилітті ХХІ-го століття цивілізований світ криво увійшов не тільки у вир військових конфліктів, але ця криза й жорстоко перекинулася в сферу культури, літератури, музичного й виконавського мистецтва. Проте стрімкий час корінних змін покликав до спогадів багато їх сторінок, які й до тепер ще залишаються історично широко невідкритими і загадковими, але можуть відкрити світу сьогодення певні таємниці минулих подій і для виконавців, і для слухачів, зокрема, багаті музично-виконавчі творчі рішення.

Надвисока незламність українського народу ще в минулому столітті вже міцно вкоренилась в збереженій національній музичній спадщині, що з різних причин була і поки залишається невідомою широкому народному загалу, але, як видно сьогодні, навіть «тут і зараз» в Україні, така, історично наповнена мужністю й патріотизмом, музична і виконавча творчість стала дуже затребуваною, необхідною і актуальною.

### **1. Виникнення передумов проблеми трансформації виконання циклу «Галицькі пісні» в світі історизму сьогодення**

Серед таких творів із минулого прийшов до нас, музикантів-виконавців, один із унікальних шедеврів – цикл обробок українських народних пісень «Галицькі пісні», ор.14 Левка Ревуцького. Ці пісні край гідні того, щоб знов належно й чинно стати в стрій боротьби українського народу за свободу і незалежність країни, у тому числі як через широке концертне виконавство, так і через гідне усвідомлення студентством та професорсько-педагогічним складом про включення подібних творів в учбовий репертуар різних спеціальностей, зокрема в класі концертмейстерської підготовки вищих музичних навчальних закладів.

Композитор В. Т. Борисов у 1986 році у своїх спогадах про Л.М. Ревуцького писав про те, що в далекі 20-ті роки до Харкова часто приїздив з концертами відомий камерний співак Анатолій

Леонідович Доливо-Соботницький (або просто – Доливо...), який у 1927 році з неймовірним успіхом проспівав в концерті декілька обробок галицьких пісень з вокального циклу. Це були пісні «Червона ружа», «Моя мила, премила», «Їхав козак на війноньку», пісня «Ох і зажурились стрільці січовії».

«Отож, невдовзі «Галицькі пісні» вийшли з друку і я детально ознайомився з ними, і мій захват лише посилювався. ...Однак дивно: наші українські виконавці не співають їх навіть і тепер...» згадував відомий мистецтвознавець<sup>1</sup>. Поставлене таким чином В.Т. Борисовим питання про долучення українських музикантів до виконання і пропагування високохудожніх зразків національної музики залишаються й сьогодні дуже актуальним.

Рушійні сили для зміни ситуації наявні зростають сьогодні і в педагогічній сфері, бо ж відомо, що робота класу концертмейстерської підготовки спрямована не тільки на вдосконалення у студентів-піаністів спеціальних музикантських навичок, але й на розширення їх обсягу знань вокального і інструментального репертуару, на глибоке вивчення національної музичної спадщини. Власне цим обумовлюється актуальність і необхідність включення матеріалу розділу про трансформацію виконавських підходів до вокального циклу «Галицькі пісні» Левка Ревуцького в світлі історизму сьогодення до монографії.

Метою розділу є вирішення проблеми поглиблення виконавського розуміння унікальності опусу 14 «Галицькі пісні» Левка Ревуцького в середовищі музикантів-виконавців, викладачів і студентів класів концертмейстерської підготовки піаністів, а також в класах сольного співу; формування когнітивного, академічного підґрунтя для вивчення цих пісень; запропонувати підходи та шляхи інтерпретації опусу на основі аналізу причин, які пояснюють нинішню неухвагу до нього зі сторони виконавців. Це створить відповідне розширення часового, репертуарного і географічного життя твору.

Отож, дані пропозиції, що подані в розділі, народились в процесі накопичення власного виконавчого та професійно-педагогічного досвіду автора, як професора класу концертмейстерства при викладанні цього опусу здобувачам музичних вишів України. Цей досвід автора вже розповсюджений в європейському і світовому музичному просторі випускниками автора, які вже більше як два десятиліття працюють в багатьох країнах Світу.

---

<sup>1</sup> Лев Николаевич Ревуцкий. Статті. Воспоминания. *Музична Україна*, Київ, 1989. 270 с.

## 2. Історія народження твору

Формування Левка Миколайовича Ревуцького (1889–1977) як музиканта і композитора відбувалося на основі глибокого пізнання українського фольклору і засвоєння спадщини світової класичної музики.

Вже з перших кроків життя майбутній композитор, що народився в с. Іржавець Полтавської губернії, перебував під владою чарівних звуків української народної пісні. Переїхавши до Києва і ставши учнем приватної гімназії Готліба Валькера, музично обдарований юнак продовжив і музичні заняття у школі М. Тутковського, де клас фортепіано в той час вів М.В. Лисенко. Хоча це приватне навчання тривало досить короткий термін, однак вплив фундатора української національної композиторської школи на молодого музиканта виявився дуже суттєвим і визначив усю його подальшу творчу долю.

Формуванню Ревуцького – музиканта сприяли не лише спеціальні заняття музикою (з 1908 року в музичному училищі по класу фортепіано, а з 1913 року – в щойно відкритій Київській консерваторії по класу композиції), але й в цілому мистецька атмосфера Києва.

В цей час тут вирувало активне концертне життя, представлене виступами симфонічних і камерних оркестрів, українських і зарубіжних співаків та інструменталістів, виставами українського театру корифеїв, де у п'єсах з їх репертуару почесне місце займала українська народна пісня. До речі, саме народна пісня стала тим музичним матеріалом, з якого починалися творчі контакти між Лисенком та Ревуцьким. За порадою матері молодий композитор записав для метра декілька українських пісень від мешканців Іржавця.

Після бурхливих подій Першої світової війни, революцій та соціальних потрясінь кінця другого – початку третього десятиліть ХХ століття, у 1924 році Ревуцький повертається до музичної діяльності і стає викладачем музично-теоретичних дисциплін, а згодом і композиції у Вищому музично-драматичному інституті ім. М.В. Лисенка. Переїзд до Києва, викладацька робота, що сприяла активізації самоосвіти з гармонії, поліфонії, поширенню знань з музичної літератури, стали потужним імпульсом до композиторської діяльності. Він пише твори для хору, оркестру, фортепіано, оновлюючи і збагачуючи національні традиції.

Вагомою частиною творчого доробку Л. Ревуцького стали обробки українських пісень, загальна кількість яких склала понад 120 творів. Це жанр є традиційним для української музики і досягнув значних мистецьких вершин у творчості його попередників Лисенка і Леонтовича. Та Ревуцький не тільки розвиває національні традиції, він піднімає обробки народної пісні на новий щабель, наповнюючи мистецькою індивідуальністю, самобутністю оригінального музичного стилю.

У 20-ті роки, крім обробок окремих пісень різних жанрів, композитор створює цикли, в яких пісні об'єднуються за жанровими ознаками або локальним колоритом. Це – збірки дитячих пісень «Сонечко», вокальні цикли «Козацькі пісні» та «Галицькі пісні». Взагалі циклічне об'єднання обробок народних пісень – явище досить типове для ХХ століття. То ж не дивно, що багато сучасників слід за Л.Ревуцьким почали використовувати цей напрямок під поштовхом його творчості і вражень від українського фольклору.

Загальним для цих трьох циклів є прискіпливий підхід композитора до створення вишуканої фортепіанної партії, збагачення її оригінальними фактурними й модуляційними ефектами партії, яка за рівнем мистецької досконалості та виконавської складності не поступається вокальній партії соліста.

Як писав М. Гордійчук, переважна більшість пісень Л. Ревуцького «не вкладається у традиційне визначення даного жанру – «обробка». Це самобутні вокально-інструментальні композиції, надихнуті талантом сильним, яскраво індивідуальним...»<sup>2</sup>.

Отож, цей новаторський підхід композитора Л. Ревуцького до жанру обробки народної пісні обумовив випередження свідомості виконавців та слухачів на багато років, мабуть тому ці твори виявились дещо незрозумілими для сучасників.

Перше повне видання вокального циклу Л. Ревуцького «Галицькі пісні» вийшло з друку у 1928 році, наступні видання – у 1946, 1970 та 1983 роках.

В монографії «Л. Ревуцький – композитор – піаніст» В.Л. Клін розповідає про виникнення твору: «В цей час Дмитро Ревуцький (брат композитора – Н.Г.), який читав підготовлені ним протягом попередніх років лекції з історії мистецтв, попросив зробити обробки народних пісень для музичних ілюстрацій цих лекцій. Л. Ревуцький охоче відізався на прохання брата»<sup>3</sup>.

Назву опусу визначила пісня циклу «Червона ружа трояка...», яку відомий фольклорист Ф. Колесса вважав істинно народною піснею Східної Галичини. Крім зазначеної пісні, до збірки увійшли гуцульські, мадярські, лемківські та дві популярні пісні національно-визвольної боротьби, які отримали жанрове визначення як стрілецькі. Ці авторські твори «Ох і зажурились стрільці січовії...» Г. Купчинського та «Їхав стрілець на війноньку» М. Гайворонського – стали широко відомими,

---

<sup>2</sup> Гордійчук М.М. Левко Ревуцький. На музичних дорогах. *Музична Україна*. Київ, 1973. С. 123–124.

<sup>3</sup> Клін В.Л. Ревуцький – композитор-піаніст. *Наукова думка*. Київ, 1972. 239 с.



популярними і завдяки простоті мелодики та фольклорності поезики здобули поширення як народні.

Виконуючи вимоги брата слідувати логіці подання музичного матеріалу на лекції єдиним блоком, композитор утворив таку ж струнку послідовність пісень у циклі, який набув вигляду єдиного закінченого твору. Таке творче рішення автор підкреслив позначкою «ор.14» на титульній сторінці першого видання. Для створення єдності циклу композитор використав можливості тонально-ладової драматургії. Зокрема, тональність *g-moll* виконує функцію обрамлення, а пісні № 2-3-4 утворюють ще один – внутрішній тональний блок на основі ладового контрасту *f-moll -F-dur -f-moll*.

На жаль у подальшому задум композитора порушується. З видання 1970 року зникає позначка про номер опусу, змінюється порядок пісень – пісня під № 7 «Ох і зажурились стрільці січовії...» стає № 1. Взагалі пісні, пере транспоновані для низького голосу, сприймаються виконавцями, що не знайомі з першодруком, як простий підбір окремих пісень.

У процесі роботи над «Галицькими піснями» Л. Ревуцького варто одразу ж правильно зорієнтуватись та відчутти специфіку опрацювання народної пісні композитором, який звертаючись до фольклорної мелодії, намагається не просто передати її в іншому вигляді, тобто призначеною для академічного виконання, а вирішує власне творче завдання, створює оригінальний художній твір відповідної стилістики і мистецького рівня.

Л. Ревуцький з великою любов'ю ставиться до жанру обробки народної пісні. Це засвідчив відомий композитор А. Коломієць у спогадах про свого вчителя: «Лев Миколайович постійно підкреслював, що треба розрізняти поняття *гармонізації* пісні від *обробки*. ...Обробка – більш широке поняття, пов'язане не тільки з творчою фантазією, що диктує вибір мелодії певного стилю, ладу, пошуку відповідної фактури супроводу. Саме тому кожна обробка несе на собі печатку індивідуальності її автора. Гармонізуйте народну пісню або створюйте обробку тільки тоді, – говорив Ревуцький, – коли ви можете дати щось своє, нове у порівнянні з іншими. Інакше це буде мало цікавим»<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Лев Николаевич Ревуцкий. Статьи. Воспоминания. *Музична Україна*. Київ, 1989. С. 127–129.

### 3. Основні виконавські завдання у циклі

На перший погляд виконання пісень циклу видається нескладним, однак в процесі роботи виявляється чимало проблем, які інколи сприймаються як нездоланні. Одна з них – розуміння регіональних стильових особливостей фольклору Галичини, Гуцульщини, Буковини, відтворення національної характерності мелодики пісень циклу, своєрідної ритміки, манери інтонування.

Складна фортепіанна фактура циклу багата на технічні труднощі, відзначається штриховим і динамічним різноманіттям, багатством тембрових характеристик, вимагає від піаніста високотехнічного виконавського рівня. Специфічністю вирізняється ансамблева взаємодія соліста і піаніста-концертмейстера.

Пристаюючи до вивчення «Галицьких пісень», виконавці повинні бути обізнаними із стильовими особливостями творчої спадщини композитора. Це – запорука художньо вірного розуміння характеру твору, високомистецького вирішення виконавських завдань, яка дозволить їм усвідомити цінність і значущість музики Л. Ревуцького в музично-історичному контексті, а також стане більш зрозумілою для сучасних виконавців і відвідувачів концертних залів.

Метод роботи з музичним матеріалом в жанрі обробки народної пісні для голосу з фортепіано у Ревуцького базується на використанні прийомів варіантно-варіаційного розвитку, що закорінений в самому фольклорі. Варіаційність і виконавська свобода, притаманні фольклорному виконавству, знаходять відображення й у композиторському рішенні творів варіаційного складу, допускають певну вільність у виконавській інтерпретації. Проте дуже важливо, щоб музиканти виявили при цьому відчуття стилю і добрий мистецький смак.

Зі стилістикою української народної пісні пов'язана і поліфонізація фортепіанної фактури, яку Ревуцький розцінював як художньо-зображальний засіб. Композитор любив повторювати своїм студентам, що «канон в музичному творі – один із засобів кращого та більш глибокого розкриття змісту»<sup>5</sup>.

Характерною рисою стильового комплексу Л. Ревуцького є майстерне використання метро-ритмічної виразності, заснованої на принципі ритмічної варіантності й метричної незмінності.

Особливість гармонічного мислення Л. Ревуцького виявляється у ладовому різнобарв'ї. Сутнісною рисою ладового мислення композитора є хроматизм, який він використовує як засіб підвищення емоційної виразності твору. Поєднання народної ладовості, діатоніки

---

<sup>5</sup> Лев Николаевич Ревуцкий. Статьи. Воспоминания. *Музична Україна*. Київ, 1989. С. 246–250.

народної мелодики з ароматизованою тканиною фортепіанного супроводу – прикметна риса музичного стилю Л. Ревуцького. Помилкою сучасних співаків і концертмейстерів можна вважати недостатнє розуміння виконавської специфіки «Галицьких пісень». Її суттєвою рисою є широке використання фермат і цезур, що за своїм походженням коріняться в імпровізаційній природі українського народнопісенного виконавства. Ця особливість української вокальної школи знайшла відображення в науково-методичній літературі, зокрема в роботі І. Колодуба «Про народно-пісенні традиції української вокальної школи»<sup>6</sup>.

При роботі над циклом «Галицькі пісні» цей аспект набуває особливого значення. Виконавцям слід звернути увагу на доцільність поділу музичного матеріалу тієї чи іншої пісні на більш або менш замкнені в собі частинки – фази руху. Це є авторські побажання, які він відзначає цезурами в нотному тексті першого повного видання – 1928 року. Ці цезури [‘] ми бачимо у вигляді ком над нотним рядком вокальної партії. Міру тривалості цезури або фермати, її значення для створення музичної форми цілого визначає сам виконавець. Цим прийомом широко користувався в своїх вокальних творах і М. Лисенко.

На жаль, у виданнях 1970, 1983 р.р. позначки цезур відсутні. Це спрощує завдання щодо виконання пісень, але й зменшує художній результат у разі, якщо виконавці не знайомі з фольклорними традиціями та їх адаптацією в композиторській музиці. І. Колодуб справедливо зауважує, що «у випадку зневажливого ставлення до витоків художньої творчості, її вічних і непорушних законів, виконавець втрачає ключ до таємниць її могутності»<sup>7</sup>.

Більш конкретні задачі і поради методичного плану представлено далі – в процесі аналізу окремо кожної пісні опусу.

#### 4. «Червоная ружа трояка...»

Пісню «Червоная ружа трояка...» наспівала Л. Ревуцькому солістка Київського оперного театру Олена Петляш. Почувши її в Києві, композитор згодом дізнався про регіональне походження пісні – зі Східної Галичини.

Це є лірична пісня-драма, в якій розповідається про трагічну долю жінки, що страждає від побоїв чоловіка – п'янички, тому вона хоче залишити малих дітей і піти в найми в чужий край. Фортепіанний вступ, побудований на матеріалі основної мелодії пісні, викладено

---

<sup>6</sup> Колодуб І. О народно-песенных традициях украинской вокальной школы. *Музична Україна*. Київ, 1984. С. 28.

<sup>7</sup> Там само. С. 29.

унісонними октавами і немов передає гіркі роздуми жінки, яка довіряє свої думки квітці – червоній ружі.

Одразу слід відмітити безліч цезур (нагадаємо: мова йде про видання 1928 р.), які посилюють значення слів, обігрують їх, загострюють увагу слухача. Але основне їх призначення, це створення драматичного образу. Водночас це стає певним «камем спотикання» для виконавців, які опиняються перед методичною і виконавською задачами – досягнення ансамблевої єдності, синхронності.

Три рази повторюється фраза «ой, мала я мужа» – це причитування жінки, її голосіння за долею, яка дала їй «мужа-пияка». Кожна цезура відображає певну логіку в розвитку вокальної партії. Внаслідок цього співана мелодія членується на короткі фрази, відбиваючи стан людини в моменти надзвичайного хвилювання.

У партії фортепіано кожна фразу позначено відповідною зміною штрихів фактури. Зокрема, в другій фразі в партії правої руки піаністу слід виділити половині ноти «g», які неначе звукописують колючий біль у серці, неначе відтворюють волення жінки. Вагу руки слід перенести на п'ятий палець правої руки, ледь послабивши звучання середнього голосу.

Варто звернути увагу на характер виконання чотиритактових фортепіанних інтерлюдій між куплетами. Кожну з них треба виконувати з динамічним наростанням, вкладаючи у звук більше енергії, ніж у попередні епізоди. Піаніст тут виходить на перший план, його партія розвинена, насичена великою кількістю мордентів, які імітують емоційні сплески, «схлипування» жінки. Початок морденту краще виконувати не різко, плоским, витягнутим пальцем, зробивши ним невеликий помах, Цим досягається потрібне туше.

Фортепіанна фактура другого куплету нагадує хорову партитуру, ускладнену підголосковими лініями. Хроматично зламаний середній голос і лінія баса у рояля на словах «він ніщо не робить» (за другим разом) вимагають від піаніста «гостроти» інтонування. Тріоль, що з'являється в правій руці, повинна виконуватися дуже чітко і ґрунтовно, мислитися як затакт до наступного такту. Закінчити куплет можна невеликим уповільненням на останніх словах «мене б'є».

Аби яскравіше розкрити драматургію третього куплету, варто підкреслити перехід до нього від другого куплету. Для цього можна використати фермату на останній ноті фортепіанної інтерлюдії і прискорити темп в наступній частині. Логіка драматургічного розвитку останнього куплету передбачає ще одне використання фермати – на останньому складі слова «не лякай», яке припадає на середину куплету виконує функцію кульмінації пісні.

Цей продовжений ферматою вокальний звук «d» половинної вартості необхідно підкреслити «випуклим» виконанням підголоску

в басовій партії лівої руки піаніста. Басовий хід, відтворюючий вокальну фразу «не лякай» на дві октави нижче та з іншим ритмічним малюнком, повинен луною відізнатися на слова співака.

Останній епізод зазвичай виконується в початковому темпі. Важкий підйом паралельними терціями у фортепіано, сповнений емоційного напруження, передає всю складність прийнятого рішення жінкою, що втратила останню надію, однак думати про своїх дітей. Фактура супроводу, викладеного вісімками в октавному чергуванні, навіть згадку про колискову. Мати заколисує на прощання своїх дітей.

### 5. «Ой, сусідко, сусідко...»

Цю пісню, також записану Л. Ревуцьким з голосу артистки театру О.Д. Петляш, Ф. Колесса, визначає як малярську мелодію в ритмі чардашу, що проросла на українському ґрунті. Не дивно, що і Ревуцький залишає в своїй обробці її танцювальний характер.

У музиці пісні композитор використовує прийом ритмічної техніки, заснований на ігровому чергуванні наголосів: сусідко-сусідко-сусідко; решітко-решітко; венгерко-венгерко і т.д. Тут наявний принцип свідомого протиставлення тридольних віршових розмірів, які утворюють переміщенням акцентів з одного складу на інший в одному слові. Так в слові «сусідко» акцент переміщується з другого складу слова на перший склад, а потім на третій склад слова {2 – 1 – 3}. В слові «решітко» працює схема {1 – 3}. Подібні типи «ігрового» мелосу зустрічаються і в лемківських народних піснях для створення відповідного контексту.

Складністю в роботі над цією піснею для багатьох піаністів стає фортепіанний вступ, який існує у двох варіантах, розміщених в різних виданнях 1928 р. і 1970 р.

Яскравий, запальний восьми тактовий вступ по різному сприймається музикантами. Наприклад, М. Бялик і Т. Шеффер знаходять у вихорі шістнадцяток дещо мефістофельське. Однак така характеристика не співпадає з наступною вокальною мелодією, що близька угорському чардашу. Це, скоріш, – жанрова картинка, сповнена гумору.

В цій пісні Л. Ревуцький частково скористався принципом атональності, як це зробив І. Стравінський в його обробках народних пісень у 1914–1917 р.р. В пісні «Ой, сусідко...» основна тональність *f-moll* встановлюється лише наприкінці куплетної форми після цілого ряду яскравих, соковитих альтерованих акордів і відповідних ладових відхилень

З обох наявних варіантів вступу більш логічним виглядає перший, а саме вступ з першого видання 1928 року. Тут у восьмому такті в партії лівої руки вже прослуховується початкова інтонація основної

теми, яка подана на стакато. Хоча інтонаційно басова послівка не копіює пісенну фразу, проте її штрихове наповнення має принципове значення для пісні в цілому, оскільки стакатний виконавський прийом буде головуючим у 1 та 3 куплетах.

Від того, настільки яскраво і впевнено піаніст проінтонує приховану тему, буде залежати «комфортність» вступу для соліста. У цьому випадку легко подолати темпове порушення, яке часто зустрічається на перетині 8-го і 9-го т.т. (перехід від інструментального вступу до вокальної частини).

Фортепіанний акомпанемент, що супроводжує вокальну партію, побудований на чергуванні акордів та «пустотливого» басу, який ніби «підганяє» соліста на слабих долях. Піаністу необхідно звернути увагу на ігровий характер акцентів його партії наприкінці кожної з чотирьох фраз вокального періоду.

Розбіжність між двома згаданими виданнями виявляється у тактах 29–30 нотного тексту в партії правої руки концертмейстера.

Більш переконливим виглядає варіант 1928 р., де у верхньому та нижньому голосах акорду виписаний висхідний хроматичний хід, що логічно протиставляється низхідному рухові середнього голосу акордів у тактах 25-26.

На початку третього куплету виконавці зазвичай уповільнюють темп. Точно виконані два акценти в партії лівої руки в останніх тактах попереднього, другого куплету, допоможуть ансамблю вокаліста й піаніста створити логічно виправдану цезуру між розділами.

Ці акценти піаністу слід виконувати дуже активно, з атакою великого пальця лівої руки. У другому такті третього куплету необхідно дещо послабити сильну долю і, таким чином, перенести акцент на другу долю.

Повернення до початкового темпу відбувається в такті 9 останнього куплету.

## 6. «Я в квартирній сизу...»

Ця пісня гуцульського походження, її у 1922 р. записала полтавська вчителька С.С. Замора, яка була родом з Галичини.

Наспівна мелодія, забарвлена синкопами-«зітханнями» у партії правої руки фортепіанного вступу, передає відчуття хвилювання молодої жінки, яка чекає свого «миленького», її тривогу, надію, ніжність. Точно віднайдена, осмислена інтонація хроматичної ходи «*a – gis*» в басовій партії вступу неначе готує з'явлення хроматичного інтервалу «*d – cis*» в партії соліста, тому піаністу слід заграти цей мотив дуже виразно.

Звернімо увагу на визначення темпу. У виданні 1928 р. одиницею метроному є вісімка. З темпом М.М. ♩=100 дійсно можна уникнути метушні, оскільки автор пропонує мислити вісімковими вартостями. Тому вважаємо, що до видання 1970 р., де темп визначений як М.М. чверть=100, закралась друкарська помилка.

Слід зазначити й інші «помилки» в обох виданнях, що стосуються початкової частини поетичного тексту. Так, у першому виданні маємо такий текст: «Я в квартиронці сижу, я в квартироньку гляжу...». Але важко собі уявити людину, яка сидить в «квартиронці» – в окремій частині вікна, сидіти можна в «квартиронці» – тобто в хаті. Мабуть тому у виданні 1970 р. (за літературною редакцією Д. Павличка) була виправлена помилка і вставлено літеру «р». Також в тексті «Я в квартиронці сиджу, я в квартиронку гляджу» літературною редакцією видання було запропоновано лексикографічну правку слів «сиджу» і «гляжу».

Хоча тут треба зауважити, що такі звукові подібності, як гра слів «квартиронька» без звуку «р» чи «квартиронька», або – «сиджу» – «сиджу», «гляжу» – «гляджу» часто становлять певну регіональну специфіку фольклорної поезики пісень Прикарпаття. Це завжди вносить у виконання таких пісень своєрідний народний кольорит.

В цій пісні також велику формотворчу роль відіграє принцип цензурування. Схематично це виглядає таким чином (схема А):

**1 + 1 v 1 + 1 v 1 v 1 v 1 + 1 (А)**

У розкритті психологічного стану героїні пісні особливе навантаження припадає на фортепіанну партію. Її фактура змінюється залежно від емоційного відтінку розповіді: вона включає або елементи хорової підголосковості, або арпеджіато, що нагадує звучання бандури. Або в інтерлюдії та інструментальному завершенні з'являються імпресіоністично витончені пасажі, які нагадують шелест листя та легкі повівання вітру. У звучанні пасажу мов би відчутні стрімкі і легкі розсипи цимбал, улюбленого народного інструмента багатьох регіонів Правобережжя. Для виконання цих пасажів Л.Ревуцький радив використовувати ліву педаль.

## **7. «Моя мила, премила...»**

В листі до Дмитра Ревуцького, брата композитора, Ф. Колесса писав: «Се гарна й щиро народна пісня з Лемківщини. Слово «фраїр» вживається в тамошньому говорі в значенні «милий»<sup>8</sup>. Цю пісню Л.Ревуцькому також передала вчителька С.С. Замора.

<sup>8</sup> Ревуцький Д.Н. Левко Ревуцький: (Вступна стаття). *Ревуцький Л. Галицькі пісні. Оп. 14. Книгоспілка*, 1928. С. 5.

У творі розкрито трагедію парубка, який усвідомив неможливість шлюбу з коханою дівчиною. З перших же слів поетичного тексту відкрито лунає крик душі, відчайдушний лемент закоханого. Ці ж почуття складають і емоційний зміст фортепіанного вступу, інтонаційно заснованого на матеріалі першої фрази пісенної мелодії.

Ця фраза буквально «кричить» у зал на *f* біллю молодой людини. Різкий контраст вносить друга фраза, яка виконується на *p*, відбиваючи вболівання юнака за долю коханої, яку, можливо, вже сватають за нелюба. Композитор перериває його слова рухливими пасажами, що асоціюються з поривами вітру. У тексті пісні юнак сподівається, що вітер донесе його голос до коханої дівчини. Радимо дотримуватись варіанту педалізації фортепіанного вступу, який запропонував автор у виданні 1928 р. У третьому віданні циклу позначка авторської педалізації відсутня.

Різнобічно розкривається характер героя у фортепіанній партії. Музичні інтонації у тактах 7–8 та 24–26 мають ласкаве, ніжне звучання. Їх можна трактувати і як колискову, якою юнак хоче заспокоїти дівчину, охоронити її від біди, як мати заспокоює дитину перед сном. Водночас «стогнучі» мотиви надають трагічного відтінку.

Особливої уваги виконавців вимагає кульмінаційний епізод пісні – т. 35. Ревуцький доводить звучання голосу і фортепіано до *f* і різко його обриває. Піаніст повинен точно, одночасно з голосом, зняти педаль, припинити звучання. Утворюється цезура, яка посилює смислово кульмінацію твору, підкреслює подачу слів «З ким ти до шлюбу підеш...».

Триразове проведення початкової поспівки з фортепіанного вступу в кінці пісні (в середньому голосі партії правої руки та у верхньому голосі партії правої руки т. 37-39) підкреслює нерозв'язність проблеми, а в драматургічному сенсі утворює інтонаційну арку, яка «цементує» форму твору в цілому. На її виразне проведення піаніст має звернути особливу увагу.

Останні два синкопованих акорди у фортепіано мають прозвучати мов важкий подих. Щоб яскраво відчутною стала цезура, перед першим синкопованим акордом піаніст обов'язково повинен зняти праву педаль.

В двох останніх тактах партії соліста композитор виписує цезуру, яка перед останнім висловом «не будеш» контрастує плавкому імітаційному рухові музичного матеріалу у концертмейстера. Інструменталісту належить виявити максимум майстерності, аби наповнити виразністю своє виконання і водночас прозвучати синхронно з солістом на останній вісімці такту.



## 8. «На вулиці скрипка грас...»

Хоча ця пісня широко відома по всій Україні, все ж Л.Ревуцький спирався на конкретний варіант, записаний ним з голосу О.Д. Петляш.

Музика фортепіанного супроводу передає активну життєву енергію, жвавість та веселість вдачі молодої дівчини, яку мати не пускає гуляти на вулицю. Проте дівчина не засмучується, бо знаходить вихід із ситуації, запрошуючи молодь до себе додому. В селянській традиції саме так: у хаті когось з односельців, влаштовувалися вечорниці, де збиралася молодь для розваг. Атмосфера молодіжної вечірки із селянським оркестром, який складається з однієї – двох скрипок, цимбал, контрабасу, передається звуками фортепіано на основі прийому звуконаслідування – використання «порожніх» квінт, ламаного арпеджування, акордів вузького розташування, типових для виконавської техніки фольклорного музикування.

«Пружність» фортепіанного вступу створюється синкопованою ритмічною фігурою на початку першого і третього тактів та настійним утвердженням чистої квінти. Вона повинна звучати яскраво і дзвінко, немов «зависаючи» у повітрі. Доторкання до клавіатури повинно бути гострим, майже на стакато, використовуючи прийом гри «із роаялю».

Піаністу варто звернути увагу на фактурні зміни в партії акомпанементу та інтонаційно підкреслити їх новизну. В тактах 20–24 треба чітко й виразно показати висхідний рух у басовій партії, яка є складовою прихованого двоголося в партії лівої руки.

Співаку і піаністу, що використовують у роботі видання 1970 р., варто знати, що сам Л. Ревуцький в редакції 1928 р. пропонує після закінчення другого куплету перейти на початок пісні і ще раз повторити перший і другий куплети. При цьому темп бажано трохи прискорити і тільки після повторення звернутися до виконання третього куплету. Ефектно буде звучати пісня, якщо перед останніми трьома тактами зробити цезуру, люфт, які раптово припинять рух шістнадцятками в правій руці фортепіанної партії.

## 9. «Як ми прийшла карта...»

Історію виникнення і популяризації цієї «щиро-народної з Лемківщини» (за визначенням Ф. Колесси) пісні пояснює В.О. Щепотьєв в листі до брата композитора від 24. 08. 1927 р.: «Це – рекрутська пісня з Закарпаття. Року 1915 українські Січові Стрільці стояли там по селах, звідтіл рознесли цю пісню й спопуляризували її в Галичині. Вони трохи змінили її мову, надавши їй загальноукраїнських рис. На Закарпатті – не «як», а «кед» і т. ін. «Неня» – старший брат (а не батько). «Не роковать», як пояснює чоловік Заморихи С., є попсоване

німецьке «einrucken» – перебувати на певне місце. Але чи то повне пояснення – не знати»<sup>9</sup> [6; 4].

Ладоінтонаційними засобами із застосуванням елементів поліфонії у фортепіанній партії пісні створюється настрій смутку, звукописуються журні зітхання молодого чоловіка. Низхідний хроматичний хід партії лівої руки вступу (т. 1-3) має прозвучати дуже виразно. Тут піаністу слід звернути увагу на синкопований бас (**d** великої октави), який сприймається як відгомін церковного дзвону по трагічній долі двох молодих закоханих. Виконувати цей звук треба м'якою атакою, вибудовуючи на ньому загальний колорит звучання твору.

Певні виконавські складності обумовлюються багатством ритмічних малюнків, якими насичені як партія соліста, так і фортепіанний супровід. Фактурно-інтонаційний склад акомпанементу постійно змінюється, залежно від змісту поетичного тексту пісні.

В другому куплеті рекрут згадує про музикантів, що виконують чардаш. Левко Ревуцький супроводжує вокальну мелодію октавними фігураціями в правій руці піаніста, наслідуючи манеру гри на скрипці. В третьому куплеті в партії фортепіано тонко передано інтонації плачу. Мелізматичні фігурації тридцять другими починаються з паузи. Саме досконале виконання цих паузи дає можливість концертмейстеру дуже витончено передати ефект схлипування. Цей розділ вимагає від піаніста особливо точного дотримання штрихових рекомендацій: тридцять другій в правій руці повинні виконуватися прийомом *legato*, шістнадцятки в лівій руці потребують точного зібраного звуковидобування, але воно не повинно бути занадто гострим. При цьому акомпаніатору бажано перенести увагу з правої руки (не переважувати її) на ліву.

Увираження цезури перед заключним епізодом у виконанні як співака, так і концертмейстера посилять ситуаційний зміст останньої фрази «бо вона від мене дитя носить». На слові «дитя» піаністу слід в лівій руці особливо виразно зіграти октаву **d**. Її функція тут дуже важлива. Вона з'являється за три такти до кінця пісні, але тільки в басовому голосі. Хроматичні нашарування в інших голосах немов заперечують її утвердження, в усякому разі вони відтягають остаточну крапку. Емоційно-фоновий зміст останніх тактів – це звуковий образ важкого і глухого церковного дзвону, який сповіщає про трагедію, що сталася, дзвону, з якого розпочинався твір.

---

<sup>9</sup> Ревуцький Д.Н. Левко Ревуцький: (Вступна стаття). *Ревуцький Л. Галицькі пісні. Оп. 14. : Книгоспілка, 1928. С. 3.*

В драматургічному плані важливого значення набуває передостанній акорд, що складається зі звуків хроматичного затримання тонічного тризвуку. Ним немов би завершується остаточне руйнування доли рекрута, не залишаючи найменших сподівань на благополучне розв'язання життєвих проблем. Щоб посилити емоційний ефект від гармонічно загостреного звучання вертикалі, перед форшлагом потрібно зробити «мікроцезуру».

### 10. «Ох, і зажурились стрільці січовії...»

У виданні 1970 р. ця пісня іде першим номером. В літературній редакції Д. Павличка вона отримала назву «Ох і зажурились стрільці молодії». Ця пісня потрапила до Л. Ревуцького через його брата, якому про її виникнення розповів В.О. Щепотьєв: «Слова й музика Г. Купчинського (січового стрільця). Зложено в липні 1919р., коли під тиском поляків (війна Галичини з Польщею) українські січові стрільці мусили перейти Збруч на бік Наддніпрянської України. Пісня була дуже розповсюджена»<sup>10</sup> [6; 4].

Глибоко патріотична за своїм змістом пісня увібрала страшні сторінки з трагедійної історії українського народу, сини якого гинули або на полі бою за свободу, або у рабстві, на важких нелюдських роботах.

В редакції 1928 р. пісня подана в тональності f-moll. Однак при виконанні циклу високим голосом сопрано, краще у цій пісні використати тональність g-moll. Так кульмінація твору на словах «вернуться ще тії стрільці січовії...» прозвучить більш яскраво, більш впевнено.

Як і в багатьох інших, фортепіанний супровід цього твору відзначається поліфонічним переплетенням різних образних планів. Так, на фоні військових сигналів тонічної октави в правій руці звучать ритмічності похоронного маршу. Трагічний образ розкривається далі і в поетичному тексті вокальної партії: «Скільки то народу впало за свободу».

У третьому куплеті похоронний марш трансформується в марш перемоги. А фортепіанне закінчення, в якому можна почути повнозвучне оптимістичне звучання симфонічного оркестру, передає надію стрільців бачити Україну вільною, сильною і могутньою державою.

У вступі піаністу слід віднайти ту міру цільності та м'якості звуковидобування, щоб початок фрази соліста був органічним продовженням звучання фортепіано. У кульмінації, яка в першому куплеті припадає на слова: «Скільки то народу впало за свободу»

---

<sup>10</sup> Ревуцький Д.Н. Левко Ревуцький: (Вступна стаття). Ревуцький Л. Галицькі пісні. Ор. 14. Книгоспілка, 1928. С. 4.

(т. 12–14), також треба добре співвіднести звучання голосу та інструмента.

Особливої виконавської майстерності вимагає епізод, що розпочинається з т. 14. Тут потрібно досягти ефекту відлуння вокальної партії в басовому голосі. Таке виконання буде сприяти посиленню сприйняття змісту слів, викличе глибокі співпереживання у слухачів.

Довгий форшлаг перед октавою **f** в партії лівої руки, в якому можна відчуття тяжке зітхання людини, слід виконувати полегшеною кистю, але добре проінтонувати. Проте наступний октавний хід все ж вимагає деякого обважнення, застосування штриха **tenuto**. Для гармонічного співвідношення вокаліста і піаніста в ансамблі дуже важливим є слуховий контроль з боку концертмейстера за диференціацією всієї фактури. В цьому епізоді перевагу слід надати басовому голосу.

У другому куплеті музична тканина фортепіанного супроводу ще більше поліфонізується, відбувається переплетення різних за своїм характером тематичних елементів. В партії правій руці – (**Meno mosso**) – у верхньому голосі з'являється сумний, кантиленний розспів. У фортепіанній партії вимальовується розшарування фактури. Піаністу важливо «не загубити» підголосок в середньому голосі партії лівої руки.

Певні складнощі можуть виникнути при виконанні кульмінаційного епізоду, який у другому куплеті припадає на слова «батьками орати, матерями волочити». Це так звана «тиха» кульмінація (**pp**). Співаку і концертмейстеру слід зробити смислові цезури перед словами «батьками» і «матерями». Виконати цей епізод треба з особливою емоційною напруженістю, хоча і на нюансі **pp**. Піаністу можна порадити застосувати тут ліву педаль.

## 11. «Їхав стрілець на війноньку...»

Заключна пісня циклу «Їхав стрілець на війноньку...» була дуже популярною під час війни Галичини і Польщі і розповсюдилася по всій Україні. Мелодію Л. Ревуцький почув від О.Д. Петляш, а слова записав від М.М. Морозової з Полтавщини. Існує версія, що мелодію пісні створив львівській композитор М. Гайворонський. В усякому разі, у збірці воєнних пісень, виданих у Львові в 1922 р., пісня для чоловічого хору «Їхав стрілець на війноньку...» подана в авторстві М. Гайворонського.

Музична тканина фортепіанного вступу включає два пласти. В партії правої руки звучить головна тема, яка нагадує маршову похідну пісню, в партії лівої руки музичну тканину організовує і дисциплінує пружний ритм, утворюваний на основі вісімкового пульсу, що нагадує цокіт кінських копит. Концертмейстеру треба добре тримати темп, кожного разу трохи підкреслюючи першу і другу долі

такту. Тут важливо зберегти гостроту і чіткість акомпанементу протягом усієї куплетної форми. Педаль бажано використовувати дуже коротко, захоплюючи першу вісімку такту.

У п'ятому такті вступу в партії правої руки піаністу необхідно відокремити і виразно «промовити» тріоль, щоб слухач міг почути імітаційне звуконаслідування похідного сигналу труби або барабану. Піаніст повинен розподілити вагу другого або третього пальців правої руки на всі три ноти, які утворюють цю фігуру.

Мелодія першої фрази другого речення «Прощай, миленька, чорнобривенька» – є низхідною поспівкою першого мотиву і інтонаційно близька до голосіння. Піаністу слід звернути увагу на секвенційний хід у правій руці, добре озвучити всі акордові вертикалі. (т. 19–22). Цей хід повнозвучних, насичених альтераціями звукових комплексів (септ – і нонакордів) допоможе співаку більш глибоко і упевнено відтворити гіркоту розлуки героя пісні з коханою дівчиною.

Фортепіанна фактура другого куплета відзначається розмаїттям штрихів та ритмічних фігур. В т. 9–16 знову відчутний «барабанний» дріб, який перекривається самотніми вигуками, що їх відтворюють звуки *b* і *es* у правій руці. На цих нотах бажано використовувати дуже коротку, «колку» педаль. Вони мають прозвучати як постріли, які доведуть стрільця до могили. Виконувати їх треба дзвінко, використовуючи прийом звуковидобуванням нот «із роялю».

У четвертому куплеті «порожні» квінти в лівій руці віддалено нагадують подзвін за трагічною долею стрільця та його коханої. Ці інтервальні співзвуччя слід виконувати м'якою кистю, немов «дістаючи» об'ємне, дзвонове звучання із роялю.

Різко, одним коротким акордом, що утворюють звуки партій обох рук (квінта в басу і «самотне» *g* в лівій руці), Л. Ревуцький припиняє звучання музики циклу. Герой оповіді вмирає, серце його перестає битися. Таке завершення циклу надає йому рис трагедійності.

## ВИСНОВКИ

Вокальні цикли – це та жанрова форма, яка концентрує в собі найбільш яскраві художньо-творчі досягнення, що характерні для вокальної музики в цілому. З іншого боку, синтетична музично-поетична основа жанру дає можливість студентам-піаністам та співакам ближче ознайомитись як із творчістю українських майстрів поетичного слова, так і із зразками високої поезії інших народів світу. За досягненням такої мети вивчення українського вокального циклу в подальшому надасть можливість молодим музикантам диференціювати існуюче в наявності багатство циклічних камерно-вокальних форм та відкривати для себе і слухачів істинно високі зразки даного своєрідного й цікавого жанру.

В двадцяті роки ХХ століття в музичній творчості українських композиторів відбуваються прояви нової циклічної форми, що являє собою об'єднання обробок народних пісень, де пісні поєднуються за жанровою ознакою або пов'язані загальним національним колоритом. Серед них збірки дитячих пісень «Сонечко», «Козацькі пісні» й цикл «Галицькі пісні» українського композитора Левка Ревуцького, який розглянуто в цій роботі.

Необхідно зазначити, що циклічне поєднання обробок народних пісень, які з'явилися ще в творчості Людвіга ван Бетховена та Йозефа Гайдна стало досить типовим явищем і розповсюдилось в творчості інших композиторів загалом потім і на весь час ХХ століття. Важливо підкреслити, що визначним поштовхом для звернення до цього жанру були враження композиторів від українського фольклору. Це композитори Л. Ревуцький, І. Стравінський, Ю. Іщенко та інші<sup>11</sup>.

Розгляд основних завдань піаніста у роботі над вокальним циклом Левка Ревуцького «Галицькі пісні» вказує на те, що його виконання постійно потребує від співака та концертмейстера глибокого знання народних традицій музикування українських пісень, розуміння особливостей фольклору західноукраїнського регіону, ознайомлення з відповідними сторінками історії українського народу, і, звичайно ж, володіння широким арсеналом виконавських прийомів і доброю технікою.

Є впевнена надія на те, що після вивчення результатів цієї науково-методичної роботи, у читачів з'явиться реальна можливість досягати як у вивченні, так і творчому виконанні циклу високої планки художньої майстерності, саме тієї, яку замислив і створив видатний український композитор ХХ-го століття Левко Ревуцький в його вокальному творі «Галицькі пісні».

## АНОТАЦІЯ

В сучасних музичних педагогічних і виконавських спільнотах все більш актуальною стає проблема творчих взаємодій щодо трансформації підходів до вивчення та виконання вокальних циклів в світі історизму сьогодення. За вирішенням цієї проблеми, як актуальної складової вивчення українського вокального циклу, слідом стає можливість молодим музикантам диференціювати існуюче в наявності багатство циклічних камерно-вокальних форм та відкривати для себе і слухачів істинно високі зразки даного своєрідного й цікавого жанру.

---

<sup>11</sup> Фільц Б. Народна пісня у творчості Л.М. Ревуцького (До 100-річчя з дня народження). *Народна творчість та етнографія*. 1989. № 3. С. 3–14.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Лев Николаевич Ревуцкий. Статьи. Воспоминания. *Музична Україна*. Київ, 1989. 270 с.
2. Горюхина Н. Творчество Л. Ревуцкого (черты стиля). *Очерки по вопросам музыкального стиля и формы*. Киев, 1985. С. 100–109.
3. Гордійчук М.М. Левко Ревуцький. На музичних дорогах. *Музична Україна*. Київ, 1973. С. 123–124.
4. Клиш В.Л. Ревуцький – композитор-піаніст. Наукова думка. Київ, 1972. 239 с.
5. Колодуб И. О народно-песенных традициях украинской вокальной школы. *Музична Україна*. Київ, 1984. 47 с.
6. Ревуцький Д.Н. Левко Ревуцький: (Вступна стаття). Ревуцький Л. Галицькі пісні. Ор. 14. : Книгоспілка, 1928. 21 с.
7. Фільц Б. Народна пісня у творчості Л.М. Ревуцького (До 100-річчя з дня народження). *Народна творчість та етнологія*. 1989. № 3. С. 3–14.

### **Information about the author:**

**Grechishkina Nina Frolovna,**

Professor at the Department of Concertmastering  
The National Music Academy of Ukraine name after P.I. Tchaikovsky  
1-3/11, Architect Horodetskyi str., 01001, Kyiv, Ukraine

## СМИСЛОВЕ ІНТОНУВАННЯ ЯК УНІВЕРСАЛЬНИЙ СИСТЕМНИЙ МЕХАНІЗМ ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНОГО ТЕХНОЛОГІЧНОГО МИСЛЕННЯ МУЗИКАНТА-ВИКОНАВЦЯ

Душний А. І, Засць В. М., Засць О. П.

### ВСТУП

Основні етапи багатомісячної історії інструментальної музичної педагогіки характеризують ступені становлення й розвитку виконавського музикознавства, що детермінуються рівнями теоретичного осмислення двох чинників: самого виконавства – в його специфіці (всесвітня технологія, психотехніка, концептуально-інтерпретаторське та емоційно-художнє мислення) та в музичній педагогіці – в її методичних установках.

Усі вони висвітлені в численних працях як вітчизняних педагогів-методистів-науковців (праці: М. Давидова<sup>1</sup>; О. Маркової<sup>2</sup>; І. Пясковського<sup>3</sup>; В. Самітова<sup>4</sup>; О. Самойленко<sup>5</sup>; ін.), так і закордонних (праці: Е. Ласло<sup>6</sup>; Дж. Ліян<sup>7</sup>; Л. Меєра<sup>8</sup>; І. Ксенакіса<sup>9</sup>; ін.).

---

<sup>1</sup> Давидов М. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста) : підручник. Київ : Музична Україна, 2004. 240 с.

<sup>2</sup> Маркова Е. Вопросы теории исполнительства: материалы к курсу теории исполнительства для магистров и аспирантов. Одесса : Астропринт, 2002. 128 с.

<sup>3</sup> Пясковский И. Логика музыкального мышления. Киев : Музыкальная Украина, 1986, 180 с.

<sup>4</sup> Самітов В. Теоретичні основи фахового мислення музиканта-виконавця як критерій професійної майстерності: монографія. Луцьк : ПрАТ «Волинська обласна друкарня», 2011. 272 с.

<sup>5</sup> Самойленко О. Інформаційно-культурологічні аспекти проблеми пам'яті у музиці. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської державної музичної академії імені А. В. Нежданової*. Одеса, Друкарський дім, 2005. Вип. 6. С. 24–33.

<sup>6</sup> Laszlo E. Aesthetics of live musical performance. *The British Journal of Aesthetics*. July 1967. Vol. 7, Issue 3, Pp. 261–273.

<sup>7</sup> Liang J. Study on Aesthetic Characteristics of Musical Performance. *2018 4<sup>th</sup> International Conference on Economics, Management and Humanities Science (ECOMHS 2018)*: 387–390. Web. 14 Aug. 2019.

<sup>8</sup> Meyer L. *Style and Music: Theory, History, and Ideology*. Chicago & London : The University of Chicago Press, 1989 (Pp. 17–20). <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000068918>

<sup>9</sup> Xenakis I. Science and Music. An interview with Iannis Ksenakis, *The UNESCO Courier*, 4, 1986, Pp. 4–7.



Сучасна баянна педагогіка і фахова методика як відображення виконавської практики ХХ століття пройшла три етапи свого розвитку – *емпіричний, методичний і науково-практичний* (охарактеризовані у дослідженні В. Зайця<sup>10</sup>), заснований на впровадженні у виконавство і фахову методику науково-понятійної системи як чинника прискорення самостійності творчого мислення музиканта-виконавця. Оптимальний масив, наукової термінології, теоретично обґрунтованої сучасним виконавським музикознавством у понад 280 дисертаціях сконцентровано в енциклопедичному довіднику «Виконавське музикознавство»<sup>11</sup>.

Головним завданням нашого дослідження є науково-теоретичне обґрунтування доцільності і практичної необхідності впровадження теорії виконавської майстерності М. Давидова в професійну діяльність з метою переведення існуючих принципів і підходів традиційної фахової музичної педагогіки з емпірико-методичного на якісно новий, науковий – методологічний, теоретичний рівень.

### **1. Мікроструктурне інтонування – ключ до розвитку емоційного мислення музиканта-виконавця**

У контексті глобалізаційних тенденцій і викликів часу, що з гострою необхідністю потребують підвищення рівня фундаментальної професійної підготовки майбутніх фахівців шляхом застосування новаторських освітніх технологій, вивчення даних виконавсько-педагогічних універсалій, з метою виявлення, запозичення та подальшого впровадження в практику всього позитивного в продуктивних авторських школах є надзвичайно актуальним. Це й зумовило вибір теми даного розділу.

Спроби наблизити процес навчання за його характером до процесу більш інтелектуально-технологічного, ніж інтуїтивно-творчого, робилися ще з глибокої давнини і, мабуть, з перших згадок про школу як навчальний заклад. Не становить винятку і галузь музичної педагогіки. При ціннісних відмінностях застосовування методологій і технологій у навчанні всі педагоги й виконавці внесли в загальну виконавську педагогічну практику і теорію багато важливого.

На нашу думку, виявлення і впровадження в методологію викладання тільки окремих технологічних елементів досить корисне, але, інколи, не може принести бажаного кінцевого результату, оскільки

---

<sup>10</sup> Zaiets V. Specific aspects of professional thinking of musician-performers. *Culture and arts in the educational process of the modernity : collective monograph* / A. I. Dushniy, V. G. Dutchak, Yu. Medvedyk, I. O. Stashevska, etc. Lviv-Torun : Liha-Pres, 2019. Pp. 121–142.

<sup>11</sup> Виконавське музикознавство. Енциклопедичний довідник [упоряд. М. Давидов]. Луцьк : ВАТ «Волинська обласна друкарня», 2010. 403 с.

більш цінним є їх розгляд як складових системної методології або виявлення основних принципів їх дії.

Комплексний розгляд педагогічної діяльності М. Давидова дає зрозуміння того, що йдеться не просто з успішною тенденцією, а з науково обгрунтованою практично-дієвою методологією навчання, яка, на жаль, поки що в достатній мірі не впроваджена в масову педагогічну практику і не осмислена в ній на належному теоретичному рівні, хоча й ефективно діє.

Проаналізувавши складові баянного мистецтва (виконавство, педагогіка, теоретичне обгрунтування тощо) окремо, а потім узагальнивши їх, М. Давидов, спираючись на розроблену в докторській дисертації концепцію мікро-макро-інтонування, створив оригінальну методику виховання висококласних музикантів, нині відомих у світі виконавського баянно-акордеонного мистецтва (зокрема, заслужених артистів України – П. Фенюка, Ю. Федорова, Є. Черказової, В. Жадько, І. Осипенка, І. Завадського, В. Самойленка, І. Єрґієва, багатьох лауреатів міжнародних конкурсів). Системоутворюючим чинником розробленої М. Давидовим наукової теорії виконавської майстерності є осмислене інтонування, а точніше осмислене вимовляння мікроструктур (за М. Давидовим «формули мікроструктурного інтонування»<sup>12</sup>).

Звертаючись до музикознавчо-методологічної літератури у музикознавстві зауважимо, що у даному контексті не так часто зустрічаємо вживання слів «інтонація» або «інтонування». Основні напрацювання у вивченні інтонаційної природи музики зроблено Б. Асаф'євим і Б. Яворським. Відтак, музична інтонація є незмінно важливим засобом для виконавця у втіленні інтерпретаторського задуму виконуваного музичного твору, але при цьому, на жаль, науковці не розглядають зовсім, або в недостатній мірі, осмислене інтонування як технологічний процес. Звідси постановку самої мети навчання – навчання інтонаційного мислення – не забезпечено реалізуючим технологічним комплексом засобів і прийомів, що, як наслідок, призводить до певної девальвації як самої ідеї інтонування, так і використовуваних способів.

Натомість, у теорії виконавської майстерності М. Давидова роль технологічних засобів виконують формули мікроструктурного інтонування. Тобто, «музика є процес безперервної модифікації напруженостей і співнапруженостей у великому й малому масштабі часу, цілком правомірно звести всі виконавські завдання до єдиного знаменника: до створення динаміки процесу смислового інтонування, до динаміки

---

<sup>12</sup> Давидов М. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста) : підручник. Київ : Музична Україна, 2004. 240 с.

в найширшому її значенні»<sup>13</sup>. Різновиди музичної творчості (композиторської та інтерпретаторської) мають своє визначення у спорідненості і специфічності в тому, що вона, органічно вписуючись в емоційно-логічний, драматургічний процес формується як художньо-образний розвиток музичного твору.

Вирішення художніх завдань на всіх етапах навчання потребує від музиканта-виконавця його постійно-спрямованої слухо-моторної уваги-зосередження на функціонуванні виконавських виражальних засобів (динаміки, агогіки, артикуляції, штрихів тощо).

Кожний новий твір містить своєрідне, присутнє лише йому співвідношення художньої дії технічних засобів. Ці завдання вимагають від виконавця оригінального синтезу виконавських засобів і прийомів їх втілення. М. Давидов зазначає: «... природне виявлення музично-образного мислення виконавця в слухо-моторних діях неможливе без удосконалення виконавського механізму в плані створення глибини звучання різноманітних компонентів фактури по горизонталі й вертикалі. Слухо-моторні відчуття та контроль початкових і залишкових звучань є своєрідним камертоном для настроювання масштабу використовуваної гучнісної динаміки в нюансуванні конкретної мелодичної структури»<sup>14</sup>.

Специфіка виконавського слуху музиканта-виконавця визначається у наступних функціях: інтонаційна чистота звуковимовлення і контроль за нею на рівні висотних уявлень, штрихів, їх лінійності, артикуляційних тонкощів звукового відтворення, гармонічна повнота в акордах та загально-слуховий контроль за нею. На наш погляд, специфіка виконавського слуху музиканта-виконавця базується саме на попередніх міркуваннях. Щодо динаміки процесу смислового інтонування слід указати на те, що експресія, темперамент, його інтерпретаторське мислення здійснює безпосередній зв'язок одухотвореності озвученого музичного твору зі сприйняттям і усвідомленням його слухачем.

Поняття «мікроструктурне інтонування» М. Давидов розуміє як осмисленість виконавського нюансування, тобто як відповідність логіки виконавських намірів і дій виконавця-інтерпретатора мікроструктурній логіці мелодичних ліній. Майстерність мікроструктурного інтонування є базовою основою виховання процесуального лінійного мислення музиканта-виконавця. Технологічні засоби вимовлення музичного змісту створюють передумови розвитку емоційного мислення музиканта-виконавця.

---

<sup>13</sup> Давидов М. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста) : підручник. Київ : Музична Україна, 2004. 240 с. С. 45.

<sup>14</sup> Там само.

На даному етапі, говорячи про навчання осмислено інтонувати на мікрорівні, може скластися враження що весь навчальний процес зводиться до звичайного, так би мовити, насичення (часто не одухотвореного) традиційного навчального процесу вимовлюваними формулами (наприклад: короткий односкладовий передікт з твердою атакою; короткий односкладовий передікт з модифікуючою атакою: від простої до більш твердої, а потім знову до пом'якшеної простої; короткий подвійний передікт із м'яких витриманих тривалостей; короткий подвійний передікт із м'якою атакою; розширений (в межах такту) одноступеневий передікт із м'якою атакою; розширений складний багатоступеневий передікт; розгорнутий ямб; амфібрахій, анапест тощо), що, звичайно, покращувало б його частково, але не в змозі по суті вплинути на цілісне осмислення музичного твору. Але, в міру того як змінюється формування мотиваційних спрямовувань щодо поставленої мети, повинна змінюватись і схема навчання, бо певна мета може бути досягнута тільки за допомогою визначених, адекватних їй засобів (від навчання вимові на рівні мікроструктур до його навчання на рівні макроструктур, де кінцевим результатом є навчання цілісного інтонаційного художньо-образного виконавського мовлення.

У даному разі об'єктивна необхідність усвідомлення формул мікроструктурного інтонування музичної матерії, продиктована закономірностями навчання як такого. Тому, всього, чого, навчається людина, вона набуває для того, щоб використовувати його в майбутній діяльності. Використання знань, навичок, умінь при конкретно-практичному застосуванні системи мікроструктурного формулювання залежить перш за все від того, наскільки рівнозначні ситуативні умови, в яких ці універсальні знання, навички, вміння передбачається використовувати.

Паралельно вимові мікро-макроструктурних утворень як м'язово-рухових навичок постає проблема розширення образно-емоційної сфери виконавця. У цьому напрямку необхідно відзначити науково-практичні спостереження В. Самітова<sup>15</sup>, який помічає два найбільш оптимальні шляхи: поглиблення інтонованого смислу музичного матеріалу і, в зв'язку з цим, вибір репертуару, наприклад, програми для середніх спеціальних музичних шкіл за фахом баян<sup>16</sup>. Саме ці фактори за його словами виховують почуттєве ставлення до сприйняття нових вражень, почуттів, емоцій. В. Самітов концентрує увагу на тому, що

---

<sup>15</sup> Самітов В. Теоретичні основи фахового мислення музиканта-виконавця як критерій професійної майстерності : монографія. Луцьк : ПрАТ «Волинська обласна друкарня», 2011. 272 с.

<sup>16</sup> Спеціальний інструмент баян : для серед. спец. муз. шкіл / В. М. Заєць, та ін. Вінниця : НОВА КНИГА, 2005. 132 с.

«одним з найважливіших аспектів у даному процесі виховання є момент пізнання в інтонуванні образно-звукових сполучень на протязі часового (від початкової стадії навчання – до періоду зрілої майстерності) спілкування з музично-виконавським мистецтвом»<sup>17</sup>.

При тому, автор закликає насамперед зрозуміти відтінки парадигм понять – *сміслові інтонування* та *інтонований смисл*. На його думку, «*інтонований смисл* – поняття (як спосіб музичного мовлення), що цілісно-процесуально відтворює мелодику, темпоритм, динаміку, агогіку в дії і цим виражає інтерпретаторське ставлення й безпосередні почуття виконавця до музичного змісту. Виконавське музичне мовлення як учня початкової мистецької освіти, так і виконавця-майстра мають односпрямований характер, тобто: проникнення в образно-емоційний зміст виконуваного музичного твору і сприйняття нових образно-емоційних вражень від цього проникнення»<sup>18</sup>. Відтак, є логічним, що *сміслові інтонування* «(інтонування окремо взятої ноти) – як поняття, з якого починається формування категорії *інтонований смисл* (інтонування окремої ноти в контексті художньої образності музичного мотиву, фрази тощо). Смисл виконавського інтонування мотивується потребою вираження почуттів, які вже існують у свідомості виконавця, – як набуті (практичний досвід) і, як теоретичні знання, що уявно програмуються на інтерпретацію і на концертне виконання музичного твору»<sup>19</sup>.

За М. Давидовим, формули мікроструктурного інтонування складають технологічну основу виконавського інтонування. Їх діяння активізує й розвиває логічне музичне мислення музиканта-виконавця разом із комплексним формуванням виконавської майстерності. «Якщо учень не опанує елементарними навичками смислового інтонування, то подальша перспектива стати майстром «інтонованого смислу» – сумнівна. Провід – *сміслові інтонування* і *мистецтво інтонованого смислу* (логічно-обумовлене) становить перспективу формування емоційно-логічного виконавського мислення музиканта»<sup>20</sup>. Це загальнофілософське розуміння сутності призначення музично-виконавського мистецтва має неадекватне розуміння його процесуальності. І тому однією із складових специфічного музично-виконавського мислення є здатність словесно-логічної оцінки вражень, почуттів, відчуттів, емоцій від певних (навколишніх, внутрішніх) явищ.

---

<sup>17</sup> Самітов В. Теоретичні основи фахового мислення музиканта-виконавця як критерій професійної майстерності : монографія. Луцьк : ПрАТ «Волинська обласна друкарня», 2011. 272 с. С. 102.

<sup>18</sup> Там само. С. 103.

<sup>19</sup> Там само. С. 103.

<sup>20</sup> Там само. С. 104.

М. Давидов пропонує важливу тезу: тандем слухо-моторних уявлень і м'зово-дотикових навичок постають першочерговим у втіленні інтонаційного осмислення музичного процесу як генеруючої ланки загального художньо-образного виконавського мислення. Тут може виникнути заперечення, що при цьому відділяється смислово-розумовий процес від технологічних дій. Але в даному випадку мислення музиканта-виконавця формується залежно й незалежно від кінцевих результатів інтерпретаційного пошуку природним чином у процесі реальної пізнавальної діяльності, живого конкретно-усвідомленого оперування формулами мікроструктурного інтонування в контексті конкретного музичного матеріалу. Адже, виконання музичного твору як процес усвідомлення вимагає досконалого володіння знаряддями всіх технологічних засобів музично-виконавської виразності.

## **2. Функціональна суть технологічного процесу вимовляння формул мікроструктурного (смислового) інтонування**

На етапі опанування інтонаційних мікро-макропобудов генерується нове бачення технологічних дій щодо *механізмів* втілення практично-емоційних сутнісних дій мислення музиканта-виконавця. Назвемо їх:

1. Механізм *орієнтації* та оцінки власних почуттів, що формується в процесі спілкування й навчання. Вважаємо за необхідне зосередити увагу на даному механізмі й зазначити, що на відміну від розумових процесів, які на самоті відбуваються і полягають в зосередженні на особистісних (індивідуальних) внутрішніх умовах перебігу, умови спільного діяльного спілкування (виконавець – вчитель) утворюють ряд факторів, що спрямовують почуттєво-інтелектуальну діяльність, специфічну в орієнтуванні виконавця щодо інтерпретаційних пошуків.

Найбільш вагомим у цьому процесі є фактор зворотного зв'язку, розуміння якого в умовах спільної діяльності стимулює обмін інформацією між учасниками, відображаючи діяльне ставлення обох суб'єктів до певного предмета діяльності, а також до кожного з них окремо. При тому не завжди враховуються й диференціюються внутрішні мотиви кожного та їх зовнішні прояви, тотожність або невідповідність почуттєво-емоціонального мовно-логічному.

У своєму дослідженні І. Ляшенко розглядає зворотний зв'язок не тільки як комунікативну умову забезпечення спільної діяльності, а як теоретичне і методологічне підґрунтя у поясненні процесів спілкування, відповідно до яких найвищі психологічні процеси виникають в умовах міжособистісного спілкування і «лише потім починають виконуватися індивідом самостійно»<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> Ляшенко І. Музика в системі естетичного виховання. Київ : Вид-во тов-ва «Знання» УССР, 1975. 48 с. С. 32.

2. Механізм *художньої* цілеспрямованості виконуваних завдань.

3. Механізм прогнозування вимовляння мікро-макроутворень у процесі розгортання *драматургії* музичного твору.

4. Механізм *комбінування* масштабно-тематичних структур: мотивів, фраз, речень, періодів, – тобто, семантичних ритмоінтонаційних одиниць.

5. Механізм *конструювання* змістовної структури і авторської концепції музичного твору.

6. Механізм *саморегуляції*, що відповідає за досконале вимовляння власного бачення моделі виконуваного твору.

Дані механізми сприяють вирішенню подальших творчо-виконавських намірів. Відзначимо, що процес вимовляння інтонаційних мікро-макропобудов є одним із видів діяльності. А це означає, що йому притаманні певні специфічні характеристики-ознаки, властиві діяльності в загальному розумінні даного поняття. Виділимо її наступні типи: *активність, вмотивованість, цілеспрямованість, ситуативність, евристичність.*

*Активність.* Вимовляння формул мікроструктурного інтонування (сислове інтонування) – це завжди процес активний (навіть у період фізіологічно-рухового спокою), бо в ньому виявляється ставлення виконавця до змісту виконуваного твору (його елемента, уривка). Притому, це виявляється не тільки тоді, коли виконавець інтонує виконання музичного твору, але й у слухача, в період коли він слухає (так звана внутрішня активність). У даному разі мається на увазі не та її сторона, яка спрямована на пасивне мимовільне слухання, на розуміння самого вимовляння музичної матерії (рецепція – процес є по-своєму активний), а й активність реакції на те, що сприймається: паралельна оцінка змістовної сторони інтонованого вимовляння елементів мелодичної структури та вимовляння окремих інтонацій, часткове передбачення-планування виконавської ідеї (задуму) і т. п. Внутрішня *активність* можлива лише завдяки тому, що предмет спілкування (музична матерія) значить для даної особистості, а відповідно викликає і породжує в неї певні емоції, емоційне ставлення. Саме *активність* забезпечує ініціативну інтонаційно-вимовну поведінку музиканта-виконавця, що є необхідною умовою для досягнення поставленої мети, намічених цілей.

*Вмотивованість.* Осмислене інтонування від психофізіологічних спонукань завжди вмотивоване. В основі *вмотивованості* існує потреба у звершенні мотиваційних дій, які керуються *мотиваційними намірами*, що обумовлено генетичними психофізіологічними потребами виконавця.

В основі мотиваційних намірів лежить потреба у першочерговому донесенні до слухача образно-емоційного змісту-задуму виконуваного музичного твору і власного проникнення в його образно-емоційний зміст із метою сприймання нових алегорично-афективних вражень від цього проникнення як особистісних, так і слухачьких. З іншого

боку – це потреба у звершенні окремої інтонації, інтонаційної мікро-макропобудови. Сміслові інтонування мотивується потребою вираження почуттів, які вже закладені й набуті у свідомості виконавця.

*Цілеспрямованість.* Будучи вмотивованим, процес смислового інтонування завжди цілеспрямований, оскільки будь-яке вимовляння інтонаційних мікро-макропобудов має певну мету. Можна було б припустити, що їх безцільне вимовляння не має жодного відношення до виконавської інтерпретації музичного твору. І це частково вірно. Але, з іншого боку, виконавець у процесі заучування формул, що зводиться до такого поняття як вправи, оволодіває технологічним художньо-інтерпретаторським комплексним потенціалом, який у перспективі стає основою у формуванні виконавської майстерності.

Виконавець-інтерпретатор завжди хоче досягти своїми виконавськими діями певної мети: показати власне ставлення до виконуваного твору; власні інтелектуальні й технічні спроможності, як виконавця; донести його зміст, переконати слухача тощо. Подібні риси можна назвати комунікативно-інтерпретаторськими завданнями музиканта-виконавця. Їх розв'язанню і служить цілеспрямованість смислового інтонування, тобто підпорядкованість усіх його якостей (як діяльності та як продукту) виконанню поставлених завдань в процесі виконання музичного твору. Тому, смислове інтонування як процес дієвий може бути дійсно спрямовано-направленим лише тоді, коли йому властиві всі необхідні для цього якості, що інтегруються в самій цілеспрямованості.

За кожним із комунікативно-інтерпретаторських завдань, що виникають в окремих ситуаціях у процесі вивчення й виконання музичного твору, стоїть фронтальна мета смислового інтонування як діяльності. Вона полягає не просто в донесенні якоїсь інформації до слухача, а у впливі на нього самого на образно-емоційно-афектному рівні. У цьому полягає й визначальна суть смислового інтонування як засобу контактування між виконавцем і слухачем, що здійснюється завдяки вміло-професійній стратегії (реалізація творчих задумів) і тактиці (лінія, яку проводить виконавець у процесі виконання поставленої мети) інтерпретатора.

Навидить на думку висновок – музикант-виконавець зобов'язаний вміти досить добре володіти технологічним звуко-дефініційно-мовленнєвим комплексом, вміти адекватно до ситуації тактико-стратегічно варіювати в процесі виконання музичної матерії в ім'я досягнення накресленої мети – інтерпретації музичного твору як виконання комунікативно-творчого інтелектуально-технічно непростого завдання.

*Ситуативність* смислового інтонування як діяльність проявляється в співвідношенні мікроінтонаційних побудов з макрозагальними компонентами в процесі виконання музичного твору, а також у їх взаємоспіввідношенні. Маємо на увазі здатність мікроінтонації



вміщуватись у загальну інтонаційну систему вземоспіввідношень, розвивати й рухати її в бажаному напрямку.

*Евристичність.* Мабуть, у кожній діяльності завчені, автоматизовані дії час від часу, повторюються по мірі своєї необхідності в залежності від ситуації, яка теж повторюється та репродукується. Людина, природно, в подібній ситуації спирається на відомі для неї алгоритми. Але, будь-яка діяльність (зокрема, виконавсько-творча) не може бути повністю алгоритмізована. Адже, з виконавської практики відомо, що кожного разу, в залежності від різноманітних обставин, пов'язаних як із внутрішнім станом виконавця (настрій, самопочуття, наміри тощо), так і зовнішніми чинниками (акустика, реакція слухача(-ів) тощо), породжується, комбінується нова мікро-макроінтонаційна побудова відповідної ситуації та її вирішення. Така непередбачуваність інтонаційно-сміслових намірів та їх реалізація і є *евристичність* індивідуального виконавського процесу.

Якісні характеристики формул смислового вимовляння мікро-структурних побудов як діяльності забезпечують умови для створення кінцевого продукту (а саме – наповнення художньо-образним інтерпретаційним змістом музичного твору), якому також притаманні певні якості. До таких якісних характеристик належать: *структурність, логічність, цілеспрямованість, інформативність, виразність, продуктивність, автоматизованість, гнучкість та динамічність.*

*Структурність.* Це якість, яка виявляється в тому, що формули як логічні побудови і як одиниці вимовляння перш за все мають свою власну структуру, яка притаманна будь-якому їх рівню (чи то поодиноких фраз та їх сполучень, чи цілісної форми твору).

Пізнання структури всіх рівнів і визначення на цій основі інтонаційних мовленнєвих задумів має для навчання інтонаційного мовлення першочергове значення, оскільки кожний із їх рівнів надає виконавцю низку труднощів – технологічних, розумових. Це обумовлює певну кількість помилок у логічному інтонаційному промовлянні міжфразових з'єднань, що може призвести до неорганічності побудови розуміння загальної моделі музичного твору. Тому наступною, не менш важливою якістю є *логічність* як критерій сприйняття якісних характеристик.

Щодо *логіки* смислового інтонування, мається на увазі така якість, яка забезпечується певною організованою послідовністю викладення мікро-макроінтонаційних побудов на всіх рівнях їх усвідомлення, пов'язаних поміж собою як внутрішньо, так і в цілісному контексті зовнішніх образно-змістовних взаємостосунків.

*Логічність* мікро-макроінтонаційних побудов служить цілі донесення драматургії художнього змісту інтерпретованого виконавцем

музичного твору до слухача. Саме тому вона *невід'ємно пов'язана з цілеспрямованістю*.

*Цілеспрямованість* вимагає неабиякої професійної майстерності виконавця. Виконавець повинен на мікро-макрорівні єдності цих побудов утворювати *модель* виконуваного музичного твору й передбачати його цілісну драматургію.

*Інформативність*. Зважаючи на загальновизнане, нібито просте, на перший погляд, розуміння такого широкоживаного й широко-масштабного поняття як *інформативність*, вважаємо за необхідне визнати за найбільш об'єктивне, особливо, в нашій площині уваги трактування І. Ляшенка: «З самого початку раз і назавжди запам'ятемо головне: інформація є характеристикою не повідомлення, а співвідношення між повідомленням і його споживачем»<sup>22</sup>. Згідно з цим судженням визначається факт того, що без наявності слухача, хоч би й уявного, говорити про інформацію так само не рентабельно, як і без наявності самої інформації-повідомлення. У даній ситуації інформативність утворює сполуку з такими поняттями, як користь, ефективність, цінність, враження тощо. Це обумовлює те, що інформація, закладена в інтонаційно-смысловій інтонованості музичної матерії, має неоднаковий ступінь інформативності, в залежності від індивідуальних особливостей як слухача, так і виконавця, де цінністю виступає міра впливовості на слухача.

Звідси стає зрозумілим, що смислове інтонування виступає в ролі засобу спілкування між виконавцем і слухачем, володіючи *інформативністю* разом із усіма продуктивними якостями в процесі акту донесення образно-емоційного змісту виконуваного твору до слухача.

*Виразність*. Це якість осмисленого інтонування, яка слугує його дієвості. Як приклад, виразність проявляється в таких параметрах: логічний наголос, інтонаційне оформлення, емоційна окраска тощо.

*Продуктивність*. На дану якість, на нашу думку, слід звернути особливу увагу. Процес вимови мікро-макроструктури як першооснови інтерпретаційного задуму і його втілення в процесі виконання музичного твору безсумнівно формує новий якісно-рефлексивний продукт. Дана якість проявляється в наступних психолого-фізіологічних механізмах: репродукція, трансформація, комбінування. Вказані внутрішні механізми теорії мікро-макроінтонування науково обґрунтованої М. Давидовим працюють наступним чином.

---

<sup>22</sup> Ляшенко І. Музика в системі естетичного виховання. Київ : Вид-во тов-ва «Знання» УССР, 1975. 48 с. С. 28.

Механізм репродукції працює на основі пам'яті (у процесі смислового інтонування виконавець репродукує формули мікро-структурного інтонування). Але, більш цінними в даному розумінні є механізми комбінування і трансформації. У процесі комбінування в ролі одиниць виступають готові репродуковані заготовки, блоки. Відзначимо, що комбінування може здійснюватися як у межах окремих фраз, мотивів, так і в рамках цілісного музичного твору. Щільно взаємопов'язаний із комбінуванням механізм трансформації. У результаті його дії, виконавець інтонаційно видозмінює фразу або її частину, як виконувану, так і, можливо, ту, що буквально щойно з'явилася в його свідомості. Дані механізми роблять процес вимовлення формул мікроінтонування *продуктивним*, «живим», творчим.

Умовна *автоматизованість*, а також *гнучкість* і *динамічність* є такими якостями, які забезпечують здатність перенесення навичок і їх функціонування в межах нового музичного матеріалу та економію часу в оволодінні ним. Вони формуються в процесі всього періоду навчання після набуття інших якостей.

Слід визнати, що перенесення мікроінтонаційних процесів на інтонаційно-інформаційні побудови, блоки дозволяє виконавцеві мати справу з абсолютно іншими об'єктами управління. Принципово іншими стають швидкість процесів, можливості просторового скріплення (зв'язування) їх (мікромакропобудов) одного з одним. Процес інтонування стає більш інтелектуально зрозумілим і контрольованим. У їх управлінні значно підвищується інтелектуальна, творча сторона. Тому, кожен мікро-макроелемент не просто «гвинтик» цілого, а важливий інтегрований елемент цілісного інтелектуально-художнього витвору. Мета полягає в тому, аби зробити творчі рефлексії виконавця практично миттєвими, а інтелектуально-творчо-стратегічне мислення безперервним інтерактивним реалізуючим процесом реструктуризації музичної матерії.

Всі якості як функціональна суть технологічного процесу вимовлення формул мікроструктурного (смислового) інтонування шляхом їх інтеграції обумовлюють емоційний вплив на слухача і складають операційний професіональний комплекс.

Якщо розглянути формуло-вимовлення з точки зору функціональності, мікроструктурного інтонування, то можна відзначити: при навчанні вимові музичної матерії під передачею знань (вмінь) потрібно розуміти, що формули мікроструктурного інтонування (ікт, передікт, короткий односкладновий передікт із твердою атакою; короткий односкладновий передікт з модифікуючою атакою: від простої до більш твердої, а потім знову до пом'якшеної простої; короткий подвійний передікт з м'яких витриманих тривалостей; короткий подвійний передікт із м'якою атакою; розширений (в межах такту) одноступеневий передікт з м'якою атакою; розширений складний багатоступеневий

передікт; розгорнутий ямб; амфібрахій тощо), які використовуються в процесі формування ігрових навичок, виступають у ролі дійових правил-настанов. Вони характеризуються такими важливими для педагогічного процесу якостями, як функціональна спрямованість, оперативність, узагальненість, позитивність формулювання, артистична активність тощо.

Зауважимо, що використання вище зазначених правил-настанов (формул мікроструктурного інтонування) в навчальному процесі виправдане ще й тим, що вони підсвідомо впливають на свідомість виконавських дій, у тому числі мають процесуально-часову природу дієвості й формуються в процесі всієї творчо-виконавської життєдіяльності. Хибною була би думка про використання й ефективність даних правил-настанов лише в процесі самого дискурсу (урока); мається на увазі безпосереднє їх усвідомлення в реальному часі, ігноруючи такі механізми їх фактичної дієвості, як логіка, аналогія, діалог, інтуїція, мимовільне запам'ятовування.

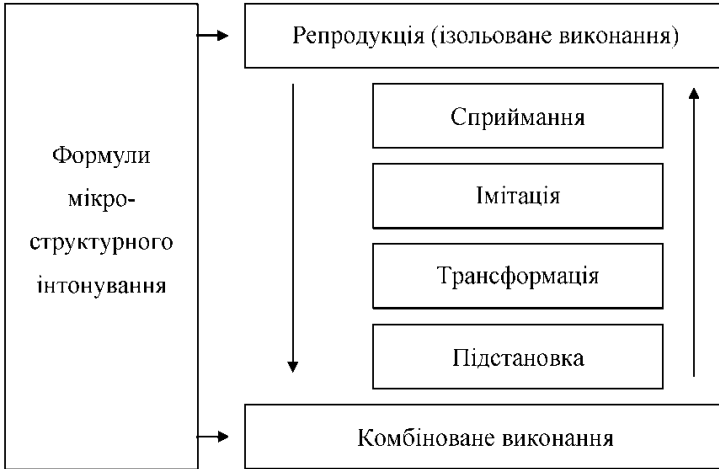
Звідси можна зробити висновок: використання формул мікроструктурного інтонування у практиці музичної педагогіки дієво-ефективне і як правило діє на усвідомленому і процесуальному підрівнях, що слугує різнонаправленому розвитку мислення музиканта-виконавця. Усвідомленість оперування формулами мікроструктурного інтонування в процесі навчання – це, перш за все, взаємодія механізмів дискурсивності, аналогії, інтуїції, мимовільного запам'ятовування.

Відтак, слід відзначити, необхідне місце та вибір формул мікроструктурного інтонування в процесі навчання вимовній грі визначається спеціально для кожної інтонаційної одиниці. Тут враховуються, перш за все, формальна сторона вимовного зразка, його функціональні особливості, співвідношення із сусідніми мікро-макромотивами в контексті виконуваного задуму.

Схематично вплив формул мікроструктурних одиниць у процесі виховання музиканта-виконавця виглядає наступним чином (схема 1).

Вважаємо за необхідне зазначити, мікроструктурне моделювання музичного твору та його елементів передбачає, створення модельної системи засобів виразності. За М. Амосовим: «Модель – система зі своєю структурою і функцією, що відображає структуру і функцію системи-оригіналу. Модель є полегшенням оригіналу і зазвичай, тим або іншим його тлумаченням. Елементи системи складаються з атомів, а по зв'язках циркулює енергія. Проте таке полегшене розуміння притаманне тільки до простих систем – камінь, машина, навіть сонячна система. А ось, якщо це складні й живі системи – відповідь не однозначна – «так чи ні». Так, елементи з атомів, так, у системі циркулює енергія. Але не тільки тепло або електрони. Циркулюють ще сигнали від частин системи, що управляють, регулюючи фізику й

**Стадії процесуально-дієвого впливу формул  
мікроструктурного інтонування в процесі формування  
інтонаційного мислення музиканта виконавця**



хімію – простіших її робочих частин. Цими сигналами є особливі організовані порції енергії або речовини, а частини системи, що управляють, є складними структурами, в яких закладені всі відомості про систему – її модель»<sup>23</sup>. Наприклад, коли виготовляють модель літака, то дана модель в цілому не може бути використана за прямим призначенням. Звісно, на ній не можна літати, але всі функції (задуми, перспективи) літака вона демонструє.

Згідно з викладеним матеріалом ми вважаємо, що процес оволодіння вимовлянням музично-інтонаційних побудов є перспективною моделлю вивчення музиканта-виконавця в навчальному процесі. Тут осмислене інтонування розглядається не як методичний принцип, нехай навіть і провідний, а як принцип *методологічний*, який визначає, з одного боку, методичні способи навчання, а з другого – вибір загальнонаукових методів пізнання, вихідних для побудови процесів усвідомлення навчання взагалі.

<sup>23</sup> Амосов Н. Книга о счастье и несчастьях. URL: [http://ukrainiancomputing.info/AMOSOV/fortune-1-4\\_r.html](http://ukrainiancomputing.info/AMOSOV/fortune-1-4_r.html)

Щоб не виникало враження схематичності від поняття «формули інтонування», зазначимо, практичне опанування виконавської технології мікро-макроінтонування відбувається під знаком «продовжити себе в інструменті», що передбачає дві органічно взаємопов'язані складові – динаміку прояву особистості виконавця в її інтерпретаторських і комунікативних намірах та слухо-моторно-раціональну дію. Ці положення проходили червоною стрічкою крізь усю педагогічну практику М. Давидова й детально розглянуті в окремих розділах підручника (див. розділи: «Характеристика штрихової системи»; «Виконавський тонус»; «Цілісний аналіз музичного твору»; «Характеристика виконавського стилю»; «Єдність емоціонального і раціонального факторів у виконавському процесі»; «Варіантний принцип опанування музичного твору»<sup>24</sup>).

Результатом такої глобальної парадигми музичного виконавства є похідні від першого положення: «музичний твір себе інтерпретує» – як суто виконавська позиція в сенсі широкого загальноприйнятого поняття «інтерпретація»; сформульований М. Давидовим *Закон утворення штрихової системи* як такий, що «полягає в оригінальному, характеризуючому прояві мобільних виконавських виражальних засобів – динаміки, внутрішньої ритміки, артикуляції й тембру – в штрихах»; численна фахова виконавська термінологія, як, наприклад: стильність гри, ритмодинаміка, інтонаційність музичного інструментарію, технічна домінанта, ланцюжок, стрибковий рух, виконавський тонус як процес, єдність емоційного й раціонального факторів, спрямовуючий рух тощо.

Багаторічні спостереження доводять, що тривале нагромадження інтелектуально-емоційних сил в мікродинаміці неминуче дає не лише яскравий сплеск почуттів, темпераменту в певних кульмінаційних точках конкретного звучання, а й сприяє розвитку особистісно-емоційних якостей музиканта-виконавця в цілому.

Таким чином, ключ до розвитку емоційної чутливості музиканта-виконавця – в динаміці мікроструктурного смислового інтонування. Першоджерелом художньої майстерності музиканта-виконавця постає процес мікроструктурного інтонування, а метод мікро-макроінтонування – сприяє опануванню психологічного самоконтролю емоційно обдарованих музикантів в екстремальних умовах концертного виступу й активізації емоційного мислення виконавців раціонального типу.

---

<sup>24</sup> Давидов М. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста) : підручник. Київ : Музична Україна, 2004. 240 с.

## ВИСНОВКИ

Провівши аналіз основних якісних критеріїв художньо-доцільної дії смислового інтонування як освітньої технології варто відзначити:

М. Давидов розробив методичну концепцію професійно спрямованого навчання музиканта-виконавця, яка поєднує принципи програмованого навчання та використання спеціально відібраних, практично перевірених, методологічно цілеспрямованих наукових напрацювань. Системний характер навчання, який пропонує М. Давидов, пов'язаний, на наш погляд, саме з пріоритетністю творчого компонента, заснованого на вихованні емоційної чутливості музиканта-виконавця, ключем до розкриття якої виступає оволодіння комплексом теоретичних знань (понять, концепцій, термінів) і оволодіння технологією мікроінтонування, ретельно розроблених ним як в наукових дослідженнях (кандидатська, докторська дисертації, монографії, статті), так і в методичних (підручники, навчальні посібники, словники) працях.

Перспективність такого підходу є очевидною. Він дозволяє зробити навчання на випередження, оптимальним з точки зору того, що по закінченню навчального закладу спеціаліст вийде на сучасний рівень як виконавства, так і педагогіки, рівень концепційного, активного мислення, і буде здатним вирішувати найскладніші завдання дійсності, знаходячи її пріоритети.

## АНОТАЦІЯ

У статті розкривається функціональне значення мікроструктурного інтонування як інструменту формування емоційного мислення музиканта-виконавця. Проведено лінію наукового осмислення дієвості смислового інтонування крізь призму практичного виконавського досвіду впровадження теорії виконавської майстерності М. Давидова в професійну діяльність.

**Проаналізовано** – технологічність мікроструктурного інтонування щодо механізмів втілення практично-емоційних сутнісних дій музиканта-виконавця.

**Доведено** – процес оволодіння вимовлянням музично-інтонаційних побудов є перспективною моделлю виховання музиканта-виконавця в навчальному процесі. Використання формул мікроструктурного інтонування у практиці музичної педагогіки дієво-ефективне і як правило діє на усвідомленому і процесуальному підрівнях, що слугує різнонаправленому розвитку мислення музиканта-виконавця.

**Ключові слова:** технологія, мікроструктурне інтонування, майстерність, мислення музиканта-виконавця.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Амосов Н. Книга о счастье и несчастьях. [http://ukrainiancomputing.info/AMOSOV/fortune-1-4\\_r.html](http://ukrainiancomputing.info/AMOSOV/fortune-1-4_r.html)
2. Виконавське музикознавство. Енциклопедичний довідник [упоряд. М. Давидов]. Луцьк : ВАГ «Волинська обласна друкарня», 2010. 468 с.
3. Давидов М. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста) : підручник. Київ : Музична Україна, 2004. 240 с.
4. Ляшенко І. Музика в системі естетичного виховання. Київ : Вид-во тов-ва «Знання» УССР, 1975. 48 с.
5. Маркова Е. Вопросы теории исполнительства: Материалы к курсу теории исполнительства для магистров и аспирантов. Одесса : Астропринт, 2002. 128 с.
6. Пясковский И. Логика музыкального мышления. Киев: Музыкальная Украина, 1986, 180 с.
7. Самітов В. Теоретичні основи фахового мислення музиканта-виконавця як критерій професійної майстерності : монографія. Луцьк : ПРАТ «Волинська обласна друкарня», 2011. 272 с.
8. Самойленко О. Інформаційно-культурологічні аспекти проблеми пам'яті у музиці. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської державної музичної академії імені А. Нежданової*. Одеса, Друкарський дім. Вип. 6. 2005. С. 24–33.
9. Сокол А. Исполнительские ремарки, образ и музыкальный стиль. Одесса : Моряк, 2007. 276 с.
10. Спеціальний інструмент баян: для серед. спец. муз. шкіл / В. М. Заєць, та ін. Вінниця : НОВА КНИГА, 2005. 132 с.
11. Laszlo E. Aesthetics of live musical performance. *The British Journal of Aesthetics*, Volume 7, Issue 3, July 1967, P. 261–273.
12. Liang J. Study on Aesthetic Characteristics of Musical Performance. *2018 4th International Conference on Economics, Management and Humanities Science (ECOMHS 2018)*: 387–390. Web. 14. 2019.
13. Meyer L. *Style and Music: Theory, History, and Ideology*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1989 (p. 17–20). <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000068918>
14. Xenakis I. Science and Music. An interview with Iannis Ksenakis, *The UNESCO Courier*, 4, 1986, P. 4–7.
15. Zaiets V. *Specific aspects of professional thinking of musician-performers*. Culture and arts in the educational process of the modernity:



collective monograph / A. I. Dushniy, V. G. Dutchak, Yu. Medvedyk,  
I. O. Stashevska, etc. Lviv-Toruń : Liha-Pres, 2019. Pp. 121–142.

**Information about authors:**

**Dushniy Andriy Ivanovych,**

Ph.D. in Education, Associate Professor,  
Head of the Department of Music Theoretical Disciplines  
and Instrumental Training  
Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University  
24, I. Franko st., Drohobych, Ukraine, 82100

**Zaets Vitaliy Mykolaiovych,**

PhD in Arts,  
Associate Professor at the Department of Bayan and Accordion  
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music  
1-3/11, Arkhitekтора Horodetskoho str., Kyiv, Ukraine, 01001

**Zaiets Oksana Petrivna,**

Lecturer  
Communal Higher Educational Establishment of Kyiv  
Regional Council “Pavlo Chubynsky Academy of Arts”  
(15, I. Mazepy st., Kyiv, Ukraine, 01601)

**ВИЗНАЧНІ УКРАЇНСЬКІ СПІВАКИ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ  
XX СТОЛІТТЯ В МІЖКУЛЬТУРНІЙ КОМУНІКАЦІЇ  
(ЮВІЛЕЙНІ РЕФЛЕКСІЇ)**

**Карась Г. В.**

**ВСТУП**

Історія українського оперного вокального виконавства тісно пов'язана із суспільно-політичними та культурно-мистецькими умовами, в яких воно розвивалося. При кінці ХІХ – на початку ХХ століть українські землі були розірвані між двома імперіями – Російською і Австро-Угорською. Тому українське національне музичне мистецтво не могло розвиватися повноцінно, не маючи відповідної інфраструктури: українських освітніх навчальних закладів, власних оперних театрів, філармоній і концертних залів, засобів масової інформації і музичної критики. Західна Україна (Східна Галичина) була в орбіті польської музичної культури і її інфраструктури, Наддніпрянська Україна – російської. Українські співаки-галичани здобували фахову музичну освіту в польських педагогів-вокалістів, співали на польських оперних сценах. Для своїх творчих інтерпретацій вони обирали опери видатного польського композитора Станіслава Монюшка (Stanisław Moniuszko, 1819–1872) – фундатора польської опери. На 2022 рік припало два ювілеї, які означені однією цифрою – 150. Це ювілей смерті С. Монюшка і народження С. Крушельницької. Співачці, яка народилася саме в рік смерті видатного композитора, судилося стати однією з кращих інтерпретаторок його опер і самій стати видатною. Ці два ювілеї послужили приводом для роздумів про міжкультурну комунікацію.

Відомо, що взаємини між українським і польськими народами впродовж історії не завжди були ідеальними, однак, сучасна російсько-українська війна продемонструвала потужну дієву допомогу Польщі у нашій боротьбі з ворогом. Взаємопорозумінню між нами сприяла діяльність українських співаків, які, зберігаючи власну національно-культурну ідентичність, продуктивно працювали для розвитку польської музичної культури.

Насиченість інформації та обмінно-комунікаційних процесів у сучасному глобалізованому світі спонукає до їх осмислення, породжує виникнення нових напрямів науки – комунікативістики, комунікативної філософії та ін. Культура та мистецтво, як автономні підсистеми суспільства, виступають активними учасниками цих процесів. Впродовж двох останніх століть пильну увагу мислителів

привертають комунікативні особливості музики, оскільки вона є «...одним з найемоційніших каналів міжлюдської взаємодії, навіть більше – потужним засобом суспільного впливу»<sup>1</sup>. Вагомим внеском у вивчення проблем комунікації в сучасних соціокультурних процесах є дослідження О. Берегової, здійснене на прикладі аналізу сучасної культурної політики, науково-освітньої діяльності та художньої (музичної) творчості. Вчена, враховуючи сучасний етап розвитку музичного мистецтва, вибудовує таку схему художньої комунікативної системи: композитор → твір (на який впливають видавець, редактор, критик) → виконавець твору (на якого має вплив критик та продюсер) → канал трансляції (концертний зал, радіо, TV, інтернет, CD/DVD) → слухач<sup>2</sup>. У ній важливу роль відіграє виконавець, який стає співавтором твору, а додатковими ланками між композитором і слухачами є видавець, продюсер, редактор, критик і т. д. Саме завдяки виконавству (а це актуальна форма буття музичного твору) «...виявляється варіантний характер музичного твору, закладені в ньому полісемантичність, імпровізаційність та інші риси, пов'язані з неможливістю однозначної інтерпретації музичної мови»<sup>3</sup>.

Музично-оперне театрознавство в сучасній Україні розбудовується дослідженнями О. Боньковської<sup>4</sup>, Г. Веселовської<sup>5</sup>, Р. Пилипчука<sup>6</sup>, Ю. Шерегія<sup>7</sup>, колективними працями<sup>8</sup>. Джерельною основою для узагальнення слугували праці і спогади польських дослідників і співаків М. Коморовської<sup>9</sup>, П. Оверло<sup>10</sup>, Л. Сольського<sup>11</sup>,

---

<sup>1</sup> Берегова О. М. Комунікація в соціокультурному просторі України: технологія чи творчість? : наук. видання. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2006. С. 268.

<sup>2</sup> Там само С. 276.

<sup>3</sup> Там само С. 276.

<sup>4</sup> Боньковська О. Львівський театр товариства «Українська Бесіда» 1915–1924. Львів : Літопис, 2003. 342 с.

<sup>5</sup> Веселовська Г. Театр Миколи Садовського (1907–1920) : монографія. Київ : Темпора, 2018. 412 с.

<sup>6</sup> Пилипчук Р. Український професійний театр в Галичині (60-ті роки XIX ст.) / упоряд. Є. О. Гулякіна. К. : Вид-во «Криниця», 2015. 512 с.

<sup>7</sup> Шерегія Ю. Нарис історії українських театрів Закарпатської України до 1945 року / ред. і вступ. ст. В. Маркуся та В. Нью-Йорк; Париж; Сідней; Торонто; Пряшів; Львів: Словацьке пед. вид-во в Братиславі. Відділ укр. літ-ри в Пряшеві, 1993. 412 с. [Записки НТШ, т. 218. Історико-філософська секція].

<sup>8</sup> Історія українського театру: у 3 т. Т. 2: 1900–1945. К.: НАН України. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2009. 876 с.; Нариси з історії театрального мистецтва України XX століття. Київ : Інтертехнологія, 2006. 1054 с.

<sup>9</sup> Komorowska M. Za kurtyną, lat. Polskie teatry operowe I operetkowe 1918–1939. Kraków : Impuls, 2008. 372 s.

<sup>10</sup> Owerflo P. Z tamtej strony rampy. Kraków : Wydawnictwo literackie, 1957. 360 s.

<sup>11</sup> Solski L. Wspomnienia, 1893–1954. T. 2. Kraków : Wydawnictwo literackie, 1956. 561 s.

Г. Цудновського<sup>12</sup>, Й. Щублевського<sup>13</sup>, матеріали та спогади про українських співаків М. Голинського<sup>14</sup>, М. Менцинського<sup>15</sup>, О. Мишугу<sup>16</sup>, С. Крушельницьку<sup>17</sup>.

## **1. Українські співаки – інтерпретатори оперної спадщини**

### **С. Монюшка на сценах польських оперних театрів**

На зламі XIX–XX століть визначними інтерпретаторами опер видатного польського композитора Станіслава Монюшка були українські співаки Олександр Мишуга (Aleksander Myszuga, 1853–1922), Соломія Крушельницька (Salomeja Kruszelnička, 1872–1952) та Модест Менцинський (Modest Menzinsky, 1875–1935). Їхній високий виконавський професіоналізм, драматичний талант та артистизм в операх «Галька» («Halka»), «Страшний двір» («Straszny dwór»), «Графиня» («Hrabina») на сценах Польщі, Австрії, Східної Галичини, Росії підкреслені схвальною оцінкою тогочасних музичних критиків, спогадами колег та слухачів.

Всі троє співаків – вихованці польського педагога-вокаліста Валерія Висоцького (Walery Wysocki, 1835–1907), який працював у Львові. Згодом вони продовжили навчання в Італії (Міланська консерваторія – О. Мишуга, у Мілані у професорки Фаусти Креспі навчається С. Крушельницька) чи Німеччині (М. Менцинський – Франкфурт-на Майні у професора Ю. Штокгаузена). Якщо О. Мишуга залишився блискучим представником неперевершеної італійської школи бельканто, які і його педагог В. Висоцький, а М. Менцинський став виразником німецької школи співу, то С. Крушельницька зуміла поєднувати у своїй творчості обидві школи.

---

<sup>12</sup> Cudnowski H. Niedyskrecje teatralne. Wrocław : Wydawnictwo: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1960. 430 s.

<sup>13</sup> Szczublewski J. Teatr Wielki w Warszawie. 1833–1993. Warszawa : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1993. 861 s.

<sup>14</sup> Голинський М. Спогади / упоряд.: Г. Тихобаєва, І. Криворучка, Д. Білавич. Львів : Апріорі, 2006. 616 с.

<sup>15</sup> Модест Менцинський. Спогади. Матеріали. Листування / автор-упорядник М. Головащенко. Київ : «Рада», 1995. 462 с.

<sup>16</sup> Олександр Мишуга. Спогади. Матеріали. Листи / упоряд., підг. текстів, вступ. стаття та примітки М. Головащенко. Київ : Музична Україна, 1971. 779 с.

<sup>17</sup> Оперний світ Соломії Крушельницької: путівник по операх з репертуару співачки / муз.-мемор. музей С. Крушельницької у Львові ; упоряд. М. Зубеляк. Передм. О. Козаренка. Львів : Апріорі, 2018. 184 с.; Соломія Крушельницька. Міста і слава. Львів: Апріорі, 2009. 167 с.: іл.; Соломія Крушельницька. Спогади. Матеріали, Листування. У 2-х ч. / вступ. стаття, упоряд. і примітки М. Головащенко. Ч.1. Спогади. Київ : Музична Україна, 1978. 398 с.

Для **Олександра Мишуги** «хрещення» на професійній сцені відбулося 14 вересня 1880 року в опері С. Монюшка «Страшний двір» у Львові, однак по-справжньому розвинувся його талант після завершення навчання в Італії та виступів в багатьох містах цієї країни. В сезоні 1883–1884 років О. Мишуга виступає на сцені Львівського театру за запрошення його дирекції. Відомий польський артист і режисер Генрик Цудновський у книжці «Театральні таємниці» про цей період творчості Олександра Мишуги писав так: «...Його оксамитовий голос з благородним металевим тембром доставляв невимовну насолоду, що буквально вливалася в серця слухачів <...>. Я переконаний, що від дня прем'єри до сьогодні в Польщі не було співака, рівного Мишугі в цій ролі (*Йонтек в опері «Галька»* – М. Г.). Словами неможливо розповісти про його незрівнянне мистецтво <...>. Мишуга проявляв у кожній ролі великий драматичний талант, що в поєднанні з його чудовим голосом і всебічним опануванням бельканто робило з нього першокласного оперного артиста...»<sup>18</sup>.

У 1884 році Олександр Мишуга співає на варшавській сцені. «Його ім'я протягом багатьох років не сходить з уст польських любителів співу, стає легендарним»<sup>19</sup>. Видатний польський письменник Болеслав Прус занотовує у щоденнику: «У Варшаві з'явився новий тенор, пан Мишуга. Голос у нього невеликий, але дуже милий. Мишуга передусім вміє співати, розуміє і відчуває, що він співає. Лишається лише подякувати директорів опери, що придбав такого знаменитого співака...»<sup>20</sup>.

Так починається новий період у творчості артиста. На варшавській сцені впродовж 1884–1892 років Олександр Мишуга з незмінним успіхом виконує провідні партії ліричного і драматичного тенора. Та найбільший успіх припадає на партії Йонтека в «Гальці» і Стефана в «Страшному дворі» Станіслава Монюшка. О. Мишуга спричинився до популяризації оперної творчості С. Монюшка і залишався неперевершеним виконавцем тенорових партій.

Польська преса високо оцінила мистецтво співу і гри Олександра Мишуги, ставлячи його в один ряд з найкращими співаками тогочасної доби, такими, як Енріко Карузо, Маттіа Баттістіні, Федір Шаляпін. Уляна Кравченко згадує, що у 1879 році на урочистому представленні в часі побуту цесаря Франца Йосифа I у Львові О. Мишуга натхненно

---

<sup>18</sup> Цит. за: Олександр Мишуга. Спогади. Матеріали. Листи / упоряд., підг. текстів, вступ. стаття та примітки М. Головащенко. Київ : Музична Україна, 1971. С. 13.

<sup>19</sup> Олександр Мишуга. Спогади. Матеріали. Листи / упоряд., підг. текстів, вступ. стаття та примітки М. Головащенко. Київ : Музична Україна, 1971. С. 13–14.

<sup>20</sup> Цит. за: Олександр Мишуга. Спогади. Матеріали. Листи / упоряд., підг. текстів, вступ. стаття та примітки М. Головащенко. Київ : Музична Україна, 1971. С. 14.

співав партію Стефана в «Страшному Дворі»<sup>21</sup>. Відомий польський драматичний актор і режисер Павел Оверлло (Owerłło Paweł, 1868–1957) у книжці «З того боку рампи» підкреслював: «Рідко хто з польських співаків так довго користувався успіхом у варшавської публіки, як Мишуга»<sup>22</sup>. Відомий польський драматичний актор і режисер Генрик Цудновський (Henryk Cudnowski, 1884–1963) у книзі «Театральні таємниці» описує вистави опери «Галька» за участю О. Мишуги в різних роках, зокрема про виставу 1900-го року на честь великого польського письменника Генрика Сенкевича, з яким О. Мишуга був знайомий з Варшави. Автор підкреслював, що від дня прем'єри донині в Польщі не було співака, рівного Мишугі<sup>23</sup>.

Видатний польський драматичний артист і режисер, патріарх польської сцени Людвик Сольський (Ludwig Solski, 1855–1954) у своїх спогадах згадував про співпрацю з О. Мишугою над оперою «Галька»<sup>24</sup>.

З нагоди 500-ї вистави опери «Галька» О. Мишуга написав замітку про неї, яка була опублікована в журналі «Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne» (№ 49 за 1900 р.), пізніше передрукована в книжці спогадів та матеріалів про митця<sup>25</sup>. В ній співак висловлює свою повагу і любов до С. Монюшка, його творчості загалом і опери «Галька», зокрема, називаючи її перлиною, шедевром польської музичної культури, одним з найпрекрасніших творів загальноєвропейської музики.

О. Мишуга виступав з партією Йонтека на віденській виставці у виставах львівської опери (1892), у Києві (1895), у Росії (Петербург, 1905 р.), здобуваючи схвальну критику російської преси, її він виконував у ювілейній 700-ій виставі опери «Галька» (4 лютого 1912 року, Варшава). Незважаючи на похилий вік, його запросили для участі, щоб «...віддати шану й тому, хто спричинився до надзвичайної популярності цієї опери та був найкращим і найідеальнішим виконавцем її головного героя»<sup>26</sup>.

Видатний польський музикознавець і музичний критик, професор Ягеллонського університету Юзеф Райсс (1879–1956) присвятив О. Мишугі розвідку «Коли Краків аплодував Мишугі», яка вперше була

---

<sup>21</sup> Цит. за: Олександр Мишуга. Спогади. Матеріали. Листи / упоряд., підг. текстів, вступ. стаття та примітки М. Головащенко. Київ : Музична Україна, 1971. С. 332.

<sup>22</sup> Owerłło P. Z tamtej strony rampy. Kraków : Wydawnictwo literackie, 1957. S. 50.

<sup>23</sup> Cudnowski H. Niedyskrecje teatralne. Wrocław : Wydawnictwo: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1960. 430 s.

<sup>24</sup> Solski L. Wspomnienia, 1893–1954. T. 2. Kraków : Wydawnictwo literackie, 1956. S. 108–110.

<sup>25</sup> Олександр Мишуга. Спогади. Матеріали. Листи / упоряд., підг. текстів, вступ. стаття та примітки М. Головащенко. Київ : Музична Україна, 1971. С. 393.

<sup>26</sup> Там само. С. 15.

надрукована в газеті «*Ilustrowany Kurier codzienny*» (Краків, 19 листопада 1935 р. С. 2–3) і передрукована в його книжці «*Almanach miasta Krakowa*» під заголовком «Олександр Мишуга» (Т. 2, Краків, 1938, С. 45–50). Вчений називав його найпрекраснішим ліричним тенором, найбільшою гордістю львівської і варшавської сцен у 1880–1999-х роках, співаком, який вписав свою вагому сторінку в історію польської опери. Й. Райсс вважав Мишугу ідеальним виконавцем тенорових партій в операх Монюшка: «Хто не чув арії [Йонтека] «Шумлять ялини» [«*Szumia jodły*»] в інтерпретації Мишуги <...> чи арії Стефана «Мамо моя мила», той не може уявити собі чогось більш вражаючого, зворушливішого. <...> то був справді сердечний спів, що солодкістю голосу і тужливістю витискав сльози у зворушених слухачів»<sup>27</sup>.

Отож, більше 30-ти років О. Мишуга досконало виконував партії з опер С. Монюшка на сценах Польщі, Східної Галичини, Росії, залишивши помітний слід в польській оперній культурі.

Видатна українська співачка **Соломія Крушельницька** виконувала партії у всіх трьох операх композитора на сценах Варшави, Львова, Петербурга. Партію Ганни в опері «Страшний двір» співачка виконувала у Львові. «*Kurjer Lwowski*» (Львів, 1895. № 24, 24 січня) наголошував, що жіночі партії в цій опері мають вузькі рамки, однак С. Крушельницька відповідала образу.

Чотири театральні сезони, які провела українська співачка у Великому театрі у Варшаві (1898–1902), були не тільки роками розквіту її таланту, але й співпали з періодом докорінних змін у цьому найбільшому польському театрі опери і балету. Це був період відродження польського оперного мистецтва і С. Крушельницька, яка ніколи не скривала свого українського походження, працювала на благо культури польського народу.

Критики варшавських газет «*Kurjer Warszawski*», «*Słowo*», «*Wiek*» (1898–1900 pp.) Антоній Серетинський (Antoni Sygetyński), Юліуш Статтлер (Juliusz Stattler), Олександр Полінський (Aleksandr Poliński) вважали виконання співачкою партії Гальки незрівняним, підкреслювали її драматичний талант<sup>28</sup>. 9 грудня 1899 р. на ювілейній 500-ій виставі у Варшаві українська співачка мала честь знову виконувати цю роль, запросивши до своєї ложі першу виконавицю цієї ролі Валерію Ростковську.

---

<sup>27</sup> Цит. за: Олександр Мишуга. Спогади. Матеріали. Листи / упоряд., підг. текстів, вступ. стаття та примітки М. Головащенко. Київ : Музична Україна, 1971. С. 450.

<sup>28</sup> Оперний світ Соломії Крушельницької: путівник по операх з репертуару співачки / муз.-мемор. музей С. Крушельницької у Львові ; упоряд. М. Зубеляк. Передм. О. Козаренка. Львів : Апріорі. 2018. С. 110–111.

Високою була оцінка виконання С. Крушельницькою партії Графині. Критик Юліуш Статтлер («Słowo», 1898, № 253, 5 лист.; 1990, № 133, 12 черв.) підкреслював вишуканість у виконанні цієї партії, вважав її шедевром сценічного втілення образу і музичного виконання. Зігмунт Носковський (Zygmunt Noskowski, «Wiek», 1898, № 253–254, 5–6 лист.) звертав увагу на досконалість образу і гри<sup>29</sup>. Суголосними були оцінки Антонія Сигетинського («Kurjer Warszawski», 1898, 5 і 6 лист.), Владислава Богуславського («Tygodnik Ilustrowany», 1898, № 46).

Польська співачка, учениця В. Висоцького та О. Мишуги Яніна Королевич-Вайдова (Janina Korolewicz-Waydowa) у спогадах (Sztuka i życie. Mój pamiętnik. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław, 1958) писала, що Крушельницька в ролі Графині не мала собі рівних, і створений нею образ залишається найкращим<sup>30</sup>.

Історик Великого театру у Варшаві Юзеф Щублевський (Józef Szczublewski) підкреслює виняткову роль цієї вистави у створенні культу Монюшка в польській опері і особливу заслугу режисера Юзефа Ходаковського, який здійснив ідеальну постановку «Графині» з Крушельницькою в головній ролі. Дослідник наголошує, що вона була співачкою з феноменальним голосом й фантастичними даними саме для цієї ролі<sup>31</sup>. Цю ж думку значно раніше висловив відомий польський драматичний актор і режисер Павел Оверлло (Paweł Owerłło, 1868–1957) у книжці «Z tamtej strony rampy»<sup>32</sup>.

С. Крушельницька однією з перших співачок здійснила грамофонні записи на початку ХХ ст. У 1903 р. у товаристві «Грамофон» (Варшава) вона записує з-поміж інших арію Гальки «Gdy by rannym słonkiem» (2 дія опери «Галька») та арію Броні «Zbudzić się z uludnych snow» з опери «Графиня» (обидві польською мовою з фортепіано). Копії цих записів випускає у 1964 році у Варшаві фірма «Муза» в альбомі під назвою «Gwiazdy polskiej opery 1900–1939», в Радянському Союзі – фірма «Мелодія» до 100-річчя від дня народження співачки. У роки незалежності України студія «БАВІЛОН-РЕКОРДЗ» у 2002-му році

---

<sup>29</sup> Цит. за: Оперний світ Соломії Крушельницької: путівник по операх з репертуару співачки / муз.-мемор. музей С. Крушельницької у Львові ; упоряд. М. Зубеляк. Передм. О. Козаренка. Львів : Априорі. 2018. С. 112, 114.

<sup>30</sup> Цит. за: Соломія Крушельницька. Спогади. Матеріали, Листування. У 2-х ч. / вступ. стаття, упоряд. і примітки М. Головащенко. Ч. 1. Спогади. Київ : Музична Україна, 1978. С. 90.

<sup>31</sup> Szczublewski J. Teatr Wielki w Warszawie. 1833–1993. Warszawa : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1993. S. 345.

<sup>32</sup> Owerłło P. Z tamtej strony rampy. Kraków : Wydawnictwo literackie, 1957. S. 211.



випустила CD-альбом «Соломія Крушельницька» із серії «Перлини світового вокалу», до якого ввійшли арії Броні з опери «Графиня» і Гальки з опери «Галька» С. Монюшка запису із Варшави. Таким чином, неповторний голос видатної співачки можемо почути таким, яким він був записаний більше ста років тому.

19 листопада 2009 р. у Великому театрі у Варшаві урочисто відкрили бронзове погруддя видатної співачки-українки, «незрівнянної Гальки», чим засвідчили її великий внесок у розвиток польської культури і пропагування творчості С. Монюшка.

Для неперевершеного виконавця партій в операх Р. Вагнера, героїчного тенора **Модеста Менцинського**, інтерпретація партії Йонтека в опері «Галька» С. Монюшка на сцені Львівської опери у січні 1903-го року на запрошення її директора Тадеуша Павликовського, було дещо незвичним завданням. Однак, як підкреслював Станіслав Людкевич, «...його м'яка, лірична вдача і музикальна схильність до мелізму заставляють його час від часу дати серцю волю, полюбувати голос розкішними <...> аріями Йонтека з «Гальки», якими Менцинський зумів у нас здобути серця львівської публіки, може не гірше старого Мишуги»<sup>33</sup>.

У період між Першою та Другою світовою війною польський музичний театр стабільно розвивався у Варшаві (Великий театр), Львові, Познані, з перервами у Кракові, Станіславові, Бидгощі та Вільно.

Провідним українським співаком, який співав в операх С. Монюшка в цей час на сценах оперних театрів Варшави, Познані, Львові, був баритон **Зенон Дольницький** (1896–1976). Він виконує партію Януша в опері «Галька» на сцені Великого театру у Варшаві (сезон 1929/30), у Львівській опері – партію Мечніка на прем'єрі опери «Страшний двір» (1938)<sup>34</sup>.

Видатний український співак (драматичний тенор) **Михайло Голинський** (1890–1973) виступав у партії Йонтека у Львові у сезоні 1924/25 рр., у Торуні (на Помор'ю) – 15 вересня 1925 р.<sup>35</sup> Саме цією виставою нова польська Опера відкривала свій перший сезон в містах Помор'я. М. Голинський, який дуже хвилювався як сприйме його, українця, польська публіка, мав великий успіх, про що писала місцева преса<sup>36</sup>. В дуеті з ним партію Гальки виконувала **Олександра Любич-**

---

<sup>33</sup> Модест Менцинський. Спогади. Матеріали. Листування / автор-упорядник М. Головащенко. Київ : «Рада», 1995. С. 200.

<sup>34</sup> Komorowska M. Za kurtyną lat. Polskie teatry operowe I operetkowe 1918–1939. Kraków : Impuls, 2008. S. 41, 286.

<sup>35</sup> Там само. С. 138.

<sup>36</sup> Голинський М. Спогади / упоряд.: Г. Тихобаєва, І. Криворучка, Д. Білавич. Львів : Апіорі, 2006. С. 235.

**Парахоняк** (1892–1977), виступаючи з успіхом в цій опері не тільки в Торуні, але й також у Бидгощі, Грудзьондзі<sup>37</sup>.

Отож, українські видатні українські співаки С. Крушельницька, О. Мишуга, М. Голинський, М. Менцинський, З. Дольницький, О. Любич-Парахоняк, інтерпретуючи оперні партії С. Монюшка, з успіхом виступали на сценах польських оперних театрів, завойовували прихильну критику, були активними комунікаторами у міжнаціональних культурних зв'язках.

## 2. Українські співаки в операх С. Монюшка на сценах українських театрів кінця XIX – початку XX століть

Передумовою для створення українського професійного театру в Галичині було організоване 2 січня 1862 р. у Львові товариство «Руська Бесіда», відкриття ним 29 березня 1864 р. Руського народного театру, який під різними назвами фігуруватиме надалі («Руський театр», «Русько-народний театр», «Український народний театр товариства «Руська Бесіда» (під цією назвою він існуватиме впродовж 1864–1924 років, а з 1916-го – «Українська Бесіда»). Р. Пилипчук відзначав, що на урочистому відкритті театру поряд з творами українських та зарубіжних композиторів була виконана увертюра до опери «Галька» С. Монюшка<sup>38</sup>. Безперервність українського театрального процесу утверджував єдиний професійний український театр Товариства «Українська Бесіда» у 1915–1924 роках. В умовах Першої світової війни з травня 1917-го року художнім керівником театру обрано актрису **Катерину Рубчакову**, яка поповнила склад професійними акторами, у т. ч. залучила оперного співака Андрія Гаска, що дозволило здійснити у квітні 1918 року постановку опери «Галька» С. Монюшка у Львові і показати її того ж місяця у Перемишлі<sup>39</sup>. На кольоровій листівці, яку видав «Салон малярів польських» у Кракові (1916), ми бачимо Катерину Рубчакову в ролі Гальки в однойменній опері С. Монюшка. Мальовничий орнамент української вишивки підкреслював єдність народного і професійного мистецтва. Ця світлина в чорно-білому варіанті вміщена у другому томі «Історії українського театру»<sup>40</sup>.

<sup>37</sup> Голинський М. Спогади / упоряд.: Г. Тихобаєва, І. Криворучка, Д. Білавич. Львів : Апріорі, 2006. С. 237.

<sup>38</sup> Пилипчук Р. Український професійний театр в Галичині (60-ті роки XIX ст.) / упоряд. С. О. Гулякіна. К. : Вид-во «Криниця», 2015. С. 73.

<sup>39</sup> Боньковська О. Львівський театр товариства «Українська Бесіда» 1915–1924. Львів : Літопис, 2003. С. 57.

<sup>40</sup> Історія українського театру : у 3 т. Т. 2: 1900–1945. К. : НАН України. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2009. С. 702.

У 1921 році режисером оперно-опереткового репертуару театру стає Йосип Стадник, диригентом і хормейстером – Ярослав Барнич. Завдяки їх співпраці, залученню **Андрія Гаска**, була відновлена постановка цієї опери у 1922-му році. Дослідники підкреслюють: «Кар'єра цього оперного співака розпочалась, власне, з тенорової париті Йонтека у першій постановці «Галики» на сцені «Руської Бесіди» 1907 р. Упродовж усієї артистичної діяльності співака, як на українській, так і на польській сценах (1907–1924) ця роль займала одне з провідних місць (виступи у Відні, Варшаві)»<sup>41</sup>. На думку критика, роль Йонтека відображала характер українського темпераменту і відповідала лірико-драматичному темброві голосу співака<sup>42</sup>. Партію Гальки виконувала вихованка О. Мишуги – **Марія Гребінецька** (1883–1971), яка у парі із А. Гаском творила блискучий вокальний і драматичний дует, а також Олександра Любич-Парахоняк (1922), Феломена Лопатинська (1873–1940), Софія Федичківська (1900–?).

О. Боньковська відзначає, що опера «Галька» С. Монюшка у Галичині «...мала особливу симпатію в українського глядача. Сюжет, своєрідна музика, пісні цього справді народного польського твору перегукувались з мелодикою, мотивами українського пісенно-танцювального фольклору»<sup>43</sup>. Тому опера мала широку популярність і була репертуарною виставою у гастрольних виступах театру Галичиною у 1921–1923 роках (Броди, Самбір, Перемишль, Трускавець, Золочів, Бережани, Перемишляни, Тернопіль, Підволочиська)<sup>44</sup>.

Розвиток українського театру в Східній Галичині впродовж 1918–1939 рр. при її черговому переділі після закінчення Першої світової війни згідно Версальського договору (1919 р.) і підпорядкування Польщі, «...проходив у загальному руслі європейського міжвоєнного двадцятиліття»<sup>45</sup>.

Закарпатська Україна, ввійшовши до демократичної Чехословацької Республіки у 1919-му році, підтримувала театральне мистецтво. У січні 1921-го року тут засновано професійний Руський Театр при Товаристві «Просвіта», розквіт якого припав на дирекцію Миколи Садовського (1921–1923). При художньому керівництві Олександра Загарова (1923–

---

<sup>41</sup> Słownik biograficzny teatru Polskiego : W 2 t. Warszawa, 1994. T. 2: 1990–1980. S. 242.

<sup>42</sup> Г. М. Андрій Гаск. *Театральне Мистецтво*. 1923. Вип. I. С. 37.

<sup>43</sup> Боньковська О. Львівський театр товариства «Українська Бесіда» 1915–1924. Львів : Літопис, 2003. С. 227.

<sup>44</sup> Там само. С. 290–299.

<sup>45</sup> Історія українського театру: у 3 т. Т. 2: 1900–1945. К. : НАН України. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2009. С. 534.

1925) диригентом стає Ярослав Барнич, здійснюючи ряд постановок, у т. ч. «Гальку» С. Монюшка<sup>46</sup>. Дослідник театального процесу на Закарпатті Юрій Шерегій подає цю оперу в репертуарі сезону 1924/25, партію Гальки співала відома співачка **Анда Остапчук** (1896–1949)<sup>47</sup>.

На території Наддніпрянської України (у складі Російської імперії) українське театральне мистецтво на початку ХХ ст. представлене окремими театральними трупамі (О. Суслова (1898–1909) та Л. Сабініна (1907–1920)), в репертуарі яких була опера «Галька» С. Монюшка. У першої – в 1904-му році, у другої – в 1913-му.

Перший **стаціонарний український театр** було створено у 1906 році під проводом Миколи Садовського, а перший театральний сезон відкрився 1907-го року (театр проіснував до 1920-го року). Поряд із драмою, музично-драматичними виставами, саме в цьому театрі вперше здійснюють постановки опер, у т. ч. і опери С. Монюшка.

Як пише Г. Веселовська, ідея постановки опери «Галька», прем'єра якої відбулася 28 жовтня 1910 року, належала балетмейстеру-постановнику театру, галичанину Василю Верховинцю (справжнє прізвище – Костів). Мистецтвознавці відзначають, що «...це була одна з найкращих оперних постановок за все існування театру Садовського. Він сам зробив переклад і поставив її. В. Кричевський намалював чудові декорації. Оркестром керував Г. Єлінек, хормейстер і хореограф – В. Верховинець»<sup>48</sup>. Партію Гальки виконала молода співачка **Олена Петляш** (1890–1971), яка згодом стане відомою оперною дівочою. Спиридон Черкасенко так писав, рецензуючи виставу «Галька»: «Прекрасний голос, чистий, як кришталь, однаково легкий на всіх регістрах, гарно поставлений, сценічна досвідченість, сміливість сценічних штрихів, обдуманість ролі до ясного утворення типу, – цьому всьому, що дала в відчитному спектаклі д-ка Петляш-Галька, може позаздрити люба оперна примадонна»<sup>49</sup>. Її партнером пізніше в цій опері в ролі Йонтека був учень О. Мишуги **Михайло Микиша** (1885–1971).

---

<sup>46</sup> Історія українського театру: у 3 т. Т. 2: 1900–1945. К. : НАН України. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2009. С. 572, 575–576.

<sup>47</sup> Шерегій Ю. Нарис історії українських театрів Закарпатської України до 1945 року / ред. і вступ. ст. В. Маркуся та В. Нью-Йорк; Париж; Сідней; Торонто; Пряшів; Львів: Словацьке пед. вид-во в Братиславі. Відділ укр. літ-ри в Пряшеві, 1993. С. 133, 138. [Записки НТШ, т. 218. Історико-філософська секція].

<sup>48</sup> Історія українського театру: у 3 т. Т. 2: 1900–1945. К.: НАН України. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2009. С. 72.

<sup>49</sup> К. С-ко [Черкасенко С.]. Український театр. «Галька» оп. Монюшка. *Рада*, 1910. 31 січ. С. 4.

Слід відзначити, що М. Садовський як режиссер опери, прагнучи «...наблизити складний, специфічний за засобами виразності оперний твір до масового, демократичного глядача»<sup>50</sup>, «українізував» його, перетворивши персонажів – польських селян – на гуцулів, ввівши їх одяг, танець, рухи. Це, як підкреслює Юрій Станішевський, «...суперечило образно-стильовому ладу партитури С. Монюшка. Водночас спектакль мав і виразні режисерські знахідки»<sup>51</sup>.

У рецензії на виставу відомий український композитор Кирило Стеценко підкреслював, що «... у всій постановці опери «Галька» драма і музика доповнюють одна одну і зливаються у щось гармонічне – єдине. І цей принцип проводять на сцені всі, не виключаючи і мас – хористів. <...> Постановка опери «Галька» у трупі п. Садовського взагалі була така, що її як зразок можна б сміливо рекомендувати оперним режисерам»<sup>52</sup>.

Перший в історії української культури національний оперно-балетний колектив – Державна українська музична драма (створена в травні 1919 року під керівництвом видатного режисера Леся Курбаса), – одразу ж приступає до постановок опер «Утоплена» М. Лисенка і «Галька» С. Монюшка. Головну партію готувала до прем'єри **Марія Литвиненко-Вольгемут**. 28 і 29 серпня 1919 року відбулися генеральні репетиції, однак в день прем'єри (30 серпня) на Київ почався наступ Денікіна. Тимчасова окупація Києва денікінцями перервала творчу діяльність колективу – своєрідного прообразу національного оперно-балетного театру<sup>53</sup>.

Тож, українські співаки, виступаючи в операх С. Монюшка на сценах українських театрів кінця XIX – початку XX століть, закладали підвалини українського оперного виконавства, яке плідно розвиватиметься у XX столітті.

## ВИСНОВКИ

Резюмуючи, слід відзначити, що багато українських співаків були видатними інтерпретаторами оперної спадщини основоположника польської опери Станіслава Монюшка в кінці XIX – на початку XX століття в складних соціокультурних умовах (відсутності своєї держави, системи національної музичної освіти, оперної інфраструктури та інше). Саме вони у схемі художньої комунікативної

---

<sup>50</sup> Нариси з історії театрального мистецтва України XX століття. Київ : Інтертехнологія, 2006. С. 48.

<sup>51</sup> Там само. С. 49.

<sup>52</sup> Стеценко К. [Рецензія на оперу «Галька»]. *Рада*. 1910. 14 груд.

<sup>53</sup> Історія українського театру : у 3 т. Т. 2: 1900–1945. К. : НАН України. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2009. С. 257.

системи О. Берегової (композитор → твір → виконавець твору → канал трансляції → слухач) відіграють важливу роль як співавтори твору.

Видатні оперні співаки Соломія Крушельницька, Олександр Мишуга, Михайло Голинський, Модест Менцинський, Зенон Дольницький та Олександра Любич-Парахоняк, здобувши вокальну музичну освіту у польських педагогів, виступали на сценах польських оперних театрів. Їх інтерпретації оперних партій С. Монюшка високо оцінювалися польськими дослідниками і співаками М. Коморовською, П. Оверло, Л. Сольським, Г. Цудновським, Й. Щублевським. Та обставина, що і в сучасних працях з історії польського оперного театру польські автори віддають данину поваги внеску українських співаків у цей процес, свідчить про те, що наші митці залишили помітний слід, і в комунікаційному процесі з польською музичною культурою вони відігравали ключову роль в її розвитку як активні провідники високого вокального мистецтва.

Закладаючи основи українського музичного театру, співаки Катерина Рубчакова, Андрій Гаєк, Марія Гребінецька, Анда Остапчук, Олена Петляш, Михайло Микиша та Марія Литвиненко-Вольгемут служили високому оперному мистецтву так же віддано, як і видатний класик польської музики, композитор С. Монюшко. Їхня творча діяльність відбувалася в складних умовах мандрівних і перших стаціонарних театрів, однак жертвоне служіння оперному мистецтву допомагало долати всі труднощі. Саме цей приклад надихав українських співаків ХХ століття мурувати фундамент українського оперного мистецтва вже в інших соціокультурних і політичних реаліях ХХ століття.

## **АНОТАЦІЯ**

Дослідження присвячене огляду творчості визначних українських оперних співаків кінця ХІХ – початку ХХ століття в контексті міжкультурної комунікації. Ювілейні рефлексії зумовлені вшануванням 150-річчя смерті основоположника польської опери Станіслава Монюшка і 150-річчя з дня народження видатної української оперної співачки Соломії Крушельницької. Українські співаки – інтерпретатори оперної спадщини С. Монюшка на сценах польських оперних театрів (Соломія Крушельницька, Олександр Мишуга, Михайло Голинський, Модест Менцинський, Зенон Дольницький, Олександра Любич-Парахоняк), інтерпретуючи оперні партії С. Монюшка, з успіхом виступали на сценах польських оперних театрів, завойовували прихильну критику, були активними комунікаторами у міжнародних культурних зв'язках. У процесі міжкультурної комунікації елементи культури співаків певною мірою трансформуються, адже відбувалася їх адаптація та інтеграція з домінуючою польською культурою.

Українські співаки, виступаючи в операх С. Монюшка на сценах українських театрів кінця XIX – початку XX століть (Катерина Рубчакова, Андрій Гаск, Марія Гребінецька, Анда Остапчук, Олена Петляш, Михайло Микиша, Марія Литвиненко-Вольгемут), закладали підвалини українського оперного виконавства, яке плідно розвиватиметься у XX столітті. Комунікуючи із польською культурою на рідній сцені, українські співаки зберігали свою культурну ідентичність.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Берегова О. М. Комунікація в соціокультурному просторі України: технологія чи творчість? : наук. видання. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2006. 388 с.
2. Боньковська О. Львівський театр товариства «Українська Бесіда» 1915–1924. Львів : Літопис, 2003. 342 с.
3. Веселовська Г. Театр Миколи Садовського (1907–1920) : монографія. Київ: Темпора, 2018. 412 с.
4. Г. М. Андрій Гаск. *Театральне Мистецтво*. 1923. Вип. I. С. 37.
5. Голинський М. Спогади / упоряд.: Г. Тихобаєва, І. Криворучка, Д. Білавич. Львів: Априорі, 2006. 616 с.
6. Історія українського театру: у 3 т. Т. 2: 1900–1945. К. : НАН України. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2009. 876 с.
7. К. С-ко [Черкасенко С.]. Український театр. «Галька» оп. Монюшка. *Рада*, 1910. 31 січ. С. 4.
8. Модест Менцинський. Спогади. Матеріали. Листування / автор-упорядник М. Головащенко. Київ : «Рада», 1995. 462 с.
9. Нариси з історії театального мистецтва України ХХ століття. Київ : Інтертехнологія, 2006. 1054 с.
10. Олександр Мишуга. Спогади. Матеріали. Листи / упоряд., підг. текстів, вступ. стаття та примітки М. Головащенко. Київ : Музична Україна, 1971. 779 с.
11. Оперний світ Соломії Крушельницької: путівник по операх з репертуару співачки / муз.-мемор. музей С. Крушельницької у Львові ; упоряд. М. Зубеляк. Передм. О. Козаренка. Львів : Априорі. 2018. 184 с.
12. Пилипчук Р. Український професійний театр в Галичині (60-ті роки XIX ст.) / упоряд. Є. О. Гулякіна. К. : Вид-во «Криниця», 2015. 512 с.
13. Соломія Крушельницька. Міста і слава. Львів : Априорі, 2009. 167 с.: іл.
14. Соломія Крушельницька. Спогади. Матеріали, Листування. У 2-х ч. / вступ. стаття, упоряд. і примітки М. Головащенко. Ч. I. Спогади. Київ : Музична Україна, 1978. 398 с.

15. Соломія Крушельницька. Спогади. Матеріали, Листування. У 2-х ч. / вступ. стаття, упоряд. і примітки М. Головащенко. Ч. 2. Матеріали. Листування. Київ : Музична Україна, 1979. 376 с.
16. Стеценко К. [Рецензія на оперу «Галька»]. *Рада*. 1910. 14 груд.
17. Шерегій Ю. Нарис історії українських театрів Закарпатської України до 1945 року / ред. і вступ. ст. В. Маркуся та В. Нью-Йорк; Париж; Сідней; Торонто; Пряшів; Львів: Словацьке пед. вид-во в Братиславі. Відділ укр. літ-ри в Пряшеві, 1993. 412 с. [Записки НТШ, т. 218. Історико-філософська секція].
18. Cudnowski H. Niedyskrecje teatralne. Wrocław : Wydawnictwo: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1960. 430 s.
19. «Halka». Opera Stanisława Moniuszki. 100 lat na scenie. Warszawa, 1957. 111 s.
20. Komorowska M. Za kurtyną, lat. Polskie teatry operowe I operetkowe 1918–1939. Kraków : Impuls, 2008. 372 s.
21. Owerłło P. Z tamtej strony rampy. Kraków : Wydawnictwo literackie, 1957. 360 s.
22. Słownik biograficzny teatru Polskiego: W 2 t. Warszawa, 1994. T. 2: 1990–1980. S. 242.
23. Soliski L. Wspomnienia, 1893–1954. T. 2. Kraków : Wydawnictwo literackie, 1956. 561 s.
24. Szczubłewski J. Teatr Wielki w Warszawie. 1833–1993. Warszawa : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1993. 861 s.

**Information about the author:**

**Karas Hanna Vasylivna,**  
Doctor of Arts, Professor,  
Professor at the Department of Music Education and Conducting  
Methods  
Vasyl Stefanyk Precarpathian National University  
57, Shevchenko Str., Ivano-Frankivsk, 76005, Ukraine



**CHOICE FACTOR: CONCEPTS OF NATIONAL CULTURE,  
IDEOLOGICAL CIRCUMLOCUTION AND ALLUSION  
IN THE SYSTEM OF ACADEMICISM (CHORAL CREATIVITY  
OF UKRAINIAN COMPOSERS OF THE 1930S)**

**Kostiuk N. O.**

**INTRODUCTION**

Musical art, coupled with the poetic word, is a special sphere. It's capable of connecting the manifestation of specific signs and concepts with no less «readable» or recognizable «interline» symbols, that the composer used for one reason or another. Some of them acquire such significance due to penetration into the historically deep layers of national art. Others – due to the reflection of the immediate context and conditions in which such a work was created. Verbal bases in both cases not only serve as a basis for understanding the semantic multiplicity of values of this kind of symbols or as a key to understanding the composer's holistic idea. Depending on the talent and the worldview of the author, it sometimes turns out to be a very indicative «parallel layer» to the actual musical text, capable to maximize or debunk the suggested meanings in the poetic text.

Such duality is present in the Ukrainian choral music of the 1930s, whose research in its integrity is quantitatively limited. On the one hand, this is due to the fact that choral art, despite the intensity of the various influences on it (and not only in relation to the artistic and stylistic transformation corresponding to the «spirit of the time», but also sometimes radical change of its social functions), kept their ethnic markers. Another aspect to consider is the presence of ideological censorship in Western Ukrainian regions, although, in terms of freedom of style, the conditions were undoubtedly entirely free and conducive to the development of the choral style. On the other hand, the consistent and tough «internationalization», which has the aim of neutralization of the centuries-old Ukrainian creative worldview in all spheres and at all levels of creativity, simultaneously favored the introduction alien innovations in the organic sphere of national creativity.

There was little time for their adaptation for composers of Soviet Ukraine (moreover, even the intention to use the latest techniques, as well as open appeal to some layers of Ukrainian music could be dangerous), or this adaptation took place not so much in art as in social realities. But some choral works of this era are illustrative not only ideologically, but also artistically. They are high examples of spiritual understanding of the

conditions and events of their time and demonstrate the most important discoveries in the field of interaction of poetic and musical languages.

### **1. Contextual aspects of Ukrainian choral creativity of the 1930s.**

There is another obstacle to creating a clear picture of this decade's creativity. At the same time, the completeness of the solution of the problem stated above is still complicated by the lack of accurate dating of known works or the loss of many of compositions due to the action of objective factors (repressive state mechanisms, censorship, individual tragic circumstances, etc.). This is a very significant circumstance.

For example, only by searching for data in periodicals was found very significant "traces" choral works of Ukrainian composers, not included in the existing art or music and cultural base. Thus, in the column of announcements of the New York newspaper "Liberty" for July 30, 1932 and October 11, 1933 indicated the edition of new choirs of Vasyly Beskorovaynyi ("The sun is fading in the sky" / «На небі сонце гасне»; "Oh, by the garden" / «Ой у саду» the words by Taras Shevchenko), Bogdan Vakhnyn («Death is coming over the field» / «Понад полем смерть іде»; "Cherry orchard" / «Садок вишневий» the words by T. Shevchenko), Mykhailo Verykivskiy ("There are all white poppies in the garden" / «На городі та все білі маки», "Lullaby" / «Колискова»), Dmitro Kashubynskiy ("And dawn and dusk" / «І світає, і смеркає» the words by T. Shevchenko), Joseph Kishakevich ("To the light, to the sun" / «До світла, до сонця»; "Mimosa" / «Мімоза»; "The moon is clear" / «Місяць яснений» on the words of Lesia Ukrainka; "Oh, the Sun" / «О, Сонце»; "Oh, why aren't you blooming, poplar" / «Ой чого ти, тополяно, не цвітеш» without indicating the authors of poetic texts), Ivan Levytskyi ("The night will pass" / «Минеться ніч»; "water is flowing" / «Тече вода» the words by T. Shevchenko; "Look at the well" / «Глянь на криницю» to the words by Ivan Franko), Pavel Senitsa ("The day is fading" / «Згасає день»; "There on the mountain behind the Dnieper" / «Там на горі за Дніпром» to the words by T. Shevchenko) and Yaroslav Yaroslavenko ("Cranes" / «Журавлі» і "Oh, they are coming, the fogs are coming" / «Ой ідуть, ідуть тумани» the words by I. Franko) and others.

Some of the works of the time are known to have remained in the manuscripts. In some cases, this is surprising, because the industrial ("Song about the Railway" / «Пісня про залізну дорогу» by M. Verykivskiy (the words by V. Inber; 1935)) or the military ("Cavalry" / «Кавалерія» the words by V. Bychka and "Oh, the Black Sea played" / «Ой заграло Чорне море» by Andrii Shtogarenko (by the "folk" words; 1938)) themes of such works are not only typical of the 1930s, but also ideologically significant.

One can form an opinion on how important such data seen on the basis of well-known materials about the work of the outstanding Ukrainian composer Vasyl Barvinskyi, who was subjected to repression after 1945. After the annexation of Western Ukraine in 1939, he was forced to adapt to new conditions in order to save his and his family's lives. For two years he wrote highly loyal to the new authority choirs "Song about the elections of 1939" / «Пісня про вибори 1939 року» (the words by Roman Kupchynskyi; 1940), "West Ukraine sings" / «Співа Західна Україна» (the words by Yurii Shkrumelyak; 1940), known as "July Freedom Day" / «Липневий день свободи» (1940).

At the same time, it is noteworthy that in composer practice, the focus of attention of representatives of both regions is the classic of Ukrainian literature. The advent of innovation in this field should have sufficiently influenced the overall imaginative spectrum. For example, to thematically traditional groups – spiritual and Shevchenko, represented by such works as "Gay, gay, darling God" / «Гей, гей, мій любий Боже» by Stanislav Lyudkevich on a melody of an ancient Galician song (with the words by Mykola Ustianovych; 1936) or "The Light is Clear" / «Світ ясний» M. Verykivskyi (before 1939), the choir "Answer to the "Testament" by T. Shevchenko" / «Відповідь на "Заповіт" Т. Шевченка» of the same M. Verykivskyi (translation by Maxim Rylskyi; also until 1939) joins ideologically acceptable for the Soviet system. Ideological conceptions of the poetic text written a few years earlier by the choir "Don't bend our heads" ("The Sun Tomorrow") / «Не гнути нам голів» («Сонячне завтра») by V. Barvinskyi with the words by Anatolii Kurdydyk (1935 or 1938) testify how much we had to appeal to such subject.

In the case of West Ukrainian composers, the change of state status required them to create samples in the spirit of hymns-celebrations, that would not only pose no threat to the new regime, but would also allow to involve in his row previously written works as peculiar «premonitions». And only by fulfilling this condition could they identify the Ukrainian national and stylistic basis of their works.

On this occasion there is a very broad opinion of the Ukrainian historian and art critic Lyubov Kiyanovska. She points out, in particular, that the two years before the Nazi occupation did not significantly change the direction of composers' work. They continued to maintain the basic reference points in their art (and, I might add, used the forced loyalty to them by the authorities): "The organization of the Union of Composers of Soviet Ukraine, which was accepted by most of the composers working in Galicia, at first was rather an external-bureaucratic character and almost did not touch the essence of creative activity. The repressions of the first years

of Bolshevik power against the conscious Ukrainian intelligentsia in Galicia to the least extent concerned musicians”<sup>1</sup>.

The introduction of original ideological narratives into choral music as an organic component of national culture, subject to academic standards and therefore losing some of the most important intrinsic properties, became the means by which composers of the first row «alluded» to ambiguity of external messages of social reality while not going beyond the markers of political loyalty to the current authority. And it was necessary to be afraid not only of political repression, but also of accusations in «churchism» or «bourgeois nationalism» when using national-characteristic vocabulary, which entailed public censure and even creative oblivion. But it is the spiritual component, also present in the folklore singing genres, and the traditional combination of priestly, conductor-regent and composer components in professional work for more than a century was a characteristic feature of national musical culture and somehow manifested in the stylistics of works.

It is interesting to compare the factor of the religious and spiritual component in the understanding of a person from the Russian society – Andrii Snyavskiy. The 19th century as the basis for further processes (at least the beginning of the 20th century) received such a characterization of this author: “The 19th Century seems atheistic, tolerant, inexpedient. He is gentle and flabby, feminine and melancholic, full of doubt, inner contradictions, remorse of impure consciousness. Maybe, for all 100 years really believed in God only Chernyshevskiy and Pobedonostsev. And even firmly believed an unknown number of men and women. But these have not yet created history or culture. The culture created a bunch of sad skeptics who longed for God, but only because they had no God”<sup>2</sup>.

This genetic factor has forced many leading figures of choral art to «silence» for almost decades or limit their work in this industry. Incidentally, repression and persecution of “enemies of people” concerned not only composers, but also performers: “Frontal attack on choral groups (inspection of performer ensembles on the subject of the social origin of singers and conductors, revisions of arts programs and all repertoire, which was incriminated irrelevance, and even class hostile sampling) led to the dissolution of both artistic associations and amateur groups”<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст. URL: [http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/a-kyanovsk\\_gal.html](http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/a-kyanovsk_gal.html).

<sup>2</sup> Терц А. Что такое социалистический реализм. Париж : Syntaxis, 1988. С. 33.

<sup>3</sup> Пархоменко Л. Хорова творчість. *Історія української музики* : в 6 т. Т. 4 : 1917–1941 / [авт. тому: М. В. Беляєва, Т. П. Булаг, Ю. П. Булка та ін.]; редкол. тому : Л. О. Пархоменко (відп. ред.) [та ін.]. 1992. С. 67.

But destroyed in the Soviet territories, this branch of choral music was preserved in other regions of mainland Ukraine and in the diaspora. In these areas, the paraliturgical choral song of priests close to nationwide-singing traditions, and the opuses of secular spiritual direction played a prominent role in maintaining the paradigm of national choral (as well as chamber-vocal and cantata) creativity. To avoid such accusations under conditions of tightening of censorship in Soviet Ukraine allowed the above-mentioned academicism (combined with maximum style caution regarding innovative elements). It provided an opportunity to preserve elements of national traditions, to build the finest allusions and circumlocutions for the expression of a real attitude to the worldview being introduced.

## **2. Options for using cultural concepts, circumlocution (allegorical) and allusions in the academic choir layer**

In this connection, the following fact, indicating a certain commonality of style searches, is quite revealing in composers' works at politically and ideological different regions. One of the most important in Western Ukraine composers (Borys Kudryk) in his spiritual works – the chorus “Shepherds were tending” / «Пасли пастирі» with the subtitle “Pochaev's Kant of the 17th century” / «Почаївський кант 17 століття» (1938), the choral psalm “Praise the Lord, Children, Psalm 112” / «Хвалить, діти, Господа: Псалом 112» (1934), the large-scale “Ruslan's Psalms” / «Псалмах Русланових» (1937) and the “David's Psalms” / «Псалмах Давидових» (1938), lyric-philosophical miniature “Nail Queen” / «Радуйся, Царице» (1938) – adhered precisely to the standards of academic choral writing. When contacting to Ukrainian poetic interpretations of canonical texts – genre of motet in “The blessed male” from “David's Psalms” and model of choir spiritual concert in “Great is God” from “Ruslan's Psalms”, – this allowed him to create an allusion to neoclassical tendencies in Western music.

The most complex genre-style parameters and at the same time exceptional in the level of philosophical comprehension of the meaning of human existence is the concert «Great is God» to words by Markian Shashkevich. This work clearly demonstrates the understanding of the essence and features of national musical culture, first of all – its classical foundations: working with the prosaic text, B. Kudryk relied primarily on the models of the so-called “golden era” of Ukrainian church music.

This work raises the topic of personal choice between the path of ascent to God and human pride. It concentrates as much as possible instructive concepts and discards emotionally detailed lines, such as in the metaphorical opposition of the man who was unnecessarily proud of his mind and does not understand the insignificance of his real essence. And close to church singing traditions, though to some extent “modernized”, the language of this

“psalm” allowed the composer to experiment with different techniques for the implementation of multiple imaginative meanings in the spirit of the neoclassical stylistic quest. The musical language of the concert is rich in bright finds. So, long sustaining general choral two-octave unison (*Allegro maestoso e pomposo*) is aimed at creating the effect of the power of the statement “Great is God and His great name ...”. At the same time reflects one of the nationwide traditions of folk-church singing.

Since such techniques were widely used not only in Ukrainian choral music of the first third of the 20th century (including church music), but were even borrowed into the arsenal of mass singing creativity (though with a different motivation of origins), such a «postulate» beginning has a clear neoclassical and, to some extent, “standard” character. The composer also uses skillfully the comparison of ethnic-characteristic parallelisms and standard choral models, polyphony different types, pauses of rhetorical character and colorful changes of tonals. And the synthesis of classical and ethnic-characteristic foundations doesn’t only show the composer’s personal creative priorities, but also pointed to an important trend in Ukrainian choral creativity in its integrity and historical continuities.

Even in the so-called «mass choirs» of this decade with the openly agitational meaning is present reception of national creativity (if not typical, then at least those which creating allusions to the different strata of folk music). Often this problem was already solved at the level of texts. They created analogies with historically fixed models in colloquial speech, or even the direct use of phrases of this kind. The brightest example is the two-voice song “Oh how green it is” / «Ой, як стало зелено» by Grigorii Veryovka to the words Valentyn Bychko. In his text there are comparisons typical for folk songs (even in the style of epics): “We have not yet had such a sun on the ground” / «Так ще не світило нам сонце на землі», “Oh how green it is, how it was not yet” / «Ой, як стало зелено, як ще не було», “Like strong sails the wind strings” / «Як міцні вітрила вітер напина» etc. The purpose of attracting such folklore pseudoquotes is to create meaning that they originally had in a completely different context. Thus the formation of a pseudo-realistic context for a different, foreign image – Stalin. It is important that this image is present in each stanza in different «hypostases» and in the end is involved in the state of readiness of people to sacrifice «in his name»: “So ourselves to the defense Stalin will become as a wall”. And this concept testifies to nothing but the substitution of religious and spiritual foundations in the process of formation of the necessary worldview in the broad masses of the Soviet population. It is significant that the almost perfect association with folk songs is created by music. Both the initial unison structures, again, the unison-octave completion of phrases, the hidden parallelisms typical of folklore, as well as the relief melody aims at this goal.

An even brighter allusion is present in the choir “Commune” by Valentin Borysov to the words of O. Kucherenko (the name of the poet could not be established). The first line of his text uses the name of the famous Ukrainian song “Where the Yatran steeply curls” / «Там, где Ятрань круто в’ється», but with the replacement of his own name – “Where a sycamore steeply curls”. The name of the river was replaced by the name of the tree species. This eliminates the geographical definition of what is happening and the ethnic compound of the original title. The substitution is also aimed at leveling a fairly clear archetype. And this only phrase is decisive in the whole content of the poem, as it involves other participants in its plot – participants engaged in the new socialist reality of “fellowship”. We can explain this storyline completely from the point of view of introduction of socialist realism ideology into musical art: “Our demand – to truthfully portray life in its revolutionary development does not mean anything else, as a call to portray the truth in perfect illumination, to give an ideal interpretation to the real, to write the due as the real”<sup>4</sup>.

It is noteworthy that circumlocution is almost not used in the texts of choral works for the mass performance of West Ukrainian composers and composers, whose activity took place in the diasporas of different countries. For example, in the work Hymn of the Ukrainian People’s Union (the oldest organization of American Ukrainians on the occasion of the 35th anniversary) by Mykhail Gayvoronskyi to the words of Stepan Musiychuk (1929, New York) used mainly such techniques as likeness (“as one husband” / «як один муж»), “Union like the Sun” / «Союз, мов сонце») and metaphors, transferring the traits of one object or phenomena on the basis of their similarity (“the overseas fatherland” / «заморсько вітчизно», “the blue-yellow national flag is the flag of the Union, the flag of Freedom” / «синьожовтий стяг національний – це стяг Союзу, прапор Свободи»).

At the same time, his rather simple musical stylistics also metaphorically reflects the idea of freedom. To do this, the composer flexibly uses a variable three-voices with a characteristic translation of prima into triad and vice versa, as well as elements of lowercase voice management with crossover of voices and frequent change of narrow and wide arrangement of chord disposition. In the text of the choir of Vasyl Beskorovaynyi “People’s Knights” / «Народним лицарям» (the words of Olexandr Oles), whose stylistics are fully maintained by academic standards, there are bright symbols designed to praise the defenders of the Ukrainian people. Such are similarities of the heroes of the plot (“knights”) with the sun (“light image will be as the sun”). To strengthen the traditional cultural accents, the poet also used expressive and recognizable

---

<sup>4</sup> Терц А. Что такое социалистический реализм. Париж: Syntaxis, 1988. С. 48.

allusion – they are crowned with “thorn crowns”. In the context of the exceptionally powerful Christian tradition in the western of Ukraine (reflected, incidentally, and in the strict chorality of music), the image of Christ hidden behind these sayings is not unexpected. The academicism shown in music does not contradict the meaning of the text, but only emphasizes the rigor and accuracy of symbolic parallels.

Oddly enough, such a decision turns out to be related postulates, declared at the same time in Soviet art. True, with a few other accents. To the originality of these accents in his time pointed Detlef Gojowy: “... in Soviet aesthetics, classical traditions acquire the status of natural, unchanging laws. As such, any innovation is outlawed. The requirement of “classicism” of music is revealed in requirements of beauty, sobriety, liveliness, emotionality, melodic clarity, etc.”<sup>5</sup>. This idea was developed by Anna Ganzha, having considered how the practical application of the principles of “party membership”, “nationalities” and soon led to negative affirmation of the “classical canon”<sup>6</sup>.

In contrast to this, the text of the poet-modernist Mykola Filyanskyi tending to symbolism, used in the choir “Call them” / «Гукайте їх» working in the conditions of the Soviet culture of Lev Revutskyi (1922–1923) and the above mentioned Vasyl Beskorovaynyi (1929), is perceived as an absolute circumlocution carried out entirely in line with the traditions of symbolism. The unnamed heroes of the story, in essence, are present in it only conditionally: “they are somewhere lost”, “long ago have lost their way” and “the sky clouds above them have grown”. But it is important to call these “lost” (people? souls?), imprinted on the title of the composition and carried out several times in different situational contexts. Because they were lost in the “forest, densely covered with dried thorns”; their return is complicated by the “loss of the road” and the condensed fog (“until the fog congealed”). The poet, followed by the composer, uses the image of the song as the only means of finding the these lost.

In this case the Song is likened to the sacred Logos, able to spare from any “loss”. And in this context, she (the Song) serves as a metaphor of “world” or personal “fog”:

“She’s alone... on her wings  
She will first of all fly,  
Will look into a clear grove and a dark grave,  
and the soul will invade, and the heart will ring”.

---

<sup>5</sup> Ganzha A. Soviet Music as an Object of Stalinist Cultural Policy. *LOGOS. Philosophical and literary journal*. 2014. № 2(98). P. 127.

<sup>6</sup> *Ibid.* P. 130.



Given the historical and cultural context, it is natural to conclude that: in both cases, composers turn to their compatriots, who under certain circumstances have lost their landmarks and become “lost”. And that’s where the circumlocution is. The metaphorical powerful semantic text field is used by both composers for high concentrations of opposite images. The related technique in both works is the presence in the central music strophe the melodious musical theme with “soft” accompaniment (musical metaphor “the Songs”). From this point of view, the plot, lacking a rational explanation and musical-stylistically embodied in a sufficiently clear academic manner, acquires new semantic and aesthetic facets, and, again, nearing to the circumlocution.

Elements of the circumlocution are also present in several opuses of the outstanding composer V. Barvinskyi – choir “Oh, fill up the field” / «Ой колосися ниво» to the words Bogdan Lapkyi (1919–1920, published in 1937) and cantata “Our longing, our song” / «Наша туга, наша пісня» to the words Spyrydon Cherkasenko (1932–1933). This circumlocution is connected with the need to simultaneously extol the historical past of the Ukrainian people, and hide this chanting behind symbols and allegories rooted in national culture.

In the first of these works, the images of “field pounding with gold” (allusion to color yellow in the national flag), “a heavy work of guns” draw attention (metaphor of bloody battles with expressive allusion to the Cossack epic through the turn of speech “Oi, played, played, won”).

At the same time, both the poet and the composer avoid any veiling in stylistically postulating poetic and classical-choral embodiment of the idea:

“... parents had to give their lives,  
so that the children have their own landv.

In the lyric-dramatic cantata “Our longing, our song» metaphors of the national sound (“long sorrow” / («давня журба», “our song” / «наша пісня», “songs in the steppes” / «пісні в степу», “steppes ploughed with executioners” / «степи, орані катами») are connected with symbols of the Holy Scripture (“tablets” / «скрижалі»; “and the walls of the dark prison were afraid of their own darkness” / «і стіни темної тюрми злякалися птьми своєї»; “crown of thorns” / «вінець терновий», which was “covered with flowers” / покрився квітами; “water” / «вода»; “blessing” / «благословенність»). In this context, the image of the Song itself acquires the meaning of a metaphor and can be understood as a circumlocution associated with the famous Old Dawn Psalm «On the Rivers of the Babylonian» with its tragic symbol of the song of the oppressed people.

So, the general picture of the use of allusions, metaphors or narratives in choral creativity shows the strength of their connection with both Ukrainian literary and musical traditions and achievements, and with the European genre-stylistic system of classical and romantic periods.

But the Ukrainian choral music of this decade is marked by another work that allegedly belongs to the block of pro-Soviet patriotic mass choral song. Such a work is a two-voice choir accompanied by a piano “Glorious way” Borys Latoshynskyi to the words V. Grunichev (1940). The content of its poetic basis is the seemingly unconditional chanting of the annexation of western Ukrainian lands to the Soviet territories in 1939.

The inherent simplicity of the content of the poem creates the impression of a balance between the vocabulary of a political poster and the folklore song ballad and does not go beyond the «positivity» of propaganda “broadcasts”. At the same time, the concept of the struggle for liberation of the fraternal people present in the first and last verse (“We came, dispelled signiorial oppression” / «ми пришли, розвіяли панський гніт») gets a completely different meaning due to the use of the word “The Voronky are drunk”. Semantic “debunking” occurs due to understanding what is “voronok” and what function it performed in the life of the then Soviet society. The fact is that the word-concept “voronok” is part of phraseology «black voronok». It was used as a name for vehicles used to transport people arrested by the repressive authorities (analogy in English: “paddy wagon”) or high Soviet officials. Thus, the concept of “glorious path” turns out to be a conceptual metaphor and even allegory (circumlocution), the essence of which in connection with the clarification just expressed is revealed not as “liberation”, but as a prediction of aggression and violence.

B. Latoshynskyi used this duality of content. He turned to the standards of mass songs (repetition of the final two lines of each verse of refrain type). With this seemingly logical approach he leveled the surface allusion shown in the poem, i.e. stylistic appeal to the historical stratum of Ukrainian song-poetic folklore.

Especially important for the concept of this chorus song semantic nuances exist in a small instrumental introduction. First of all, it is stylistically distanced from the main musical material, which is very mobile and seemingly optimistic in mood. Namely, in the lower layer of the piano batch is placed the chromatic stroke in a small range. It rises up as if with an effort (more precisely – it “crawls” by small seconds). After this, a broader ascending phrase also appears with chromatism (# IV). This intonation consistency creates an allusion with the basso ostinato theme of the tragic content, which involves musical-rhetorical figures important for the correct interpretation of the choir. So, the “acute” chromatisms of the initial motif are associated with the rhetorical figure of grief and pain (“passus duriusculus”). An ascending phrase with a Lydian quart could be perceived as a lexeme that displaces that impression. And on the verge of the entry and beginning of the main section (the beginning of it is the escort to the choral party) applied a general-textures pause. It completes the deployment of the whole introduction with the sign of concealment or concealment

(“aposiopesis”) and very clearly separates the meaning of the introduction of the subsequent musical material. After some pause in this second fragment of the exordium in the upper layer of the piano part, the composer introduced dotted submotives, which indicate the “emergence” of a different genre context – *Marciale*, typical for Soviet mass-marches songs. Syntactically clear organization of this musical material, demonstrative acoustic (octave unison) and timbral-register features pay attention to the intonation of this formation in a sense-modulating respect: attention is transferred to the “external side” of the event series. And when, after such an unconventional for mass-singing introduction, a rather banal song material is presented, there is a clear contradiction between the very different types of themes. It must be understood as a composer’s circumlocution, which does not reveal the apologetic of the supposed “deliverance of relatives from the yoke”, how much on the presence of bitter sarcasm about this event.

By the way, this example of the duality of musical meaning was not lonely. It was applied in “Answer to “Testament” by T. Shevchenko” (words of Iranian emigrant poet Abulkasim Lahuti translated by Maxim Rylskiy) M. Verykivskiyi. The work was written in the same year as the choir of B. Latoshynskiyi (1939). There may have been other works in this series of circumlocutions that were not saved or destroyed for various reasons.

## CONCLUSIONS

So, the above allows us to draw conclusions about the presence of the choice factor in the choral creativity of Ukrainian composers of the 1930s. This choice, in the most general terms, regulates the placement of national culture concepts and symbols in different ideological contexts. It is important that the induced works show: in both parts of mainland Ukraine composers use some kind of circumlocution in order to hide from censorship the real meaning of their works. The activation of meanings occurs only if the recipient possesses a system of symbols and archetypes, which are used by poets and composers to form allusions to subjects and images of “higher order” in national and universal culture. It is the possession of this system that clarifies these hidden symbols at the semantic or another level of perception of the plot and its musical embodiment.

Unfortunately, due to objective circumstances, the study of such material from the “ideological layer” of national culture and creativity is ignored as artistic of little value. But, as it becomes obvious, this kind of neglect not only leads to gaps in integrity of the panorama of the choral art. Such neglect also leads to an underestimation of the artistic significance of the stylistic discoveries that Ukrainian composers have made and that go beyond academic standards. Taking into account such peculiarities in the traditional sphere of national art, specially directed to the mass audience, quite

significantly changes our ideas about tendencies in the national and, more generally, world culture of that dramatic time.

### **SUMMARY**

The current stage of development of Ukrainian music studies is indicative of many real discoveries, and a significant part of them are made of the material of various historical periods, and not only the newest music and its trends. Particular interest is the study of various hidden layers in music is often linked to different ideological concepts. His reasons can be explained by the peculiarities of the composer's worldview, the specificity of the actual cultural context, the historical past of his native land, etc. In the case of addressing the academic layer of choral creativity, the composer's approach to the poetic basis in the aspect of introducing special shades into a holistic idea is of particular importance. Understanding such an approach is not only the basis for the detection of the researcher of the plurality of meanings of the holistic conception, but sometimes even and the "parallel semantic layer", expressed with music symbols, special allusions and other techniques. The idea behind this article is based on the assumption of how important these hidden layers of information are. As far as deep are the cultural concepts used in them and the extent to which original solutions are demonstrated by composers in the formation of circumlocution and allusions. The analysis of such notional complexes leads to the conclusion that the factor of ideological choice is inherent in the choral works of Ukrainian composers of the 1930s. As a result, in the choral works of this period were found the properties that allows to talk about certain parallels in music different political areas, and not just opposing ideological doctrines and socio-political priorities.

In contrast to the fundamental research of general style and genre problems, as well as the dynamics of the creativity of Ukrainian composers in their individual creative and biographical context, the development of the theme of choral creativity in this decade and in this aspect (that is, given the identification of parallels, analogies and even some general trends) has been

initiated recently and is therefore presented only in separate articles<sup>7</sup>. The study of this aspect is a promising task of Ukrainian music studies, as it provides grounds for rethinking trends and achievements in the creative process of that time, as it would provide grounds for a rethinking of the trends and achievements of the creative process of the time on a national and European scale.

## REFERENCES

1. Ganzha A. Soviet Music as an Object of Stalinist Cultural Policy. *LOGOS. Philosophical and literary journal*. 2014. № 2(98). Pp. 123–155. Pp. 123–155.

2. Gojowy D. Neue sowjetische Musik der 20er Jahre. Laaber : Laaber-Verlag; 1980. XXII, 462 p. URL: <https://www.abebooks.co.uk/Neue-sowjetische-Musik-20er-Jahre-SOWJETUNION/20123983625/bd>

3. Кияновська Л. Сильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст. URL: [http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/\\_a-kyanovsk\\_gal.html](http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-kyanovsk_gal.html) (дата звернення: 10.11.2022)

4. Костюк Н. Богослужбова творчість українських композиторів 30-х років XX століття: контекст і тенденції. *Synergetic paradigm of Ukrainian choral culture* : Collective monograph. Riga, Latvia : Baltija Publishing, 2021. Pp. 53–72. DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-035-3-3>

---

<sup>7</sup> The only complete review of the choral art of this period has been carried out thirty years ago: Пархоменко Л. Хорова творчість. *Історія української музики* : в 6 т. Т. 4 : 1917–1941 / Л. О. Пархоменко та ін. Київ : Наукова думка, 1992. С. 169–217.

Consistent study of the problem at the present stage of development of the music-learning idea is carried out by the author of this work. In particular, several articles and a section in the collective monograph have already been published, namely:

Костюк Н. Богослужбова творчість українських композиторів 30-х років XX століття: контекст і тенденції. *Synergetic paradigm of Ukrainian choral culture* : Collective monograph. Riga, Latvia : Baltija Publishing, 2021. Pp. 53–72;

Костюк Н. Ідеологічні концепти як прояви контекстуальних і суспільно-громадських патернів у хорівій творчості 1930-х. *Музичне мистецтво і культура*. 2022. Том 1, № 34. С. 5–19;

Костюк Н. Контекстуальні та стилістичні ознаки прояву ідеологічних аспектів в українській хорівій творчості періоду 1930-х – 1941-го років. *Fine Art and Culture Studies*. 2022. № 1. С. 91–97;

Костюк Н. Національне як пріоритет у богослужбовій музичній культурі Західної України, європейської еміграції та північноамериканської діаспори. *X Міжнародний конгрес україністів. Мистецтвознавство. Культурологія* : Збірник наукових статей (До 100-річчя Національної академії наук України) / голов. ред. С. Пирожков та ін. Київ, 2019. С. 215–232.

5. Костюк Н. Ідеологічні концепти як прояви контекстуальних і суспільно-громадських патернів у хорівій творчості 1930-х. *Музичне мистецтво і культура*. 2022. Том 1, № 34. С. 5–19. DOI: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-34-1-1>

6. Костюк Н. Контекстуальні та стилістичні ознаки прояву ідеологічних аспектів в українській хорівій творчості періоду 1930-х – 1941-го років. *Fine Art and Culture Studies*. 2022. № 1. С. 91–97.

7. Костюк Н. Національне як пріоритет у богослужбовій музичній культурі Західної України, європейської еміграції та північноамериканської діаспори. *X Міжнародний конгрес українців. Мистецтвознавство. Культурологія* : Збірник наукових статей (До 100-річчя Національної академії наук України) / голов. ред. С. Пирожков та ін. Київ, 2019. С. 215–232.

8. Пархоменко Л. Хорова творчість. *Історія української музики* : в 6 т. Т. 4 : 1917–1941 / Л. О. Пархоменко та ін. Київ : Наукова думка, 1992. С. 169–217.

9. Терц А. Что такое социалистический реализм. Париж : Syntaxis, 1988. 64 с. URL: [chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://vtoraya-literatura.com/pdf/terz\\_что\\_такое\\_sotsialisticheskyy\\_realizm\\_1988\\_text.pdf](chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://vtoraya-literatura.com/pdf/terz_что_такое_sotsialisticheskyy_realizm_1988_text.pdf) (дата звернення: 15.10.2022).

**Information about the author:**

**Kostiuk Nataliia Oleksandrivna,**

Doctor of Art Criticism,

Professor at the Department of Musicology and Music Education

Boris Grinchenko Kyiv University

18/2, Igor Shamo Blvd., Kyiv, 02154, Ukraine

**“CIRCLE WITHOUT A CIRCLE LINE”:  
ON THE SPECIFICS OF THE SPATIAL ORGANIZATION  
OF MUSIC OF MAXIM SHALYGIN**

**Naumova O. A., Rizaieva G. E.**

**INTRODUCTION**

The desire to go beyond the boundaries of tradition, norms, and institutions characteristic of previous eras at the beginning of the XXI century is connected with a fundamental change in the attitude to musical sound, to musical speech, to space and time in music, its textured organization, more precisely, to a creative change in the idea of musical fabric as such. The direct consequence of this change, in its turn, was an increase in composers' interest in timbre, academically non-traditional colorings, scales, polyharmony, various layers, glissandos, noise effects, extreme dynamic and unusual articulation gradations. The individual work of modern composers with sound, timbre and texture has repeatedly expanded the field of modern sonorics<sup>1</sup>.

Gradually, a completely different, compared to the traditional, concept of musical sound crystallized – not as a means of expressing something separate from it and connected with the mental reactions of a person to the surrounding world, not as a representative of other entities, but as an independent, even self-sufficient, value, as “a worthy object of aesthetic contemplation”. Sonorous sound, according to the famous researcher of

---

<sup>1</sup> The etymology of the word “sonorica” goes back to the Latin *sono* – to sound, to ring. In the 1950s, the Polish musicologist Józef Chomiński introduces the concept of sonoristics (*sonorystyka*) as “a certain compositional technique in which purely sound qualities are the shaping factor of a musical composition” [Chomiński, J. Z. *Sonorystyka. Mala encyclopedia muzyki / red. J. Chomiński. Warszawa: Muzyka, 1981. S. 965–966*]. To designate the phenomenon of timbre and acoustic colorfulness in the music of the XX century, art historians and composers use various terms that are close in meaning. The most common were: “music of sonorities” (*Klangmusik*) by R. Ficker [Ficker, R. *Primare Klangformen. Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1929. Leipzig: C. F. Peters, 1930, p. 27*]; “sound planes” (*Tonfläche*) by R. Traimer [Traimer, R. *Béla Bartòks Kompositionstechnik. Regensburg: Bosse, 1967. S. 32*]; “cluster technique” by H. Cowell [Cowell, H. *New musical resources. N. Y.: Cambridge University Press, 1930. P. 117*]; “static composition” (*Statik Komposition*) by K. Stockhausen [Stockhausen, K. *Von Webern zu Debussy. Bemerkungen zur statistischen Form. Texte zur Musik: in 10 Banden / hrsg. von D. Schnebel. Köln: Schauberg, 1963. Bd. 1. S. 75*]; “sound-mass technique” by E. Varèse [Cope, D. *New musical composition. N. Y. – L.: Collier Macmillan, 1977. P. 22*].

modern music I. Godina, creates its own world of beauty, aesthetically valuable: “It is a source of beauty that impresses the imagination with the unusualness and novelty of sound colors”<sup>2</sup>.

Bright sonorous colors were added by the leading composers of the second half of the XX – early XXI centuries, among which György Ligeti, Krzysztof Penderecki, Sofia Gubaidulina, Valentyn Sylvestrov, Svyatoslav Lunyov, Joep Franssens, Erkki Olavi Salmenhaara, George Crumb and others are invariably leading. As K. Stockhausen said “Actually, we learned to listen in a new way. Compared to the past, we definitely need a sound microscope”<sup>3</sup>.

Maxim Shalygin – is Ukrainian-Dutch composer – goes a different way than many others. At the same time, his discoveries largely echo the ideas of Svyatoslav Lunyov, Victoria Polevá, Joep Franssens and other musicians. Possessing a visual gift and a bright aphoristic style of thinking, M. Shalygin does not encrypt anything in his music. On the contrary, he is frank and eloquent, but the symbolism of his musical speech requires special emotional effort. “Spiritual quests always involve some degree of confidence”, said Svyatoslav Lunyov about Shalygin, senior colleague and definite authority<sup>4</sup>. “Confidence in something that exists beyond the surface of this material world. Something beyond the horizon, beyond the borders

---

<sup>2</sup> Годіна І. В. Типологія сонорного інтонування в стильовій поезії сучасних українських композиторів : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2017. С. 8.

<sup>3</sup> Соколов А. С. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. Москва : Музыка, 1992. С. 58.

<sup>4</sup> Svyatoslav Lunyov (born April 19, 1964 in Kyiv), is a Ukrainian composer. He began his music education at the age of seventeen, discovering the world's music classic. In 1986 he gets his first degree in engineering. In 1986 he was recruited and served in the military in Hungary for two years. 1988: aged twenty-four, Lunyov admitted to Kyiv State P. Tchaikovsky Conservatory and started his education in composition. Then he continued there for his Post-graduate studies from 1998–2001. Since 2000, Lunyov is a lecturer in the faculty of composition at the Music Information Technologies Department of Kiev Conservatory.

For his entire career, Lunyov encompassed all genres of serious music, including chamber, choral, vocal, piano, electroacoustic and film music.

One of the most representative compositions is *Panta Rhei* – an utopia for big symphony orchestra. This piece – is a hymn to elements of live and non-living nature. In addition to that, it is a look at the idea of emergence and evolution of life through the idea of detuning an unison. *Panta Rhei* consists of three parts and lasts 53 minutes.

In the last years Lunyov explores writing electroacoustic, symphonic and ensemble works. Also he works on stage genres and music for films. As a composer and sound artist, he is interested in a new sounding and such ways of music lasting and composition forms, where movement and static are combined in a new way. His works are performed not only in concert halls, but in art galleries, open-air happenings and other informal stages.



of the visible. Transcendence and reunification with oneself are two phases of being. The true artists of all times have been pilgrims on this road. Maxim Shalygin is one of them, not following the footsteps of his predecessors but heading for the same destination”<sup>5</sup>.

Many modern composers are interested in the idea of searching for transcendental reality. But where are its roots? What is its nature? What are the ways to display in real time? How is movement formed in sacred music? Is it a spiral? Full-stop? Silence? Or an avalanche? Many metaphorical comparisons can be picked up, but one still cannot catch the moment of transition into the sphere of spiritual space. Today’s time has such a level of tension that the ringing of the sacred is caught as if involuntarily, consciousness is aimed at finding a spiritual dialogue, because without this it is impossible to keep humanity.

### **1. The problem’s prerequisites emergence and the problem’s formulation**

The relevance of the chosen research topic is due to the need to expand the understanding of the role and possibilities of sonorous technique in displaying images of a transcendental nature.

The aim of the study is to determine the semantic essence of the phenomenon of sacred space and time in Maxim Shalygin’s choral cycle “Marian Antiphons”.

To achieve the goal, the following tasks were set:

1) to characterize the current approach to the concept of sacred space and time in the composer’s practice of the beginning of the XXI century on the material of the choral cycle “Marian Antiphons” by Maxim Shalygin;

2) to reveal the conceptual and technological foundations of sonorous technique in the aspect of displaying the transcendental sphere of images.

3) to identify and argue the author’s approach of Maxim Shalygin to the reproduction of canonical texts in choral music, analyze the content load of the visual component of the musical text of the cycle “Marian Antiphons”.

The methodological basis of the study was made up of theoretical works devoted to the development of the phenomenon of musical style, author’s style in music, certain aspects of musical intonation, in particular, the problem of the relationship between such concepts as “sonorics” and “sonorous intonation”. Reflections on the current state of musical matter, caused by complex internal processes of the second half of the XX century, stimulated the creation of various theoretical concepts of sonorics. Particular value and interest lie in the fact that they belong not only to musicologists-

---

<sup>5</sup> Maxim Shalygin. URL: <http://maximshalygin.com/> (Last accessed: 16.12.2022).

researchers, but also to composers. One of them is the concept of P. Meshchaninov, called by the author “The Evolutionary Theory of Music”, which arose in the late 1960s – early 1970s<sup>6</sup>. The process of development of musical-acoustic systems, outlined by P. Meshchaninov, prompted Y. Kholopov to create his theory of sonorics in the early 1980s. O. Maklygin was engaged in further development of the problems of sonorics in his work “Sonorics in the music of Soviet composers”<sup>7</sup>. In 1994, K. Bolashvili’s Ph.D. thesis was defended on the topic: “Sonoristic means and problems of a large instrumental composition”<sup>8</sup>. Certain aspects of the sonorous technique were also considered by other scientists, in particular, T. Kyuregyan, V. Zaderatsky, I. Kuznetsov, N. Kovalinos, B. Medushevsky, E. Nazaykinsky. Among the foreign works, the studies of Polish musicologists – V. Malinowski (“Problems of sonoristics in Karol Szymanowski’s “Myths””)<sup>9</sup>, A. Prosnak (“Problems of sonoristics on the example of Chopin’s etudes”)<sup>10</sup> can be singled out.

The work uses traditional musicological methodology, which involves the use of historical-style, genre-stylistic, textological and comparative-typological methods. Aesthetic-cultural and historical-comparative approaches are involved. Considering the specifics of the topic, the research methods are also aimed at the analysis of the “synthetic” forms of intonation we discovered in the musical material and include an analytical study of their components (timbral, rhythmic intonation, dynamic, textural).

## **2. Composer Maxim Shalygin: the image of a person on the road**

Maxim Shalygin (born January 30, 1985 in Kamianske) is a Ukrainian-Dutch composer, conductor and performer. Being a typical representative of the modern school, Shalygin synthesizes various teaching methods and approaches. Maxim Shalygin started studying composition seriously with Irina Ivashenko at the age of 16. In 2004, together with Boris Tishchenko he trained for one year at the N. Rimsky-Korsakov St. Petersburg State

---

<sup>6</sup> For a summary, see: Холопов Ю. Н. Музыкально-теоретические системы: учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов. Москва : Композитор, 2006. 632 с.

<sup>7</sup> Маклыгин А. Л. Сонорика в музыке советских композиторов. Москва, 1982. 70 стр.

<sup>8</sup> Болашвили К. Сонористические средства и проблемы крупной инструментальной композиции : автореферат дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02. Москва, 1994. 30 с.

<sup>9</sup> Malinowski, W. Problem sonorystyki w «Mitach» Karola Szymanowskiego. *Muzyka*. 1957. № 4. P. 26–48.

<sup>10</sup> Prosnak, A. Zagadnienia sonorystyki na przykladzie etud Chopina. *Muzyka*. 1958. № 1. P. 14–26.

Conservatory (RU). He received his first Master degree in 2010 at the National Music Academy in Kyiv (UA). One year later, in 2011, Shalygin received his second Master degree at the Royal Conservatory of The Hague (NL), where he studied with Cornelis de Bondt and Diderik Wagenaar. At the moment, he is living and working in the Netherlands<sup>11</sup>.

Creative portrait of Shalygin is composed of many vector lines: Shalygin's compositions include chamber, vocal, symphonic, electro-acoustic music, as well as music for theater, ballet and film. His debut album *Lacrimosa Or 13 Magic Songs* was released in 2018. In 2019 he released two albums *Canti d'inizio e fine* for a solo cello performer who can feel, play, sing, scream, moan, swear, breathe, squeal, whisper, bleat, hiss, dream and *Todos Los Fuegos El Fuego* for saxophone octet (Amstel Quartet and Keuris Quartet). His well-known capacious and symbolic video sequences for his own compositions: "Angel" for violin and cello (Music is in memory of Giya Kancheli); "Suite – homage to Alfred Schnittke" for 3 celli; "More tender, than the tenderness itself" – From the Songs of Holy Fools; "Agnus Dei" for voice and piano; "While combing your hair" for mixed choir; "Intermezzo" for piano solo.

Composer makes the traditional array of playing techniques wider, not so much by resorting to 'extended techniques', rather is out at unfolding the sounds of the instruments in all their congenial sonority. Shalygin's compositions include a wide range of techniques with a psychological insight and spirituality. Neither academic formulas hence, nor avant-garde radicalisms, but rather a self-conceived scale of playing techniques in its own right that never severs the ties with sonority, and thus allows for maintaining a thoroughly tonal language.

---

<sup>11</sup> Shalygin has participated in many international competitions. For his "Letters to Anna" symphony for violin solo he obtained an honorable mention at the 2012 Gaudeamus competition. In the same year his music was selected for Lars von Trier's "Gesamt" project. Shalygin was a composer-in-residence in Izolyatsia [UA], Storioni Festival [NL] and Soundsofmusic Festival (NL). His works have been performed at many famous venues and music festivals worldwide, including Muziekgebouw aan 't IJ, Concertgebouw, TivoliVredenburg, Zuiderstrandtheater, Gaudeamus Muziekweek, Cello Biënnale Amsterdam, November Music, Soundsofmusic, Wonderfeel, Dag in de Branding [NL], hcmf [UK], New Music Edmonton [CA], GAIDA Festival (LT), Gogolfest, National Philharmonic of Ukraine [UA], CIME/ICEM [US] and many more. Leading contemporary music ensembles who have performed his works include Amsterdam Cello Octet, Netherlands Radio Choir, Askø/ Schönberg, Amsterdam Sinfonietta, Nederlands Kamerkoor, Insomnio, Nieuw Ensemble, Slagwerk Den Haag, DoelenKwartet, Amstel Quartet, Kamerorkest van het Noorden.

### 3. “Marian Antiphons” for 12 voices by Maxim Shalygin as a reflection of current composer’s searches in the field of sonoristics

Any appeal of the composer to cult texts always presupposes the author’s personal understanding of the nature of the sacred – not speculative, but real, in the entire volume of deeply individual upheavals that exist in personal spiritual experience. Despite the absolute subjectivity of this experience, its authenticity is not in doubt. And this is the main feature of the vast majority of spiritual opuses – the content conveyed in them is a priori not subject to critical evaluation. We accept the author’s “version” as the only one possible in this particular image and energetic “plot” for the simple reason that the listener has no grounds for an evaluative view – he is out of *dialogue* with the sacred and his conclusions are subject to the logic of the *observer* of the process. In other words, no one is able to authenticate the sacred experience of another person. This is as true as the fact that one cannot go beyond one’s own human nature.

Brought up by the mystical “Parsifal” of Richard Wagner, the minimalist magnetic opuses of Philip Glass, the light, almost weightless chants of Victoria Plevá and the entire centuries-old history of displaying the presence of the Divine in music in general, we have formed a fairly stable – one might say, unshakable – image of the sacred sacrament. Initiation to hesychia<sup>12</sup> (“*Tabor Light*”)<sup>13</sup> in the understanding of the majority is inseparable from the difficult spiritual practice of self-overcoming – acts of asceticism, i.e. everything that destroys the fetters of the “earthly flesh” – physical, astral, mental...

However, in the mystical dialogue with the sacred, there is another pole – the opposite – the same invisible and incomprehensible *goal* for a person, outside the aspiration to which there is no point in spiritual efforts. And if we assume that the search for the sacred consists of completely different steps and there is no path of spiritual efforts to it? What if the divine reality opens up simply because it *exists*, and just an open readiness is enough? What if it is enough to close the “curtain” and a world of completely different forms and laws will open up?

---

<sup>12</sup> From old-Greek, ἡσυχία, hesychia – “calmness, silence, solitude”. Hesychasm is a Christian mystical worldview, an ancient tradition of spiritual practice that forms the basis of Orthodox asceticism.

<sup>13</sup> In Eastern Orthodox Christian theology, the Tabor Light (Ancient Greek: Φῶς τοῦ Θαβώρ “Taboric Light”; Georgian: თაბორის ნათობა) is the light revealed on Mount Tabor at the Transfiguration of Jesus, identified with the light seen by Paul at his conversion. As a theological doctrine, the uncreated nature of the Light of Tabor was formulated in the 14th century by Gregory Palamas, an Athonite monk, defending the mystical practices of Hesychasm against accusations of heresy by Barlaam of Calabria. When considered as a theological doctrine, this view is known as Palamism after Palamas.

Such strange and inconceivable questions are born when immersed in the total power of the sounds of “Marian Antiphons” by Maxim Shalygin. In his spiritual cycle, the author frankly demonstrates an alternative view of the phenomenon of dialogue with the transcendent.

The composition was written in 2016<sup>14</sup> and belongs to that sphere of the composer’s creative interests, in which attention to the nature and matter of the sacred world is manifested most prominently.

The cycle “Marian Antiphons” for 12 voices consists of four extended choral compositions united by the traditional sequence of prayers: *I. Alma Redemptoris Mater. II. Ave Regina caelorum, III. Regina coeli, IV. Salve Regina*. But the Latin text is perhaps the only thing that connects this composition with the canonical tradition. Before the listener there unfolds a panorama of something so large, complex, filled and majestic that it is difficult for him to find a name. The world that the composer touches is hardly correlated with the ideas of the maternal cult developed over the centuries. It is incomprehensible due to, first of all, its volume – this reality is many times larger than a person is able to cover with his consciousness. Incomprehensible and integral at the same time, the divine world depicted in music sharply marks the boundaries of the earthly and heavenly. Before the “face” of the deafening integrity of the Divine presence in “Marian Antiphons” there is no place for personal expression of will – you either participate or totally deny everything.

This kind of authorial radicalism is characteristic of Maxim Shalygin as the composer. This is a musician with a deeply conscious vision of musical history and a developed artistic position.

In “Marian Antiphons” for 12 voices by M. Shalygin there is no preparation for the meeting with the sacred. Suddenly and point-blank, some unimaginably inhuman, inaccessible sound space falls on the listener. Neither time nor vector guides matter. You are attracted beyond your will... We seem to find ourselves at a dead end when in this loud stream of sounds we do not find anything habitually familiar to the "human" – earthly – ear. There is no metrical or ladotonal reference point – there is an avalanche of sounds layered on top of each other, which, with its power, is carried away in all directions at once.

It would be very tempting and simple to explain the colossal tension of this choral ongoing cluster in a generalized expression of human redemption. *I. Alma Redemptoris Mater*. But the prayerfulness that is understandable to the ear has a clear vector of appeal from the bottom up, and here there is a dome that opens up over everything and all at once.

---

<sup>14</sup> First performer: Alter Ratio. Premiere: 4th June 2017, Co-Cathedral of St. Alexander, Kiev, UA. Commissioner: Alter Ratio with financial support of the St. Thomas Aquinas Institute of Religious Sciences in Kyiv (Ukraine).

*Alma Redemptoris Mater, quæ pervia cæli  
Porta manes, et stella maris, succurre cadenti,  
Surgere qui curat pópulo: tu quæ genuisti,  
Nátúra mirante, tuum Saintum Genitórem  
Virgo prius ac postérius, Gabriélis ab ore  
Sumens pecrumer illud Ave*<sup>15</sup>.

M. Shalygin, as it were, recreates a picture of a universal redemptive deed through the image of the total unity of heaven and earth, without dividing the world into people and gods. His sacred is strength, power, everything that is beyond being.

In the second part – *Ave Regina caelorum* – contact with the sacred is more understandable and somehow familiar. In the subtle facets of choral sonority, the listener, as it were, opens up the other side of the power and grandeur of the world – its innermost peace and freedom.

*Ave, Regina caelorum,  
Ave, Domina Angelorum:  
Salve, radix, salve, porta  
Ex qua mundo lux est orta:*

*Gaude, Virgo gloriosa,  
Super omnes speciosa,  
Vale, o valde decora,  
Et pro nobis Christum exora*<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> English translation:

*Loving Mother of the Redeemer,  
who remains the accessible Gateway of Heaven,  
and Star of the Sea,  
Give aid to a falling people  
that strives to rise;  
O Thou who begot thy holy Creator,  
while all nature marvelled,  
Virgin before and after  
receiving that "Ave" from the mouth of Gabriel,  
have mercy on sinners.*

<sup>16</sup> English translation:

*Hail, O Queen of Heaven.  
Hail, O Lady of Angels  
Hail! thou root, hail! thou gate  
From whom unto the world a light has arisen:  
Rejoice, O glorious Virgin,  
Lovely beyond all others,  
Farewell, most beautiful maiden,  
And pray for us to Christ.*

The feeling of a huge space arises due to the extreme “expansion” of high and low voices in the registers. The melodic figurations that periodically appear in the middle voices further emphasize the sound volume of the whole.

In the third part of the cycle – **Regina coeli** – the human “polyphony” suddenly acquires a new quality – a certain specifically functioning “spiral” is formed inside the complex plexus of voices. Over a long period of time, the vector orientation of the musical movement gradually emerges – something that did not exist before. If in the previous parts thinking with giant spheres “without edges” and a designated center created the effect of total cosmic unity, then with the advent of “characters” – pronounced choral solos – centripetal energy comes to the fore, twisting sound rays into a conditional focus figure. The gathering of all choral lines forms the climax of the movement.

*Regina caeli, laetare, alleluia;  
Quia quem meruisti portare, alleluia,  
Resurrexit, sicut dixit, alleluia:  
Ora pro nobis Deum, alleluia*<sup>17</sup>.

The most luminous, almost imperceptible, is the music of the final part of the cycle – **Salve Regina**:

*Salve, Regina, Mater misericordiae,  
vita, dulcedo, et spes nostra, salve.  
Ad te clamamus exsules filii Hevae,  
Ad te suspiramus, gementes et flentes  
in hac lacrimarum valle.  
Eia, ergo, advocata nostra, illos tuos  
misericordes oculos ad nos converte;  
Et Jesum, benedictum fructum ventris tui,  
nobis post hoc exsilium ostende.  
O clemens, O pia, O dulcis Virgo Maria Salve,  
Regina, Mater misericordiae,  
vita, dulcedo, et spes nostra, salve.  
Ad te clamamus exsules filii Hevae,  
Ad te suspiramus, gementes et flentes  
in hac lacrimarum valle.  
Eia, ergo, advocata nostra, illos tuos  
misericordes oculos ad nos converte;*

---

<sup>17</sup> English translation:

*Queen of heaven, rejoice, alleluia.  
The Son you merited to bear, alleluia,  
Has risen as he said, alleluia.  
Pray to God for us, alleluia.*

*Et Jesum, benedictum fructum ventris tui,  
nobis post hoc exsilium ostende.*

*O clemens, O pia, O dulcis Virgo Maria* <sup>18</sup>.

Without using the visualization it is difficult to explain the logic of lowering sound layers from top to bottom. Like computer graphics techniques, choral “glare” and “stripes” descend from top to bottom and change their color and density. The final is the most static in the traditional sense, but the most dynamic part of the cycle in terms of energy concentration. The sound canvas constantly plays with different colors, without repeating in shapes and shades. Glissanding, the choral voices kind of cloud over the void between Heaven and Earth, and as they approach low registers, the sound density increases, and the dynamics grows.

It should be said that for M. Shalygin the visual image of music is no less important component than its sound nature. Both from the author’s statements of the composer, and from his personal artistic experiences, there is a clear tendency to “draw” the musical series. The inseparable unity of musical and visual principles has a special – conceptual – meaning for the musician.

In this regard, a vivid parallel to the music of Maxim Shalygin is the work of *Aurora Gasull* – Master in Music Creation and Sound Technology (Universitat Pompeu Fabra) and specialised with a Master in Computer Animation and Image Synthesis (Universitat de les Illes Balears)<sup>19</sup>. Born

---

<sup>18</sup> English translation:

*Hail, holy Queen, Mother of Mercy,  
Hail our life, our sweetness and our hope.  
To thee do we cry,  
Poor banished children of Eve;  
To thee do we send up our sighs,  
Mourning and weeping in this valley of tears.  
Turn then, most gracious advocate,  
Thine eyes of mercy toward us;  
And after this our exile,  
Show unto us the blessed fruit of thy womb, Jesus.  
O clement, O loving,  
O sweet Virgin Mary.*

<sup>19</sup> In 2018, she took part in the experimental film programme run by the Fundación Juan March (Abstraction in Motion 1921–2012), accompanying Hans Hinterreiter’s exhibition at the Foundation’s premises in Palma and its abstract art museum in Cuenca (Museo de Arte Abstracto Español).

In 2019 offers a selection of works at The Screen Inside, a programme of screenings in the foyer of the CCCB devoted to artistes who use the cinema as an instrument to express the world of dreams or the imagination.

Letters from the forest was screened at the FLUX Author Video Festival at the Santa Mònica Arts Center in december 2019.

Screening at the Convent de Sant Agustí on february 2021.

Screening presented by the Flux Club at the Antic Teatre on february 2021.



in Barcelona, cellist and member of a number of chamber groups up to 1990, she first approaches visual arts through photography, drawing and painting. She gains experience in multimedia with interactive design and does a Master in Musical Creation and Sound Technology (Pompeu Fabra University) and finally specializes in 3D with a Master in Animation and Image Synthesis at the University of the Balearic Islands.

After a few years of work (animations, infographs and graphics for the TV, advertising, architectural representations, virtual sets and virtual characters in real time), she starts exploring the abstract image in movement using music as a theme for animations, as well as learning formal musical language, timber and rhythm of music to develop her visuals. At the moment, she is developing a series of animations that act as portraits in a traditional style. They convey the physical aspect of interior states of mood and of nature through movement and transformation, in perpetual motion and according to a common formal aesthetic, through traditional digital animation tools and code.

Among her most striking works there are the following: “Un Sourire” by Olivier Messiaen<sup>20</sup>, “Prelude I” (BWV 846) by J.S. Bach<sup>21</sup>, “The Summer of the Heat beginning of Symphony No. 5” by Valentyn

---

<sup>20</sup> Aurora Gasull: “Since I was young I’ve been fascinated by Olivier Messiaen and his music, the composer and ornithologist who could hear colours and see music. I chose Un Sourire even though I realised the depth of his music was beyond my capabilities, nevertheless in the firm belief that I would enjoy immersing myself in his language and investigating guided by his influence.

The visual begins by focusing on the melody; the tritones at the beginning give way to the part with the triangle which then leads to the rhythmic passage, which is the transition from the absence of time or time eternal to reality, from geometry to colour... From here on, my aim was to work on the harmonic depth using masses of colour, following the melody’s intimate discourse with all its doubts and contradictions, except in the passage where the camera takes over” [URL: <https://www.aurora.cat/portfolio/unsourire/>] (Last accessed: 18.12.2022)].

<sup>21</sup> Aurora Gasull: “I’ve tried working with this Prelude in many different ways for a long time now, attempting to balance the horizontal discourse with the vertical colour of each chord. Finally I ended up creating a chromatic piece, beat by beat. I used the initial white to start up and end the piece. I decided on blues-greens for the chords of C Major and reds-yellows for those of G Major, intuitively finding the way to move from one side to the other. I don’t believe in establishing any fixed correspondence between notes and colours but find it more real to listen to my own intuition and open myself up to imagination, in spite of the bewildering task of having to choose.

The camera has no perspective and frames a two-dimensional space, with the lowest notes at the bottom and the highest at the top, like in written music although the 5 voices are not always represented. I had a lot of doubts concerning the direction to be taken by the sound’s energy. Finally, the present remained on the right while the trace left by memory is depicted moving towards the left” [URL: <https://www.aurora.cat/portfolio/preludicromatic/>] (Last accessed: 18.12.2022)].

Sylvestrov<sup>22</sup>, “4<sup>th</sup> movement of Sonades de la calor del foc” by J.M. Mestres Quadreny<sup>23</sup>.

There is also an interesting parallel with the Dutch composer *Joep Franssens* (born 13 January 1955). Being a representative of the post-serial generation of Dutch composers, Franssens uses tonal means and an accessible idiom without neo-Romantic features, even if the pathos-laden, highly emotional nature of his music appears to contradict this endeavour. In his compositions, which include chamber music, choral and orchestral compositions, Franssens aims at a synthesis of monumentality and euphony and is initially guided by J. S. Bach and the compositions of György Ligeti such as *Lontano* and *Atmosphères*. Later a trend towards radical austerity become apparent under the impact of American minimalist music, East European mysticism (e.g. Pärt) and the symphonic pop music of the 1970s such as Yes and Genesis, culminating in the static diatonicism of the ensemble work “*Dwaallicht*” (1989) and the serene counterpoint of “*Sanctus*” for orchestra (1996, rev. 1999). The instrumentation gradually shows a preference for warm, luxuriant colours.

Although Franssens’ multifaceted musical style does not make it easy to classify him, he is often considered as a representative of the so-called New Spirituality in the Netherlands. NTR (Dutch public Television) created the

---

<sup>22</sup> Aurora Gasull: “Listening to the 46’ of Sylvestrov’s Symphony No. 5 means being transported to a universe of pure, intense emotions in a place with its own skies and meadows. Working on the whole symphony would have been a dream come true but, at the same time, an impossible dream due to its length and my inexperience. But it was also out of the question to cut out and use just a fragment, as the themes start to emerge after a long process. My only option was to use the beginning and then stop at a point where the orchestra is almost silent, just over a minute’s worth but highly representative.

I decided to base my work on a picture by another Ukrainian, Iosif Shkolnik, Abstract Composition, because of its direct invitation to movement, thereby concentrating solely on movement and transformation” [URL: <https://www.aurora.cat/> (Last accessed: 18.12.2022)].

<sup>23</sup> Aurora Gasull: “In 2009 I attended the homage to J.M. Mestres Quadreny at the Auditorium of La Pedrera. I wanted to work on musical randomness, which meant abandoning classical digital animation and writing code to generate visual processes. I chose the 4th movement of Sonades de la calor del foc because of its forcefulness.

The composer uses randomness for the frequencies throughout the three parts of the movement. In the first part, I represented each instrument by constructing a series of rectangles that alter their individual sizes at random; a mechanism capable of indefinitely generating different proportions without repetition. After a bridge, there’s an episode of extreme, dynamic contrasts. Here the animation technique is based on physical behaviours and the cubes move like sparks in a closed-off, turbulent fire. In the long final part there’s a transition towards silence and a return to the initial mass of sound; the silences come in at random until achieving total silence, afterwards symmetrically returning to the beginning” [URL: <https://www.aurora.cat/> (Last accessed: 18.12.2022)].

documentary “The Third Ear” on this international movement, where participated such composers as Arvo Pärt and Giya Kancheli. In his music Franssens has the aim to express the Universal; his sources of inspiration should be found among such writers and philosophers as Fernando Pessoa and Baruch de Spinoza. In a rich tonal language his music evokes strong emotions by the public, both unacquainted with contemporary classical music as well as experienced listeners<sup>24</sup>.

## CONCLUSIONS

The sound space of “Marian Antiphons” is organized in such a way that emptiness and non-manifestation are excluded from the music. All four choral compositions are solved according to the principle of covering the ultimate boundaries of sound. In the name of creating a holistic, inseparable, flowing sphere, throughout the cycle, the composer used numerous variants of the most diverse sonorous textures (in particular, cluster vertical, linear texture, moving horizontal layer, sonorous layer). The fourth chorus, as the final one, combined all textural features together.

The main factor contributing to the stratification of the musical fabric is the increased importance of timbre and other means closely related to the coloring of the sound: articulation, register arrangement, etc. This “discovery” of depth and space is carried out to the cycle of M. Shalygin at two levels: 1) at the level of the element, that is, sound, its internal

---

<sup>24</sup> Joep Franssens (1955) studied composition at the Royal Conservatory in The Hague and continued his studies at the Rotterdam Conservatory, where, in 1988, he concluded his study period with the Composition Prize.

Franssens’ music has been performed globally. He has worked with choirs such as the Swedish Radio Choir, BBC Singers, Latvian National State Choir, Finnish Radio Chamber Choir and Netherlands Chamber Choir. The latter took Franssens’ music on tour through Europe and the USA in 2000 and 2001, led by the Estonian conductor Tõnu Kaljuste. Multi-laureate pianist Ralph van Raat has his music on his repertoire since 2000. The first movement of the cycle *Harmony of the Spheres* has been selected for the ISCM days in Maribor (Slovenia) in September 2003, performed by the BBC Singers conducted by Stephen Betteridge. In the fall of 2012 this work sees its 100th performance by Sinfonia Rotterdam and Conrad van Alphen. The complete cycle is staged again in the fall of 2014 by the Croatian Radio-Television Choir (HRT-choir) with conductor Tonči Bilić.

Well-known conductors like Yakov Kreizberg, Tõnu Kaljuste, Lucas Foss, Gerd Albrecht, Vasily Petrenko, and Daniel Raiskin performed his works with Netherlands Philharmonic Orchestra, Rotterdam Philharmonic Orchestra, Lodz Philharmonic Orchestra, Latvian National State Orchestra, Netherlands Radio Philharmonic Orchestra and Tallinn Chamber Orchestra. He received commissions from, amongst others, Rotterdam Art Foundation, Eduard van Beinum Foundation, De Doelen, Dutch Radio (ZaterdagMatinee), SNS Reaal Fund and Netherlands Symphony Orchestra, which gave the world premiere of *Bridge of Dawn* (Second Movement) in Spring 2013.

organization; 2) at the level of the structure of the composition – multi-parameters, leading to the disunity of sound elements, each of which is located in a stereophonically “stratified” musical fabric.

Within the spheres of each of the parts of the “Marian Antiphons” cycle, the sound potential is constantly growing, reaching such limits that exceed the limits of the physical parameters of human attention. Circle without a circle line – this is how you can conditionally designate the essence of the compositional principle of this composition. Moreover, no matter what size or coverage the sounding sphere is – a room, a hall, a country, a planet or a point – the removal of graphic boundaries makes it identical to the scale of the Cosmos.

### SUMMARY

The article is devoted to the problems of sonorous technique in the choral compositions of the contemporary Ukrainian-Dutch composer Maxim Shalygin. On the example of the four-part cycle “Marian Antiphons” for 12 voices, various aspects of the influence of sonoristics on the integral dramaturgy of the composition are considered. The increased importance of timbre and other means closely related to the coloring of the sound (articulation, register arrangement, etc.) is emphasized. Problematic vectors and specific features of the composer’s choral style are revealed in the projection on the spiritual problems of creativity. Various parameters of musical texture are studied in detail, together with the influence of non-specific musical means on the dramatic structure associated with sound extraction techniques. The interaction of these components is analyzed in terms of expressing the essential nature of the transcendent in music.

### REFERENCES

1. Chomiński J. Z. Sonorystyka. *Mala encyclopedia muzyki* / red. J. Chomiński. Warszawa: Muzyka, 1981. S. 965–966.
2. Cope D. *New musical composition*. N. Y. – L.: Collier Macmillan, 1977. 192 p.
3. Cowell H. *New musical resources*. N. Y.: Cambridge University Press, 1930. 319 p.
4. Ficker R. Primare Klangformen. *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1929*. Leipzig: C. F. Peters, 1930. P. 25–28.
5. Malinowski, W. Problem sonorystyki w «Mitach» Karola Szymanowskiego. *Muzyka*. 1957. № 4. P. 26–48.
6. Prosnak, A. Zagadnienia sonorystyki na przykładzie etiud Chopina. *Muzyka*. 1958. № 1. P. 14–26.
7. Stockhausen K. Von Webern zu Debussy. Bemerkungen zur statistischen Form. *Texte zur Musik: in 10 Bänden* / hrsg. von D. Schnebel. Köln: Schauberg, 1963. Bd. 1. S. 75–85.

8. Traimer R. Béla Bartòks Kompositionstechnik. Regensburg: Bosse, 1967. 91 s.

9. Болашвили К. Сонористические средства и проблемы крупной инструментальной композиции: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02. Москва, 1994. 30 с.

10. Годіна І. В. Типологія сонорного інтонування в стильовій поезії сучасних українських композиторів: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2017. 16 с.

11. Готсдинер Е. М. Сонорика в современной органной композиции: дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Москва, 2014. 176 с.

12. Маклыгин А. Л. Сонорика в музыке советских композиторов. Москва, 1982. 70 с.

13. Соколов А. С. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. М.: Музыка, 1992. 230 с.

14. Холопов Ю. Н. Музыкально-теоретические системы : учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов. Москва : Композитор, 2006. 632 с.

**Information about the authors:**

**Naumova Olena Anatoliivna,**

Doctor of Philosophy (Theory and History of Culture),  
Associate Professor at the Department of World Music History  
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music  
1-3/11, st. Architect Gorodetsky, Kyiv, 01001, Ukraine

**Rizaieva Ganna Evgenivna,**

Doctor of Philosophy,  
Associate Professor at the Department of World Music History  
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music  
1-3/11, st. Architect Gorodetsky, Kyiv, 01001, Ukraine

## **ОРКЕСТРОВЕ МИСЛЕННЯ ОЛЕКСАНДРА ЩЕТИНСЬКОГО: ЗВУК, ПРОСТІР, МАТЕРІЯ**

**Савченко Г. С.**

### **ВСТУП**

У своїх оркестрових творах Олександр Щетинський створив оригінальний звуковий світ. Предметом ретельної композиторської роботи в цьому звуковому світі є звук, простір, час, матерія. Як і в багатьох композиторів сучасності, у творах О. Щетинського ці категорії утворюють систему осьових, фундаментальних, стилеутворювальних. Проте, пропущені крізь оркестрове мислення композитора, вони осмислюються, інтерпретуються й об'єктивуються в унікальний спосіб. Метою цього дослідження є розкриття специфіки оркестрового мислення О. Щетинського як митця, чия творчість належить останній чверті ХХ – початку ХХІ століття. Кореляція між музичним мистецтвом і культурою становить ту наукову проблему, у зв'язку з якою у дослідженні будуть формуватись основні його положення.

Актуальність обраного ракурсу дослідження зумовлена кількома чинниками. По-перше, музика О. Щетинського приваблює науковців смисловою багатшаровістю, інтелектуальністю, високою композиторською майстерністю, що уможливило дослідницький полілог і багатовекторність підходів: у будь-якому випадку виникає відчуття «недомовленості», «недорозшифрування» – і це «недо-» провокує музикознавців на подальше спілкування із творами композитора. По-друге, осмислення сучасної композиторської практики в аспекті композиторського мислення є актуальним через проблематизацію категорії мислення в гуманітаристиці ХХ–ХХІ століття (у тому числі в мистецтвознавстві) внаслідок тих грандіозних трансформацій, які відбулися в різних сферах буття людства (зокрема в музичному мистецтві). Нарешті, обраний підхід дозволяє дослідити одну з проєкцій композиторського мислення – мислення оркестрового, яке привертає увагу науковців не так часто, і найголовніше, може дати ключі до розуміння складної системи зв'язків між композиторським, музичним мисленням і мисленням взагалі. Для того, щоб цей зв'язок накреслити, необхідно визначити специфіку оркестрового мислення.

### **1. Оркестрове мислення: теоретичний й історичний аспекти**

Звук, простір, час, матерія – категорії, які постають ключовими в композиторській практиці ХХ–ХХІ століть. Вони є актуальними й для

оркестрування як особливої сфери композиторської творчості. Їх актуалізація та проблематизація у музичному мистецтві зумовлені інтра- й екстрамузичними чинниками: еволюцією музичного мистецтва й інтенсифікацією пошуків шляхів оновлення музичної системи на межі XIX-XX століть; науковими відкриттями на початку XX століття, котрі перевернули уявлення про світобудову.

Наукова, філософська та науково-популярна рефлексія на них є чисельною, плюралістичною й вельми впливовою. Серед книг, які сколихнули свідомість інтелектуалів XX і XXI століть, слід назвати «Порядок із хаосу. Новий діалог людини з природою» І. Пригожина й І. Стенгерс<sup>1</sup>, «Фізика і філософія. Частина і ціле» В. Гейзенберга<sup>2</sup>, «Природна філософія часу» Дж. Уітроу<sup>3</sup>, «Повернення часу: від античної космогонії до космології майбутнього» (дослівний переклад з оригіналу «Повернення часу: від кризи у фізиці до майбутнього Всесвіту») Л. Смоліна<sup>4</sup> та інші праці. Вони написані в різний час, але в них порушуються вкрай важливі для культури (і науки як складника останньої) XX століття питання: переосмислення фундаментальних категорій людського буття (часу, простору, матерії) та засад існування Всесвіту; ролі та значення науки в житті людства; взаємодії науки, зокрема фізики, з іншими сферами людського знання і духовної діяльності людини. Реакцією мистецтвознавства стала поява праць, у яких проартикульована теза щодо кореляції між новаціями в музиці і зміною наукової парадигми, здійснюється спроба вибудувати новий напрямок дослідження музики XX–XXI століть на межі мистецтвознавства й природознавства. Назву статті Н. Герасимової-Персидської «Вихід до нових принципів просторово-часової організації музики в переломні епохи»<sup>5</sup>, «Нове в музичному хронотопі кінця тисячоліття»<sup>6</sup>, «Музыка

---

<sup>1</sup> Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса. Новый диалог человека с природой. Москва : Прогресс, 1986. 432 с.

<sup>2</sup> Гейзенберг В. Физика и философия. Часть и целое. Москва : Наука, 1989. 400 с.

<sup>3</sup> Уитроу Дж. Естественная философия времени. М. : Эдиториал, УРСС, 2003. 400 с.

<sup>4</sup> Смолин Л. Возвращение времени: от античной космогонии к космологии будущего. М. : АСТ: CORPUS, 2014. 377 с.

Оригінальний варіант: Smolin L. Time Reborn: From the Crisis in Physics to the Future of the Universe. Mariner Books, Mifflin Hoghton. Boston – New York, 2014. 319 p.

<sup>5</sup> Герасимова-Персидская Н. А. Выход к новым принципам пространственно-временной организации музыки в переломные эпохи. *Н. А. Герасимова-Персидская Музыка. Время. Пространство*. Киев : ДУХ І ЛІТЕРА, 2012. С. 250–263.

<sup>6</sup> Герасимова-Персидская Н. А. Новое в музыкальном хронотопе конца тысячелетия. *Н. А. Герасимова-Персидская Музыка. Время. Пространство*. Киев : ДУХ І ЛІТЕРА, 2012. С. 264–274.

в новій культурній парадигмі»<sup>7</sup>, монографію І. Тукової «Музика і природознавство. Взаємодія світів в умонастроях епох (XVII – початок XXI століття)»<sup>8</sup>. Ідеї природознавства органічно вбудовуються в музикознавство, стаючи засадничими, в дисертаціях С. Гоменюк<sup>9</sup> («Музичний хронотоп: предмет і явище. Типологія форм часопросторової організації в авангардній музиці») й А. Івко<sup>10</sup> («Подієві аспекти музичної форми XX століття»).

Складна системна єдність культури певної епохи (і визначеного регіону) підтверджується існуванням ідей, настанов, ідеалів, які конституують світоглядну парадигму: онто- та антропологічну концепцію/концепції, аксіологічну систему/системи («картину світу», «умонастрій епохи»). Незважаючи на морфологічні відмінності між різними сферами культури, ці ідеї, настанови та ідеали в них «просвічують», сприяючи їхній активній взаємодії. З іншого боку, будь-яку культуру не можна уявити схематично-площинно; це – багаторівнева система, у якій між рівнями й елементами можуть встановлюватися складні відносини, а ідеї, настанови та ідеали можуть суперечити одне одному й не утворювати одномірної злагодженої цілісності. Це можна спостерігати в культурі XX століття (беручи до уваги приклад європейської, ширше – західної культури), на чому наголошують майже всі вчені та філософи, хто її вивчав і вивчає. Не випадково щодо культури XX століття найчастіше застосовують поняття множинності (плюралізму), яка виявляє себе майже тотально – на всіх рівнях і в усіх елементах, зумовлюючи неможливість будь-якої уніфікації. І все ж таки намагання виявити константне в гранично і принципово різноманітному спонукає вчених і філософів саме множинність трактувати тим установчим механізмом у науковому знанні і в системі культури XX століття, який визначає її світоглядну парадигму. Про це зазначають І. Пригожин й І. Стенгерс, вибудовуючи смисловий ряд «множинність – темпоральність – складність», на якому акцентує увагу І. Тукова<sup>11</sup>.

---

<sup>7</sup> Герасимова-Персидская Н. А. Музыка в новой культурной парадигме. *Н. А. Герасимова-Персидская Музыка. Время. Пространство*. Киев: ДУХ І ЛІТЕРА, 2012. С. 327–334.

<sup>8</sup> Тукова І. «Музика і природознавство. Взаємодія світів в умонастроях епох (XVII – початок XXI століття)»: монографія. Харків : Акта, 2021. 453 с.

<sup>9</sup> Гоменюк С. Г. Музичний хронотоп: предмет і явище. Типологія форм часопросторової організації в авангардній музиці : автореф. дис. канд. ... мистецтвознавства : 17.00.01. Київ, 2006. 22 с.

<sup>10</sup> Івко А. В. Подієві аспекти музичної форми XX століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2008. 23 с.

<sup>11</sup> Тукова І. «Музика і природознавство. Взаємодія світів в умонастроях епох (XVII – початок XXI століття)»: монографія. Харків: Акта, 2021. С. 393.



Наведений ряд доповню поняттям «динамічна складність», завдяки якому (трактуючи його як фізичну категорію) Ф. Вільчек визначає суть речей – суть діяльності і природи людини<sup>12</sup>. Динамічна складність корелює з еволюцією – однією з фундаментальних категорій культури ХХ–ХХІ століть.

Постає питання: що в музичному мистецтві є механізмом об'єктивної уявлень про «некласичні» час, простір, матерію? Напевно, уся композиція в складній взаємодії її параметрів може трактуватися звуковим і наочним (у графіці нотного тексту) результатом втілення уявлень композитора про фундаментальні категорії людського буття, а параметри композиції – механізмами реалізації цих уявлень. Поміж них виокремимо оркестрування як визначальний для багатьох сучасних музичних творів параметр, поза яким їхня здійсненність як музичних композицій була б вельми проблематичною. А оркестрування (в динамічному розумінні й у трактуванні кристалічному – як процес і як результат) і в єдності двох аспектів – технічному та художньо-естетичному, є реалізацією оркестрового мислення.

Оркестрове мислення в наукових джерелах часто вживається як загальнозрозуміле поняття, яке не потребує додаткових розшифрувань. Дефініція його міститься в монографії С. Коробецької «Оркестровий стиль: історія, теорія, сучасність». Воно трактується як комплексне, пов'язане з музичним мисленням, художнім мисленням (специфічним різновидом якого воно є) і мисленням взагалі<sup>13</sup>. Дослідниця надає два визначення поняття: у широкому та вузькому розумінні. У широкому – «це психічний процес творчого втілення композиторського задуму оркестрово-виразними засобами, зумовлений світосприйняттям, естетичними принципами та тембровим чуттям особистості»<sup>14</sup>. У другому під оркестровим мисленням авторка розуміє «психічну діяльність композитора, спрямовану на втілення творчого задуму тембро-оркестровими засобами»<sup>15</sup>. Схоже визначення оркестрового мислення (у вузькому розумінні) можна знайти в дисертації С. Бородавкіна: це «сукупність психічних актів, спрямованих на інтонаційно-художнє втілення творчого задуму композитора інструментально-тембровими засобами, що призначені для об'єднання виконавців»<sup>16</sup>.

<sup>12</sup> Вільчек Ф. Основи. 10 ключів до реальності. Київ: Лабораторія, 2021. С. 116.

<sup>13</sup> Коробецька С. Ю. Оркестровий стиль: теорія, історія, сучасність: монографія. Київ: Видавництво НІТУ ім. М. Драгоманова, 2011. С. 25–26.

<sup>14</sup> Там само. С. 26.

<sup>15</sup> Там само. С. 26.

<sup>16</sup> Бородавкін С. О. Принципи оркестрового мислення Й. С. Баха : автореф. дис. ... кандит. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 1998. С. 7.

Наведені визначення цілком мають рацію. Вони лаконічні та ємні, у них відбиваються технічний і художній аспекти. Однак у визначенні, запропонованому С. Коробецькою у широкому значенні, зв'язок із культурою-контекстом накреслений лише пунктирно, проте не розкритий у всій повноті складників. Я намагаюсь обґрунтувати оркестрове мислення як складне багатовимірне явище, здатне відбити культурно-світоглядну парадигму/парадигми. Такий підхід уможливило трактування його у світоглядному, художньо-естетичному, філософському аспектах, у площині духовного буття особистості.

Для того, щоб запропонувати власну дефініцію оркестрового мислення, систематизую основні сутнісні характеристики мислення, зокрема музичного. 1. Мислення є цілісним і нероздільним за своєю природою і в своїй основі: предметно-інструментальний, образний і абстрактно-логічний види мислення взаємодіють у різних сферах людської діяльності<sup>17</sup>. 2. Мислення є діалогічним<sup>18</sup>. 3. Мислення, у тому числі музичне, є засобом (інструментом) пізнання та відбиття дійсності<sup>19</sup>.

---

<sup>17</sup> Див.: Дыс Л. И. Музыкальное мышление как объект исследования. *Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования: сб. ст.* Киев : Муз. Украина, 1989. С. 35–47;

Котляревский И. К вопросу о понятийности музыкального мышления. *Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования: сб. ст.* Киев : Муз. Украина, 1989. С. 28–34;

Пясковський І. Б. Логічне і художнє в музичному мисленні. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2009. № 1 (2). С. 21–25;

Пясковский И. Б. Логика музыкального мышления. Київ : Музична Україна, 1987. 179 с.;

Самойленко О. І. Психологія мистецтва: сучасні музикознавчі проєкції: монографія. Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 2020. 236 с.;

Сохор А. Н. Социальная обусловленность музыкального мышления и восприятия. *Проблемы музыкального мышления*. Москва : Музыка, 1974. С. 59–74.

<sup>18</sup> Див.: Библер В. Культура. Диалог культур. В. *Библер. Культура. Диалог культур*. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2018. С. 11–32;

Библер В. С. Мышление как творчество (Введение в логику мысленного диалога). Москва : Политиздат, 1975. 399 с.;

Мамардашвили М. Эстетика мышления. Москва: Московская школа политических исследований, 2000. 416 с.

<sup>19</sup> Див.: Бонфельд М. Ш. Музыка: Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства. Санкт-Петербург : Композитор, 2006. 628 с.;

Дыс Л. И. Музыкальное мышление как объект исследования. *Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования: сб. ст.* Киев : Муз. Украина, 1989. С. 35–47;

Мамардашвили М. Эстетика мышления. Москва : Московская школа политических исследований, 2000. 416 с.

Специфіка музичного мислення зумовлена: а) інтонаційною природою музичного мистецтва; б) образною, відображальною (відтворювальною) і виражальною природою будь-якого мистецтва, у тому числі музичного; в) єдністю матеріального та духовного начал у мистецтві<sup>20</sup>.

Мислення спрямоване на формування цілісних уявлень про навколишній світ, навіть якщо відбувається фрагментарне його осягнення або осягнення фрагмента. Під цілісними уявленнями про навколишній світ розуміємо систему уявлень про час і простір, рух і матерію, матеріальні й духовні складники світу, людину у всіх виявах її подвійної біологічно-соціальної природи, аксіологічну/і систему/и, завдяки якій/яким світ олюднюється, одухотворюється.

У формуванні цілісних уявлень людини (митця) про світ велику роль відіграє культура як тип мислення. Що ж слугує модераторами, корелятом між мисленням, музичним мисленням, оркестровим мисленням і оркеструванням як механізмом об'єктивації уявлень про світ?

Модератором між мисленням і музичним мисленням є відображальна/перетворювальна сутність мистецтва: останнє ніколи не є копією дійсності, завжди – художнім відображенням. Модератором між музичним мисленням і мисленням оркестровим і оркеструванням є інтонація/музичний звук – багатовимірна категорія музичного мислення, здатна акумулювати матеріальний і духовний досвід (інформацію), детермінований культурою-контекстом, соціумом, закономірностями музичної мови конкретного історичного етапу розвитку.

Отже, визначу оркестрове мислення як цілісний феномен, проєкцію музичного мислення, яка діє у системі з іншими його різновидами (тематичним, ладо-гармонічним). В музиці ХХ–ХХІ століть оркестрове мислення є важливим засобом пізнання й відбиття дійсності та формування цілісного уявлення про навколишній світ (людину, час і простір, рух, матерію, матеріальні й духовні складові, аксіологічну систему) через оркестрування як оперування зі звуком і матерією, що здійснюється в просторі й часі<sup>21</sup>.

Оркестрове мислення можна дослідити в площинах теоретичного/історичного і загального/індивідуального. Теоретичний аспект

---

<sup>20</sup> Див.: Дыс Л. И. Музыкальное мышление как объект исследования. *Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования: сб. ст.* Киев : Муз. Украина, 1989. С. 35–47;

Котляревский И. К вопросу о понятийности музыкального мышления. *Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования: сб. ст.* Киев : Муз. Украина, 1989. С. 28–34.

<sup>21</sup> Коротко оркестрове мислення можна визначити як здатність помислити і об'єктувати через оркестрове письмо цілісне уявлення про світ.

дослідження оркестрового мислення передбачає усвідомлення його сутності й обґрунтування його специфіки як складного інтегративного явища, що передбачає вихід на рівень абстракцій і узагальнень, які виводять наукову думку за межі конкретних культурно-історичних, стильових, жанрових, технічно-мовних реалій. «Абстрактно-вакуумне» розуміння оркестрового мислення є вимушеним продуктом дослідницького процесу. Історичний аспект дослідження дозволяє порушити питання про момент відліку на осі історії, від якого можна вести розмову щодо існування оркестрового мислення, про його еволюцію в історичній перспективі. Такий розворот спонукає змодулювати в площину загального/індивідуального: оркестрове мислення можна дослідити як на рівні цілої епохи, так і на рівні окремої композиторської індивідуальності. Загально-епохальний ракурс дозволяє окреслити часові межі формування оркестрового мислення, які зумовлені складанням оркестру як функціональної одиниці європейської музичної культури. Відповідно до сучасних досліджень, це відбулось в межах першої половини XVII століття<sup>22</sup>. Він також дає можливість простежити еволюцію оркестрового мислення від епохи до епохи. Проте для виявлення специфіки кожного етапу еволюції необхідно віднайти особливий аналітичний підхід, який би уможливив уникнення надмірної деталізації. Вона неминуча через механістичне перерахування технічних прийомів і засобів оркестрування, котрі є об'єктивацією художньо-естетичних настанов оркестрового мислення певного історичного етапу, проте дослідницькі – нефункціональна. Таким аналітичним ключем є з'ясування співвідношення типового й унікального як на рівні епохального (загального) оркестрового мислення, так і на рівні мислення конкретного композитора.

Для цього скористаймося поняттям стилю, завдяки якому, як модератору, пояснімо сутність запропонованого підходу. Виконати функцію модератора між оркестровим мисленням і його об'єктивацією в оркеструванні певного тексту уможливорює розуміння самого стилю. Згідно з Д. Клебановим<sup>23</sup>, «стиль увиразнює світогляд композитора і виявляється залежно від поставлених ним конкретних, естетичних завдань». І далі: «Стиль в інструментуванні – це реактивність інструментування на сутність музики»<sup>24</sup>. В обох визначеннях композитор підкреслює кореляцію між стилем і світоглядом митця, стилем – і

---

<sup>22</sup> Ракочі В. Оркестр у музичному просторі Європи XVII–XXI століть. Витоки. Трансформації. Концепції : монографія. Київ : КМАМ ім. Р. М. Глієра, 2020. С. 19–41.

<sup>23</sup> Клебанов Д. Лекції з інструментування: навч. посіб. Ред. і доп. Турнеєв С., пер. Романюк І. Харків: «Естет Принт», 2019. С. 20.

<sup>24</sup> Там само. С. 20.

сутністю музики (змістом, художнім задумом, концепцією – Г. С.), отже – із композиторським мисленням.

Д. Клебанов виокремлює два різновиди стилю – колективний (загальний –Г. С.) і індивідуальний. Вони одночасно перебувають в опозиції і взаємодії: індивідуальний протиставляє себе колективному, проте останній одразу чи поступово («мирно чи з опором», за словами автора) вбирає в себе все те доцільне та життєздатне, що апробується індивідуальною композиторською практикою. Таким чином колективний стиль зміцнюється і постає як цілісна система<sup>25</sup>. Новації, які є результатом індивідуальної творчості, «беруться на озброєння», як б сказала «врастають» в систему стилю. Як зазначає Д. Клебанов, спочатку їх можна трактувати як «стилістичні фігури», але згодом вони набувають статусу норм і традицій, які поступово перетворюються на шаблони і стандарти, що призводить до їхнього відмирання<sup>26</sup>.

На мою думку, діалектику колективного й індивідуального стилів, яку обґрунтував Д. Клебанов, можна спроециувати на оркестрове мислення як складну взаємодію і співвідношення типового й унікального на рівні епохи і на рівні індивідуальної творчості. Чим далі від сьогодення по осі часу, тим більшою мірою виявляє себе типове, що уможливорює виокремлення констант оркестрового мислення, однаковою мірою актуальних для композиторів, які за часом і регіоном представляють цю епоху (наприклад, європейські композитори барокової доби). Константи визначають принципи функціональної організації оркестрової фактури, принципи співвідношення тембрових груп, типові темброві комбінації, типи складів тощо Унікальне, своєю чергою, виявляється в деталях, які не порушують дію констант і підпорядковуються їм як макропринципам. На рівні індивідуального композиторського мислення спостерігається та ж сама логіка: чим далі від сучасності, тим сильнішим є домінування загального – тих констант, які визначають основні параметри оркестрування. На цій основі робимо висновок, що охарактеризувати оркестрове мислення в історичній перспективі можна в аспекті співвідношення і діалектичної взаємодії типового і унікального (загального й індивідуального). Наближення до наших днів не означає відсутності констант оркестрового мислення, завдяки яким формуються стандарти і шаблони оркестрування, проте їх функціонування підпорядковується ідеї множинності як ключовій в сучасній культурі, зокрема музичній.

---

<sup>25</sup> Клебанов Д. Лекції з інструментування: навч. посіб. Ред. і доп. Турнеєв С., пер. Романюк І. Харків: «Естет Принт», 2019. С. 20.

<sup>26</sup> Там само. С. 21.

Діалектика типового і унікального може дати ключі до розкриття специфіки тлумачення поняття школи в оркеструванні. Як з'ясувалось, там, де загальне домінує, набагато простіше типологізувати специфічні ознаки, притаманні оркеструванню, і виявити константи оркестрового мислення. У тому випадку, коли переважає індивідуальне начало, простежити спадкоємність і виявити те загальне, яке є необхідним підґрунтям для складання школи, набагато складніше, а то й не можливо зовсім.

## **2. Еволюція звуку і матерії у Флейтовому концерті Олександра Щетинського**

Виходячи із запропонованого розуміння оркестрового мислення, проаналізую Флейтовий концерт Олександра Щетинського. Твір написаний 1993 року; 1995 року Концерт отримав другу премію на Третньому міжнародному композиторському конкурсі імені Вітольда Лютославського в Польщі. Виконувався твір двічі: 1997 року у Варшаві, 2020 – на фестивалі «Контрасти» у Львові.

Концерт уже привертав увагу науковців. У дисертаційному дослідженні П. Рудь<sup>27</sup> проаналізувала твір щодо стильової та жанрової специфіки. Закцентувала увагу на складі оркестру, підкресливши відсутність родини оркестрових флейт і включення розширеної групи ударних інструментів. Охарактеризувала витворений композитором оркестровий колорит із технічної точки зору (коло прийомів звукоутворення). Спираючись на слова композитора в передньому слові до партитури, зауважила щодо трактування оркестру як ансамблю солістів і особливого ставлення до звука. Стисло подала структуру кожної частини. Однак оркестрове мислення О. Щетинського не було предметом дослідження авторки.

Висуваю гіпотезу: у цьому творі іманентними музичному мистецтву засобами втілюються (об'єктивуються) уявлення про час, простір, матерію, які склалися в культурі ХХ століття (точніше – в останній третині ХХ століття).

Імпульсом підтвердження гіпотези є переднє слово композитора в партитурі: «У Концерті для флейти з оркестром, як і в інших моїх творах, я прагнув до саморозвитку звукового матеріалу. Мене цікавив звук як такий, що не потребує агресивного впливу зовні і може

---

<sup>27</sup> Рудь П. В. Еволюція композиторського стилю Олександра Щетинського : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Харків. нац. універ. мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2021. С. 84–88.

трансформуватися зсередини завдяки своїм природним якостям, подібно до живого організму»<sup>28</sup>.

Зафіксуємо тезу подібності звуку до живого організму. Ідея звуку як системи, що саморегулюється, корелює положенням біології/біохімії та кібернетики. Французький композитор Ю. Дюфур у статті «Тембр і простір»<sup>29</sup>, присвяченій специфіці електроакустичної музики і, до речі, написаній на початку 1990-х років, акцентує цей зв'язок. Аналогія між художньо-естетичними й технічними положеннями комп'ютерної музики і біологією/біохімією встановлюється завдяки ідеї еволюції (саморегуляції та саморозвитку). Осмислення цього зв'язку в музиці припадає, на думку Ю. Дюфура, на 1980-ті роки.

У Концерті О. Щетинський використовує акустичні інструменти, проте втілює ту ж саму макроідею еволюції звуку. Чи є це виявом одиничного? Напевно, що ні. Ідея еволюції утворює самостійний дискурс у культурі ХХ столітті. І. Пригожин і І. Стенгерс у роботі «Порядок із хаосу...» зазначають, що усвідомлення еволюційних процесів зумовлене осмисленням незворотності часу (так званої «стріли часу») і що «...еволюційна парадигма охоплює всю хімію, а також суттєві частини біології та соціальних наук»<sup>30</sup>. Таким чином, «...проблема часу є в самому центрі сучасної науки»<sup>31</sup>.

Дж. Уїтроу, розмірковуючи про сутність часу у ХХ столітті, зауважує, що до того моменту, як І. Кант порушив питання про еволюцію Чумацького Шляху, астрономія була «наукою *par excellence* симетричного часу» (симетричного – зворотного, у якому закони ньютонівської фізики мають однакову силу в обох напрямках – Г. С.). «До ХІХ століття концепція біологічної еволюції чинила слабкий вплив на людський образ мислення про світ»<sup>32</sup>. Формування уявлення про еволюцію як незворотний процес у часі поступово формувався з ХІХ і протягом ХХ століття під впливом розвідок у біології (зокрема, молекулярної<sup>33</sup>), палеонтології, історії земної поверхні, вивчення

---

<sup>28</sup> Щетинський О. Концерт для флейти з оркестром (1993) [Ноти]: партитура. Рукопис. 66 с.

<sup>29</sup> Dufourt H. *Timbre et espace. Le timbre: Métaphore pour la composition* / Textes réunis et présentés par J.-B. Barrière. Paris: I.R.C.A.M. et Christian Bourgeois Éditeur, 1991. P. 272–281.

<sup>30</sup> Пригожин И., Стенгерс И. *Порядок из хаоса. Новый диалог человека с природой*. Москва: Прогресс, 1986. С. 60.

<sup>31</sup> Там само. С. 61.

<sup>32</sup> Уитроу Дж. *Естественная философия времени*. М.: Эдиториал, УРСС, 2003. С. 23.

<sup>33</sup> Пригожин И., Стенгерс И. *Порядок из хаоса. Новый диалог человека с природой*. Москва: Прогресс, 1986. С. 50.

випромінення енергії Сонцем і зірками<sup>34</sup>. Велику роль у зламі традиційних уявлень про матерію, час, простір, що кристалізувалися в класичній механіці (ньютонівській фізиці), відіграли відкриття у фізиці, зокрема другий закон термодинаміки. Узагалі уявлення науковців про Всесвіт протягом ХХ століття постійно еволюціонували, про що зауважує С. Гокінг<sup>35</sup>.

І. Пригожин й І. Стенгерс підкреслюють паралельність процесів у різних сферах пізнання у ХХ столітті: «...На будь-якому рівні, будь то теорія елементарних часток, хімія, біологія або космологія, розвиток науки відбувається більш-менш паралельно. У будь-якому масштабі самоорганізація, складність і час відіграють несподівано нову роль»<sup>36</sup>. На основі протиставлення класично-механістичного погляду на світ і погляду на світ, що склався у ХХ столітті, дослідники формулюють опозицію *штучне/детерміноване/зворотнє* – *природне/випадкове/незворотнє*. Це, на думку вчених: 1) примушує сумніватися в традиційній концепції природи, яка передбачає зведення всієї її складності до простоти; 2) формує новий погляд на роль матерії у Всесвіті: «Матерія – більше не пасивна субстанція, яка описується в межах механістичної картини світу, їй також притаманна спонтанна активність»<sup>37</sup>.

Ідея про «спонтанну активність» і недетермінованість як основу еволюційних процесів проєктується вченими й мислителями на різні сфери життя людей, екстраполюється з природознавства на гуманітаристику. Еволюція інтерпретується своєрідним механізмом модерації між природним і культурним (олюдненим, одухотвореним) світом. М. Рідлі зазначає: «У всіх сенсах еволюція є набагато більш всеосяжною і впливовою, ніж це визначає більшість людей. Вона не обмежується лише біологічними системами через вплив на генетичний апарат, а пояснює спосіб зміни практично всіх аспектів людської культури: від моралі до технології, від грошей до релігії»<sup>38</sup>. І далі: «Набагато більшою мірою, ніж ми це визнаємо, світ (суспільний у тому числі, не тільки Всесвіт – Г. С.) є місцем, яке організується та змінюється самостійно»<sup>39</sup>. Ця дискусійна думка потенційно підриває цінність раціонального планування як основу буття сучасного

---

<sup>34</sup> Уитроу Дж. Естественная философия времени. М.: Эдиториал, УРСС, 2003. С. 22–31.

<sup>35</sup> Хокинг С. Краткая история времени. С. Хокинг. Три книги о пространстве и времени. Санкт-Петербург: Амфора, 2014. С. 3–160.

<sup>36</sup> Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса. Новый диалог человека с природой. Москва: Прогресс, 1986. С. 50.

<sup>37</sup> Там само. С. 49.

<sup>38</sup> Рідлі М. Еволюція всього. Київ: Видавнича група КМ-Букс, 2019. С. 4.

<sup>39</sup> Там само. С. 7.



суспільства до найменшої його одиниці – людини. У цьому смислі їй можна опонувати, адже на рівні окремої людини, суспільства, людства в цілому не можливо накреслити вектор у майбутнє без визначеного плану. Інша річ, що планування має враховувати еволюційність процесів через сукупність тих ознак і характеристик, які еволюції притаманні. М. Рідлі акцентує поступовість, невідворотність, непрямованість і некерованість іззовні тими змінами, які відбуваються еволюційно: «Еволюція є як спонтанною, так і невідвотною, і відбувається шляхом накопичення змін від простих початкових стадій. Ці зміни відбуваються зсередини і не є керованими зовні, вони не мають мети і можуть призвести до будь-якого результату»<sup>40</sup>. Порівняємо ці положення з висловлюванням О. Щетинського про «саморозвиток звукового матеріалу» і звук, який «трансформується зсередини» «без агресивного впливу зовні».

Проаналізую, яким чином здійснюється саморозвиток (еволюція) матерії в Концерті. Композитор зазначає: «Флейта соло є “ініціатором” усіх процесів, у її партії видозміни звуку відбуваються найбільш інтенсивно і в кількох площинах: тембровій, фактурній, звуковисотній, ритмічній, реєстровій»<sup>41</sup>.

Зосереджусь на тембровій, фактурній, реєстровій площинах, які утворюють складну взаємодію. Виокремлюю: 1) типи звукоматерії за складом елементів; 2) типи темброво-реєстрових комбінацій; 3) типи фактури за функціональною організацією.

Перед тим окреслю смислове поле понять. Звукоматерія – музична (оркестрова) тканина в аспекті якісних, передусім фонічних, характеристик: щільності-прозорості, тембрового наповнення, реєстрового рішення, інтенсивності оркестрових подій. Фактура – музична (оркестрова) тканина в аспекті функціональної організації. І. Тукова зазначає, що «множинність і різноманітність фактурних типів ґрунтуються на тих логічних засадах, що сформовані монодичним, поліфонічним, гармонічним і макрофонічним складами»<sup>42</sup>. Погоджуючись із цією тезою, залишу поняття «склад» за межами цього дослідження.

Спробую з обережністю класифікувати елементи – складники звукоматерії, пам'ятаючи, що будь-яка подібна класифікація є невичерпною й умовною. Отже: короткі звуки (можуть бути тремоло, трелі, флажолети), довгі звуки (можуть бути тремоло, трелі,

---

<sup>40</sup> Рідлі М. Еволюція всього. Київ: Видавнича група КМ-Букс, 2019. С. 3.

<sup>41</sup> Щетинський О. Концерт для флейти з оркестром (1993) [Ноти] : партитура. Рукопис. 66 с.

<sup>42</sup> Тукова І. «Музика і природознавство. Взаємодія світів в умонастроях епох (XVII – початок XXI століття)»: монографія. Харків: Акта, 2021. С. 201–202.

флажолети), повторення одного звуку (часто із застосуванням специфічних прийомів звукоутворення), фігури з дрібними тривалостями (від двох звуків до доволі розгорнутих), довгі мелодичні лінії. За складом елементів виокремлю такі типи звукоматерії:

– звукоматерія, у якій комбінуються різні елементи (наприклад, короткі звуки, довгі звуки, фігури) – мішаний, дискретно-континуальний тип;

– звукоматерія, у якій домінує один тип елементів (наприклад, довгі мелодичні лінії або короткі звуки і короткі фігури) – однорідний континуальний/дискретний тип.

Серед темброво-регістрових комбінацій виокремлю такі нижче названі типи з відповідними типами звукоматерії (при цьому підкреслю майстерну варіантність їхнього втілення в партитурі). Флейта є горизонтальною віссю в партитурі, щодо якої відбувається поєднання тембрів і обрання регістрів.

1. Висока флейта огорнута мерехтливим звучанням інструментів усіх тембрових груп оркестру в середньому й високому регістрах. За деякими винятками, флейта займає дещо вищу регістрову позицію, проте відстань між нею й іншими інструментами, зокрема першими скрипками, у деяких фрагментах є незначною (підтвердженням цього є передача мелодичної лінії від скрипки solo до флейти у т. 15, I частина). Ефект фактурного огортання сольного інструмента виникає через щільність розташування тембрів, застосування в інструментах різних тембрових груп прийомів звукоутворення, які «розмивають» чіткі контури звуку (утворюють темброві відблиски, реверберацію, коливання висоти, плинність/нестійкість звучання): тремоло, трелі, швидкі репетиції, *frullato* в дерев'яних духових (флейта, перший гобой), *oscillation* (осцилято – коливання висоти за допомогою губ) у флейти, *vibrato*, короткі мелодичні фігури з дрібними тривалостями, чвертьтони, флажолети. Важливу роль у створенні мерехтливого, «розмитого» звучання відіграє домінування тихої динаміки, використання сурдин; застосування ударних інструментів зі специфічним відлунням у тембрі (литаври, ксилоримба, тарілки, вібрафон, дзвони, кроталії, там-там та ін.), яке за потреби підсилюється спеціальними прийомами звукоутворення. У цілому такий тип темброво-регістрової комбінації сприяє утворенню дискретно-континуальної звукоматерії внаслідок поєднання різномірних фактурних елементів. Щільність фактури за кількістю елементів висока, але за фонізмом фактура легка, прозора, дзвінчаста (див. початок частини I).

2. Флейта у високому й середньому/високому регістрах височить над інструментами усіх тембрових груп у середньому й низькому регістрах (може бути задіяний фрагментарно високий регістр). Променисте мерехтіння в такій темброво-регістровій комбінації

змінюється на більш насичене, «загуще», континуальне звучання. Цьому сприяє домінування довгих мелодичних ліній в оркестровій фактурі, їхній контрапункт на основі комплементарності (див. від т. 19-20, від т. 65, від т. 92 частини I; як варіант – сплетіння фактурних ліній із коротких фігур у частині II від т. 58). Щільність фактури регулюється кількістю та якістю обраних тембрів: у деяких випадках (див. від т. 65 частини I) унаслідок відключення мідних духових інструментів фактура доволі прозора. Велике значення для конфігурації звукоматерії має спрямованість ліній у просторі: 1) лінії утримуються на умовно одному звуковисотному рівні (від т. 79 частини I); 2) лінії сукупно спрямовані вниз або вгору за допомогою підключення/відключення інструментів відповідної теситури (див. від т. 26 частини I – «сповзання» в низький регістр) або спільного руху у відповідному напрямку (див. від т. 64 частини II).

У будь-якому разі за різної щільності оркестрова фактура, побудована на контрапунктичному сплетінні ліній, породжує відчуття однорідного простору. За умов перетину межі сприйняття ліній як окремих складників звукоматерії відбувається вихід у сонористичне звучання. У цілому такий тип темброво-регістрової комбінації сприяє утворенню континуальної звукоматерії.

3. Флейта в низькому та середньому регістрах поєднується з декількома лункими тембрами в низькому/середньому регістрі. У фактурі комбінуються різнорідні елементи: короткі/довгі звуки, короткі/довгі фігури, що надає звукоматерії дискретності. У той же час, обрані в таких фрагментах тембри (литаври, яванські гонги, великий барабан, арфа в розділі *Lento* I частини; ксилоримба, вібрафон, дзвони на початку III частини), зумовлюють відзвуки й відлуння, що нівелює сухість звучання. Щільність фактури за кількістю елементів є доволі низькою, що підтверджується фонізмом (див. від т. 32 частини I, від початку частини III, від т. 87 частини III). Дзеркальною ситуацією зі збереженням усіх якісних характеристик звукоматерії є поєднання флейти в середньому та високому регістрах із декількома високими дзвінчатыми тембрами (див. від т. 106 частини I, від т. 151 частини II, від т. 106 частини III).

Різновидом 2-го та 3-го типів можна вважати поєднання флейти в низькому та середньому/високому регістрах із інструментами, які її оточують педальними звуками. З 2-им типом спорідненість виявляється через реалізацію ідеї довгих мелодичних ліній в оркестровій фактурі (у даному випадку – довгих звуків-педалей), однорідності та континуальності звукоматерії. З 3-ім типом аналогія встановлюється завдяки тембровій і регістровій близькості елементів (див. від початку частини II, від т. 69 частини III).

4. Флейта діалогізує або контрапунктує з акордовим/quasi-акордовим комплексом, перетинаючись із ним регістрово. Комплекс звучить в одній або двох темброво споріднених групах (т. 101–103 частини II – дві труби, дві валторни, два тромбони; т. 117 частини II – два гобої, два кларнети, два фаготи, дві труби, дві валторни, два тромбони, литаври; т. 122–124 частини II струнно-смичкові *divisi, col legno*). Він може бути quasi-акордовим через поліритмію та порушення ритмічної синхронізації голосів за вертикаллю (т. 112–115 частини II, група дерев'яних і мідних духових у визначеному в попередньому прикладі складі). Унаслідок коротких «вкраплень» акордової фактури утворюється дискретна звукоматерія.

Різновидом 2-го та 4-го типів темброво-регістрових комбінацій є поєднання двох тембрових шарів, які перетинаються регістрово, проте організовані різним чином. Прикладом є фрагмент від т. 37 третьої частини, де в дерев'яних духових домінують довгі мелодичні лінії в оркестровій фактурі, які контрапунктично взаємодіють (див. від т. 38). Перед їхнім вступом (т. 37) у мідних духових звучить акордовий комплекс, у т. 38 із нашаруванням на дерев'яні вступають струнно-смичкові інструменти з акордовим комплексом, що переривається паузами. Сполучення довгих ліній із короткими акордами дозволяє інтерпретувати звукоматерію цього фрагмента як континуально-дискретну. Флейта височить над обома тембровими шарами.

Наголосимо на тому, що Концерт починається зі звучання унісону «а» першої октави в першого кларнета, ксилоримби, двох віолончелей (флажолет)+двох гобоїв, двох альтів, двох віолончелей (інструменти вступають із нашаруванням, запізненням на одну чверть). Зі звуковисотного «мірила» строю ніби народжується звукоматерія всього Концерту. Майже одразу (на третій долі першого такту) струнке унісонне звучання розщеплюється в різні висоти: музичний Всесвіт стрімко розширюється, еволюціонує. Наприкінці першої частини (в останніх трьох тактах) звукоматерія стискається до вихідного «а» в октавному подвоєнні<sup>43</sup>.

---

<sup>43</sup> П. Рудь таким чином інтерпретує завершення I частини: «Реприза (Adagio) повертає тиху динаміку й прозору фактуру; усе звучання сходиться до звука «b» – унісонного tutti; і тільки у віолончелей і I ксилофона звучить «а», відтіняючи загальний унісон (Рудь П. В. Еволюція композиторського стилю Олександра Щетинського: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Харків. нац. універ. мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2021. С. 86). Справді, оркестрова тканина збирається в унісон «b» від т. 123, однак чистий унісон так і не реалізується: перед тим, як «а» починає звучати у ксилоримби та віолончелей (від т. 127); воно «вперто» не відпускається флейтою в тт. 123–125 (третя мотивна структура – вигадливо ритмізований один звук; див. про це нижче). Тому справжній унісон встановлюється лише наприкінці частини, у трьох останніх тактах.

Друга частина починається звучанням сольної флейти – постає з одного звука («е» першої октави). Розгортання мелодії відбувається гранично швидко: у партії флейти звучать короткі фігури, тому унісон як імпульс не фіксується в процесі сприйняття. Натомість згортання звукоматерії наприкінці частини відбувається послідовно й розмірено. Усі інструменти (сольний, ксилоримба, два гобої) поступово досягають «е» (!) третьої октави.

Звукоматерія третьої частини народжується з «d» першої октави в партії флейти, яке темброво підсвічується ксилоримбою, дзвонами, віолончеллю та контрабасом (флажолети). Поступово унісон розхитується, розщеплюється в найближчі тони («d-е» у ксилоримби, двох альтів у тт. 5–6; осцилято, чвертьтонові коливання та глісандо у флейти в тт. 4–5, 7–10). У кодовому розділі поступово відсікаються усі тембри, окрім флейти. Короткі фігури в її партії кружляють навколо «а» третьої октави, злегка його «чіпляючи», доки шляхом редукції фігур не залишається коротке одиноке «а». Звукоматерія згорнулась.

Початкові звуки трьох частин є першоелементами, між ними встановлюються кварто-квінтові відносини (засадничі в бутті звуку, іманентні його структурі). Тим самим не лише декларативно, а й на рівні організації звуковисотного каркасу композиції реалізується ідея народження й еволюції звуку як праелемента музики.

У фактурі Концерту домінує лінеарне мислення, яке живиться вільною атональністю (як композитор визначає звуковисотну організацію Концерту), фактурним лініям притаманна гранична індивідуалізація за всіма параметрами. Як зазначено, острівки гомофонної фактури нечисленні й короткі. Контрапунктування ліній здійснюється на основі поліфонії, мікрополіфонії.

Сплетіння голосів (ліній) фактури утворює макрополіфонічну цілісність. Між темброво-фактурними шарами макрополіфонічної цілісності встановлюються різні типи функціональних відносин: 1) на основі функціональної рівнозначності; 2) на основі відносної функціональної рівнозначності; 3) на основі функціональної нерівнозначності.

Щодо електроакустичної музики Ю. Дюфур підкреслює тісний взаємозв'язок між звуком і простором, завдяки якому останній із метафори в музиці перетворюється на важливий параметр композиції та категорію психоакустики<sup>44</sup>. Проекція цього положення на акустичні композиції цілком можлива. Звуки об'єктивуються в просторі, конфігуруючи матерію, а простір конститується через звукоматерію.

---

<sup>44</sup> Dufourt H. *Timbre et espace. Le timbre: Métaphore pour la composition / Textes réunis et présentés par J.-B. Barrière.* Paris : I.R.C.A.M. et Christian Bourgois Éditeur, 1991. P. 272–281.

Таким чином, поза простором звук і матерія не здійснюються. Вони не здійснюються й поза часом, про який скажемо нижче. Темброво-регістрові комбінації та конфігурації звукоматерії у Флейтовому концерті О. Щетинського доволі часто змінюються пластично й гнучко; вони можуть позначати розділи форми, можуть відбуватись у середині розділів. Так, наприклад, у межах першого розділу I частини Концерту відбувається «модуляція» від темброво-регістрової комбінації 1-го типу до 2-го з відповідною зміною типу звукоматерії з дискретно-континуального на континуальний (див. від тт. 19–20). Неможливість визначити точний момент переходу зумовлена його поступовістю та прихованістю: довгі мелодичні лінії у фактурі починають домінувати в т. 19, у той же час у партії флейти у цьому й наступному тактах завершується мелодична фраза, наступна починається з кінця т. 20. Таким чином, поява нових елементів у фактурі не збігається зі структурою мелодії, відбувається своєрідне розбалансування ліній у часі. Це породжує таку необхідну композитору недетермінованість музичного процесу: «Головна риса звукової матерії тут – її постійна плинність і нестабільність»<sup>45</sup>.

Розмитість переходів між різними типами темброво-регістрових комбінацій і типами звукоматерії досягається завдяки тембрам-модераторам. Наприклад, наприкінці першого розділу I частини (2-ий тип темброво-регістрової комбінації, континуальний тип звукоматерії) до музичного процесу підключаються литаври і яванські гонги, які разом із великим барабаном та іншими тембрами в середньому/низькому регістрах будуть діалогізувати з флейтою в наступному розділі *Largo* від т. 32 (3-ій тип темброво-регістрових комбінацій, дискретний тип звукоматерії). Ситуація в інверсії утворюється при переході до розділу *Adagio* (т. 106): модераторами є литаври і там-там, які поступово витісняються високими кроталлями, до яких згодом долучається вібрафон (т. 117).

Усе це сприяє гнучким трансформаціям звукоматерії та динамічній континуальності музичного процесу. Під «динамічним» розумію здатність до видозмін, еволюції, руху й рухливості звуку та матерії, поняття континуальності акцентує перманентність цього процесу. При цьому нестійкість, нестабільність не означає відсутності міцної композиційної конструкції. Її наявність обов'язкова у творах О. Щетинського, що дозволяє відзначити його композиторське мислення особливою рівновагою емоційного й раціонального. Композитор зазначає: «Утім, це (плинність – Г. С.) не призводить до частих контрастів і фрагментарності.

---

<sup>45</sup> Щетинський О. Концерт для флейти з оркестром (1993) [Ноти] : партитура. Рукопис. 66 с.

Навпаки, у творі переважає поступовий розвиток кількох тематичних і мотивних структур, спільних для всіх трьох частин»<sup>46</sup>.

Досліджу їх<sup>47</sup>. У партії флейти на початку першої частини експонуються основні тематичні та мотивні структури: 1) мотив із двох висхідних малих секунд у комбінації довгих і коротких тривалостей – коротка фігура обсягом великої секунди (тт. 2–3); 2) проростання з одного звука довгої фігури (у цьому випадку – обсягом чистої квінти) у складному ритмі дрібними тривалостями, побудованої на комбінванні малих та великих секунд (тт. 3–4); 3) вигадливо ритмізовані повторення одного звука (часто із застосуванням специфічних засобів звуковибудовування (тт. 4–5 – *frullato*)). Ці мотивні структури містять основні інтервали, з якими працює композитор: мала й велика секунди (септими), чиста кварта (чиста квінта, тритон), меншу роль відіграють мала й велика терції.

Наступна фраза (тт. 5–8) комбінується з варіантів першої та третьої мотивних структур, друга структура відсікається: до мотиву з двох малих секунд у новому ритмі додаються повтори звука, далі – коротка фігура (варіант першого мотиву) і новий елемент (четвертий), який можна інтерпретувати як варіант третього мотиву – довгий звук (спочатку *ordinario*, потім – *frullato*). Третя фраза (тт. 8–11) побудована з двох симетричних мотивів (інтервальних варіантів короткої фігури): у першому комбінуються висхідні чиста кварта й мала секунда, у другому – низхідні чиста кварта і чвертьтон, другий мотив проростає в довгу фігуру. Ідея комбінування, інтервально-варіантного перетворення й проростання нового з «даного» на початку твору керує подальшим музичним процесом.

У другій частині панівними в партії флейти є короткі та довгі фігури з дрібними тривалостями (варіанти першої та другої мотивних структур), які комбінуються з довгими звуками (четвертий елемент). У третій частині варіантно трансформуються й комбінуються усі основні мотивні структури, про що говорить і П. Рудь<sup>48</sup>.

---

<sup>46</sup> Щетинський О. Концерт для флейти з оркестром (1993) [Ноти] : партитура. Рукопис. 66 с.

<sup>47</sup> П. Рудь виокремлює такі тематичні елементи: «... Унісоми з прилеглими секундами, що наближаються до кластерів; повторення-репетиції одного звука; хроматизовані ритмічно складні мелодичні фрази» (Рудь П. В. Еволюція композиторського стилю Олександра Щетинського : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Харків. нац. універ. мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2021. С. 87).

<sup>48</sup> Рудь П. В. Еволюція композиторського стилю Олександра Щетинського : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Харків. нац. універ. мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2021. С. 87.

Еволюційний процес розвитку звуку і звукоматерії в Концерті провокує до роздумів щодо питань логіки організації композиції, специфіки композиторського мислення, трактування часу. Почну з першого. Композиції О. Щетинського завжди постають на міцній конструкції, складеній з системи мотивних структур і їхніх варіантних модифікацій, прорахованої стрункої звуковисотної системи в горизонтальній і вертикальній проєкціях. Із цієї точки зору в композиції діють суворі механізми детермінації, які належать до іманентно музичних, без яких композиція не може здійснитись, а музика як мистецтво перестане існувати. Без них – хаос, який не корелює з еволюцією, яка є поетапним системним розвитком і розвитком саме системи. Іманентно музичні закони (механізми детермінації) стають фундаментом еволюції звуку і звукоматерії в часі, яка реалізується через послідовний, не детермінований зовні, але визначений ізсередини іманентно музичною логікою саморозвиток звуку, який полягає в максимальній вичерпаності всіх можливих його варіантів і модифікацій у межах окресленої системи. У Концерті, на мою думку, реалізується повне розкриття ідеї музики як мистецтва звуку на основі діалектичної єдності детермінованості й еволюції. Це виводить на думку щодо органічної єдності складників опозиційно-діалектичних пар у композиторському мисленні: раціонального й емоційного, детермінованого й еволюційного, загального й індивідуального, конфігурація взаємин яких визначається композиторським інвентарством, фантазійністю та комбінаторністю, які в О. Щетинського досягають найвищого рівня.

Чи є час цілеспрямованим у композиції, у якій втілюється ідея еволюції звуку і звукоматерії, їхньої саморегуляції та саморозвитку? Напевно, що телеологічність у розумінні раціонально-просвітницької епохи тут керувати часом не може. Мета полягає в розкритті, реалізації та максимально повній вичерпаності (що, у принципі, неможливо) потенційно можливих (і потенційно нескінченних) форм буття звуку і звукоматерії не в майбутньому, а в теперішньому часі. Обрання з безлічі можливих варіантів форм буття звуку певного варіанта кожного моменту – це і є шлях еволюції, яка здійснюється тут і зараз, **ex tempore, виходячи** з іманентно музичних детермінант. Еволюція як засаднича категорія буття звуку і звукоматерії у Концерті акцентує увагу на мисленні в часі й актуалізує теперішність як єдино можливий час існування живих організмів і Всесвіту. Л. Смолін зауважує: «...найвельичніша таїна Всесвіту є те, як він розгортається перед нами у часі»<sup>49</sup>.

---

<sup>49</sup> Смолин Л. Возвращение времени: от античной космогонии к космологии будущего. М. : АСТ: CORPUS, 2014. С. 13.



### 3. Звук, рух і простір в «Траскротіях звуку»

Твір «Траскротії звуку» написано для концертного духового оркестру<sup>50</sup> 2007 року, редакцію здійснено 2008. У короткому передньому слові О. Щетинський визначив жанр твору як «поема». Назва «Траскротії звуку» провокує до паралелей із розглянутим Флейтовим концертом. Однак «Траскротії...» мають оригінальну концепцію, неповторне композиційне рішення, свій алгоритм роботи зі звуком. У Флейтовому концерті відбувається актуалізація «теперішнього» через занурення у процес еволюції звуку, у «Траскротіях...» спостерігається поєднання двох часових вимірів: теперішнього із зосередженням на трансформаціях звучання, на роботі з тембром і фактурою; і майбутнього – завдяки цілеспрямованому проходженню через різноманітні образні сфери, про що зазначає композитор у коментарі: від ліричної і медитативної, через модуляцію в драматичну, яка «вибухає» трагічною кульмінацією, після чого – у мерехтливо-скерцозну, і, нарешті, в піднесену («музика сфер», за словами композитора). Відповідним чином вибудовуються розділи одночастинної композиції. До т. 121 триває розлогий і складний за будовою перший розділ, в межах якого розвиваються лірико-медитативна і драматична сфери, відбувається досягнення трагічної кульмінації (від т. 87, новий кульмінаційний пік – від т. 99). У середині першого розділу є свої віхи, позначені зміною типу фактури і характером висловлювання: від т. 61 активності музичному процесу надає маршоподібний, пульсуючий тип руху, пружна спрямованість якого підсилюється діалогічною фактурою, в якій збільшується роль гомофонії (вертикальної координації голосів). Музичний процес досягає кульмінації у т. 87, яка містить декілька хвиль і завершується поступовим спаданням напруги від т. 102 до т. 120. Тут фактура знов максимально розшаровується на індивідуалізовані лінії (домінування поліфонічної фактури). Скерцозний розділ охоплює тт. 121-152: він обрамлюється невеликими фрагментами ударних інструментів. Від самого кінця т. 152 починається завершальний розділ «музики сфер», який увінчується кодою. У композиції, таким чином, утворюється не прямолінійний, але цілеспрямований вектор руху подій музичного процесу.

Між розділами відбуваються гнучкі переходи, «перетікання» за допомогою тематичних і великою мірою оркестрових засобів.

---

<sup>50</sup> Склад оркестру за розташуванням інструментів у партитурі: флейта пікколо, 2 флейти, 2 гобої, англійський ріжок, 2 фаги, кларнет in Es, 3 групи кларнетів in B, бас-кларнет in B, 2 альт-саксофони in Es, тенор-саксофон in B, баритон-саксофон in Es, 2 корнети in B, 3 труби in B, 4 валторни in F, 3 тромбони, баритон, 2 туби, литаври і ударні: дзвіночки, вібрафон, дерев'яна коробочка, маримба, 3 том-томи, малий барабан, 4 бонги, трикутник, підвісна тарілка, там-там.

Наприклад, пульсуючо-маршоподібний фрагмент першого розділу містить новий тематичний елемент – квінтоль «коливання» в партіях альтового і баритонного саксофонів (тт. 61–64). Він звучав раніше у секстольному варіанті у кларнетів (тт. 54–55), тому його поява уподібнюється «проростанню» стеблини із зерна, яке було закладено раніше. Гнучкість переходу до скерцоного розділу (т. 121) досягається завдяки оркестровому *diminuendo*, максимальній прозорості фактури. Вихід у маршоподібний епізод, згладжується, навпаки, через оркестрове *crescendo* (т. 61). Монтажність, блоковість не притаманні композиційному мисленню О. Щетинського.

Як і в багатьох своїх творах, у передньому коментарі композитор дав ключі до художнього задуму і техніки його реалізації<sup>51</sup>. Поштовхом для проникнення в задум стає визначення траєкторії у фізиці, акцент на категоріях тіла, руху і простору – з цього починається коментар. Втілення моделі траєкторії руху в організації музичної композиції зумовлює дію звуковисотно-темброво-фактурної ідеї: рух мобільних тематичних структур відносно стабільної звукової комбінації – тритону «с – fis». Інтервал тритону міститься, немов вбудований константний елемент, в багатьох мелодичних лініях, він постійно утворюється між голосами по вертикалі. Наприклад, з його низхідного варіанту починається мелодична лінія першого гобоя (тт. 1-2), яка сприймається як рельєф на тлі тонко накреслених фігур дрібними тривалостями у двох флейт. У свою чергу, він «прослизає» у швидкому мелодичному русі фігури першої флейти (т. 1). Між завірлим «с» у гобоя і скороминучим «fis» у флейти теж утворюється тритон. Він є і найостаннішим інтервалом, яким замикається твір у т. 185 в партії бас-кларнета. Наявність тритону як стабільного звуковисотного елемента визначає (немов би «задає») траєкторію руху усіх мелодичних ліній.

---

<sup>51</sup>«Траєкторія у фізиці – це лінія руху тіла відносно нерухомих об'єктів. В оркестровій поемі «Траєкторії звуку» кілька тематичних структур (мотивів та акордів) обертаються навколо незмінної звукової сполуки – тритону до-фа дієз. Рухомі елементи зазнають варіаційних перетворень, утворюють експресивні мелодичні лінії, щільні поліфонічні нашарування, що проходять крізь інтенсивну мотивно-тематичну й фактурну розробку. Композиційна техніка містить елементи спектральної гармонії, некласичної тональності, вільної атональності і модальності, її провідним чинником є мелодична і темброва трансформація. Початковий лірико-медитативний характер музики поступово набирає рис драматичної оповіді, вибухає трагічною кульмінацією, перетворюється на скерцозне мерехтіння і розчиняється в елегійному низхідному русі-співі. В заключному епізоді висхідні пасажі переображується на «музику сфер» – сяючий спектральний акорд, що охоплює найширший звуковий діапазон». (Щетинський О. «Траєкторії звуку» для духового оркестру (2007, ред. 2008) [Ноти] : партитура. Рукопис. 48 с.).

Окрім тритону функцію стабільного елемента в композиції виконує повторення одного звуку в характерному ритмі крупними тривалостями, із застосуванням тріолі. Ця тематична структура може бути вирішена різними способами: а) як унісон (звук «с» другої октави у корнетів з послідовним нашаруванням, т. 7); б) в октавному дублюванні (звук «с» першої октави у чотирьох валторн з послідовним нашаруванням, від останньої вісімки т. 7; від т. 25); в) в інтервальному дублюванні (від т. 32 тритон, комбінація тритону і чистої квінти; т. 38 – велика секста, від т. 39 комбінація малої терції, великої сексти і тритону). Через ритмічне, звуковисотне маркування і фактурне рішення (комплементарно-ритмічне нашарування ліній, в яких повторюється у певному ритмі один звук) дана тематична структура завжди добре упізнається. У неї час від часу стягуються інші мелодичні лінії, вона утворює окремих шар фактури із фіксованим тембровим рішенням (мідні духові інструменти, до яких іноді долучаються саксофони (див. від т. 47)). Як правило, цей шар контрапунктує поліфонічному шару (побудованому на мелодично індивідуалізованих лініях). У пульсуючо-маршоподібному фрагменті цей елемент відсутній, він повертається на вершині кульмінації (від т. 102) і у варіантному виді (згладженість ритмічного рельєфу, рух рівними тривалостями, довгі звуки) утримується до кінця першого розділу. Фактурна ідея ритмізованого повторення звуків в ритмічно-комплементарних лініях з проєкцією на усі тембри реалізується в останньому розділі («музика сфер», від т. 152), де застосовано елементи спектральної гармонії (по всьому оркестровому діапазону розподілені складники натурального звукоряду від звуку «б»).

Однак, і на цьому зацентруємо увагу, у фактурі твору присутній ще один стабільний елемент: «с» другої октави як звуковисотна горизонтальна вісь починає звучати з першого такту у маримби тремоло. Далі ідея витриманого тремолоючого звуку матиме свою логіку розгортання. У т. 9 цей звук передається вібрафону тремоло, а маримба у т. 10 дублює його октавою нижче. Поступово октава в партіях цих інструментів починає «розхитуватись»: від т. 19 вони тремолоють тритон  $c - fis$  в різноманітних звуковисотних комбінаціях доти, доки у т. 36 ці «звукові ігри» не призводять до фокусування на «с» другої октави в партії маримби. Динаміка від  $pp$  до  $mf$  утримує партії маримби і вібрафона на другому плані, звучання духових їх переважає темброво і динамічно. Проте вони утворюють мерехтливе резонуюче тло, у тому числі завдяки прийому тремоло. У т. 42 вібрафон і маримба змінюють висотне положення (« $es$ » першої октави і « $fis$ » другої), у маршоподібному фрагменті витримані тремолоючі звуки як елемент фактури композитором не застосовуються. Звук «с» третьої октави знов з'являється у дзвіночків і маримби на висоті кульмінації, в динаміці  $ff$  (т. 102). Ідея витриманого звуку відсутня в скерцозному розділі, сповненому сухих, коротких

і гострих звучань (тт. 121–152). Вона реалізується знов у завершальному розділі: від т. 167 у маримбі звучить тремоло секундами «c/d – e/fis» у малій октаві, яке триватиме майже до останніх тактів твору (до т. 181).

Спроба систематизації тематичних структур у «Траєкторіях звуку» приводить до таких результатів. У творі можна виокремити: а) короткі або доволі розгорнуті елементи у дрібному ритмі, назвімо їх фігурами; б) мелодичні лінії з індивідуалізованою мотивною і ритмічною будовою (з більш крупними тривалостями), назвімо їх фразами; вони мають різну інтервальну структуру, проте всі починаються з довгого звука-вершини, який «перетікає» у мелодичну лінію, мають низхідну спрямованість, що надає їм ліричності; в) повторення одного звука в унісонному або дубльованому викладенні (див. вище). У перших двох тематичних структурах тритон «вбудований» як константний елемент. У третій тритон поступово проникає в окремі лінії, порушуючи чистоту звучання октави (див. від т. 17). Варіантом тематичної структури в) є утримання довгого звука (наприклад, тремоловання «с» у маримбі).

Варіантні перетворення, які відбуваються із тематичними структурами, котрі композитор називає мобільними, підкоряються принципу еволюційного розгортання. Засобами їх перетворення є, за словами самого композитора, «інтенсивна мотивна, тематична та фактурна розробка»<sup>52</sup>.

Оркестрова фактура «Траєкторій...» переважно поліфонічна, в ній домінує лінійне мислення. Композитор застосовує різні типи поліфонії: контрастну (оперуючи різними тематичними структурами у контрапункті), вільно-імітаційну, на основі розщеплення мелодії (гетерофонія), мікрополіфонію. З цієї точки зору тип функціональної будови оркестрової фактури можна в загальному плані визначити як нон-ієрархічний. У ньому максимально стертий розподіл на рельєф (головний голос/голоси) і супроводжувальні (другорядні) голоси. Усі елементи фактури, навіть витримані звуки, повтори звуків є тематичними структурами, які виконують важливі смислово і композиційну функції. Нейтральні (фігуративні) елементи в оркестровій фактурі відсутні. Однак, і на цьому слід наголосити, у кожному розділі і фрагменті слід брати до уваги ступінь мелодичної і ритмічної індивідуалізованості ліній і на цій основі оцінювати їх функціональне співвідношення.

У гомофонних фрагментах, де домінує вертикальна координація голосів, поліфонічні лінії все одно присутні. Строгу гомофонію порушують також різновиди дублювання: варіантного, фрагментарного, неточного, які призводять до інтервального і ритмічного розщеплення ліній.

---

<sup>52</sup> Щетинський О. «Траєкторії звуку» для духового оркестру (2007, ред. 2008) [Ноти] : партитура. Рукопис. 48 с.

Як правило, композитор тяжіє до об'єднання ліній фактури у темброво-фактурні шари. Так, у «Траєкторіях..» є стійкі шари, які мають свою логіку буття у партитурі у свою темброву реалізацію. Це лінія маримби і вібрафона, які тремолоють звук «с» з інтервальними варіантами втілення – до завершальних секунд «с/d – e/fis» у кодовому розділі. Це ритмічно-комплементарний шар у, переважно, мідних духових, який трансформується темброво, регістрово і звуковисотно в заключному розділі (спектральне розшарування по вертикалі оркестру звука «b»). У фактурі ці шари утворюють константні просторові «нерухомі тіла», відносно яких відбувається рух в інших – більш динамічних і рухливих шарах фактури. Нерухомість ця, однак, виявляється позірною: у них теж відбуваються трансформації (про що зазначено вище) у своєму часовому «режимі», значно повільніше. Таким чином, в різних шарах фактури немов би співіснують різні виміри часу.

Між темброво-фактурними шарами складаються такі типи функціональної взаємодії: 1) рівнозначних шарів із точки зору функціональної організації; 2) відносно рівнозначних шарів. Взаємодія нерівнозначних із точки зору функціональної організації шарів у «Траєкторії...», на мою думку, відсутня через композиційний задум. Ще раз наголошу, що довгі звуки, які можуть трактуватись як педалі, мають вкрай важливе смислове і композиційне значення

## **ВИСНОВКИ**

Актуалізація значення оркестрового мислення у творчому процесі відбувається у музиці ХХ–ХХІ століть, що зумовлено комплексом інтра- і екстрамузичних чинників, зокрема кардинальною зміною світоглядної парадигми і реакцією на це музичного мистецтва. Саме оркестрування як об'єктивація оркестрового мислення стало тим параметром композиції, яке дало можливість композиторам відтворювати уявлення про час, простір, матерію, рух, а засобами для цього стають тембр, фактура, регістр, подієвість, якими оперують композитори в оркеструванні. Поза втіленням у партитурі величезна кількість сучасних творів просто не мисляться, адже оркестрування утворює їхню сутність. До них належать і твори О. Щетинського. Аналіз продемонстрував, що предметом композиторської роботи в них є звук, простір, матерія. Принципово різні варіанти розробки цих «тем» є наслідком тієї множинності, яка є константою сучасної культури як типу мислення. Виходячи з множинності, сформулюю основні константи оркестрового мислення О. Щетинського: принципова множинність буття звуку, динамічна континуальність розгортання звукоматерії, динамічна складність (багатофігурність) організації простору.

## АНОТАЦІЯ

У дослідженні обґрунтоване оркестрове мислення як складне багатовимірне явище, здатне відбити культурно-світоглядну парадигму: уявлення про час, простір, матерію. Такий підхід дозволяє трактувати його у світоглядному, художньо-естетичному, філософському аспектах, у площині духовного буття особистості. В аспекті відбиття світоглядних ідей сучасності проаналізоване оркестрування двох творів сучасного українського композитора Олександра Щетинського: Концерту для флейти з оркестром (1993) і «Траскторії звуку» (2007/2008). Написані з розривом у майже п'ятнадцять років, вони демонструють інтерес автора до звуку, простору, матерії, часу, які стають «темою» композиції і предметом композиторської роботи. На основі аналізу узагальнені константи оркестрового мислення О. Щетинського.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Біблер В. Культура. Діалог культур. В. Біблер. *Культура. Діалог культур*. Київ : ДУХ І ЛІТЕРА, 2018. С. 11–32.
2. Библер В. С. Мышление как творчество (Введение в логику мысленного диалога). Москва: Политиздат, 1975. 399 с.
3. Бонфельд М. Ш. Музыка: Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства. Санкт-Петербург: Композитор, 2006. 628 с.
4. Бородавкін С. О. Принципи оркестрового мислення Й. С. Баха : автореф. дис. ... кандит. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 1998. 22 с.
5. Вільчек Ф. Основи. 10 ключів до реальності. Київ : Лабораторія, 2021. 208 с.
6. Герасимова-Персидская Н. А. Выход к новым принципам пространственно-временной организации музыки в переломные эпохи. *Н. А. Герасимова-Персидская Музыка. Время. Пространство*. Киев : ДУХ І ЛІТЕРА, 2012. С. 250–263.
7. Герасимова-Персидская Н. А. Новое в музыкальном хронотопе конца тысячелетия. *Н. А. Герасимова-Персидская Музыка. Время. Пространство*. Киев : ДУХ І ЛІТЕРА, 2012. С. 264–274.
8. Герасимова-Персидская Н. А. Музыка в новой культурной парадигме. *Н. А. Герасимова-Персидская Музыка. Время. Пространство*. Киев : ДУХ І ЛІТЕРА, 2012. С. 327–334.
9. Гоменюк С. Г. Музичний хронотоп: предмет і явище. Типологія форм часопросторової організації в авангардній музиці : автореф. дис. канд. ... мистецтвознавства : 17.00.01. Київ, 2006. 22 с.
10. Дыс Л. И. Музыкальное мышление как объект исследования. *Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования* : сб. ст. Киев : Муз. Украина, 1989. С. 35–47.

11. Івко А. В. Подієві аспекти музичної форми ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2008. 23 с.
12. Клебанов Д. Лекції з інструментування : навч. посіб. Ред. і доп. Турнеєв С., пер. Романюк І. Харків : «Естет Принт», 2019. 80 с.
13. Коробецька С. Ю. Оркестровий стиль: теорія, історія, сучасність : монографія. Київ : Видавництво НІТУ ім. М. Драгоманова, 2011. 332 с.
14. Котляревский И. К вопросу о понятийности музыкального мышления. *Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования: сб. ст.* Киев: Муз. Украина, 1989. С. 28–34.
15. Мамардашвили М. Эстетика мышления. Москва: Московская школа политических исследований, 2000. 416 с.
16. Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса. Новый диалог человека с природой. Москва: Прогресс, 1986. 432 с.
17. Пясковський І. Б. Логічне і художнє в музичному мисленні. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2009. № 1 (2). С. 21–25.
18. Пясковский И. Б. Логика музыкального мышления. Київ: Музична Україна, 1987. 179 с.
19. Ракочі В. Оркестр у музичному просторі Європи XVII–XXI століть. Витоки. Трансформації. Концепції : монографія. Київ : КМAM ім. Р. М. Глієра, 2020. 352 с.
20. Рідлі М. Еволюція всього. Київ : Видавнича група КМ-Букс, 2019. 336 с.
21. Рудь П. В. Еволюція композиторського стилю Олександра Щетинського : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Харків. нац. універ. мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2021. 285 с.
22. Самойленко О. І. Психологія мистецтва: сучасні музикознавчі проєкції : монографія. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2020. 236 с.
23. Смолин Л. Возвращение времени: от античной космогонии к космологии будущего. М.: АСТ: CORPUS, 2014. 377 с.
24. Сохор А. Н. Социальная обусловленность музыкального мышления и восприятия. *Проблемы музыкального мышления*. Москва : Музыка, 1974. С. 59–74.
25. Тукова І. Музика і природознавство. Взаємодія світів в умонастроях епох XVII – початок ХХІ століття : монографія. Харків : Акта, 2021. 453 с.
26. Уитроу Дж. Естественная философия времени. М.: Эдиториал, УРСС, 2003. 400 с.
27. Хокинг С. Краткая история времени. *С. Хокинг. Три книги о пространстве и времени*. Санкт-Петербург : Амфора, 2014. С. 3-160.

28. Щетинський О. Концерт для флейти з оркестром (1993) [Ноти] : партитура. Рукопис. 66 с.

29. Dufourt H. Timbre et espace. *Le timbre: Métaphore pour la composition* / Textes réunis et présentés par J.-B. Barrière. Paris : I.R.C.A.M. et Christian Bourgois Éditeur, 1991. P. 272–281.

30. Щетинський О. «Траєкторії звуку» для духового оркестру (2007, ред. 2008) [Ноти] : партитура. Рукопис. 48 с.

**Information about the author:**

**Savchenko Hanna Serhiivna,**

PhD in Art Studies, Associate Professor,

Professor at the Composition and Orchestration Department,

Ag. Head of the Composition and Orchestration Department

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts

11/13, Maidan Konstytutsii, Kharkiv, 61003, Ukraine



## НАУКОВО-МЕТОДИЧНІ ПРІОРИТЕТИ СУЧАСНОГО МУЗИКОЗНАВСТВА: ПЕРЕСТУПАЮЧИ МЕЖІ

Самойленко О. І.

### ВСТУП

Долання меж – це, мабуть, найбільш помітна риса сучасного гуманітарного пізнання, що визначається прагненням охопити якнайширші показники людської дійсності, водночас дійти до достатньої глибини культурного досвіду, завжди зосередженого навколо людини з її особливими потребами та вміннями. Ставлення до *дійсного*, способи сприйняття життєвої дійсності відображуються у дисциплінарному впорядкуванні пізнавальної діяльності, у її одночасній специфікації та універсалізації, внаслідок чого виникають не лише нові мережі інтердисциплінарних зв'язків, а й нові інтегративні методи вивчення дійсності. Останні постають і як важливі інструменти визначення меж тої реальності, тобто того обсягу засвоєного й осмисленого буття, яким здатна керуватися людина в її життєтворчій послідовності.

Перетворення знеособленого тривання життєвої дійсності на усвідомлену й структуровану за культурними канонами людську реальність все частіше постає головним предметом епістемології, котра покликана, найперше, засвідчувати значення досвіду, а по друге – визначати якості культурної комунікації та відповідні до них дискурсивні – словесно-мовні або деякі інші – засоби. Таким чином виникає і своєрідна *дискурсивна дійсність* культури, але вже як *вторинна*, тобто як більш відповідна завданню ствердження меж специфічної людської реальності, тобто як дійсність побудована, доповнена, у багатьох ракурсах штучна та вигадана....

Не є перебільшенням вважати, що мистецтвознавчі дисципліни є одним з головних провідників до такої умовно-штучної, «фіктивної», але важливої за пізнавально-творчими завданнями, дійсності. Тому створювана в їх межах література, тобто сукупність словесних текстів, також притаманний їм спосіб висловлення, дискурсивний матеріал, розташовуються на межі уявлень про вигадано-можливе та дійсне, на межі «фікшн» та «нон-фікшн».

Для сучасного музикознавства така двоїстість є цілком прийнятною та навіть методично необхідною, як знаходження між науковістю (хай навіть з відтінком *science fiction*) та художністю, фактично-подієвою верифікацією (дійсним) та переконливістю умовних відвернених визначень, оцінок (вигаданим, передбачуваним).

Причому музикознавчий дискурс найбільше набуває специфічної умовності та «свободи від дійсності» саме тоді, коли прагне проникнути до глибинного шару, екзистенціального осередку цієї дійсності. Адже на цьому шляху йому доводиться долати деякі інші перепони, у тому числі вже суто дискурсивні іншодисциплінарні межі, залучаючи поетику та риторичку інших мистецтвознавчих та гуманітарних дисциплін, стаючи більш мобільним та дієвим, але також і більш поняттєво-штучним. Виникає методичне протиріччя між призначенням музикознавчої науки бути відокремленою поняттєво-категоріальною й логічною системою та її покликанням поставати «живою» пізнавальною сферою розкривається, врешті-решт, як опозиція теоретичної раціоналізації та «павутини життя» (Ф. Капра).

У цьому відношенні між досвідом музикознавства та творчими механізмами музичного мистецтва виникає спільна дихотомія, що має парадоксальні елементи: фактичного як «сирого» матеріалу дійсності (дійсної «павутини життя») та умовного (також і «промовленого») як «приготовленого» та оформленого за *новими правилами нової реальності*. У ній віддзеркалюється неминуча дистанція, водночас предметна спільність музикознавчої інтерпретації (розуміння, що вже знайшло вихід у певній дискурсивній формі) та смислової дійсності/реальності музики. І саме ці діалогічні відносини між способом наукового пізнання та іманентним змістом мистецтва роблять відчутними особливі *екзистенціальні межі*, що існують між різними видами людської реальності.

Сьогодні існує суттєва потреба надати визначення цим межам, оскільки вони обумовлюють, з одного боку, *поліцентризм музикознавчого досвіду та діяння*, а з іншого – *хронотопічне «безмежжя»* музичного осмислення.

### **1. Деякі чинники системного підходу у музикознавстві**

Навіть враховуючи можливий розподіл музикознавчих підходів на науково-дослідний та художньо-публіцистичний, доводиться визнати, що провідною рисою *розуміючого музикознавства* завжди є системність та спроможність втілювати й розвивати принципи системного мислення. Дане мислення потребує наявності певних методологічних конструкцій, тобто не випадкових предметних позицій, а *проблемно-тематичних установок*, що виробляються спільним досвідом усвідомлення й експлікації *змісту музичної творчості*, музики як автономної художньої форми.

У резонансі з соціально орієнтованими гуманітарними розвідками, мистецька та мистецтвознавча думка відкриває для себе *тему й образ «планетарної особистості»* (Л. Улицька) – людини, котра не просто цікавиться буттям усієї планети, володіє різними мовами (причому це

не лише національні, вербальні мови, а і різні художні мистецькі мови), прагне стати полілінгвальною істотою, тобто істотою, мовна свідомість якої є достатньо широкою, дозволяє без дискомфорту переміщуватися з одного мовного (мовно-етнічного) середовища до іншого, легко адаптуватися та бути толерантною і, звісно, надзвичайно миролюбною (останнє постає однією з корінних рис саме планетарної особистості). Цікавість до даної теми пояснюється тим, насамперед, що саме таку планетарну особистість сьогодні відображує, формує, намагається показати як ідеальну людську істоту світове мистецтво, у цілому, у тому числі світовий театр, із залученням музики – як оперний театр.

Тому перший тематичний напрям, що активно розвивається у нинішньому вітчизняному музикознавстві, підсилює значення наступного, другого – *теми національного музичного театру, національної оперної творчості* – але як *складової світового театральньо-мистецького процесу*. Оновлені проблемні ракурси цієї теми визначаються наступним.

Театр – це, перш за все, видовище, що запропоноване людині, яка знаходиться у зручному, спокійному, умовно-пасивному місці, тобто займає «позу» реципієнта, займає місце глядача/слухача, свідомість якого працює, так би мовити, на сприйняття. Звісно, при цьому відбувається дуже велика робота свідомості, але людина все рівно не стає актантом – не є ані автором, ані безпосереднім учасником дії, що відбувається на театральній сцені. Одна з корінних рис театру – це те, що між сценічними подіями, які презентує певне видовище, і тим місцем, де знаходиться реципієнт, існує нездоланна дистанція, функціонує запланована відстань, яку не можна переходити за законами жанру. І ось саме сьогодні ця позиція починає провокувати деякі потреби щось змінити в жанровій природі театральної дії, щоб пробудити більшу активність реципієнта.

Корінною рисою трагедії, як історичного та семіологічного фундаменту усієї галузі театрального мистецтва, з усіма його різновидами, було намагання включити до активної внутрішньої психологічної дії співпереживання усі *ресурсні компоненти* особистості реципієнта, яким був колись стародавній грек та яким залишається і сьогодні сучасна людина: виявити здатність до важкого, але екзистенційно необхідного пізнання та певного перевиховання, до перебудови свідомості. До цього завдання повертаються в оперному мистецтві сьогодні, створюючи постановки, що покликані навіть не активізувати, а достатньо різко пробудити людську свідомість, на кшталт опери К. Сааріахо «Невинність», що написана на декількох мовах і *примушує* розуміти усі ці мови разом із стилістичними музичними комплексами, що супроводжують звучання даних мов. Подібне композиційно-сміслові рішення дуже утруднює сприйняття і ставить цілком нові когнітивні завдання перед усіма слухачами і глядачами цієї опери.

Вивчення подібних музично-театральних явищ, як і взагалі виявлення ускладнення мовних засад музичних композицій разом з намаганням надати їм нової лапідарності, тобто виявлення причин та наслідків протистояння «нової складності» та «нової простоти» у музичному мисленні, постає актуалізованим завданням сучасного українського музикознавства<sup>1</sup>, і не лише заради музичного мистецтва, а й заради того стану, у якому опинилося зараз українське і світове суспільство, разом переживаючи найтяжкі кризові часи.

Музикознавство завжди було і залишається нині однією з наук про дух, про духовне в людині, про особистісний моральний потенціал людини як творчої істоти. Тому специфічною рисою пізнавальної сфери музикознавства є відповідність природі й ладу сучасної особистості, спрямованість до «розмови» з нею. Музикознавча діяльність за своєю загальною природою має досить рельєфно визначений просвітницько-гуманітарний нахил, який сьогодні виявляється поєднаним з *темою нового етосу* та формуванням «*нової епістемології*» мистецького пізнання.

Даний третій тематичний напрям має, як бачимо, найбільш виразне методологічне призначення, і дозволяє поєднати, з-акумуляувати обидва попередніх, також долучатися до провідних «людинознавчих» концепцій, що існують у світовій гуманітарній літературі. Англійський термін «overcoming boundaries» добре відповідає визначенню цієї тенденції подолати існуючі предметні та методичні межі, підсилюючи значення онтологічних питань, водночас утримати весь той тезаурус, який українське музикознавство дійсно «напрацювало» за останні десятиліття.

Можна з впевненістю сказати, що у теперішній час українське музикознавство вийшло на новий щабель – як своєю методологічною оснащеністю, так і своїми суто поняттєвими категоріальними здобутками, демонструючи системність поняттєвого апарату в різних дисциплінарних вимірах, але, головне, відкриваючи у собі готовність до суттєвого оновлення дисциплінарного тезаурусу. Мається на увазі, у тому числі, великий корпус монографій та дисертаційних праць, у тому числі наукового докторського рівня, які останніми десятиліттями з'явилися на українському музикознавчому просторі<sup>2</sup>. Тематика і проблематика, обсяг матеріалу цих робіт не лише відповідає критеріям

---

<sup>1</sup> Овсяннікова-Трель О. «Нова простота» як системний жанрово-стильовий феномен в сучасному музичному мистецтві: монографія. Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 2021. 448 с.

<sup>2</sup> Це праці Є. Бондар, І. Довжинець, І. Драч, Г. Карась, О. Корчової, Ю. Ніколаєвської, О. Овсяннікової-Трель, О. Оганезової-Григоренко, С. Осадчої, О. Самойленко, І. Тукової, М. Черкашиної-Губаренко, А. Черноіваненко, багатьох інших, значна кількість різноманітних за тематикою колективних монографій.

науковості, а і виявляє нові орієнтири *власної науково-мисленневої дійсності українського музикознавства*, що виходить на рівень масштабних наукових розробок, все більше цікавиться сучасною дійсністю, але також і тим, що може відбутися у майбутньому. Зберігаючи національне призначення, українське музикознавство пропонує певний «планетарний розмах», поєднуючи знання про українську музику в різних її історичних вимірах з тими предметними даними, які можна сьогодні отримати стосовно інших етнічних національних культур, взагалі відносно світового культурно-досвідного процесу. Відтак підсилення саме «українського нерву», українського цензу сучасного музикознавства гармонійно пов'язане зі зростаючим планетарним обсягом, що дозволяє проводити успішні компаративні розвідки і поєднувати між собою досягнення різних європейських (світових) наукових шкіл.

З боку дискурсивної організації найбільш суттєвим питанням залишається розвиток сучасного музикознавства як *живої пізнавальної системи*, тобто такої пізнавальної системи, яка, по-перше, існує зусиллями людей та заради особистісних людських інтересів, а, по-друге, весь час змінюється, існує у русі та завдяки включенню у різноманітні контексти, зокрема завдяки спілкуванню з іншими мистецтвознавчими та гуманітарними дисциплінами. Але найголовніше – музикознавство існує у контексті життєвої дійсності, воно занурене у життя, і саме це підсилює *епістемологічний підхід* та актуалізує потребу створення музичної епістемології як окремої дисципліни.

Епістемологічний підхід постає найбільш доречним стосовно методичних пошуків сучасного музикознавства, оскільки він дозволяє звертатися до того феномена, який Ф. Капра називав «павутиною життя». І хоча предметні інтереси музикознавства знаходяться дещо вище або осторонь «павутиння життя», воно повинне дослухатися до дійсності – як до тієї «сировини» (К. Леві-Стросс<sup>3</sup>), з якої мистецтво виготовлює свої символічні знаряддя. Стосовно музичного досвіду цю опозицію «сирого» та «приготовленого» можна тлумачити як взаємозалежність усної та письмової форм існування музики, особливо враховуючи специфіку музичної писемності... Тим не менш, і у цьому ракурсі вивчення феномена музичної творчості виникають певні протиріччя.

Якщо підійти до способів існування музичної мови з боку композиторського письма, звісно, письмове постає «приготовленим», керованим, здійсненим, а усне звучання – «сирим», або попереднім, або тимчасово вивільненим та поверненим до початкової стадії перед-

---

<sup>3</sup> Леві-Стросс К. Мифологии. Сырое и приготовленное / Перевод : Зинаида Сокулер, А. Акопян. 2006. 400 с. URL: <https://www.livelib.ru/work/1002166015-mifologiki-syroe-i-prigotovlennoe-klod-levistross>

втілення. Але з боку виконавця все постає зовсім іншим: саме письмовий текст є для нього тою, поки що «німою», сировиною, з якої треба видобути справжній музичний порядок як темпоральну організацію звучання, як дієву музичну форму.

До цього *обміну якостями* долучається і слухацька інтерпретація, що постає за межами попередньої опозиції, але у проекції до неї, як отримане смислове враження, як інший, узагальнюючий погляд на художні події, причому з боку особистості, що залишається у власному життєвому «павутинні», надає розуміння з матеріалу поточного життя, виходячи з його прагматичних запитів, не прагнучи якось конкретно означити, знаково експлікувати отримані враження.

Отже, методичність музикознавства, як епістемологічно налаштована, потребує врахування усіх необхідних для цілісного сприйняття музично-творчої дії опозицій та залежностей, спрямовує до питань про мовно-комунікативні, технологічні, прагматичні та часові межі в існуванні вже самого феномена музики (музичного тексту, музичного твору), внаслідок цього виникає «генеральне» запитання: яким повинно бути музикознавче розуміння та інтерпретуюче це розуміння музикознавче слово – у співвіднесенні зі смисловою реальністю музики та у самодіалозі, своєрідній ауторефлексії, музикознавчої думки?

Музикознавче розуміння, пов'язане з власними дискурсивними критеріями сприйняття та оцінки, та художньо-смислова реальність музики – дві основні системні величини, що співвідносяться між собою як учасники трансцендентного діалогу, скерованого до загальної життєво-смислової дійсності; ця остання найбільше впливає на *встановлення екзистенціальних меж* між різними видами реальності, які є упредметненими завдяки певній мовній діяльності, також у силу певних способів творчого усвідомлення.

Звертаючись до деяких сучасних гуманітарних концепцій, можна зауважити, що дані межі пролягають крізь психологічний зміст людського буття, тобто через свідомість людини в її як колективній, так і індивідуально-особистісній формі, і усі механізми долання або перетворення дійсності, «виплутування» з «павутини життя» або переплетіння її наново, зумовлюються психологічними якостями та здатностями людини, у її нинішньому стані та відповідно до рівня її самоусвідомлення.

Стівен Пінкер, зокрема його книга «The Better Angels of Our Nature: Why Violence Has Declined»<sup>4</sup>, свідчить про те що впродовж тривалого історичного періоду у людстві відбувається значний спад насилля, а

---

<sup>4</sup> Пінкер С. Лучшее в нас. Почему насилия в мире стало меньше = Steven Pinker. The Better Angels of Our Nature: Why Violence Has Declined / пер. с англ. Галины Бородиной. М.: Альпина нон-фикшн, 2021. 952 с.

загальна історична траєкторія розвитку людства веде до того що рівень агресії послідовно зменшується. На великому обсязі статистичного матеріалу Пінкер доводить, що наразі людство живе краще, аніж раніше, стаючи все більш миролюбним. Не дивлячись на останні соціополітичні події та прояви воєнної агресії, що викликали кризові стани значної частини людства, Пінкер продовжує запевняти, що люди за своєю природою не є або добрими, або злими, але вони наділені інтенціями, стремліннями, що можуть привести їх до полюсу або насилля, або співробітництва та альтруїзму.

Серед «добрих ангелів», що охороняють природу людини зсередини, з глибини свідомості та здатності до переживання, виявляються *чотири головні внутрішні сили*, котрі можна сприймати як конститутивні ознаки «внутрішньої людини»: емпатія як співчуття, що відкриває «дар» відчувати чужий біль як власний та враховувати не лише власні інтереси, а, насамперед, потреби інших людей; самоконтроль, «випереджуюче відображення» як різновид ауторефлексії, що дозволяє передбачати наслідки імпульсивних дій й корегувати емоційну поведінку; моральне почуття, що сформоване різноманітними соціальними та релігійними нормами з метою врегулювати відношення між людьми всередині культурного середовища, зокрема, заради зниження рівню насилля, хоча іноді виникає й протилежний ефект; здатність міркувати, задіювати раціональні інтелектуальні механізми та розширювати способи сприйняття й оцінки світу, долати власну обмеженість.

Дані сили С. Пінкер називає *силами еволюції людини та суспільства* в їх неминучій єдності та взаємній відповідальності, причому головним чинником позитивних змін вважає створювані культурно-соціальні умови, зовнішні історичні та фактичні (артефактні) обставини, *опановані людиною способи створення штучної реальності*, що стає вищою за природну дійсність та сприяє просуванню останньої у бік позитивних процесів.

Саме засобами таких штучних реальностей, з яких найбільш емоційно значущою постає художня, людина може запобігти виникненню стану «навченої безпомічності» або перетворенню на «*homo confusus*», тобто людину розгублену (Т. Чернігівська) у складних кризових ситуаціях.

Концепція С. Пінкера допомагає сконцентруватися на тих «ангельських» кращих задатках людської природи, які дозволяють виходити людям з небезпеки та будь-якої агресії, навіть якщо вона відбувається навколо, навчатися долати її. Дослідник наполягає на тому що зв'язок історії і психології у людському бутті, людському суспільстві пролягає через *інтелектуальну реальність*, тобто – що є певні ендогенні внутрішні чинники людського буття, разом з екзогенними, і серед них на перший план виходить раціональний

розум, як здатність людини формувати певні когнітивні програми та мислити в обраному пізнавальному напрямі.

Розширення кола співчуття, знання та раціональність, ескалація розуму – наголос саме на раціональному, але й відчуваючому, розумі – це відправна позиція у концепції Пінцера, на основі якої він розгортає і підтверджує історичними факторами та статистичними даними свою *довіру до позитивних напрямів еволюції людського суспільства*.

У чомусь подібний, але, у цілому, концепційно протиставлений підхід виявляє Фритьоф Капра, створюючи теорію «глибинної екології», що провідним началом розвитку людини та її свідомості вважає природне – в його поглибленому та розширеному, водночас, розумінні. Саме позиції такої «глибинної екології» примусили Капру звернутися до категорії «павутини життя» і відзначити людину як особливу павутинку у єдності з природним життям, зі світом природи: не як певний вихід за межі, перевищення природних можливостей, а навпаки – у повній залежності від цінності природи, позбавляючи таким чином людину надмірних споживчих інтересів, надлишкової корисності, зайвого егоцентризму.

За думкою Ф. Капри «поверхнева» екологія є антропоцентричною та орієнтованою на людину, розміщує людину над природою або поза неї. Тоді людина розглядається як джерело усіх цінностей, а природі приписується лише інструментальна та споживча значущість. Глибока – або глибинна – екологія не відділяє людину (як колективну істоту, але і як індивіда) від природного оточення, природного навколишнього. Вона примушує сприймати *природний світ та людину як єдність «живих систем»* – не як зібрання ізольованих об'єктів, а як *мережу феноменів*, котрі є фундаментально взаємозалежними, взаємопов'язаними. Таким чином глибинна екологія, як екологія і людського життя, людського культурного існування, визнає споконвічну цінність усіх живих істот і розглядає людей як «павутинну складову» у загальній мережі життя, що докорінним чином змінює і уявлення про *екологічне усвідомлення*.

У концепції Капри дане усвідомлення означає єдність духовно-релігійного та емоційно-інтелектуального пізнавального досвіду, коли людський вершинний дух розуміється як рівень/тип свідомості, за наявності якого індивід відчуває свою причетність до безперервності, до безупинної континуальності буття, до космічних або ноологічних рівнів мислення. Відтак глибинне екологічне усвідомлення виявляється і вершинним, підтверджуючи деякі постулати трансперсональної гуманістичної психології<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Капра Ф. Паутина жизни. Новое научное понимание живых систем / Пер. с англ. под ред. В. Г. Трилиса. К. : «София»; М. : ИД. «София», 2003. С. 16.



Системні властивості людського мислення та усвідомлення, в якій би галузі вони не проявлялися, зумовлені приналежністю людини до цілісної природної живої системи, оскільки людина інтегрована до неї й успадковує/продовжує її властивості, навіть суттєво змінюючи, переробляючи їх. Виходячи з позицій Ф. Капри, можна стверджувати, що творчо-мисленнева людська система, в єдності її ендо- та екзогенних чинників та показників, є природньо-живою інтегрованою цілісністю і повинна розглядатися й оцінюватися як єдиний феномен, значення якого не підміняється значенням окремих частин. Тому її аналітичне вивчення постає відкриттям внутрішніх структурних закономірностей, як відбиття конститутивних відношень між частинами цілого, впорядковуючих конфігурацій елементів, що остаточно не роз'єднуються... Воно передбачає виокремлення *контекстуального підходу*, як домінуючого та багатоцентрового, тобто такого, що дозволяє переміщувати фокус уваги з одного рівня системи на інший, знаходячи відповідні оцінні контексти для кожного. Як зазначає Ф. Капра, «системне мислення – це контекстуальне мислення; і оскільки пояснення речей в їх контексті означає пояснення не мові оточуючого середовища, то можна сказати також, що системне мислення – це філософія оточуючого середовища. В кінцевому рахунку – і це найбільш драматично показала квантова фізика – частин взагалі немає. Те, що ми називаємо частиною, – це лише паттерн в неподільному павутинні взаємовідношень. Отже, перехід від частин до цілого можна також розглядати як перехід від об'єктів до взаємовідношень. У певному сенсі це перехід “фігура – фон”...»<sup>6</sup>.

Таким чином, системне мислення і існування будь-якої живої системи – це завжди контекстуальний процес, і будь-яке системне явище може пояснюватися лише засобами того середовища, яке його оточує, з визначенням певних факторів, показників і складових частин цього середовища. Єдність системного принципу, як природньо-мисленневого, та контекстуального підходу примушує звертатися до питання про *прецедентні контексти*, як такі, що репрезентують найширші обсяги дійсності та найбільш визнані форми, способи її усвідомлення та штучно-знакового перетворення. І на цьому шляху також виникають сталі відповідності між художньою реальністю музики та музикознавчим пізнанням, включаючи його специфічні дискурсивні засоби.

---

<sup>6</sup> Капра Ф. Паутина жизни. Новое научное понимание живых систем / Пер. с англ. под ред. В. Г. Трилиса. К. : «София»; М. : ИД. «София», 2003. С. 48–49.

## 2. Епістемологічний напрям сучасного українського музикознавства: узагальнюючий погляд

Продивляючись праці українських дослідників останніх десятиліть, переконуємось у тому, що провідна епістемологічна термінологія залишається прерогативою наукової абстракції остільки, оскільки обумовлена інтересом до трансцендентної смислової реальності; водночас вона потребує конкретизації та докладання до аналізу певних форм культури (мистецтва) в тій мірі, в якій трансцендентний смисловий світ відтворюється в них і стає актуальним регулятором життєвих відносин. Можна сказати, що сьогодні епістемологічний підхід в музикознавстві ініційований особливими відношеннями, що виникають між «ціннісними трансцендаліями» і артефактним обладнанням культури, одночасно з цим стає способом їх репрезентації й пояснення.

Відштовхуючись від системи понять, установлюваної М. Фуко<sup>7</sup>, епістемологічний дискурс, орієнтується на ті відносини, свого роду «історичні апріорі», які виникають між умовами життєвого існування та формами культури – і конкретними способами пізнання та оцінки, упорядкування *людського досвіду*. Він націлюється на визначення продуктивних способів «відношень до відношень», тобто моделює в зняттю вигляді процес освоєння смислової умовної та речовно-мовної «безумовної» (здійсненої) реальностей в їх історичній і особистісній синхронізації. Тому, враховуючи складність феноменів, яким займається епістемологія, переважаючими в ній стають методи інтерпретації та формалізуючого пояснення. При цьому в якості епістемі, тобто цілісної пізнавальної установки, що фіксує результативне *діюче зусилля* по організації людської реальності, може виступати як зовнішній матеріально-речовий, так і іманентно психологічний показник; однак головними стають ті фактори й форми, що свідчать про можливість поєднувати зовнішній і внутрішній, віддалений невидимий, але передбачуваний, і близький, доступний, але підвладний часовим змінам, плани *життєвого досвіду* людини. Синхронність дії, думки, творчого задуму, зусилля по перетворенню – подоланню часової нестійкості буття осмислюється в методичних позиціях *енактивізма*, що стають сьогодні досить продуктивними в сфері епістемологічної теорії.

У світлі енактивізма, але також і у зв'язку з розвитком теорії прецедентності, нової якості набуває поняття досвіду, у тому числі творчого досвіду – *музичного досвіду*, оскільки в ньому відбите уявлення про складність і рухливість людської свідомості; воно

---

<sup>7</sup> Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. Спб. : А-сэд, 1994. 408 с.

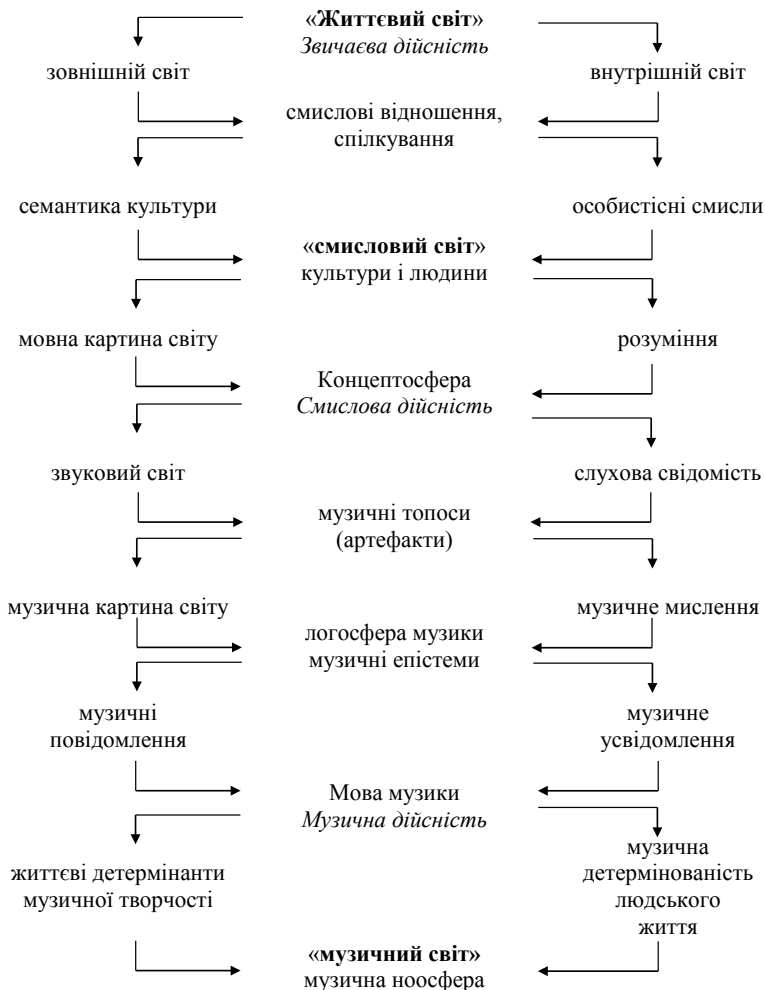
дозволяє вказувати на процеси «вдіння» свідомості, завдяки її психологічній – ноематичній – активності, у навколишній світ і реалії культури, на «енактивацію середовища» людською творчістю.

Як категорія епістемології, що вийшла з предметного горнила феноменології, *досвід* представляє єдність пізнавальних здатностей людини, котрі допускають реалізацію, тобто входження до певного життєвого контексту, включення до соціального регламенту – умов спільного проживання людей. І хоча категорія досвіду допускає диференціацію, у відповідності до тих пізнавальних границь і напрямків, у яких діє людський розум, головне в *досвідній реалізації* людини – цілісність, що рівнозначна цілісності присутності людини у світі; отже досвід є ділимим з боку умов життєвої (соціальної, культурної) дійсності/реальності, але єдиним і тотальним з боку людини, оскільки з даної сторони вимагає *включення – усвідомлення/осмислення/присвоєння та енактивації*, що й стає його ключовою характеристикою.

Це включення можливе лише у взаємодії з тим, що виступає для людини *реальністю* свідомості та вчинку, відкривається в цій якості, і, звичайно, мова тут повинна йти не про так звані об'єктивні предметно-матеріальні реалії навколишнього світу, хоча вони й важливі самі по собі, але про ті *суб'єктивні значення даних реалій*, які придбають досить широкий психологічний резонанс, стають сталою частиною колективних уявлень, апробовані колективними установками, тобто є частиною колективної пам'яті, отже – однією зі складових пам'яті культури; пам'ять культури завжди має колективні основи, і саме в них накопичуються її символічні властивості. Останні можуть виражатися, упредметнюватися, трансловатися різними шляхами, входити у вербальні мовні та інші знакові системи, приймаючи на себе функції об'єктивного плану культурних взаємин. Вони сприяють появі артефактного шару культури як результату уречевлення – експлікації того психологічного досвіду, котрий повинен залишатися апріорною передумовою культури на *всіх* стадіях її історичного розвитку, але тому повинен повторюватися, підтримуватися, відтворюватися, безперестанно репродукуватися, отже, *переживатися й формувати індивідуальні відношення*.

Вже не вимагає особливих доказів та обставина, що *пам'ять є головною психологічною реальністю людини, функціонуючою на засадах колективної свідомості*; але все ще варто пояснювати, яким чином та заради чого вона формується. По-перше, пам'ять стає загальнолюдською формою накопичення, зберігання й передачі досвіду завдяки тому, що існує в множинних індивідуальних іпостасях, усупільнюється на їх основі, причому, у тому числі, і предметно-матеріальним шляхом; по-друге, вона активізує вкорінені у свідомості *досвідні моделі*, способи відношень зі світом, *забезпечуючи їх почуттєву презумпцію, тобто*

форму переживання. Саме останнє спонукає до дій, будить волю до вчинку й засвідченню особистих можливостей (рис. 1).



**Рис. 1**

В-третє, вона забезпечує постійні складно-діалогічні відносини між життєвою дійсністю та новою музичною реальністю.

Запропонована схема призначена експлікувати той шлях, який багаторазово проходить музикознавча думка, пов'язуючи між собою

різні рівні та виміри звичаєво-життєвої та умовно-художньої дійсності, намагаючись пояснити мовне функціонування та семантичні здатності музично-знакової системи та музичного звучання як способу комунікації-повідомлення, прагнучи розглядати музичне мистецтво у його цілісній вбудованості до смислового людського світу.

Вона дозволяє прослідкувати, у якій послідовності розвиваючись від відносно простих почуттєвих відгуків-переживань до вищих способів раціонального мислення та відвернення, абстрагування, людина може досягти втілення моделей нової, зміненої, умовно та уявно перебудованої дійсності. Тому вона вказує і на ті етапи та рівні переходу від життєвої дійсності до музичної реальності, які постають епістемологічними, тобто пов'язані з формуванням певних мовних апіорі, винайденням іманентних музичних епістем.

Наголосимо, що музичні епістемі повинні утворювати єдину систему пізнавальних орієнтирів, покликаних: зміцнювати художньо-смисловий лад музики; розбудовувати, виявляти музикальність як найвище кваліа людської свідомості і необхідну умову (якість) художнього світу взагалі; забезпечувати «семантику прецедентності»<sup>8</sup> як для загальних смислових установок свідомості (з боку трансцендентної реальності), так і для символічних музичних форм і способів вираження, інтерпретативних ресурсів музичного мистецтва.

«Семантика прецедентності» є основою музично-логічної системи, базується на повторюваності, пізнаваності, досягненні значимості, поновлюванні значень музичного висловлення, що дозволяють йому ставати художньо-психологічним артефактом та набувати структурно-функціональних ознак тексту/твору. Усі складові, конструктивні частини даної системи можуть розглядатися як провідники смислових відношень і модератори музично-пізнавального досвіду, тобто як музичні епістемі.

Відтак музикознавча епістемологія визначається низкою чинників, з яких домінуючим стає необхідність створення нової теоретичної платформи для обговорення смислових прецедентів і символічних форм музики в їх єдності та постійній взаємозумовленості. Також істотною залишається потреба уточнити категоріальний статус провідних музикознавчих понять, серед яких твір, форма, мова, образ, свідомість, мислення, прояснити поняття й критерії музикальності. Окремої уваги заслуговує зростаюча активність понять *внутрішньої*

---

<sup>8</sup> Караулов Ю. Русский язык и языковая личность. Изд. 7-е. М. : Издательство ЛКИ. 2010. 264 с.

*форми та внутрішньої людини*, що поєднують пізнавальні зусилля різних гуманітарних дисциплін<sup>9</sup>.

Музична епістема формується й виявляється залежно від «пізнавальної оптики», від критерію вивчення – точки зору дослідника; її визначають методологічний рівень та понятійний інструментарій дослідження, однак не менш важливим є й задіяний художній матеріал.

Головним матеріалом для епістемологічного аналізу музики є той, який дозволяє реконструювати прямі й зворотні зв'язки музичних смислових значень на шляху формування цілісної семантичної системи музики, тобто свідчить про відкритий характер смислової системи музичної творчості. І це, передусім, хронотопічна система музики – її фоносфера, логосфера та семіосфера, дані в єдності процесу народження художньо-звукової реальності.

В музичному діянні, як в актуалізованій художній формі, реальність і уява існують у нероздільній єдності, фактично зливаються й ототожнюються, адже художня матеріалізація віртуальної образної реальності є умовою музичної поетики, як і в інших видів мистецтва. Але відмінністю музики стає безпосередня часова реалізація, тобто оперування самим часом – як умовною знаковою формою (рис. 2).

Темпоральні жанрові макрознаки, композиційні медіальні форми, внутрішні (іманентні) стилістичні явища, власне «мовна експлікація смислу» в музиці утворюють різні обсяги / рівні музичного тексту (музики як тексту), текстологічного обладнання музики – як різні рівні й способи текстотворення, породження «павутиння часопростору» в музиці.

Отже головною відмінністю формо- та смислотворення в музиці стає безпосередня часова реалізація, тобто оперування самим часом як умовною знаковою формою. І це примушує музикознавця розвивати особливий системний підхід до часу – розглядати ті способи інтеріоризації часу у музиці, які надають музичній мові символічної глибини та складності, а від музикознавчого дискурсу потребують символологічної переконливості.

Сьогодні, досліджуючи музичну темпоральність як специфічну іманентну властивість музичної творчості, не можна обмежитись окремою традицією, існуючою в музичному мистецтві; потрібні не лише історичні узагальнення з виходом за межі академічних теорій, але

---

<sup>9</sup> Шпет Г. Мысль и слово. Избранные труды. М.: РОССПЭН, 2005. 686 с.

Шпет Г. Внутренняя форма слова. Этюды и вариации на темы Гумбольта. М., 2006. 216 с.

Щедровицкий Д. Внутренний человек. Электронное издание, М., 2016. URL: [http://shchedrovitskiy.ru/PDF/978-5-4212-0331-5\\_Vnutrenniy\\_chelovek.pdf](http://shchedrovitskiy.ru/PDF/978-5-4212-0331-5_Vnutrenniy_chelovek.pdf)

принципово новий методичний інструментарій, з опорою на категорії часового та звукового виміру музичнотворчого процесу.

<b>ПОБУДОВА СМИСЛОВОЇ (ХУДОЖНЬОЇ) РЕАЛЬНОСТІ МУЗИКИ</b>		
<b>Метафізичний час</b>	<b>СМИСЛ (буття)</b>	<b>Звукосмисли (звучні смисли) Значеннєвий сонор</b>
<b>Історичний меморіальний час</b>		<b>Звукообрази, музично-звукові уявлення Звукоінтонаційні ідеї</b>
<b>Конкретно-історичний мнемонічний атрибутивний час</b>		<b>Музично-інтонаційні моделі Звуко-темброві ресурси Звуковий мир культури</b>
<b>Жанровий час</b>		<b>Звуковідношення й логічні форми музичного звучання, знакові функції звучання Семантична типологія звучання</b>
<b>ЧАС (у музиці)</b>		
<b>Композиційний час</b>		<b>Мотивно-тематичні форми, звукові структури як музичні синтагми</b>
<b>Стилістичний ідіоматичний час</b>		<b>Музично-звукове мовлення</b>
<b>Емоційно-психологічне, особистісно авторське Час переживання</b>		<b>Внутрішня звукослухова атрибуція свідомості Музична мова</b>
<b>Стильовий час</b>		<b>Музичний смисл Музично-значеннєва уява Внутрішній слух – саморефлексія свідомості</b>

**ЗВУК (звучання як інформаційно-енергійний континуум)**

**Рис. 2**

Музикознавчий дискурс здатний запропонувати певну побудову художньо-сислової реальності музики, яка буде поєднувати між собою три основні площини: площину смислу, як смислу буття; площину часу, як часу вже втіленого у музиці, а найкраще сказати – створеного музикою; і площину звуку як певного інформаційно-енергійного континууму. Саме співвіднесення звуку з часом та смислом є основою організації *музично-художньої хронотопічної системи*, що має власний досвід існування, відтак і власні епістемі, включаючи просторові показники; тому, залишаючись автономною та іманентною у виразово-сислового відношенні, вона дозволяє

вибудовувати будь-яку концепцію буття за своїми власними межами. Тобто створення музичної реальності або доведення права музики на власну реальність – це і є засвідчення того факту, що музика транслює створені нею іманентні смисли, і ці смисли завжди є позитивними, естетично забезпеченими, катартичними за своєю основною зумовленістю та спрямованістю.

Виходячи з попереднього викладу, запропонуємо визначення п'яти основних функціональних умов звуко-часової реальності музики як художньо-сміслової:

- експресивна психологічна –інтенціонально-виразова функція звуку, передує всім іншим;
- логічна знаково-часова та змістовно-сміслова функції – зливаються, ототожнюються;
- семантична функція – синтез експресивно-сміслової та логічної хронотопічної;
- естетична катартична – відповідна до завершеності музичної форми у всіх темпоральних вимірах (підтверджує своєрідну епістемічну психологічну валідність музичного діяння).

З даними епістемічними, тобто апріорно-ціннісними, функціями музичного діяння пов'язані і завдання, і право музикознавства на створення власних концептуальних метафор – з метою дійти до «глибинної екології» музикознавчого пізнання, тобто до пізнання за рівнями «живої системи» та головними «прецедентними контекстами».

## ВИСНОВКИ

Оновлення системного підходу на основі епістемологічного метода значною мірою зумовлене тим, що багато явищ, які входять до структури й змісту музичного мистецтва, потребують активної різнобічної контекстуалізації заради свого повного визначення й розуміюче-інтерпретативного розкриття. Залишаючись опорною частиною об'єктивно існуючого та іманентно закономірного «світу мистецтва», вони репрезентують можливості та умови *переходу* – тривалої трансляції специфічного змісту художнього артефакту в різні сфери життєвого досвіду культури, і у зворотному напрямку, з широкої життєвої дійсності до методів художнього моделювання важливих для людського співтовариства відносин.

Становлення музичної епістемології як актуальної музикознавчої дисципліни супроводжується виокремленням тих її проблемних складових, що найбільше визначають її природу як «живої системи», що апелює, водночас, і до буттєвої дійсності, і до художньо-мовної реальності:



- розуміння музики і естетико-психологічні аспекти музико-знавчого аналізу; перебування в «герменевтичному колі» музичного смислу;
- поняття і явище музичної епістемі і теорія прецедентності в музикознавстві;
- іманентний логос музики та сучасна концепція музичної свідомості;
- явище «семантичної мережі» в музиці та музична *«мовна свідомість»*.
- музичне формоутворення як тип художнього дискурсу;
- музика як мислення і мислення в музиці: теорія музично-когнітивних стилів;
- «інтерпретативна персонологія» в музиці; взаємозв'язок і взаємодія внутрішньої форми в музиці та феномена «внутрішньої людини»;
- музична культура рубежу ХХ – ХХІ століть як полілінгвальний технологічний феномен; нові форми музичної комунікації та явище нового синтезу; тенденції реінновації в процесі музикознавчого мислення;
- нова морфологія музичного пізнавально-творчого і професійно-освітнього досвіду.
- категоризація і символізація музичного часу – часової природи музики; поняття про музичну реальність.

Пошуки відповідних організуючих (прецедентних) контекстів, що мають певні перехідні інтердисциплінарні ознаки, але передбачають методичну консолідацію, визначають наступні рівні музикознавчого пізнання:

- дискурсивно-науковий, поняттєвий;
- предметно-змістовий – з боку музики; з боку людини;
- телеологічний (цільовий), творчо-практичний та етичний;
- системно-мисленнєвий, пояснювальний (інтерпретативний).

## **АНОТАЦІЯ**

У дослідженні визначені пріоритетні тенденції розвитку сучасного музикознавства як однієї з людинознавчих дисциплін та у взаємодії з актуальними питаннями глобалізованої гуманітарної науки. Запропоноване оновлення системного підходу на основі епістемологічного методу та окреслені напрями, проблемно-тематичні складові музичної епістемології як актуальної музикознавчої дисципліни. З'ясовані поняття життєвої дійсності, «живої системи», «павутини життя», «глибинної екології» (Ф. Капра), смислової реальності, семантичної мережі, деякі інші. Розвинені музикознавчі підходи до категорій досвіду, епістемі, прецедентного тексту та

контексту як провідних у сфері інтердисциплінарних взаємодій та методичної інтеграції музикознавства.

Розкривається специфічна умовність музикознавчого дискурсу та його спроможність проникати до глибинного шару художньої реальності музики, за її посередництвом – до екзистенціальних осередків «живої системи» життєво-культурної дійсності. Доводиться, що музикознавче розуміння та художньо-сміслова реальність музики виступають двома рівнозначними системними мовними величинами у процесі трансцендентного діалогу та встановлення екзистенціальних меж між різними видами реальності, які є упредметненими завдяки певній мовній діяльності, також у силу певних способів творчого усвідомлення. Виокремлюється темпоральна природа музичного мистецтва та визначаються необхідні рівні музикознавчої теорії часу в музиці.

Надається формалізація п'яти основних функціональних умов звуко-часової реальності музики як художньо-сміислової; виявляються організуючі (прецедентні) контексти та відповідні до них консолідовані методичні рівні у системі музикознавчого пізнання.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Капра Ф. Паутина жизни. Новое научное понимание живых систем / Пер. с англ. под ред. В. Г. Трилиса. К. : «София»; М. : ИД. «София», 2003. 336 с.
2. Караулов Ю. Русский язык и языковая личность. Изд. 7-е. М. : Издательство ЛКИ. 2010. 264 с.
3. Леви-Стросс К. Мифологии. Сырое и приготовленное / Перевод: Зинаида Сокулер, А. Акопян. 2006. 400 с. URL: <https://www.livelib.ru/work/1002166015-mifologiki-syroe-i-prigotovlennoe-klod-levistross>
4. Овсяннікова-Трель О. «Нова простота» як системний жанрово-стильовий феномен в сучасному музичному мистецтві : монографія. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2021. 448 с.
5. Пинкер С. Лучшее в нас. Почему насилия в мире стало меньше = Steven Pinker. The Better Angels of Our Nature: Why Violence Has Declined / пер. с англ. Галины Бородиной. М. : Альпина нон-фикшн, 2021. 952 с.
6. Самойленко О. Психологія мистецтва: сучасні музикознавчі проєкції : монографія. Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 2020. 236 с.
7. Самойленко О. І. Музикологія в мультидисциплінарному середовищі сучасної гуманітарної науки та освіти: ноологічне есе. *Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals* : Collective monograph. Riga, Latvia: "Baltija Publishing", 2021. P. 1–31.
8. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. Спб. : А-сэд, 1994. 408 с.

9. Шпет Г. Мысль и слово. Избранные труды. М. : РОССПЭН, 2005. 686 с.

10. Шпет Г. Внутренняя форма слова. Этюды и вариации на темы Гумбольта. М., 2006. 216 с.

11. Щедровицкий Д. Внутренний человек. Электронное издание, М., 2016. URL: [http://shchedrovitskiy.ru/PDF/978-5-4212-0331-5\\_Vnutrenniy\\_chelovek.pdf](http://shchedrovitskiy.ru/PDF/978-5-4212-0331-5_Vnutrenniy_chelovek.pdf)

**Information about the author:**

**Samoilenko Oleksandra Ivanivna,**

Doctor of Arts, Professor,

Vice-rector for Scientific Work,

The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

63, Novoselskogo str., Odessa, 65023, Ukraine

## ФОРТЕПІАННИЙ КОНЦЕРТ НА ЗЛАМІ КУЛЬТУРНИХ ПАРАДИГМ

Ся Мін

### ВСТУП

XX століття охарактеризувалося зміною культурних парадигм, що особливо відбилося на сучасній музиці. Як зазначає Т. Б. Сіднева «Культурна парадигма одночасно передбачає, з одного боку, позачасову настанову, «зразок», а також предметно конкретне його представлення, історичну модель – з іншого, вона дає змогу побачити мистецтво в сполученості художньо-практичних реалій і рефлексій, відображених у теоретичному і публіцистичному їх осмисленні»<sup>1</sup>.

Упродовж історії існування мистецтва змінилося кілька парадигм: від класичних, що ведуть свою історію від стародавньої Греції до постмодерністських. Очевидно, що сама креативна природа мистецтва має ген зміни парадигм, який запускає механізм руйнування і зміни парадигм у той чи інший історичний період розвитку мистецтва.

Особливо радикальною і різкою у зміні попереднього напрямку виявилася парадигма, пов'язана з Новою і Новітньою музикою. Зміни виявилися настільки незвичними, що традиційний слухач і музикант замість музики чув тільки хаотичний набір звуків, що викликало різке неприйняття і відторгнення нового мистецтва.

Як зазначає Ю. М. Холопов: «Механізм дії традиційної музично-естетичної парадигми схематично можна уявити собі так: сприйняття музики, що виконується, її чуттєве, емоційне переживання, позитивні естетичні відчуття та оцінки («подобається», «хороша музика», «повне захоплення!», «геніально» і т. ін.) повноцінно здійснювані лише на основі певної музично-звукової системи та законів краси й порядку, які діють у ній; неусвідомлювана під час звучання музики дія останніх, розгортання і осягнення слухачем у часі музичної думки за умови естетичної досконалості створеного композитором-майстром музичного твору й дає змогу слухачеві «перебувати в Дусі», долучитися до процесу Творіння на його найвищому етапі, просунути в справі свого духовного зростання; онтологічна реальність музики та відповідність музично-естетичній парадигмі втілюється в її звуковій

---

<sup>1</sup> Сіднева Т. Б. Категория границы в музыке: смена культурных парадигм. : дисс. ... д-ра культурол. наук : 24.00.01 / Росс. гос. пед. унив. им. А. И. Герцена. Санкт-Петербург, 2014. 428 с.

формі-процесі, й у музиці – на відміну від інших мистецтв – вона детально розробляється у вигляді науки про музичну композицію, що складається з учень про лад і гармонію, мелодіку і контрапункт, тембурологію (інструментування), про музичний синтаксис, музичну форму і музичні форми (пісенні, рондо, сонату, фугу, мотет, месу тощо); але якщо обійтися без історико-еволюційних сполучних ланок і зіштовхнути сприйняття, налаштоване на стару, традиційну музику (заради конкретності – на парадигму музики Чайковського – Вагнера – Римського-Корсакова), одразу з Новітньою музикою (приміром, з електронно-конкретно-алеаторною музикою «Пташиного співу» Денисова, із просторовою музикою «Груп» Штокгаузена для трьох (!) оркестрів одночасно, з «Вакханалією» Кейджа для рояля з переналаштованими (!) струнами), виjde шок сприйняття «хаосу» звуків, вибух емоційного протесту проти якогось жаху; у музиці немає ні вибуху, ні жаху, а в сприйнятті за старої естетичної парадигми неодмінно буде»<sup>2</sup>.

Одним із радикальних моментів новітньої парадигми від середини ХХ стало, як зазначає Ю. Холопов, «витіснення зі структури твору пісенної форми з її «природним» кристалом ритму рядків і каденцій – форми, що ще зберігала історичну пам'ять про первісну триєдність музики, поезії (у ній теж строфа-кристал) і танцю (у ньому та ж сама симетрія тілесного ритму). У всіх ІТ (одинично-індивідуальних задумах творів) усувається краса злагоженої пісенної форми, що і знаменує собою докорінну зміну найголовнішої музично-естетичної парадигми музики. Зокрема, усувається «мусична» пісенна структура, основа класичного тематизму (уявімо собі: всі головні теми в кожній формі кожної класичної симфонії, кожного концерту, кожної сонати, кожної кантати, кожної оперної арії, похоронного чи військового маршу, кожного танцю на танцмайданчику тощо) – усі вони ґрунтуються на одному й тому самому «мусичному» типі пісенної форми; і раптом ця парадигма, основа основ, зникла).

Штокгаузен констатує: «Та епоха, що розпочалася сотні років тому й навіть 2500 років тому разом зі способом мислення стародавніх греків, завершилася із закінченням останньої війни [тобто в 1945 році. – Ю. Х.]».

Такі композитори як Карлхайнц Штокгаузен, П'єр Булез, Джон Кейдж, Луджі Ноно, Яніс Ксенакіс, Джордж Крам, Кшиштоф Пендереський; Андрій Волконський, Едісон Денисов, Альфред Шнітке, Софія Губайдуліна, Валентин Сильвестров своєю творчістю дали

---

<sup>2</sup> Холопов Ю. Н. Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века. Эстетика на переломе культурных традиций. Сб. ИФ РАН. 2002. С. 132–147.

поштовх розвитку новітньої естетичної парадигми через формування тональності-атональності, коли мелодія базується не на щаблях відомого ладу, а на 12 щаблях «нового» ладу, появою додекафонії, серійної системи, дедалі відходячи від співзвучних біологічним ритмам структур та інтонацій.

Як зазначає Ю. Холопов, слідом за матеріалом змінюється і статус композиторської форми: «Особливого значення тут набуває відкриття третього виміру музики (окрім горизонталі-мелодії та вертикалі-гармонії) – глибинної структури музичної композиції, місця розвитку багатопараметровості... Для кожного твору композитор створює, разом із матеріалом, свою особливу форму, тим самим відмовляючись від вікового принципу типової форми: замість форми-типу, тепер створюється не тип, а індивідуальний проєкт речі»<sup>3</sup>.

## **1. Діалогічна парадигма розвитку концерту-драми № 2**

### **К. Цепколенко для фортепіано, солістів та оркестру**

У цьому розділі зроблено спробу аналізу трансформаційних процесів в галузі фортепіанного концерту під впливом сучасної культурної парадигми, виявлення жанрово-стильових тенденції розвитку концертного жанру в сучасній музиці. Наше дослідження базується на цілеспрямованому аналізі фортепіанного концерту-драми К. С. Цепколенко. Композиторка під впливом об'єктивних процесів, пов'язаних зі зміною швидкості та щільності інформаційних потоків, культурного коду музичної творчості, використовує ускладнені композиційні структури, нелінійні способи організації композиторського тексту, складно організований асиметричний метро-ритм, власне «ноу-хау» – сценарну розробку музичного матеріалу.

Вперше досліджено стилістику фортепіанного концерту К. С. Цепколенко яка спирається на жанрово-стильові контексти, пов'язані з концепцією поліфонічності, діалогічності мислення, з численними «відсиланнями» до асоціативно-образних сфер, з мультимедійністю. У розділі покроково показано як К. С. Цепколенко, слідуючи засадам нових парадигм у сучасній естетиці, створює свій концерт-драму як індивідуальний проєкт і за формою, і за структурою, і за особливостями взаємодії оркестрових груп та солістів.

Детально висвітлено основні закономірності процесу становлення і розвитку концертного жанру в системі жанрово-ситуативних

---

<sup>3</sup> Холопов Ю. Н. Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века. Эстетика на переломе культурных традиций. Сб. ИФ РАН, 2002. С. 132–147.

контекстів, формотворчих і стильових тенденцій сучасної композиторської творчості.

Новим видається ракурс дослідження, спрямований на виявлення різних способів розв'язання драматичних колізій відповідно до авторського стилю композитора, спрямований на обґрунтування драматичної природи досліджуваного твору, а також інноваційних принципів розвитку жанру драми та закономірностей розвитку і трансформації жанру «драма» під впливом мінливих часових парадигм, що дає змогу простежити новітні трансформації жанру «драма» та виявити закономірності його флуктації.

Вперше досліджується діалогічний механізм художнього мислення композитора у результаті роботи якого здійснюється надання інструментальним солістам та оркестровим групам індивідуально-особистісних якостей, які вступають у діалогічне спілкування з піаністом-солістом. Показано, що у своєму фортепіанному концерті в оркестровій партії композитор використовує лейт-тематичний розвиток, а також широко застосовує один зі своїх улюблених прийомів – лінійне нашарування різноманітних рольових ліній у кульмінаційних структурах, використовує прийоми діалогічного протистояння й лінійного розвитку, що створюють оригінальні звучання по вертикалі, та загалом – головними подієвими моментами стає музична об'ємність і діалогічна насиченість. У процесі формотворчості композитор прагне до створення балансу в симфонічному та концертному началах, де компоненти концертності, персоналізуючи музичні образи, розвиваючи рольові лінії в інструментальних та оркестрових епізодах надають необхідного поліфонічного забарвлення.

У своєму другому фортепіанному концерті композиторка зосереджує увагу на розвитку драматичних ліній, виокремлюючи в симфонічній палітрі протиставлення соліруючих інструментів, окремих груп інструментів усьому оркестру, що нагадує гру акторів, які розвивають драматичні колізії п'єси. Драма стає формотворчим принципом, підпорядковуючи розвиток багаточарових пластів твору структурі сюжету.

Композиторка, довільно оперуючи музичними та позамузичними засобами, для кожного твору створює неповторну форму, як індивідуальний проект, формуючи спектральний ареал із різноманітних різножанрових елементів. Навіть у назві твору автор вказує на жанрову синтетичність, наголошуючи в назві – концерт для фортепіано, солістів та оркестру, тим самим показуючи рівноправність концертної та симфонічної діади.

Концерт-Драма № 2 написаний у 2014 році. У бесіді з автором статті композиторка зазначала, що другий концерт, так само, як і перший концерт, має свій сценарний план, але на відміну від першого

концерту, композиторка не хоче його оприлюднювати. Вона вчинила так само, як колись вчинив П. І. Чайковський, коли написав про свою 6-ту симфонію: «Під час подорожі в мене з'явилась думка про іншу симфонію, цього разу програмну, але з такою програмою, що залишиться для всіх загадкою – нехай здогадуються», – писав він, а симфонія так і буде називатись «Програмна симфонія № 6»<sup>4</sup>.

Дотримуючись засад нових парадигм у сучасній естетиці, К. С. Цепколенко створює свій Концерт-драму № 2, використовуючи новітнє розуміння естетичного принципу розвитку, що містить у собі три виміри – горизонтально-мелодичний, вертикально-гармонійний та сонористичний (що базується на створенні структур, які відтворюють глибину звучання, барвистість тканини тощо).

Концерт порушує стандартну «класичну» тричастинну традицію формотворення й умовно складається з п'яти частин, які виконуються без перерви. Також, як і в першому концерті, симфонічну структуру пронизують 5 каденцій, але тепер це не каденції фортепіано соло, а в кожній каденції в парі з фортепіано бере участь ще й один із солістів оркестру (перша каденція фортепіано+перкусія, друга каденція – фортепіано і скрипка, третя каденція – фортепіано і труба, четверта каденція – фортепіано і кларнет, у п'ятій каденції беруть участь усі, хто брав участь у попередніх каденціях – фортепіано, кларнет, труба, ударні, скрипка).

Якщо в першому концерті-драмі каденції в драматичному протиставленні являли собою драму героя в боротьбі з потойбічними силами, спокусами та іншими звабами, з одного боку, з другого – були етапами формування духовності героя, засобом досягнення найвищих вершин емоційного напруження героя, то тут каденції є засобом діалогічного розвитку, що підсилюється від частини до частини й об'єднується в колективному діалозі в останній частині.

На думку М. М. Бахтіна, діалог є найуніверсальнішою формою пізнання особистості та вираження її внутрішнього світу, її настанов та ідей, але також діалог є необхідною передумовою існування ідей у особистостей. «Ідея живе не в ізольованій індивідуальній свідомості людини, – залишаючись тільки в ній, вона вироджується і вмирає. Ідея починає жити, тобто формуватися, розвиватися, знаходити й оновлювати своє словесне вираження, породжувати нові ідеї, тільки вступаючи в істотні діалогічні відносини з іншими чужими ідеями» Співвідносячи свої ідеї з парадигмами нового часу, М. М. Бахтін обґрунтував у своїх працях нову – поліфонічну – картину світу, яка

---

<sup>4</sup> Чайковский П. И. О музыке, о жизни, о себе. М. : Музыка, 1976. 271 с.



більш адекватна світогляду ХХ століття, ніж монологічні погляди минулих епох.

Поліфонічному мисленню, зазначав Бахтін, «доступні такі сторони людини, і насамперед мисляча людська свідомість і діалогічна сфера її буття, які не піддаються художньому освоєнню з монологічних позицій».

Ось який робить висновок із цього приводу сам Бахтін: «Наукова свідомість сучасної людини навчилася орієнтуватися в складних умовах «імовірнісного всесвіту», не бентежиться жодними «невизначеностями», а вміє їх враховувати й розраховувати. Цій свідомості давно вже став звичним ейнштейнівський світ з його множинністю систем відліку тощо. Але в царині художнього пізнання продовжують іноді вимагати найгрубішої, найпримітивнішої визначеності, яка завідомо не може бути істинною. Необхідно відмовитися від монологічних навичок, щоб освоїтися в тій новій художній сфері»<sup>5</sup>.

Також М. М. Бахтін зазначає, що й акт розуміння є діалогічним, бо розуміння здійснюється в результаті боротьби, результатом якої стає взаємна зміна і збагачення змісту. В акті розуміння нерозривно злиті два моменти – впізнання повторюваного і відкриття нового. Ці «впізнання» і «відкриття» і є робота діалогічного механізму художнього мислення. Таким чином стає зрозумілим, що запровадження принципу діалогічності у своїх фортепіанних каденціях спричинене бажанням відповідати механізмам парадигми нового часу, відповідати поліфонічній картині світу в художньому творі.

Самі каденції з'являються відповідно до усталеної традиції – наприкінці частин, окрім четвертої, де каденція ділить навпіл четверту частину концерту і п'ятої, де каденція звучить на самому початку. Розглянемо структуру концерту в її відповідності новітнім парадигмам часу.

### **1.1. I частина Allegretto energico**

Розпочинається концерт ударом великого барабана, за яким слідує тремоліруючий акорд у *divisi* у струнних, що за кілька тактів перетворюється на педальне тло, на основі якого з'являються невеличкі ритмічні фігури в ударних (маримба, 4 томи, темпельблок і тарілка). Завершує цю фігурацію акорд у всього дерева на синкопуючій частці.

Далі вступає фортепіано короткою темою, що повторюється двічі, вдруге різкіше й уривчастіше – чотири шістнадцяті, розкидані в позиції

---

<sup>5</sup> Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского : Собр. соч. : В 7 т. М. : «Русские словари: Языки славянской культуры», 2002. Т. 6. С. 7–300, 466–505.

двох октав, що закінчуються довгою нотою. Ця тема вступає в діалогічне спілкування з оркестром, який відповідає тремоліруючим акордом струнних у супроводі перкусії. Друге проведення теми більш розгорнуте додаванням уривчастих секундових інтонацій. Відповідь оркестру також більш подовжена в часі і складається з двох невеликих фраз – тремоліруючої у струнних і більш розгорнутої у перкусії. Третє проведення теми у фортепіано розкидано по регістрах і на паузах у діалог вступають Temple blocks.

Наступний розділ починається самотнім звуком валторни, до якої поступово на секундових інтонаціях під'єднуються інші духові інструменти разом із синкопуючими короткими звуками-крапельками (піщикато струнних і маримби) та частими ударами Temple blocks наприкінці фрази.

Слідом за цим розділом (ц. 5–6). у ц. 7 з'являється новий елемент у першої флейти, що являє собою рух широкими інтервалами (сексти) на тлі акомпанементу фортепіано лінарним рухом спадними восьмими, який час від часу перебивається розбитим акордом у струнних, спочатку розспівний і ліричний поступово набирає сили й переходить в окремі повторювані мотивчики в дерев'яних духових (кларнет, за ним гобой, що тягне довгий тон, та фагот, що підхоплює лінію кларнета, гобой у цей час переходить на низхідні тріольні вісімки), а в партії фортепіано відбувається фактурне нагромадження у вигляді повторюваних у швидкому темпі акордових побудов, і в партії оркестру густішає сонорне наповнення (на тлі педалі у дерев'яних духових і валторн), підвищується градус розжарення, посилюється динаміка і на кульмінації вриваються секундові вигуки труб і різкими ударами перкусія завершує цей епізод.

Організація діалогічного спілкування відбувається таким чином, що окремі групи інструментів обмінюються репліками, фоновий супровід також стає різноманітним, переходячи від одного учасника до іншого. Різні лінії розвитку, що проходять в оркестрі, створюють діалогічне різноголосся, додають об'ємності художній реальності. Невелика репліка струнних, що переривається синкопованими звуками тромбона й ударами перкусії, призводить до першої діалогічної каденції – фортепіано й перкусії (литаври, 4 том-томи, 4 темпльблоки).

Тут фортепіано починає різкими повторюваними розбитими акордами, які завершуються фігурами секстолів шістнадцятими в низькому регістрі. Перкусія відповідає ударами Temple blocks і ритмічними фігурами ударних інструментів – шістнадцятими, тріолями, квінтолями, секстолями, кожна з фігур закінчується на *accelerando*. Друге проведення у фортепіано більш розгорнуте й динамічне і лінія фортепіано звучить одночасно з лінією ударних, відбувається діалогічне злиття позицій.

За формою перша частина являє собою наскрізну структуру драматичного розвитку, що умовно складається з трьох розділів. Композитор не використовує тут традиційну форму Сонатного алєгро, а створює свій проєкт твору, де форма створюється конкретно для даного твору. Потрібно зазначити, що тут роль фортепіано відрізняється від тієї ролі, яка уготована фортепіано в традиційній схемі, коли фортепіано виконує соло, а оркестр здебільшого виконує акомпануючу роль. Тут фортепіано являє собою ніби відокремлену оркестрову «групу», яка виступає нарівні з іншими групами інструментів оркестру. Фактура оркестру насичується глибиною звучання, барвистістю тканини, взаємопроникненням фактурних ліній за звуковисотністю, ритмом, динамікою, поліфонічними нашаруваннями.

## 1.2. II Частина *Andante*

Друга частина йде без перерви і починається довгими педальними акордами, звуки яких розподілені між чотирма валторнами та всіма дерев'яними духовими. Фортепіано в низькому регістрі в повільному темпі доповнює картину окремими звуками в діапазоні двох октав. Мірне звучання час від часу переривається синкопованими восьмими біля чотирьох темпльблоків.

Друге проведення цього епізоду розширює тембральний супровід оркестрової групи, включаючи в дію всю групу дерев'яних і духових інструментів, а фортепіано розширює діапазон дій на 4 октави, повторюючи кілька разів один і той самий мелодійний малюнок, що доходить до настирливого повторення (20 разів) із посиленням динаміки і щораз більше підживлюючи динамічну напругу, а на кульмінації завершується потужним *tutti* всього оркестру. Акцентуєвані *tutti* всього оркестру з наступним тремоло у струнних повторюються ще кілька разів (три хвили загасання (тремоло і загасання), де з кожним разом лінія димінундо стає дедалі довшою та довшою) і завершується ця побудова тривалим тремоло у маримби та перкусії. Необхідно відзначити формотворчі особливості цього розділу, який будується на основі педальних звуків і синкоп в ударних. Фонові звуки поступово вибудовуються в комплекси-модулі, які з кожним новим проведенням розширюються і динамічно посилюються, закінчуючись проміжними кульмінаціями. Тут композитор використовує специфічно-конструктивні принципи структурного мислення – арковість, асиметрію окремих структурних елементів, що надають необхідну жорсткість і динаміку. (ц. 13–17).

Друга каденція починається після третьої хвили загасання (фортепіано і скрипка), що будується на моторному елементі тематичного зерна, яке складається з шістнадцятих, розмішених

у позиції двох октав у фортепіано (з першої частини). Партія фортепіано будується на безперервному токкатному русі, на який накладаються спочатку уривчасті, а потім дедалі триваліші висловлювання в партії скрипки: тріолі подвійними нотами, гліссандо догори, які повискують, все це створює враження тривожності й ірреальності в поєднанні з моторним рухом у партії фортепіано.

Тут композитор використовує принцип прогресуючого стиснення, що сприяє прискоренню темпу, підвищенню «щільності» розвитку до кінця фрази. Під час діалогічної взаємодії моторна структура з партії фортепіано поступово проникає у фактуру скрипки. В обох партіях відбуваються у швидкому моторному ритмі фактурні нагромадження, розширення регістру, посилення динаміки і закінчується динамічною кульмінацією, яка раптово обривається в партії фортепіано, залишаючи скрипку наодинці, що закінчує каденцію невеликим соло, яке є своєрідним містком до третьої частини.

### **1.3. III Частина Allegro**

Третя частина також починається повторюваними мотивами у всього оркестру, ніби продовжуючи моторний рух другої каденції. Спочатку виникає модуль, у якому два з половиною такти в безперервному русі задіяні всі дерев'яні духові та струнні на піано: у струнних дубль штрих, у дерева тріолі шістнадцятими з короткими паузами, у мідних засурдинених інструментів, використовується фактурний елемент із другого розділу другої частини. Тематичний матеріал розподілено між 1-3 валторною, трьома тромбонами і тубою.

Перше проведення цього епізоду закінчується на довгому звуці засурдинованої валторни і після короткого сплеску перкусії вступає фортепіано з короткою реплікою, що наче побіжно починає свій вислів. Далі слідує друге проведення оркестрового епізоду, який більш протяжний у часі. Багаторазово й настирливо повторюваний мотив у струнних у супроводі стакатного акомпанементу дерев'яних і мідних духових створює враження застиглої напруги.

Поступово загугаючи, мотив лишається тільки в струнних і після удару перкусії починається друге висловлювання фортепіано, підсилене октавними ходами в низькому регістрі, що супроводжується самотніми звуками-вискриками засурдинованої сурми. Потім знову вступає оркестр з епізодом настирливо повторюваного мотиву у струнних у супроводі стакатного акомпанементу дерев'яних і мідних духових, фортепіано відповідає короткими фразами в діапазоні кількох регістрів. Застигла фактура, що повторюється, створює статичну напругу, яка все ж має хвилеподібну природу, коли чергова хвиля статичності посилюється то за рахунок введення додаткових

інструментів, то за рахунок наростання динаміки, то за рахунок посилення фактури в партії фортепіано.

Композитор використовує один зі своїх улюблених прийомів – густе фактурне нашарування, що складається з мікроструктур, які, своєю чергою, утворюють фактурний ланцюжок семантичних одиниць, та одночасне використання усіх лінійних пластів звучання, введенням діалогічних перекличок між групами інструментів. З кожним хвилеподібним «накочуванням» фактура насичується за рахунок збільшення об'ємності звучання, що досягається за рахунок посилення структури нашарувань, додавання окремих тематичних вставок-оголосів. Уся ця хвилеподібна побудова призводить до кульмінації з насиченою багатшаровою фактурою, лінійними поведінковими комплексами, діалогічними перекличками.

У цей самий час поступово відбуваються зміни і в фактурній структурі партії фортепіано: слідом за окремими вигуками наростає мартеллянтний рух шістнадцятими, кожна фраза якого закінчується акцентованим звуком у високому регістрі. У результаті таких нашарувань ми можемо собі уявити картину юрби чи народних мас, що сконцентровані на великому просторі, і попри те що не відбувається жодної дії, ця структура заряджена величезною енергією та подібна до заведеної пружини, що ось може випростатися і прийти в рух. Драматизм ситуації тут наростає саме за рахунок принципу зіставлення статичних структур.

Поступово кульмінаційна напруга йде на спад, по черзі окремі групи оркестру виходять із гри: виникають акорди, що повторюються, спершу у валторн, потім до них підключаються тромбони й труба, і все завмирає на самотньому звуці труби, що розгойдується.

Починається третя каденція – фортепіано і труба. На тлі безперервно триваючого звуку труби фортепіано відповідає короткими репліками, в низькому регістрі, які потім завершуються у верхньому регістрі. Труба у свою чергу відповідає короткими закличними фігурами. Поступово в партії труби розвивається мелодійна лінія, а фортепіано відповідає короткими репліками, потім лінія мелодії дублюється репетиційними звуками у швидкому темпі, темп прискорюється, динаміка посилюється, що призводить до проміжної кульмінації. Потім триває друга фаза розвитку першого елемента каденції, що приводить до другої кульмінації, де труба завмирає на звуці у високому регістрі, який супроводжує повторюваною фігурою в партії фортепіано також у високому регістрі. На цьому емоційному підйомі все різко обривається.

#### 1.4. IV частина Allegro

Розпочинається побудова ударом перкусії та репетиційними звуками, що є сигнальним елементом у міді, яка по черзі вступає, у струнних – педальні звучання. Структурні побудування складаються з двох комплексів: перший (ц. 29) включає в себе два модулі: спочатку розвиток мікроструктур теми духовими інструментами (ц. 30), а потім – тремоло у великого барабана на піано та пронизливі флажолети перших скрипок. Цей модуль повторюється двічі з фактурним і динамічним посиленням, вдруге завершуючись ударом тарілок за підтримки фортепіано (мартеллятні пасажі) і маримби (висхідні пасажі).

Другий комплекс (ц. 32) будується на діалогічному розвитку тематичних зерен між інструментами дерев'яної групи. Через деякий час підключається струнна група з настирливо повторюваним мотивом. В оркестрі в цей час відбувається діалогічне спілкування дерев'яних духових: фагот – флейта, гобой – кларнет, що закінчується репетиційними пасажами мідних духових на тлі тягнучих звуків у струнних за підтримки перкусії. Різноголосося всіх інструментів і статичне тло в психологічному плані нагадують різноликий натовп, у якому накопичується очікування якоїсь події.

Перший епізод різко обривається і починається діалог між групами мідних духових до яких підключається фортепіано з мартелюючими акордами за підтримки перкусії, звукове нагромадження закінчується динамічною кульмінацією, яка на своїй найвищій точці розвитку різко обривається. І починається четверта каденція із соло кларнета.

Структура побудови мелодії базується на репетиційних нотах, трелях і коротких пасажах. Фортепіано вступає в діалог спочатку короткими уривчастими фразами в нижньому регістрі, які потім переростають у суцільний рух, побудований на злитті уривчастих фраз. Лінійний рух мелодійної складової кожного інструмента відбувається незалежно один від одного, тоді як у фортепіано йде цілісний звуковий потік, у кларнета набувають поширення короткі уривчасті репліки.

На наш погляд, тут представлений діалог зовнішнього спілкування, коли учасники діалогу фактично «не чують» один одного і кожен з них веде свою лінію, не рахуючись з іншими.

Кульмінація досягається роздратованими повторюваними пасажами у фортепіано і кларнета, потім хвиля напруги спадає на тлі однакових повторюваних пасажів у кларнета і фортепіано. Тут ніби настав момент прозріння, і роздратована імпульсивна кінцівка каденції зблизила учасників діалогу, про що свідчать уривки однієї й тієї самої фрази, що по чергово повторюються в партії фортепіано та кларнета на хвилях заспокоєння й загасання.

На тлі загасання вступає оркестр. Знову повертаються пульсуючі репетиційні структури у мідних духових, посилені мірними ударами

перкусії на тлі повторюваного пронизливого мотиву у струнних. Напруга зростає завдяки підключенню до групи духових низьких попівок у фогота й акордів у партії фортепіано. Інтервали між діалогічними репліками струнних і мідних духових стають з кожним разом дедалі коротшими.

Структурна організація матеріалу будується на тематичному матеріалі другого комплексу (ц. 39). Тривале фактурне нашарування, поява репетиційних тріольних фігур у мідних інструментів, потужні удари перкусії, лінійне об'єднання всіх алеаторических фігур, поява пульсуючих закличних звуків у труб, що прорізають звукову палітру, посилення динаміки призводить до кульмінаційної точки концерту. У кульмінації беруть участь усі інструменти оркестру, створюючи какофонію жаху. З ударом тарілок все закінчується, залишаються тільки протяжні звуки труби і скрипки, що самотньо звучать, до них приєднується фортепіано, кларнет і перкусія. Залишилися тільки ті інструменти, які братимуть участь в останній каденції.

Так починається V частина.

Остання каденція побудована як діалог усіх учасників попередніх каденцій, де кожен виконує структурні елементи своїх тем. Спочатку кожен з учасників (труба, скрипка, перкусія, кларнет і фортепіано) зосереджені на фрагментах своїх тем, що багаторазово повторюються і на кульмінації (52 ц.) вступає весь оркестр, з моторошними гліссандо у мідних духових інструментів. Фатальний рев тромбонів і ритмічна фігура ударних завершує цю частину кульмінаційної побудови. Потім ще тричі повторюється остання фігура і кожне проведення цього елемента вимикає з гри одну з груп оркестру: перший раз замовкають мідні інструменти, потім ударні, дерев'яні духові та струнні, і завершується концерт легким пічікатто у фортепіано.

Своїм фортепіанним концертом композиторка виводить форму концерту з традиційної схеми (тричастинність) і створює нову форму, що відповідає її задуму, новим парадигмам і реаліям нового часу, де головним подієвим моментом стає музична драма. Композиторка прибирає всі елементи декоративності та зовнішньої ефектності (у партії фортепіано немає блискучих пасажів, віртуозних каденцій, де б виконавець міг показати себе в усій красі) та зосереджує свою увагу на розвитку драми в її психологічному та емоційному аспектах.

Нове ставлення також проявляється і в новому баченні ролі та значенні каденцій для формування драматургії єдиного цілого. Діалогічність образів, їхнє протиборство і злиття, внутрішній і зовнішній конфлікти проявляються в кожній каденції та формують послідовну драматичну дію, що повністю розв'язується в злитті з оркестровою стихією.

Для того щоб характеристики створюваних образів були більш опуклими і впізнаваними, композитор застосовує в оркестровій партії своїх фортепіанних концертів симфонічний принцип розроблення лейттем, принцип діалогічного протиборства і лінарного розвитку, принцип лінійного нашарування різних рольових ліній у кульмінаційних структурах свого твору.

Розвиваючи принципи концертності в протиставленні фортепіанної та оркестрової стихій, композитор використовує своє ноу-хау, а саме створення структури фортепіанних каденцій, що пронизують і об'єднують усі частини концерту, виникаючи в різних структурних розділах концерту. Завдяки цьому в концерті здійснюється взаємодія «драматургії кінцевої мети», характерної для симфонізму, та «драматургії гри», яка належить до концертності.

## **ВИСНОВКИ**

Концепція фортепіанного концерту композитора перебуває у річищі трьох взаємопов'язаних творчих конструкцій: драми як основного принципу розгортання художньої форми, сценарної розробки музичного матеріалу як методу співставлення і розвитку всіх частин до цілого та довільної форми – індивідуального проекту, що твориться разом із кожним конкретним твором.

У своєму фортепіанному концерті композиторка зосереджує увагу на розвитку драматичних ліній, виокремлюючи в симфонічній палітрі протиставлення соліруючих інструментів, окремих груп інструментів усьому оркестру, що нагадує гру акторів, які розвивають драматичні колізії п'єси. Драма стає формотворчим принципом, підпорядковуючи розвиток багатшарових пластів твору структурі сюжету.

Згідно з кодом нової естетичної парадигми, фортепіанний концерт композиторки вибудовується як індивідуальний проект, що базується на сценарній розробці драми. У фортепіанному концерті композиторка виступає в якості додаткової функції, що з'явилася у зв'язку із застосуванням методу сценарної розробки, а саме функції режисера музичного процесу, який формує музичний матеріал з огляду на його фактурну, часову та просторову форми. Структурний розвиток формується на протиставленні конфліктів, зіштовхуванні різних тематичних образів у єдиному драматичному розвитку.

Конфлікт будується на зіткненні протилежних образів, на їхньому драматичному розвитку із застосуванням принципу жанрово-образної трансформації тематичного матеріалу. Найчастіше композитор використовує метод мотивного розчленування тем, коли дрібні мотивчики роздробленого тематичного матеріалу нерідко зливаються в нові, несподівані тематичні сплави шляхом «чіплення» модальних структур.



У репризах, найчастіше відбувається згущення емоційних станів за рахунок поліфонізації музичного матеріалу. Нерідко експозиційні образи якісно оновлюються, постають в іншому фактурному обрамленні.

Застосовуючи різні види структурних побудов – то у вигляді горизонтальних нашарувань, то у вигляді протиборства партії фортепіано з партією оркестру, то у вигляді крещендууючих фактурних нашарувань у складних синкопованих ритмах із застосуванням великої кількості ударних інструментів, композиторка створює драматичну картину за участю багатьох дійових осіб.

## АНОТАЦІЯ

Стилістика фортепіанного концерту К. С. Цепколенко спирається на жанрово-стильові контексти, пов'язані з театралізацією, з численними «відсиланнями» до асоціативно-образних сфер, з мультимедійністю. У дослідженні покроково показано як К. С. Цепколенко, слідуючи засадам нових парадигм у сучасній естетиці, створює свій концерт-драму як індивідуальний проєкт і за формою, і за структурою, і за особливостями взаємодії оркестрових груп та солістів. Театралізація здійснюється за рахунок надання інструментальним солістам і оркестровим групам індивідуально-особистісних якостей, які вступають у діалогічне спілкування з піаністом-солістом. Виявлено особливу роль фортепіанних каденцій у структурі нового жанроутворення концерту: з одного боку, їм відводиться роль зв'язуючих елементів у всеосяжному акті театралізації, з другого – вони несуть у собі динамічні зміни особистості та характеру героя у відповідь на сюжетні події, що відбуваються у творі. Завдяки цьому створюється враження присутності на театральній виставі, організованій згідно з логікою вигаданих театралізованих подій.

У своєму фортепіанному концерті в оркестровій партії композитор використовує лейт-темний розвиток, а також широко застосовує один зі своїх улюблених прийомів – лінійне нашарування різноманітних рольових ліній у кульмінаційних структурах, використовує прийоми діалогічного протистояння та лінійного розвитку, що створюють оригінальні звучання по вертикалі, загалом – головними подієвими моментами стає музична об'ємність і театральна насиченість. У процесі формотворчості композитор прагне до створення балансу в симфонічному та концертному началах, де компоненти концертності, персоналізуючи музичні образи, розвиваючи рольові лінії в інструментальних та оркестрових епізодах надають необхідного забарвлення театральності. Поняття «театральності» композиторка розглядає насамперед у плані особливої художньо-сислової побудови твору. У цьому плані вона виокремлює кілька форм театралізації: внутрішню,

що створює індивідуально-типові «образи» дійових осіб, і зовнішню, що діє через пластику жесту.

Цілеспрямований аналіз фортепіанного концерту-драми К. С. Цепколенко засвідчив, що композиторка при створенні драматичної канви твору поряд із сучасними прийомами композиторської техніки використовує своє «ноу-хау» – сценарне опрацювання музичного матеріалу, що дає змогу детально опрацьовувати кожен драматичну лінію твору, вибудовуючи взаємодії оркестрових груп і солістів. Показано, що використання принципів театралізації у творі музики спрямовує композитора до створення нових естетичних моделей, активізує підсвідомі структури композитора на створення нових за формою і змістом смислових комплексів, наповнює твір складними діалогічними зв'язками та ігровою енергетикою. Фортепіанний концерт композитор насичує рольовими побудовами, які в драматичному розвитку обростають емоційними нашаруваннями та смислами, посилюючи драматизм твору. Діалогічне спілкування образів-ролей, їхня драматична взаємодія призводить до лінійних нашарувань, коли емоційно-вольові напруження, посилюючи одне одного, створюють картину єдності різноманітного цілого.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского : Собр. соч. : В 7 т. М. : «Русские словари: Языки славянской культуры», 2002. Т. 6. С. 7–300, 466–505.
2. Сиднева Т. Б. Категория границы в музыке: смена культурных парадигм. : дисс. ... д-ра культурол. наук : 24.00.01 / Росс. гос. пед. унив. им. А. И. Герцена Санкт-Петербург, 2014. 428 с.
3. Холопов Ю. Н. Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века. *Эстетика на переломе культурных традиций*. Сб. ИФ РАН. 2002. С. 132–147.
4. Чайковский П. И. О музыке, о жизни, о себе. М. : Музыка, 1976. 271 с.

#### Information about the author:

**Xia Ming,**

Postgraduate student of the Department of Music Theory  
and Composition  
Odesa National A.V. Nezhdanova Music Academy  
63, Novoselsky str., Odesa, 65000, Ukraine

## СПЕЦИФІКА УКРАЇНСЬКИХ ЕСТРАДНИХ ВОКАЛЬНИХ АНСАМБЛІВ А CARPELLA

Тормахова В. М.

### ВСТУП

Естрадна музика України представлена багатьма вокально-інструментальними та інструментальними гуртами і окремими виконавцями. Серед різноманітних колективів є гурти, що використовують новітні досягнення електронної музики у поєднанні з народним вокалом, а є такі, що презентують різні традиції: від хорового співу до сучасних поп- і рок-тенденцій. Використання голосу в якості основного інструменту для проведення мелодії і створення всіх шарів фактури має свою історію в кожній країні. Зародження співу а капела, його розвиток і досягнення в різних стилевих напрямках є недостатньо дослідженим у вітчизняному музикознавстві, особливо в сфері неакадемічної музики. На сьогоднішній день в нашій країні існують десятки вокальних ансамблів а капела, творчість яких базується на синтезі традицій європейського хорового стилю, українського фольклору і американських популярних акапельних гуртів. Кожен з українських колективів демонструє власну неповторну виконавську манеру, доволі різним є репертуар, який вони презентують. Саме тому доречним є розгляд специфіки творчої діяльності естрадних вітчизняних вокальних а капела гуртів з метою виокремлення їх своєрідності. Визначення специфіки їх творчого кредо, виділення домінантних принципів, на які вони спираються в своїй виконавській діяльності, є важливим завданням. Причому вкрай важливим є підкреслення того базису, який становив основу вокального мистецтва а капела та зв'язків з вокальними практиками інших країн.

### 1. Підґрунтя формування співу а капела

Сучасні українські естрадні вокальні ансамблі а капела становлять вагомую частку вітчизняної музичної культури. Термін а капела, (італ. «у церковному стилі»), означає виконання поліфонічного (багато-частинного) музичного твору голосами без супроводу. Спочатку цей термін стосувався духовної хорової музики, а тепер стосується і світської музики<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> А-cappella. URL: <https://www.britannica.com/art/a-cappella>

Спів а капела є дуже поширеним явищем в українській народній і професійній музиці. Це обумовлено тим, що у православному богослужінні заборонено використовувати музичні інструменти, що призвело до розвитку ансамблевого й хорового співу. В українській музиці основи співу а капела були закладені в народному гуртовому співі і у церковній музиці від часу прийняття християнства. На становлення українського вокального мистецтва мала вплив західно-європейська професійна музика. Поліфонія християнської акапельної музики почала розвиватися в Європі наприкінці XV століття з композицій Жоскена Дебре. Ранні зразки акапельної поліфонії могли використовувати акомпануючий інструмент, хоча цей інструмент лише подвоював партії співаків. До XVI століття акапельна поліфонія отримала подальший розвиток, але поступово у XVII столітті акапельні жанри почала витісняти кантата, партії якої були написані для інструментів, що супроводжували голоси. Незважаючи на це, акапельна поліфонія шістнадцятого століття продовжувала впливати на церковних композиторів протягом усього цього періоду й до наших днів. Партесні концерти (твори на 8 і більше голосів) в українській музиці XVII – першої половини XVIII ст. є основним жанром партесного співу. Твори, що мають меншу кількість голосів, відносяться до партесних мотетів.

Особливістю партесних концертів є антифонне виконавство. Різні частини хору розміщувалися в різних частинах храму (для восьмиголосих концертів: в одній групі перший дискант, альт тенор і бас, у іншій – другий дискант, альт, тенор і бас). В партесних творах різних типів використовували імітаційну поліфонію. У XVII–XVIII ст. в Україні разом з партесним співом розповсюджуються канти і псалми, що виконуються без інструментального супроводу. Духовна хорова музика була справжньою вершиною у розвитку музичної культури України другої половини XVIII – початку XIX ст. і серед усіх музичних жанрів тих часів хоровий концерт найсильніше втілював національні музично-стильові риси. Паралельно з духовною хоровою музикою а капела, розвиваються жанри світської хорової музики, зокрема жанр хорової обробки українських народних пісень.

В XIX–XX ст. українська хорова музика являє собою і духовний, і світський і народно-популярний напрямки. Останній характерний тим, що на основі фольклору створюються справжні шедеври хорової акапельної музики, що включають всі досягнення імітаційної й контрастної поліфонії, народного багатоголосся, західноєвропейського гармонічного мислення і ладового українського колориту. Українська республіканська капела (мішаний хор а капела) під керівництвом О. Кошиця в 20-х роках XX ст. успішно гастролювала в США з різножанровим репертуаром, що включав багато обробок українських

народних пісень, створених М. Леонтовичем, К. Стеценко, О. Кошицем. З розповсюдженням джазової музики в Європі пов'язане створення музичних колективів різного типу, починаючи від невеликих інструментальних комбо, до бігбэндів, від вокально-інструментальних гуртів з групами бек-вокалістів до акапельних вокальних ансамблів, що були здатні відтворити інструментальну фактуру в різних стилях джазової музики, а їх солісти демонстрували віртуозну вокальну імпровізацію. Перші українські колективи наслідували традицію співу, що походила від джазової і поп-музики США, копіюючи модний репертуар, а найбільш професійні – почали створювати власні інтерпретації відомих поп-пісень і джазових стандартів, а також яскраві обробки народних пісень.

## **2. Розвиток співу а capella в США**

Розвиток акапельного співу США розвивався в декількох основних напрямках. Починають розвиватися разом з церковними творами й світські зразки. Спів а капела, яким він є відомими сьогодні, походить від релігійного співу. Осередком розвитку акапельного співу стала Європа та регіон Балтійського моря, але він швидко поширився на континенті та в Новому Світі й досяг найвищого розвитку в Сполучених Штатах у XIX столітті, коли почав впливати на інші стилі музики. Музика а капела значно розвинулася в Сполучених Штатах. Завдяки Пітеру Крістіану Луткіну, декану музичної консерваторії Північно-західного університету США, у 1906 році було засновано Північно-західний хор A Cappella. Багато хорових колективів почали з'являтися в американських університетах, а також, часто були пов'язані зі школою, як колектив, що існував в рамках навчальної дисципліни. Серед найбільш відомих були: Коледж Св. Олафа, що мав акапельну групу з 1911 року, коледж Конкордія, Августинський коледж і Лютерський коледж, що також підтримували традицію існування акапельних груп. Важливим етапом формування напрямку стало створення нового типу співу – «перукарського», що утворився в 30-х роках XX ст. Цей різновид чотириголосного співу без інструментального супроводу був створений перукарями півдня Сполучених Штатів, які співали, щоб залучити клієнтів.

Особливість напрямку полягає в тому, що це був акапельний стиль співу з використанням чотириголосних акордів, що супроводжували кожен ноту мелодії в гоморитмічній структурі. Склад ансамблю, зазвичай, був чоловічим і був представлений двома тенорами, баритоном і басом. Кожна з чотирьох партій виконувала свою роль: як правило, головна мелодія звучала у другого тенора, перший тенор її доповнював, бас співав основу акорду, а баритон завершував акорд.

Серед акордів переважали тризвуки з оберненнями, в кадансових зворотах використовувались домінантсептакорди. Мелодію пісні, зазвичай, не виконував перший тенор або баритон, за винятком одиноких нот або розспівів, щоб уникнути незручностей у голосоведенні, у кодах, або коли можна додати прикрашення мелодії. Однією з характерних рис «перукарської гармонії» є використання так званих «змійок» – коли гармонічна функція оновлюється шляхом зміни одного або кількох немелодичних голосів. В творах домінує чотириголосний виклад, лише в окремих фразах можна співати меншою кількістю голосів. «Перукарські» ансамблі були спочатку суто чоловічі, пізніше з'явилися жіночі різновиди. Наразі обидва різновиди існують до наших днів. На основі квартетів почали утворюватись більші за кількістю учасників ансамблі і навіть хори, що співали в традиції «перукарів». Репертуар таких колективів складають переважно популярні пісні в куплетній формі з простою гармонією, мелодією, що легко запам'ятовується і легким романтичним або пасторальним текстом. Товариство Barbershop Harmony, Sweet Adelines International і Harmony Inc. проводять освітні заходи, зокрема освітній симпозіум, а також міжнародні конкурси та фестивалі, відзначаючи міжнародні хори та квартети-переможці.

До розповсюджених напрямків акапели минулого століття належать не лише «перукарі», а й ду-воп. На виникнення характерного вокального стилю Doo-wop вплинули такі групи, як «Брати Міллс», чия чотириголосна гармонія в тісному розташуванні походила від гармонічних послідовностей раннього перукарського квартету. Стиль ду-воп являє собою різновид ритм-енд-блюзу, що виник в афроамериканських спільнотах у 1940-х роках, переважно у великих містах Сполучених Штатів, таких як: Нью-Йорк, Філадельфія, Чикаго, Детройт, Вашингтон і Лос-Анджелес. Він включає групу вокалістів, що виконують мелодію з гармонічним супроводом під інструментальний супровід (барабани, гітара, контрабас) або а капела. Репертуар складали переважно ліричні пісні про кохання, що будувались у куплетній формі з бриджем, в якому часто був мелодраматичний речитатив-звернення до коханої. Особливістю напрямку було виконання основної мелодії солістом, в той час як інші учасники вокального ансамблю відтворювали гармонію і фактуру, яка була більш різнопланова, ніж у «перукарських» квартетах. Гармонічний спів складів типу ду-воп, що нічого змістовного не містять, а є лише імітуванням духових інструментів стали загальною характеристикою цих пісень. Здобувши популярність у 1950-х роках, ду-воп був розповсюдженим до початку 1960-х, а пізніше продовжував впливати на виконавців інших стильових напрямків. Характерною ознакою гармонічних послідовностей виконуваних пісень в цей час був зворот: I-VI-II-V, який був присутній у багатьох поп-піснях епохи свінгу.

Виконавцями були афроамериканські вокальні чоловічі квартети (2 тенори, бас, баритон), пізніше виникають мішані (сопрано, альт, тенор, бас) й жіночі аналогічні колективи (сопрано й альти). В стилі ду-воп співаки виконували композиції без інструментів, але зробили свій напрям особливим, використовуючи свінгову ритміку, склади «ду-воп» як заміну барабанів і басовий голос як заміну контрабасу. В США починаючи з другої половини ХХ ст. у середніх школах і коледжах утворюються багато акапельних груп. Подібні групи представляють аматорське товариство «Barbershop Harmony» та професійні колективи, які співають виключно акапельно. Хоча а капела й визначається як спів без інструментального супроводу, деякі групи використовують свої голоси для імітації інструментів; інші є більш традиційними та зосереджені на принципі гармонізації мелодій. Стили, в якому співають групи а капела варіюються від госпел до сучасної музики, а склади – від «перукарських» квартетів до хорів.

Серед напрямів, що вплинули на сучасний спів а капела в США, є госпел – духовна музика афроамериканців, що виникла в кінці ХІХ ст. в протестантських спільнотах. Цей напрям характеризується домінуванням віртуозного соліста-вокаліста і використанням європейської гармонії з християнськими текстами. Мелодії гімнів та духовних пісень часто будувались у формі питання та відповіді, під сильним впливом африканської народної музики. В більшості церков під час виконання госпел співаки плескали в долоні і тупотіли ногами, створюючи ритмічний супровід. Більшість композицій напряму виконувалася а капела. Музика госпел виникла на перетині різних європейських і американських музичних традицій, включаючи протестантські християнські гімни, спірічуелс та різноманітні популярні стилі. Типові композиції мають строфічну структуру з рефреном, а тексти зазвичай зображують особистий релігійний досвід і підкреслюють важливість спасіння. Більша частина репертуару створена в мажорній тональності й викладена у чотириголосній гармонічній фактурі з мелодією у верхньому голосі. Перші євангельські гімни мали відносно просту ритмічну та гармонічну структуру з використанням основних акордів I, IV і V ступенів, але поступово перебуваючи під впливом популярної музики, її ритмічний і гармонічний словниковий запас розширився.

Таким чином, в сучасній американській традиції співу а капела поєдналися характерні особливості напрямків госпел, «перукарських» квартетів і Doo-wop. Наразі існує багато вокальних груп, які додають імітування голосом ударних інструментів або бітбоксинг для створення характерного звучання у різних напрямках поп і рок-музики, що у більшості випадків дуже схоже на вокально-інструментальні ансамблі. Прикладами таких професійних груп є “Pentatonix”, “Naturally 7”, “The House Jacks”, “Rockapella”, “Mosaic”, “Home Free”, “M-pact”, “VoicePlay”.

У християнській музиці також залишається велика кількість груп а cappella, оскільки в деяких сучасних протестантських церквах навмисно не використовують інструменти під час богослужіння. Прикладами таких груп є “Take 6”, “Glad” і “Acapella”. Аранжування популярної музики для невеликих акапельних ансамблів зазвичай включає один голос, який співає головну мелодію, інший співає ритмічну партію баса, а інші голоси виконують акордовий або поліфонічний акомпанемент. Найбільш розповсюджені склади сучасних ансамблів а капела є наступними:

- чотириголосний чоловічий (тенор 1, тенор 2, баритон, бас);
- чотириголосний жіночий (сопрано 1, сопрано 2, альт 1, альт 2).
- чотириголосний мішаний (сопрано, альт, тенор, бас)
- шестиголосний чоловічий (3 тенори, 2 баритони, бас)
- шестиголосний мішаний (2 сопрано, 2 альти, 2 тенори, баритон, бас).

Серед вокальних ансамблів зустрічаються також 5-голосні, 7 і 8-голосні колективи. В їх склад в останні роки входять по 1–2 бітбоксери. Введення бітбоксингу (імітування ударних інструментів) як різновиду а капела є дуже розповсюдженим в американській традиції співу.

Техніки виконання, подібні до сучасного бітбоксу, представлені в багатьох американських музичних напрямках, починаючи з XIX століття, серед яких: ранній американський фольк, релігійні пісні, блюз, регтайм, водевіль та ін. Бітбокс походить з африканської традиційної музики, де виконавці використовують свої тіла як перкусійні інструменти (плескання в долоні, відбивання ритму ногами) і виробляють звуки губами, голосно вдихаючи та видихаючи, що являє собою техніку звуковидобування у сучасному бітбоксі.

Термін бітбокс виникає в 80-х роках XX ст. і використовується в хіп-хопі. В сучасній музиці як імітування барабанів активно використовується в акапельному виконанні джазових стандартів, хітів поп- і рок-музики. Такою технікою користується відомий американський вокальний квінтет “Pentatonix”, що має в своєму складі бітбоксера. «Гурт “Pentatonix” є колективом, який демонструє у своїй практичній діяльності високий рівень професійної майстерності. Характерною ознакою стилю колективу є створення цікавих інтерпретацій відомих хітів, що проявляється у поєднанні оригінальної версії пісні та авторського матеріалу. Подібний підхід доповнюється якісним та вмілим інтонуванням, майстерним володінням голосовим апаратом та відчуттям узгодженості ансамблю»<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup>Тормахова В. М. Особливості аранжування композицій з репертуару а капела гурту Pentatonix. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2018. № 2. С. 290.



З розвитком технологій обробки вокалу в XXI столітті на перший план виходять не природні, а оброблені людські голоси. Вони іноді бувають змінені настільки, що їх важко відрізнити від музичних інструментів, які співаки імітують. Творчість американського вокального септету «Naturally 7» має свій власний стиль, що заснований на використанні голосу в якості інструменту. На відміну від співу ду-воп, в якому імітують природне звучання духових інструментів, голоси вокалістів за допомогою ефектів distortion набувають звучання електрогітари, синтезатора, бас гітари й відтворюють scratching. Своє звучання вони називають «vocal play», що має кілька сенсів: з одного боку це – поліритмічна й поліфонічна фактура, що нагадує «гру» тембрів, мотивів, різних типів фактури, а з іншого – це гра звукових ефектів, створених за допомогою складної акустичної атмосфери, яка створюється звукоінженером в реальному часі. Складність співу без інструментального супроводу полягає в тому, що вокалісти мають співати на протязі всього твору і не втомлюватись, а ще не перевантажувати партитуру використанням одноманітних фактурних прийомів. Для подолання таких складностей потрібно мати зручне для вокалістів аранжування, яке б включало багато різнопланового матеріалу, що був би цікавим для слухача. «Однією з особливостей аранжування для вокального ансамблю є чергування між поліфонічною і гомофонною фактурами»<sup>3</sup>. Більшість американських ансамблів а капела мають такі ознаки: професійне виконання (з елементами імпровізацій), професійне аранжування, якісний звук (що включає обробку вокалу), театралізоване шоу (або хореографічну композицію). Більшість учасників груп є естрадними вокалістами, деякі з них грають на музичних інструментах. На відміну від американських гуртів а капела, аналогічні українські колективи переважно складаються з випускників відділів «хорового диригування».

В XX ст. вокальні ансамблі а капела в США представляли напрямки духовної (спірічуелс, госпел) і світської музики (джаз, поп). Популяризації акапельної музики в США з кінця 2000-х до початку та середини 2010-х років сприяли відоме телевізійне шоу “The Sing-Off” 2009–2014 років і серіал музичних комедій “Pitch Perfect”. На сьогоднішній день американські акапельні колективи мають широке коло прихильників по всьому світу завдяки поширенню їх кліпів та концертних виступів на відеохостингах.

---

3Закрасяна Ж., Грицюк О., Якобенчук Н. Поліфонія як засіб викладення музичного матеріалу в аранжуваннях вокальних ансамблів а капела. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Сер. Мистецтвознавство*. 2018. № 2. С. 38.

### **3. Особливості українських естрадних а cappella ансамблів кінця ХХ–початку ХХІ ст.**

Під впливом американських вокальних ансамблів а капела, на українському естрадному просторі виникають подібні колективи, але вони мають свої характерні ознаки. Одним з типових джазових колективів був «Джаз-Хорал», що виник в 1982 році на базі дитячої музичної школи № 10 у м. Кривий Ріг. Його основною ідеєю було виконання у вокальній формі інструментальних джазових стандартів і авторської музики. Його засновником, музичним керівником, композитором-аранжувальником і виконавцем партії баса був Олександр Гебель – саксофоніст, диригент, викладач і організатор й директор фестивалю «Горизонти джазу» у Кривому Розі. Цей гурт був мішаного типу, і за часи активної творчої діяльності з 1988 до 1997 року до складу ансамблю входили 2 сопрано, 3 альти, 4 тенори й бас. Ансамбль створювався із викладачів-інструменталістів музичної школи, у ньому не було професійних вокалістів. З часом, в результаті активної концертної і студійної діяльності «Джаз-Хорал» значно еволюціонував, про що свідчать його успішні гастролі в Фінляндії, Румунії та Німеччині. В репертуарі колективу були перекладення джазових інструментальних творів, інтерпретації відомих джазових стандартів, авторські твори О. Гебеля та Ю. Зорі і обробки українських народних пісень. В аранжуванні творів, виконуваних ансамблем був зроблений акцент на солістах, що виконували основну мелодію і створювали імпровізаційне соло, спираючись на гомофонно-гармонічний тип фактури. Фактура ансамблю в авторських творах наслідувала типові прийоми хорового письма, а в джазових стандартах відтворювалось інструментальне звучання джазового комбо. Особливістю аранжувань було створення оригінальної форми, що виходила за рамки куплетної і тричастинної, характерної для будови джазових стандартів. Обробка голосів колективу була мінімальною, підкреслювалось природне звучання голосів вокалістів, лише в повільних творах за допомогою ефекту реверберації досягалось об'ємне звучання.

Як і більшість джазових європейських колективів, «Джаз-Хорал» не створював шоу, аби вся увага слухача була сконцентрована на музичній складовій. Особливістю колективу був акцент на співі скетом, без використання слів, навіть у відомих джазових стандартах. Ансамбль використовував звуконаслідування та деякі перкусійні прийоми, іноді деякі шумові інструменти, такі як шейкер, ковбел. Голосом відтворювали тільки хай-хет і деякі інструменти ударної установки для підтримки свінгової пульсації в композиціях, аранжованих в однойменному стилі. Авторський стиль ансамблю «Джаз-Хорал» базувався на синтезі традицій європейського хорового співу і американського джазового інструментального музикування. Творчість

колективу і характерне звучання можна порівняти з британським ансамблем «Swingle Singers», однак в репертуарі «Джаз-Хоралу» не було джазових обробок класичних інструментальних творів, які були «родзинкою» репертуару «Swingle Singers».

Сучасна українська музика а капела представлена гуртами, що виступають в різних напрямках джазової і поп-музики. Серед них найбільш відомими є чоловічі секстети «ManSound», «DukeTime» та «Пікардійська терція» і змішаний секстет «JazzexBand».

Вокальний ансамбль «Пікардійська терція» є яскравим представником української поп-музики. Гурт, що був створений в 1992 році студентами диригентсько-хорового відділу Львівського державного музичного училища ім. С. Людкевича, продовжує активно функціонувати в наші дні. Вокальний секстет складається з 4 тенорів (2 з яких можуть співати в 1 і 2 октаві), баритону і басу. Вони ведуть активну концертну й студійну діяльність, виступають в якості бек-вокалістів. Їх репертуар складають переважно авторські поп-пісні, інтерпретації відомих хітів, обробки народних пісень та класичних творів. Вокальна формація «Пікардійська терція» є першим колективом зі Східної Європи, що в 2000 році був запрошений на міжнародний фестиваль акапельного співу “Vokal Total” у Мюнхені. Особливості стилю гурту базуються на відтворенні нескладної інструментальної фактури голосом, без бітбоксу, але з додаванням ударної установки (якщо цього вимагає стилістика виконуваних поп-пісень), шейкеру, бубону. Мелодію пісень виконують солісти, вони ж створюють імпровізаційне соло в деяких композиціях (наприклад, у стилі боса нова). В обробках народних пісень відчувається вплив прийомів хорового письма, а в поп-хітах і власних композиціях застосовують прийоми звуконаслідування. Обробки голосів застосовуються мінімальні, щоб підкреслити їх природне звучання. Гармонічна мова є типовою для поп-музики, форма переважає куплетна. Неповторність гурту полягає в виконання простих, зрозумілих за текстом і мелодією авторських пісень, що з одного боку поєднують елементи звучання ВІА часів СРСР, а з іншого – типи голосоведіння, що походять від українського фольклору. Як у типового поп-гурта, більшість пісень є танцювальними за характером. Деякі прийоми створення фактури (акордовий паралелізм, групове глісандо) запозичені вокальною формацією з аранжувань американських гуртів ду-воп, а прийоми аранжування – використання рифів, застосування контрапунктів – від репертуару біг бендів. За час свого існування гурт випустив 10 альбомів, став володарем Шевченківської премії та виступав з гастролями в США, Польщі, Іспанії та інших країнах<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Пікардійська терція. URL: <https://www.tercia.com.ua/pro-hurt>.

Вокальний секстет “ManSound” поєднує традиції джазового виконавства, що походять від Джаз-Хоралу і поп-виконавства, що пропагує «Піккардійська терція». Гурт, що був заснований 1994 року існує й сьогодні. До його складу входять колишні випускники диригентсько-хорового відділу НМАУ ім. П. І. Чайковського. Група брала участь у понад 50 джазових фестивалях, в тому числі в США. В 2002 році “ManSound” завоював Гран-прі на міжнародному конкурсі акапельних груп “Vokal Total”. Репертуар ансамблю складають популярні джазові стандарти, обробки класичної музики, інтерпретації поп-хітів, госпел і слов’янський фольклор в оригінальних аранжуваннях. Вокальний ансамбль складається з 3 тенорів 2 баритонів і баса, іноді використовує шумові ударні інструменти – шейкер, ковбел, бубон, дзвіночки. Для їх аранжувань характерне поєднання прийомів хорового письма й імітування інструментів джазового ансамблю або біг бенду. В багатьох композиціях мелодію співає соліст, але є і такі, що співаються гуртом в одному ритмі, наслідуючи традиції «перукарських» квартетів. Часто в одному творі можна спостерігати майстерне поєднання різних типів фактури, зокрема поліфонічної і гомофонної. Гармонічна мова аранжувань джазових стандартів насичена септакордами з альтерованими тонами, послідовностями з акордовими замінами, відхиленнями і модуляціями. Гурт широко використовує звуконаслідування (імітація духових інструментів) і перкусійні прийоми – плескання в долоні, клацання пальцями, імітування хай-хету в стилі свінг, але бітбокс не знайшов втілення у їх композиціях. В їх жартівливих композиціях іноді присутні елементи шоу і хореографії, які можна спостерігати під час концертних виступів. Вокальний ансамбль поєднує прийоми аранжування вітчизняних колективів і всіх типів американських – «перукарських» квартетів, ду-воп, госпел. Обробка вокалу в композиціях зведена до мінімуму, щоб підкреслити природність голосів. В 2004 році Всесвітня акапельна асоціація (CASA) визнала відомий джазовий стандарт “Nature boy” в аранжуванні Володимира Міхновецького найкращим у світі вокальним виконанням у напрямку а капела.

Серед українських акапельних поп-гуртів “DukeTime” є продовжувачем традицій американських вокальних ансамблів “Naturally 7” і “Pentatonix”. Одеський септет був створений в 2004 році музикантами-інструменталістами, що вирішили імітувати голосом свої інструменти. До їх складу входять 7 виконавців: 2 тенори, 3 баритони, 1 бас-баритон і 1 бітбоксер. Репертуар гурту складають обробки класичних творів і народних пісень, інтерпретації джазових стандартів, хітів рок- і поп-музики, авторські пісні. В аранжуваннях пісень акцент зроблено на солістів, що співають в різній манері (в залежності від стильового напрямку твору). Фактура використовується переважно гомофонно-гармонічна, з елементами імітаційної та контрастної поліфонії.

У викладі супроводу відсутні хорові прийоми, є багато інструментальних фраз і мотивів, присутні оркестрові й ансамблеві рифи. Гурт широко використовує прийоми звуконаслідування, а крім традиційних обробок вокалу наявні distortion та guitar voice. Особливістю колективу є виконання пісень мовою оригіналу, наслідування манери виконавця, пісню якого вони співають, створення яскравого живого виступу з елементами хореографії. Ансамбль здійснив студійний запис майже сотні пісень на 11 мовах.

Вокальний секстет “JazzexBand” упродовж 20 років творчої діяльності за є одним з універсальних українських акапельних колективів зі змішаним складом. До репертуару гурту увійшли твори у різних напрямках: джазові стандарти, інтерпретації рок- і поп-хітів, аранжування класичних творів, обробки українських народних пісень. У складі групи 2 сопрано, альт, тенор, баритон, бас, в деяких композиціях використовується бітбокс. Більшість зі співаків – випускники диригентсько-хорових відділів українських вишів. Колектив наслідує традиції «Джаз-Хоралу», створюючи вишукані джазові аранжування та імітуючи інструменти біг бенду, і підтримує ідею гурту “ManSound” співати різноплановий репертуар, використовуючи всі типи фактури, з майстерним поєднанням хорового і ансамблевого звучання. Елементи шоу й хореографії у виступах ансамбля відсутні, обробки вокалу використовуються мінімально. Колектив нерідко виступає в якості бек-вокалістів у відомих українських виконавців – М. Бурмаки, О. Крюкової та ін. “JazzexBand” у аранжуваннях поп-музики застосовує прийоми фактурного чергування, як у американського ансамблю «Pentatonix». Особливістю гурту є творчі колаборації, що також притаманні американським колегам. Такою є пісня «Мама», виконана українським репером Гіга і ансамблем “JazzexBand” в акапельній інтерпретації.

В сучасній естрадній музиці відбувається пошук нових засобів виразності. Потребою сучасного ансамблевого виконавства стає розширення стилістичного діапазону, збагачення репертуару і підвищення якості виконання. Все це призводить до оволодіння прийомами сучасної вокальної техніки, підвищення її рівня, що дозволить виконувати твори будь-якого ступеня труднощів. Виконання сучасної естрадної вокальної музики має ряд особливостей, що відрізняє її від академічного мистецтва: естрадні твори часто стикаються з джазовою музикою, що обумовлює присутність імпровізаційності, застосування свінгової ритміки, специфічної виконавської манери, що притаманна різним стильовим напрямкам неакадемічної музики. Учасникам сучасного вокального ансамблю а капела необхідно вміти імітувати тембри різних музичних інструментів та прийомів гри. Це стає можливим завдяки ознайомленню з творчістю видатних ансамблів а капела минулого і сучасності.

## ВИСНОВКИ

Найкращими вітчизняними а cappella ансамблями є ті, що не копіювали популярні західні зразки, а створювали власний стиль: «Джаз-Хорал», “ManSound”, “JazzexBand”, «Піккардійська терція», “DukeTime”. В їх творчості відбулося збагачення тембрової палітри естрадного ансамблю а капела: синтез елементів естрадної, академічної і народної музики. Унікальний репертуар кожного колективу сформований під впливом традицій західних і вітчизняних акапельних ансамблів. Аранжування акапельних гуртів демонструє відбиття мислення аранжувальників і учасників ансамблю в залежності від їх базового фахового спрямування. У колективах, що були створені інструменталістами простежується домінування оркестрово-ансаблевого типу фактури в аранжуваннях, а у випускників диригентсько-хорових відділів переважає хорова фактура. В звуконаслідуванні, що часто прикрашає манеру виконання джазових і поп-хітів музиканти-інструменталісти з легкістю передають специфічні прийоми гри на музичних інструментах («Джаз-Хорал»), тяжіють до використання скету, що будується зі складів «незручних» для вокалізації. Прикладом такого підходу може слугувати творчість ансамблю «Джаз-Хорал», в репертуарі якого переважають твори інструментального характеру. Колектив “DukeTime”, що більше спеціалізується на сучасній поп-музиці, авторських піснях і аранжуванні фольклору, має сучасний саунд, який походить від інструментального ансамблевого музикування з відповідними обробками звуку. Виконавці, в минулому інструменталісти, беруть приклад з творчого досвіду американських ансамблів “Naturally 7” та “Pentatonix” у репертуарній політиці, особливостях будови фактури аранжувань і використанні оригінальних обробок вокалу.

В творчості гуртів “ManSound” та “JazzexBand” є спільні риси, а саме: акцент на різноплановому репертуару, що складають джазові, поп-стандарти та обробки класичних творів і народних пісень, використання прийомів хорового письма в партитурі, мінімальні обробки вокалу, що підкреслюють природне звучання голосу. Все це пов’язано з традиціями національної диригентсько-хорової школи, оскільки учасники гуртів, в більшості, за фахом хорові диригенти. З одного боку, ансамблі поєднують вітчизняні традиції акапельного співу, з іншого – зазнали впливу американських колективів “Take 6”, “The Manhattan Transfer”, британського “Swingle Singers британського “Swingle Singers *британського* «Swingle Singers» тощо. Ансамбль «Піккардійська терція» є зразком національного колективу, що спеціалізується на репертуарі, що складається з улюблених народних пісень, обробок класичної музики та українських естрадних хітів другої половини ХХ ст. Учасники гурту, за фахом хорові диригенти, поєднують традиції українського естрадного виконавства з хоровими.

В аранжуваннях гурту спостерігається вплив американських гуртів ду-воп, а прийоми оркестрового письма – використання рифів, застосування контрапунктів походить від оркестровки творів для біг бендів.

## АНОТАЦІЯ

В дослідженні розглянуто становлення співу а капела, формування його естрадного напрямку в США і досягнення вітчизняних вокальних ансамблів «Джаз-Хорал», “ManSound”, “DukeTime”, «Пікардійська терція» та “JazzexBand”. На сьогодні не розкритий взаємозв’язок між ансамблевими принципами, які склалися історично, з новими умовами існування естрадного ансамблю. Особливості сучасного аранжування для вокального естрадного ансамблю а капела, специфіка обробки голосу, дослідження впливів західних і вітчизняних ансамблів на становлення власного стилю не були досліджені в працях вітчизняних музикознавців. Таким чином, виникла необхідність комплексного аналізу специфіки естрадного вокально-ансамблевого акапельного виконавства.

В сучасній естрадних ансамблях а капела відбувається пошук нових засобів виразності. Серед них є використання бітбоксу, застосування сучасних обробок вокалу, щоб краще імітувати інструментальне звучання, створення шоу під час концертних виступів. Одною з новітніх тенденцій є створення власного стилю на основі синтезу впливів різних напрямків західної естради і національної традиції. Аранжування колективів значно ускладнюється, завдяки поєднанню різних типів фактури в одному творі, залученню інструментальних прийомів виконання, використанню сучасних обробок голосів.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Закрасняна Ж., Грицюк О., Якобенчук Н. Поліфонія як засіб викладення музичного матеріалу в аранжуваннях вокальних ансамблів а капела. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавств/* 2018. № 2. С. 33–39.

2. Пікардійська терція. URL: <https://www.tercia.com.ua/pro-hurt>.

3. Тормахова В. М. Особливості аранжування композицій з репертуару а капела гурту Pentatonix. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв/* 2018. № 2. С. 290–293.

4. A cappella. URL: <https://www.britannica.com/art/a-cappella>.

### **Information about the author:**

**Tormakhova Veronika Mykolaivna,**  
Candidate of Art (Ph.D.), Associate Professor,  
Associate Professor at the Music Department  
Kyiv National University of Culture and Arts  
36 Konovaltsia str., Kyiv, 01601, Ukraine

## ДОСЛІДЖЕННЯ УКРАЇНСЬКИХ ГОВОРІВ СХІДНОЇ СЛОВАЧЧИНИ У СПАДЩИНІ ІВАНА ПАНЬКЕВИЧА ТА ВАСИЛЯ ЛАТТИ: ІДЕНТИФІКАЦІЙНІ АСПЕКТИ

**Фабрика-Процька О. Р.**

### ВСТУП

Важливість мови та говірки важко оцінити, адже це основа спілкування між людьми, поетичного слова, пісенного фольклору тощо. «Мова відіграє не лише вагому інтегруючу роль між членами етнічної групи, а й діє як комунікативний бар'єр щодо інших етносів. Посередництвом мови створювався пласт духовної культури українців Пряшівщини – усна народна творчість та музичний фольклор. Мова, етноназва, культура, етнічна свідомість і психічний склад українців зумовлені історико-політичними, природно кліматичними, географічними та соціально-економічними умовами життя населення<sup>1</sup>. Говірка лемків та русинів-українців Карпатського регіону, а саме українсько-польського пограниччя (Горлицького, Грибівського, Новосандецького і Снянського повітів) та українсько-словацького (Пряшівського, Бардіївського, Свидницького, Гуменського округів) має свої специфічні особливості. Дослідник Іван Верхратський зазначав, що лексика лемківських говірок найбільше зазнала словацького впливу, частково мазурського, німецького<sup>2</sup>. Фонетичні відмінності у лемківських та текстах зумовлені місцевими говірками, звідки й бере свій початок народна пісенність. Протягом століть на пограниччях у середовищі різнонаціонального населення створювалось чимало спільних пісень – словацько-українських, українсько-польських та ін.

В період сьогодення варто погодитись з думкою Софії Грици про те, що «<...> сучасну науку, що нагромадила величезний фольклорний матеріал, законсервованій у багатотомних виданнях, каталогах, цікавить уже не стільки черговий варіант будь-якого фольклорного твору, скільки механізми його життя в сучасності, динаміка його змін під впливом нових умов, трансформацій у різних областях культури, проблеми його рецепції в зв'язку з розширеною сферою його функціонування. У центрі соціологічних досліджень стає не тільки сам

---

<sup>1</sup> Фабрика-Процька О. Народна музична культура лемків і русинів Карпатського регіону: традиція, трансформація, ідентифікація. Монографія. ДВНЗ «Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаніка». Івано-Франківськ : Супрун В. П., 2020. С. 68–69.

<sup>2</sup> Верхратський І. Про говор галицьких лемків. Львів, 1902. С. 19.



твір а й людина, яка відповідно рефлектує на нього, отже й психологія його сприйняття»<sup>3</sup>.

Під поняттям «лемки Пряшівщини» варто розуміти усе українське населення колишньої Пряшівської єпархії, яке на сьогодні прийнято називати русинами-українцями<sup>4</sup>.

Необхідність розкриття доробку окремих науковців в напрямку вивчення українських говорів на території Східної Словаччини обумовлена певними чинниками. Українське населення Пряшівщини протягом багатьох сторіч проживало у надзвичайно складних умовах національного та соціального гноблення, що спричинило до гальмування його культурного та національного розвитку. Тривала ізоляція внаслідок розташування цього регіону дали можливість зберегти архаїку у народній культурі, творчості, що створили сприятливі умови для вивчення русинів-українців з боку діалектології, етнографії, мистецтвознавства, культурології тощо. Незважаючи на те, що культура русинів-українців пов'язана з материнською культурою українського народу, все-таки на сьогодні вона тісно взаємодіє із культурними та мовними впливами словаків через спільність території<sup>5</sup>.

На сьогодні українці-русини, як самоідентифікувало себе місцеве українство, належать до національних меншин Словацької республіки. За даними перепису, станом на 2001 р. у Східній Словаччині (в містах та селах навколо Пряшева) компактно проживало 55 тис. українців (за неофіційними джерелами 100 тисяч осіб). З них 11 тис. осіб користувалось українською мовою. Більшість словацьких українців відноситься до корінного населення, т.зв. автохтонів, предки яких мешкали на цих землях декілька століть тому. Частина українців Словаччини – це емігранти, що переселилися під впливом політичних, соціальних та економічних чинників, та їх нащадки. Під час проведення перепису 1991 р. вперше було запроваджено дві позиції для самовизначення: «українець» та «русин». Унаслідок цього мешканці Східної Словаччини, які раніш називали себе українцями-русинами і становили з лінгвістичного погляду одне ціле, розділились на: українців, русинів та словаків. Крім осіб, які усвідомлюють свій зв'язок

---

<sup>3</sup> Грица С. Трансмісія фольклорної традиції : етномузикологічні розвідки. Київ ; Тернопіль : Астон, 2002. С. 86.

<sup>4</sup> Фабрика-Процька О. Народна музична культура лемків і русинів Карпатського регіону: традиція, трансформація, ідентифікація. Монографія. ДВНЗ «Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника». Івано-Франківськ : Супрун В. П., 2020. С. 119.

<sup>5</sup> Фабрика-Процька О. Р. Музичний фольклор як ідентифікація українців Пряшівщини (Словаччина). *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський зб. наук. пр. молодих вчених Дрогобицького держ. пед. ун-ту ім. І. Франка*, 2018. Вип. 20. Том 3. С. 47. С. 46–52.

з Україною, вирізнялася група осіб, які в результаті асиміляційних процесів словакізувалися. Частина русинів-українців почала вважати себе окремою від українців етнічною групою – русинами, хоча в своєму щоденному мовленні вживає ті ж самі діалекти лемківського говору, що й українці Словаччини, а в якості писемної замість літературної української мови використовує русинську (лемківсько-пряшівську) мову, яка представляє собою кодифіковану в 1995 р. форму двох діалектів (західноземплінського та східноземплінського) лемківських говорів української мови у Словаччині<sup>6</sup>.

Слід зауважити, що на Пряшівщині (Східна Словаччина) термін «лемки» не мав поширення. Пряшівські лемки до сьогодні називають себе етнонімом «русин» (руснаки)<sup>7</sup>. Незважаючи на обставини протягом десятиріч, українці-русини Східної Словаччини, бережуть говірку й пісню, поетичне слово, народну культуру, забезпечуючи, за висловом Ганни Карась, «ідентифікацію національної меншини у складному глобалізованому ХХІ ст.»<sup>8</sup>.

### **1. Універсалізм діяльності Івана Панькевича в контексті розвитку української діалектології та фольклористики**

Постать українського фольклориста, історика, діалектолога, етнографа, педагога, літературознавця, збирача та дослідника старовинних письмових пам'яток Івана Панькевича (1887–1958) відома у Словацькій Республіці та займає вагоме місце у розвитку української культури. Окрім науково-дослідницької діяльності, він був активним культурно-просвітницьким діячем. Окремі аспекти його багатогранної наукової діяльності висвітлені у працях З. Ганудель, М. Мушинки, М. Штеця, М. Гиряка, М. Дуйчака, А. Кундрат, А. Шлепечького, Л. Баботи, а також працівниками кафедри української мови та літератури філософського факультету Пряшівського університету у Пряшеві, співробітниками Музею української культури у Свиднику.

Народився Іван Артемович Панькевич у 1887 році в селі Цеперові, Новояричівського району на Львівщині у бідній селянській сім'ї. Під час навчання був свідком соціального та національного руху в Галичині, маніфестацій українців та демонстрацій молоді, які

---

<sup>6</sup> Фабрика-Процька О. Народна музична культура лемків і русинів Карпатського регіону: традиція, трансформація, ідентифікація. Монографія. ДВНЗ «Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаніка». Івано-Франківськ : Супрун В. П., 2020. 496 с. 24 іл.

<sup>7</sup> Там само. С. 124.

<sup>8</sup> Карась Г. Пісенники українців Східної Словаччини як джерело вивчення буття фольклору в сучасну епоху. URL: <http://www.ukrajinci.sk> > etnik\_2011-2012\_8-9\_12

боролися за самостійний український університет, а також діяльності громадських та культурно-освітніх товариств.

Закінчивши у 1907 році польську середню школу, вступив до Львівського університету, де вивчав класичну філологію та українську мову. Будучи активним членом одного зі студентських гуртків, Іван Панькевич розвинув наукову діяльність. «Культурно-освітня робота зблизила Панькевича з бібліотекою Наукового товариства ім. Т. Шевченка та з бібліотекою «Народного дому», де майбутній вчений зустрічався з І. Я. Франком, К. Студницьким, М. Павликом та О. Колесою»<sup>9</sup>.

У Галичині зі студентських років І. Панькевич був свідком українського національного руху, секретарем Товариства «Просвіта» у Львові, активно використовував свій досвід для поширення та впровадження української мови на території Підкарпатській Русі як основи освіти молодого покоління в українському національному дусі. Зважаючи на історичні обставини, на противагу іншим, більш радикальним націоналістам, провадив свою місію обережно, звертаючи увагу на особливості регіону. Зокрема, його два перших видання, опублікованих у 1922 та 1927 рр. містили теоретичний матеріал граматики не літературної української мови, а мови, заснованої на говіркому мовленні русинів. «Ця мова була відома під популярною назвою «панькевичівка». Незважаючи на критику з боку радикальних націоналістів, його спроба була успішною, і на 1930-ті рр. мова І. Панькевича була «очищена від місцевих діалектизмів» і перехід до літературної української мови був завершений (третє видання граматики, 1936)»<sup>10</sup>.

Знаковою подією його гімназійних років було особисте знайомство з етнографом Володимиром Гнатюком. Під час навчання в університеті І. Панькевич вів активну просвітницьку роботу по селах, працював пропагандистом пересувних бібліотек, два роки був секретарем Львівської філії Наукового товариства «Просвіта», відроджував та засновував близько 120 читалень, очолював академічний гурток культурно-освітньої праці та ін.

Після закінчення другого курсу університету І. Панькевич переїхав до Відня, де під керівництвом відомих науковців – Мілана Решетара, Вацлава Вондрака, Вратислава Ягіча вивчав слов'янську класичну і

---

<sup>9</sup> Ганудель З. За культурну національну єдність. Союз русинів-українців Словачької Республіки. Пряшів, 2018. С. 82.

<sup>10</sup> Енциклопедія історії та культури карпатських русинів / уклад.: Павло Роберт Магочій, Іван Поп ; заг. ред. Павла Роберта Магочія ; пер. з англ. мови Надії Кушко; ред. укр. видання В. Падяк; карти Павла Роберта Магочія; Ужгород: Вид-во В. Падяка, 2010. С. 570.

німецьку філологію. Отримавши звання доктора філософії, після закінчення Віденського університету у 1912 році митець переїхав до Москви з метою поглиблення знань з російської мови. Повернувшись до Відня, І. Панькевич певний період викладав російську мову, а у 1919 році переїхав до Праги з метою вивчення при Карловому університеті чеської мови.

Початком наукової діяльності для Івана Панькевича був період перебування у Відні. Свої розвідки публікував на сторінках періодики, зокрема «Archiv fur slawische Philologie» та «Записок наукового товариства ім. Шевченка» у Львові. На думку З. Ганудель, праці під назвами «Про відношення пам'ятників української мови до полудневослов'янських під лексикальним оглядом» (1918 ) та «Пандекти Антіоха 1307 р.» (1917) є свідченням детального вивчення Панькевичем мови давніх пам'яток діалектів та письменства<sup>11</sup>.

1919 р. після розпаду австро-угорської монархії і приєднання західно-українських земель до складу Чехословаччини, І. Панькевич переїхав до Закарпаття. Від початку своєї наукової діяльності він свідомо зосередив свою увагу на мову церковнослов'янських пам'яток, систематично досліджував говори Підкарпатської Русі, маючи на меті висвітлення і пояснення історичних фактів для розвитку української мови і її діалектів. І. Панькевич досліджував діалектні архівні матеріали на території Східної Словаччини та Підкарпатської України. Зокрема, у перших виданнях «Наукового збірника товариства «Просвіта» дослідник опублікував мовний аналіз історичної пам'ятки Східної Словаччини під назвою «Ладомирівське учительне євангеліє» з XVII ст. (1923), у якій комплексно розкрив підкарпатські говори і подав пояснення їх відношення до інших українських говорів<sup>12</sup>.

Паралельно з науковою діяльністю І. Панькевич вів активну культурно-просвітницьку роботу з метою виховання у мешканців різного віку любові і почуттів єдності з українцями, які жили за межами Закарпаття. Завдяки його старанням у 1920 році в Ужгороді світ побачив перший просвітницький випуск журналу «Учитель» та журнал для дітей «Віночок». Згодом, митець виконував функції головного редактора «Наукового збірника «Просвіта» в Ужгороді», на сторінках якого висвітлювалися питання мови, літератури, етнографії, фольклору, мистецтва, історії. Багато уваги І. Панькевич приділяв журналу «Підкарпатська Русь» (1922–1938 рр.), в якому публікувалися

---

<sup>11</sup> Ганудель З. За культурну національну єдність. Союз русинів-українців Словачької Республіки. Пряшів, 2018. С. 83.

<sup>12</sup> Там само. С. 83.

статті з етнографії, діалектології та історії мови, закликав митців до скрупьозного збирання та записування матеріалів.

У 1929 році завдяки старанням Чеської академії наук у Празі було засновано «Архів живої бесіди» не лише чеської в її діалектах, а й інших слов'янських мов. Організацію було доручено І. Панькевичу, який вибрав представників зі Східної Словаччини від Спишу до Гуцульщини. Зібравши чисельну кількість матеріалів, опублікував ряд статей, зокрема: «Ще о спиських «дрітарях» села Орябини (Ярембіна)» (1926), «Говір села Валашківці бувшої Замплинської жупи на Закарпатті» (1930), «Фонетика говору села Завадка на південнім Спиші» (1936), «З морфології села Завадка на південнім Спиші» (1937), «Лемківсько-бойківська границя в Чехословаччині» (1938), «Назва гір Вигорлат на північ від Собранець – Михаловці» (1930–40), «Пісня про Штефана Воеводу як пам'ятка лемківського шариського говору» (1942), «Острожницькі пергаментові листки XI–XII століття» (1951) та ін.

Комплексне монографічне видання, в якому зібрані попередні дослідження митця в галузі українських говорів, було опубліковано у 1938 році під назвою «Українські говори Підкарпатської Русі та суміжних областей».

1958 року світ побачила монографія «Нарис історії українських закарпатських говорів», в якій Іван Панькевич на багатому фактологічному матеріалі, зібраному на основі записів з церковних богослужбових книг багатьох сіл, топонімічних назв та сучасних говорів мешканців сіл розкрив походження цих говорів, їх діалектне членування, обумовлене внаслідок історії та географічного розташування. «На підставі даних географічного поширення основних діалектних рис Іван Панькевич відносить закарпатські говори до західноукраїнського наріччя і одночасно обґрунтовує їх місце в українськiм мовнiм ареалі»<sup>13</sup>.

Проте, поряд з основним розподілом закарпатських говорів класифікація українських говорів Східної Словаччини, автором якої є Іван Панькевич, на думку багатьох науковців, є неповною через недостатнє врахування лінгвогеографічних даних. Саме цю прогалину заповнив дослідник діалектології Василь Латта, який ґрунтовно досліджував говори українців Східної Словаччини, маючи на меті зібрати матеріал у вигляді атласу говірок. Іван Панькевич, безперечно, також мав намір укласти такий атлас, однак через похилий вік, військові події та їх наслідки, а також складні умови праці, орієнтація на питання історичної діалектології, на жаль, перешкодили йому продовжити збір матеріалів та завершити розпочате.

---

<sup>13</sup> Ганудель З. За культурну національну єдність. Союз русинів-українців Словацької Республіки. Пряшів, 2018. С.85.

Варто додати, що Іван Панькевич сприяв щодо вирішення питань пов'язаних з кодифікацією української мови, давав слушні поради вчителям освітніх закладів із правописних питань. Його перу належать такі наукові розвідки, як «Український правопис на Закарпатті» (1936), «Взірці літературної мови й правопису Підкарпаття» (1937) та ін. Як фахівець в галузі діалектології (за висловом Зузани Ганудель) і знавець живої народної мови, Іван Панькевич є автором «Коротких правил українського правопису для вжитку Пряшівщини», які вийшли друком без його імені, у доступній формі подає правила українського правопису, робить порівняння, співставляючи їх із взірцями українських говорів Східної Словаччини.

Також митець цікавився літературою, сучасним мовознавством, досліджував українсько-словацькі, українсько-польські, українсько-болгарські, українсько-чеські, мовні, культурні і літературні зв'язки, опублікував ряд наукових розвідок про І. Франка, досліджував творчість М. Шашкевича, Т. Шевченка, О. Духновича, І. Котляревського. Невтомний дослідник протягом життя віднайшов та дослідив чималу кількість давніх видань книг, рукописів, метрик, грамот, написів на іконах та різних предметах та ін. Не оминув І. А. Панькевич і фольклористичну галузь. Його перу належить велика кількість публікацій про різноманітні явища народного побуту і фольклору, а саме про календарну обрядовість, побутову та сімейно-побутову обрядовість, звичаї та традиції українців Східної Словаччини та Закарпаття.

У наукових розвідках Т. Росул зазначає, що Іван Панькевич «...планував заснувати при музеї товариства «Просвіта» в Ужгороді архів закарпатської народної пісні та видати з його матеріалів збірник. Протягом 1929–1935 рр.; організовував запис серії грамофонних платівок із зразками інструментальної та вокальної народної музики підкарпатських русинів; писав статті про відомих фольклористів – В. Гнатюка, І. Поливку, М. Максимовича, в яких поєднував дослідницький і популяризаторський аспекти; листувався з Ф. Колесою та сприяв виданню фольклористичних праць вченого на Підкарпатській Русі»<sup>14</sup>.

У 1920–1930-х рр. І. Панькевич здійснив чисельні фонозаписи пісенної творчості українців Східної Словаччини, видав 27 грамофонних платівок фольклорних зразків, серед яких є й пісні. Записи здійснював на фонограф<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> Фабрика-Процька О. Народна музична культура лемків і русинів Карпатського регіону: традиція, трансформація, ідентифікація. Монографія. ДВНЗ «Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника». Івано-Франківськ : Супрун В. П., 2020. С. 49.

<sup>15</sup> Там само. С. 73.

Варто додати, що у 2002 р. у Пряшеві побачила світ книга відомого фольклориста Миколи Мушинки під назвою «Голоси предків. Звукові записи фольклору Закарпаття із архіву Івана Панькевича (1929, 1935)». «З її сторінок дізнаємось, що записи (27 грамофонних платівок із звуковими записами говірок і фольклору Закарпаття (11 платівок 1929 р. та 16 платівок 1935 р.) М. Мушинка отримав у дарунок на початку 60-х років від доньки Івана Панькевича Марти Дольницької та її чоловіка Іларіона. Зробивши магнітофонні копії, М. Мушинка часто використовував їх під час семінарів та лекцій при університеті, радіо-передачах та наукових конференціях. Опублікувати записи у вигляді книги у 70-х роках було складно через ряд об'єктивних причин. Згодом, завдяки порозумінню з боку Карпатської фундації та Фундації підтримки громадських активностей, матеріали було опубліковано у вигляді антології закарпатського фольклору 20–30-х рр. ХХ ст., доповненої компакт-диском із записами Івана Панькевича. Це найдавніші, за висловом М. Мушинки, досі збережені звукові записи автентичного фольклору русинів-українців Закарпаття, і як такі мають значення не лише для діалектології та етнології, але й для культури в широкому розумінні<sup>16</sup>.

«На грамплатівках збережені голоси предків 70–75-річної давнини із Закарпатської України та Східної Словаччини, а саме: пісні різних жанрів, гра на маловідомих музичних інструментах, танцювальні мелодії, повісті, казки, легенди, перекази. Цікаво, що більшість оповідачів і співаків, за висловом Миколи Мушинки, ніколи не чули свої записаних на грамофонні платівки голоси, бо записи 1929 року мали тільки наукове призначення, а записи 1935 року, які транслювали на хвилях радіо, до віддалених русько-українських сіл не доходили, оскільки радіоприймачі у цих селах були рідкістю»<sup>17</sup>. «Ці зразки мають характер документів доби. Вони відображають мову населення і його фольклорний репертуар 70-річної давності, – пише автор антології М. Мушинка. – В багатьох випадках вони є свідцтвом генераційних змін у мові людей даних поселень, головним чином у лексиці та фонетиці. Це – дуже важливий фактор, оскільки мова закарпатських русинів-українців протягом останніх 70 років пройшла значним історичним розвитком як на території Закарпатської України (де абсорбувала загальноукраїнські елементи), так

---

<sup>16</sup> Мушинка М. Голоси предків : звукові записи фольклору Закарпаття із архіву Івана Панькевича (1929, 1935). Пряшів : Центр антропологічних досліджень; Громадське об'єднання ДІВА, 2002. 256 с. ; ноті + CD = Mušinka M. Hlasy predkov : Zvukové záznamy folklore Zakarpatska z archívu Ivana Paňkevyča (1929, 1935). Prešov : Centrum antropologických výskumov ; Občianske združenie DÍVA, 2002. S.15.

<sup>17</sup> Фабрика-Процька О. Народна музична культура лемків і русинів Карпатського регіону: традиція, трансформація, ідентифікація : Монографія. ДВНЗ «Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаніка». Івано-Франківськ : Супрун В. П., 2020. С.56–57.

і на території Східної Словаччини (де підлягла значному впливові словацької мови). Більшість пісень подано в значно зредукованому вигляді; деякі лише у неповних фрагментах»<sup>18</sup>.

Варто додати декілька слів про хронологію роботи над «Словником південнокарпатських говорів Івана Панькевича, яка висвітлена на сторінках книги дослідниці Зузани Ганудель «За культурну національну єдність» (2018), яку опублікувало видавництво Союзу русинів-українців Словацької Республіки зазначено, що «<...>вивчаючи різноманітні матеріали І. Панькевича, його кореспонденцію з різними інституціями 20-50 рр. ХХ століття Закарпаття і Східної Словаччини, листування між В. Гнатюком та І. Панькевичем ще за його життя, листування різних інституцій та науковців, зокрема Й. О. Дзендзелівського до І. Панькевича і, читаючи матеріали про роботу над «Словником...» в останні роки його життя, головне про роботу, яка розгорталася після смерті науковця аж до початку нашого ХХІ століття, листування між донькою І. Панькевича пані Мартою Дольницькою і М. Грицаком, П. Лизанцем, А. Куримським, Яном Петром, Відділенням діалектології АНУ в Києві, Кафедрою української мови і літератури Пряшівського філософського факультету Університету ім. П. Й. Шафарика та З. Ганудель – всі ці зусилля, зацікавленість і загальну роботу над «Словником...» І. Панькевича хронологічно поділяємо на три періоди (1 період – 1921-1958 (рік смерті Івана Панькевича); 2 період – від 1958 року робота над працею колег І. Панькевича до 1987; 3 етап – це період від 1987 – завершальний)<sup>19</sup>.

Варто додати, що у окремих наукових джерелах «Словник південнокарпатських говорів» науковці по-різному називають наприклад, «Обласний словар Угорської Русі», «Підкарпатсько-руський діалектологічний обласний словар», «Словник українських південнокарпатських говорів», «Діалектологічний підкарпаторуський словар», «Діалектологічний словнику закарпатських говорів»<sup>20</sup>.

Окрім діалектолога Івана Панькевича, до філологічного напрямку у своїх працях звертали свою увагу дослідники – І. Верхратський, В. Гнатюк, Г. Геровський, О. Брохов, Й. Дзендзелівський, Я. Закревська, П. Чучка, Л. Белей, О. Лешков, Я. Моравець, А. Куримський та іншим. Серед сучасних науковців варто М. Чижмар, С. Штець, М. Дуйчак, А. Кундрат, Л. Милла, З. Ганудель та інші.

<sup>18</sup> Фабрика-Процька О. Народна музична культура лемків і русинів Карпатського регіону: традиція, трансформація, ідентифікація : Монографія. ДВНЗ «Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника». Івано-Франківськ : Супрун В. П., 2020. С. 57.

<sup>19</sup> Ганудель З. За культурну національну єдність. Союз русинів-українців Словацької Республіки. Пряшів, 2018. С. 89.

<sup>20</sup> Там само.



## 2. Наукові здобутки Василя Латти в галузі україністики: синтез діалектології та етнографії

Окремої уваги заслуговує постать послідовника Івана Панькевича, педагога, мовознавця Словацької Республіки Василя Латти (1921–1965), педагогічна та наукова діяльність була тісно пов'язана з розвитком науки, а саме в напрямку лінгвогеографії, матеріальної культури і освіти.

Народився Василь Латта у 1921 році в с.Пчоліне Гуменського округу (на сьогодні Східна Словаччина) в селянській сім'ї. За висловом дослідників, через специфічну ідеологію республіки шлях до науки у В. Латти був тернистим. Ще юнаком був змушений важко працювати, щоб заробити гроші на навчання. Завдяки притаманній йому наполегливості, скромності, дисциплінованості, працьовитості досягнув чимало.

Навчався Василь Латта у Мукачівській гімназії, а у 1938 році перейшов у Празьку гімназію. Велике зацікавлення мав до хімії та малювання, чудово володів слов'янськими мовами, вільно володів німецькою мовою, розумів угорську мову та окремі неслов'янські мови. Був активним громадським учасником, виступав з доповідями на зборах, різноманітних мітингах та маніфестаціях. Працював вчителем хімії новоствореної Меджилабірської гімназії, яка згодом перейшла у Гуменне. Навчав грамоті учнів гімназії, прививав їм естетичні смаки, очолював гуртки художньої самодіяльності, співпрацював з молодіжною організацією.

Вищу освіту в напрямку філології здобував у Ленінградському та Братиславському університетах. Протягом двадцяти років працював у вузах, де поряд з педагогічною роботою активно займався науковою діяльністю<sup>21</sup>.

З окремих джерел дізнаємося, що у 50–60-х рр. саме В. Латта був ініціатором комплексних інтердисциплінарних наукових експедицій щодо вивчення русинів та українців на території Східної Словаччини, їх історії, мови, духовної та матеріальної культури, традицій і т.д., до яких було залучено місцеву творчу інтелігенцію в особі І. Панькевича, І. Геровського, І. Зілинського, М. Затовканюка та ін.<sup>22</sup>

У 1954 році В.Латта вступив до аспірантури при Братиславському університеті, яку закінчив у 1957 р. (тема кандидатської роботи «Українські говірки Східної Словаччини»). Після успішного захисту дослідження В. Латта розпочав працю над кількатомним діалектологічним

---

<sup>21</sup> Ганудель З. За культурну національну єдність. Союз русинів-українців Словацької Республіки. Пряшів, 2018. С. 122.

<sup>22</sup> Сополига М. Етнографічна спадщина В.П.Латти. Науковий збірник Музею української культури у Свиднику. № 19. / гол. ред. та упоряд. : М. Сополига та колектив. Словацьке педагогічне видавництво в Братиславі. Відділ української літератури в Пряшеві, Пряшів, 1994. С. 76.

«Атласом українських говорів Східної Словаччини»<sup>23</sup>. У ґрунтовному дослідженні детально розкривав морфологічну, синтаксичну та лексичну систему говорів, зібраних по хронології, планував упорядкувати «Словник діалектної лексики» цього регіону. Зібрану впродовж років інформацію комплектував за окремою програмою, яку було ним опрацьовано з урахуванням великої кількості назв явищ природи, діяльності людини і її фізичного, психічного і громадського життя. На його думку, словник мав містити різновиди словникового запасу місцевих говорів та його лінгвогеографічну диференційованість. Така праця мала бути корисним та суттєвим і ґрунтовним доповненням до Атласу та «<...> дати вичерпний матеріал для здійснення повного лінгвістичного опрацювання аспектів місцевих говорів монографічним шляхом, що не може замінити Атлас як такий»<sup>24</sup>. Однак, на жаль, план наукової роботи В.Латти не був завершений через передчасну його смерть на 44-му році життя у 1965 році.

Величезна праця невтомного науковця після його смерті пролежала 26 років у фондах Словацької академії наук у Братиславі, тільки у 1991 році з нагоди не дожитого 70-річного ювілею В.Латти завдяки співпраці д-ра наук та директора Музею української культури у Свиднику Мирослава Сополиги, проф. словацької діалектології, д-ра наук Івора Ріпки та канд. наук, доц. Зузани Ганудель після доопрацювання та доповнення «Атлас українських говорів Східної Словаччини» вдалося опублікувати. Праця містить 399 карт, чотири додаткові карти-схеми, 195 карт фонетичних явищ, 123 морфологічні карти, 39 лексичних та 38 синтетичних (т.зв.зведених) карт. Варто зазначити, що більша частина матеріалу Атласу подана у формі індексу як некартографований матеріал, а програма, за якою В.Латта записував матеріал для праці, налічувала 2264 питання. Він мав на меті одночасно комплексно охопити цілу структуру і систему українських говорів Східної Словаччини на усіх мовних рівнях. За висловом науковців діалектні записи науковця визначаються надзвичайною точністю, великим педантизмом, скрупульозністю, чітністю та якістю<sup>25</sup>.

---

<sup>23</sup> Красовський І. Діячі науки і культури Лемківщини: довідник. Львів : Думка світу, 2000. 124 с. С. 91.

<sup>24</sup> Дзензелівський Й. Атлас В.П. Латти в контексті слов'янських лінгвістичних регіональних атласів. Наукові записки. 18. Пряшів: Союз русинів-українців СР, 1993. С. 35–40.; Латта В. Атлас українських говорів Східної Словаччини / Наукове та технічне доопрацювання і упорядкування З. Ганудель, І. Ріпка, С. Сополига. Братислава : Словацьке педагогічне видавництво, Відділ української літератури в Пряшеві, 1991. 552 с.

<sup>25</sup> Ганудель З. За культурну національну єдність. Союз русинів-українців Словацької Республіки. Пряшів, 2018. С. 108.

На думку З. Ганудель, Василь Латта «<...> як дослідник визначався широтою наукового розгляду, здібністю швидко спостерігати суть навіть комплікованих проблем, баченням мовних явищ в усій складності і в діалектичному зв'язку, свідомим стремлінням відкрити правоту поняттєвої точності, глибоко продуманим методичним способом і фактографічною документацією»<sup>26</sup>.

Відомий словацький діалектолог, доктор наук, професор И. Штолц, який досліджував наукову спадщину В.Латти зазначав, що «<...> Атлас ... настільки позитивний, що всі майбутні дослідження мали би виходити з методологічних досягнень цього атласа, та з досягнень його фактичного матеріалу»<sup>27</sup>.

Підсумовуючи, варто наголосити, що в основі наукових зацікавлень Василь Латта була діалектологія, що розкривала складні питання українських говорів Східної Словаччини та західнокарпатських мовних діалектів. Безперечно, вершиною його намагань в науці є матеріали до фундаментальної праці «Атласи українських говорів Східної Словаччини», над якими працював понад десять років (1951–1965). В основі доробку висвітлення важливих питань русинсько-українського етносу в галузі етнографії. Його лінгвогеографічні карти дослідники М. Сополига, З. Ганудель, Й. Дзєндзелівський та багато інших вважають лінгвоетнографічними. До сьогодні ними користується чимала кількість науковців-етнографів при визначенні окремих етнографічних явищ та етнокультурних меж.

Варто погодитись з думкою М. Сополиги, що Василь Латта, досконало орієнтуючись у теоретичних досягненнях і проблемах сучасної етнографії, обізнаний із друкованими етнографічними працями науковців різних країн, зумів зосередитись на явищах, які були спорадично вивчені, наприклад, «<...> на культуру давньої формації в найрізноманітніших її формах та проявах, на реліктові та архаїчні явища, поширені в специфічних географічних умовах, які протягом століть взаємодіяли з культурами спорідненими – словацькою та польською і неспорідненими – угорською, німецькою та румунською»<sup>28</sup>.

На основі свого наукового доробку переконливо довів, що русинське населення Східної Словаччини є етнографічною групою українського

---

<sup>26</sup> Ганудель З. За культурну національну єдність. Союз русинів-українців Словачької Республіки. Пряшів, 2018. С. 122–123.

<sup>27</sup> Там само.

<sup>28</sup> Сополига М. Етнографічна спадщина В.П. Латти. Науковий збірник Музею української культури у Свиднику. № 19. / гол. ред. та упоряд. : М. Сополига та колектив. Словацьке педагогічне видавництво в Братиславі. Відділ української літератури в Пряшеві, Пряшів, 1994. С. 77.

народу<sup>29</sup>. Вважав, що первинний «<...>процес заселення відбувся шляхом освоєння найдоступніших місць в першу чергу угорським та українським населення, яке на території сьгоднішньої Закарпатської області та частково Східної Словаччини могло бути вже у X столітті, але його існування в XI та XII століттях уже мотивоване, звідкіля поступово здійснювалося розселення в більш або менш віддалені місця... Заселення другого типу відбувалося трохи пізніше, тобто приблизно в XIII столітті, та закінчилося в XVI столітті. Воно здійснювалося переселеннями, в першу чергу українцями із західної частини сусідньої Галичини, які переселилися на основі т. зв. волоського права із місцевостей, в яких природні, господарські та політичні умови були складнішими... Волоська пастухи, – на думку В. Латти, – створили особливий тип колонізації, що проходила від XVI століття, і цей процес у нашій місцевості закінчився початком XVII століття»<sup>30</sup>.

В. Латта зазначав, що на формування діалектних рис та народну культуру мешканців Карпатського ареалу мала вплив однотипна соціальна структура українського населення в минулому – виключно сільське господарство разом із тваринництвом та згідно календаря сезонними роботами, експлуатацією лісів, жнивварською працею, водночас локальна замкнутість, ізоляція та консервативність; дотримувався особистої позиції щодо лемківсько-бойківської етнографічного пограниччя, констатуючи, що термін «лемківський» є продуктом «романтичної стадії в етнографії»<sup>31</sup>. Вивчаючи говір мешканців території Східної Словаччини, В. Латта виділив зон поселень: 1) зона українських сіл; 2) зона змішаного українського та словацького населення; 3) зона з переходом частини населення з української говірки на словацьку та далші зони змішаного або перехідного характеру<sup>32</sup>.

## ВИСНОВКИ

Діапазон зацікавлень Івана Панькевича та Василя Латти є надзвичайно масштабним. Митці тісно співпрацювали з багатьма дослідниками, Етнографічним інститутом Словацької Академії Наук, Словацькою етнографічною спілкою та іншими науковими та освітніми закладами, а їх ґрунтовний науковий доробок в напрямку діалектології,

---

<sup>29</sup> Латта В. О классификации украинских говоров. Бюлетень загальнодержавного діалектологічного семінару. Кафедра української мови і літератури прямишівського філософського факультету УПІШ. Прямишів, 1963. С. 57–76.

<sup>30</sup> Там само. С. 57–58.

<sup>31</sup> Там само. С. 64–65.

<sup>32</sup> Там само.

фольклористики та етнографії займає чільне місце у скрабниці української культури.

### АНОТАЦІЯ

У дослідженні комплексно розкрито питання українських говорів Східної Словаччини у спадщині Івана Панькевича та Василя Латти в контексті ідентифікації. Акцентовано увагу на висвітленні універсальності діяльності Івана Панькевича в аспекті розвитку української діалектології та фольклористики. Розглянуто наукові здобутки Василя Латти в галузі україністики на основі синтезу діалектології та етнографії. Зазначено, українська етнічна спільнота разом із словаками протягом сторіч жили і творили в одному природно-географічному середовищі. Між ними не було жодного мовного бар'єру, а історія позначила їх спільною долею у боротьбі за збереження національної ідентичності та самобутності.

Доведено, що діалектологія у доробку науковців розкриває складні процеси історії походження та функціонування українських говорів Східної Словаччини та західнокарпатських мовних діалектів протягом століть.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Верхратський І. Про говор галицьких лемків. Львів, 1902. С. 19.
2. Ганудель З. За культурну національну єдність. Союз русинів-українців Словацької Республіки. Пряшів, 2018. 409 с.
3. Грица С. Трансмісія фольклорної традиції : етномузикологічні розвідки. Київ; Тернопіль : Астон, 2002. 236 с. [НАНУ, ІМФЕ].
4. Дзєндзелівський Й. Атлас В.П.Латти в контексті слов'янських лінгвістичних регіональних атласів. Наукові записки. 18. Пряшів : Союз русинів-українців СР, 1993. С. 35–40.
5. Енциклопедія історії та культури карпатських русинів / уклад.: Павло Роберт Магочій, Іван Поп ; заг. ред. Павла Роберта Магочія ; пер. з англ. мови Надії Кушко; ред. укр. видання В. Падяк; карти Павла Роберта Магочія; Ужгород : Вид-во В. Падяка, 2010. 856 с.
6. Карась Г. Пісенники українців Східної Словаччини як джерело вивчення буття фольклору в сучасну епоху. URL: [http://www.ukrajinci.sk/Pdf/etnik\\_2011-2012\\_8-9\\_12.pdf](http://www.ukrajinci.sk/Pdf/etnik_2011-2012_8-9_12.pdf)
7. Красовський І. Діячі науки і культури Лемківщини : довідник. Львів : Думка світу, 2000. 124 с.
8. Латта В. Атлас українських говорів Східної Словаччини. Наукове та технічне доопрацювання і упорядкування З. Ганудель, І. Ріпка, С. Сополіга. Братислава : Словацьке педагогічне видавництво, Відділ української літератури в Пряшеві, 1991. 552 с.

9. Латта В. О. класифікації українських говорів. Бюлетень загальнодержавного діалектологічного семінару. Кафедра української мови і літератури Пряшівського філософського факультету УПІІШ. Пряшів, 1963. С. 57–76.

10. Мушинка М. Голоси предків : звукові записи фольклору Закарпаття із архіву Івана Панькевича (1929, 1935). Пряшів : Центр антропологічних досліджень; Громадське об'єднання ДІВА, 2002. 256 с. ; ноти + CD = Mušinka M. Hlasy predkov : Zvukové záznamy folkloru Zakarpatska z archive Ivana Paňkevyča (1929, 1935). Prešov : Centrum antropologických výskumov ; Občianske združenie DIVA, 2002. S. 15.

11. Сополига М. Етнографічна спадщина В. П. Латти. Науковий збірник Музею української культури у Свиднику. № 19. / гол. ред. та упоряд.: М. Сополига та колектив. Словацьке педагогічне видавництво в Братиславі. Відділ української літератури в Пряшеві, Пряшів, 1994. 563 с.

12. Фабрика-Процька О. Р. Музичний фольклор як ідентифікація українців Пряшівщини (Словаччина). *Актуальні питання гуманітарних наук* : міжвузівський зб. наук. пр. молодих вчених Дрогобицького держ. пед. ун-ту ім. І. Франка, 2018. Вип. 20. Том 3. С. 46–52.

13. Фабрика-Процька О. Народна музична культура лемків і русинів Карпатського регіону: традиція, трансформація, ідентифікація. Монографія. ДВНЗ «Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника». Івано-Франківськ : Супрун В. П., 2020. 496 с.

**Information about the author:**

**Fabryka-Prottska Olga Romanivna,**

Doctor of Art History, Professor,

Professor at the Department of Musical Ukrainian Studies and Folk

Instrumental Art of the Educational and Scientific Institute of Arts

Vasyl Stefanyk Precarpathian National University,

57, Shevchenko str., Ivano-Frankivsk, 76000, Ukraine

## **ОЛЕКСАНДР ПЕТРОВИЧ ІВАНЬКО – НЕВІДОМІ СТОРІНКИ ЖИТТЯ ТА ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКОГО КОМПОЗИТОРА РОМАНТИЧНОГО ПОСТМОДЕРНІЗМУ**

**Цепух І. О.**

### **ВСТУП**

Незалежність України зумовлює формування нових рис культурної реальності. Накопичення та поповнення новими музичними знахідками національної скарбнички долучає нашу державу до загально європейської спільноти. Глобальність подій стали характерною рисою соціокультурного напрямку. Актуальним є не лише вивчення сучасного й минулого нашої культури, але й осмислення подальших перспектив вітчизняного музичного продукту. Узагальнення національної музичної своєрідності демонструє досягнення української нації.

Визначальними критеріями в галузі музичного мистецтва є виховання молодого покоління на кращих зразках минулого й сучасного вітчизняної української музики, тому постає необхідність пошуку та вивчення нових імен композиторів, чия національна свідомість є ознакою духовності народу.

Серед розмаїття стилєвих напрямів і тенденцій української музики зламу ХХ–ХХІ століття, своєрідною трансформацією постмодерну та відлунням романтики більш ранніх часів, потужним променем в українському музичному мистецтві постає діяльність композитора Іванька Олександра Петровича, у творчості якого чітко відчувається приналежність до української спільноти через виразність ладо-інтонаційної природи, ритмічні імпульси, що утворюються в рамках романтичного постмодерну .

Головною ідеєю композиторської спадщини О.П.Іванька є духовна консолідація з українськими митцями за рахунок влиття своїх доробок в культурний простір українського музичного мистецтва з метою примноження культурних традицій, зміцнення цілісності музичної культури спадщини нашої країни.

### **1. Життєвий шлях Олександра Петровича Іванька: основні віхи та досягнення**

**Іванько Олександр Петрович** – український композитор, виконавець, диригент, викладач-методист, заслужений працівник культури України (з 2005 року).



Народився 18 червня 1955 року в місті Челябінську, коли батько військовослужбовець, Іванько Петро Петрович (1918–2005 рр. уроджений села Бахмач Чернігівської губернії), ніс там службу. Мати (1926–2002) Іванько Ганна Федорівна (уроджена Дорош села Бахмач Конотопського округу) все своє життя присвятила родині, оскільки сім'я часто змінювала місце проживання. Куди направляли батька – туди за ним їхала й вся родина.

У 1960 році, коли маленькому Сашкові було 5 років, родина повернулася на батьківщину в місто Бахмач, де його батько П.П.Іванько продовжив свою службу у військовому комісаріаті. На все життя Сашко запам'ятав дорогу на Батьківщину в Україні. В товарному вагоні, окрім батьків й дітей (Сашка та його старшої сестри Людмили), родина везла всі свої речі, а також будівельні матеріали для будівництва будинку. У 1961 році будинок був побудований до сьогодні у ньому проживає родина композитора.

Музичні здібності у малого Сашка проявилися в ранньому дитинстві. Знаходив він батьківську підтримку. Мати Ганна Федорівна мала дуже гарний голос і знала безліч народних пісень. А батько Петро Петрович розповідав синові про свого рідного брата, якого до речі, звали Олександр Петрович Іванько (повний тезка). Дід дуже хотів свого часу навчитися грати на гармошці і навіть придбав собі інструмент, але, на жаль, загинув у другій світовій війні і не здійснив свою мрію.

Прийшов час і малого Сашка відвели до музичної школи, яка знаходилася поряд із військовим комісаріатом, де служив батько. Перший вчитель із баяну Броніслав Іванович Яременко, в клас до якого потрапив майбутній композитор, зачарував своєю грою на блискучому, великому, концертному баяні, який привернув увагу хлопця. Сашко мріяв мати такий інструмент і його мрія здійснилася – батьки купили баяністу-початківцю баян.

Продовжив навчання О.П. Іванько по класу баяна у викладача Миколи Федоровича Козачка, випускника Харківської консерваторії та першого директора Бахмацької музичної школи. Саме в класі цього викладача розпочалися виступи на сцені: учень Іванько Олександр грав партію першого баяну в оркестрі баяністів, який вів М.Ф. Козачок, а також брав участь у обласних та районних конкурсах, де посідав призові місця.

З 1962 по 1970 роки Олександр Петрович навчався у Бахмацькій середній школі № 5. З вдячністю він пригадує свої роки навчання й особливо свою першу вчительку Марію Олександрівну Альошину. В старших класах захопився літературою та історією.



Після закінчення 8-го класу вступив до Ніжинського культурно-освітнього училища, де йому поталанило стати студентом Валентина Дмитровича Шевченка, дуже здібного музиканта-баяніста. В ті роки (1970–1973) в Ніжинському училищі серед студентів панувала атмосфера захоплення музикою.



Юнак Олександр Іванько багато слухав класичної музики в записах на платівках, які він купував і колекціонував. Серед його найулюбленіших композиторів був Й. Бах і В. Моцарт. Юнак був частим відвідувачем нотної бібліотеки. Всі твори, які йому подобалися, Олександр хотів мати у себе і тому займався переписуванням нот, а також перекладав твори світових майстрів, щоб мати змогу їх зіграти на баяні. Серед таких записів Вівальді-Бах Концерт d-moll. На жаль, небагато рукописів того періоду зберіглося, проте деякі вражають своєю каліграфією.

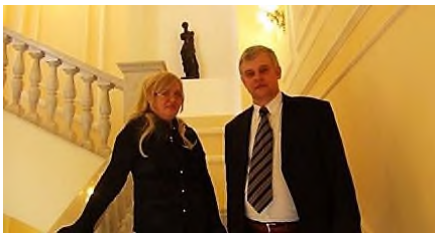


Саме в роки навчання в училищі з'явилися перші його композиторські твори. Це були п'єси для баяну.

Після закінчення культурно-освітнього училища Олександр Петрович був призваний до армії. Службу проходив у духовому оркестрі Київського вищого танкового училища, де освоїв новий інструмент – валторну.

У 1975 році вступив на другий курс Чернігівського музичного училища ім. Л.М. Ревуцького. Займався у класі з фаху баяна та диригування у талановитій баяністки, викладача-методиста, голови предметно-циклової комісії «Народні інструменти», голови методичного об'єднання викладачів ДМШ Чернігівської області, дипломанта республіканського конкурсу гри виконавців на народних інструментах, автора методичних розробок Ангеліни Олександрівни Стриги, з класу якої вийшло багато митців: заслужених працівників та діячів мистецтв, заслужених артистів, лауреатів міжнародних та всеукраїнських конкурсів.





14 січня 1978 року одружився з Людмилою Олександрівною (дівоче прізвище Лісова, 13.06.1959 р.н.), яка на той час була студенткою 4-го курсу фортепіанного відділення Чернігівського музичного училища ім. Л.М. Ревуць-

кого і навчалася у класі провідної викладачки-піаністки Л.О. Рошак.

Познайомилося майбутнє подружжя на уроці концертної практики. Було створено дует (баян-фортепіано). Першим твором новоствореного дуету був концерт для двох фортепіано К. Сен-Санса № 2 F.

Незабаром у подружжя народилася донька Ірина.

У 1979 році Олександр Петрович закінчив Чернігівське музичне училище з відзнакою. Після закінчення училища подружжя спочатку працювало в дитячій музичній школі міста Мену Чернігівської області, а згодом повернулося до Чернігова, де молодого спеціаліста запросили працювати викладачем у дитячу музичну школу № 1. Олександр Петрович грав в оркестровій групі Заслуженого аматорського народного хору України «Десна», лауреата премії ім. Г.Верьовки, заснованого у 1951 році при фабриці первинної обробки вовни. Разом із хором Олександр Петрович їздив на гастролі до Чехословаччини в складі культурної делегації.

Згодом молодий баяніст вступає до Харківського інституту мистецтв імені І.П. Котляревського, де навчався в класі професора Леоніда Мироновича Горенка (з фаху баяна), та в класі професора Володимира Федоровича Савіних по класу диригування.

1981 року родина переїхала в місто Бахмач. Навчання поєднував з викладацькою діяльністю



в Бахмацькій школі мистецтв, а також із концертною діяльністю в якості керівника оркестру баяністів, в репертуарі якого були твори світової класики, а також оркестрові авторські твори Олександра Іванька.

У 1984 році закінчив Вищий навчальний заклад з відзнакою та отримав

кваліфікацію: педагог, диригент оркестру народних інструментів та концертний виконавець.

У липні 1985 року в родині народилася молодша донька Олена.

Учні класу Іванька Олександра Петровича ставали лауреатами конкурсів різних рівнів. Серед найвищих досягнень – 13 Гран-Прі. Випускники класу обирали музику своєю професією і вступали до музичних навчальних закладів: музичних училищ та консерваторій. Багато його учнів працюють викладачами не лише в Україні, але поза її межами. За роки педагогічної діяльності О.П.Іванько підготував до вступу у вищі мистецькі навчальні заклади більше 30 осіб.

У 1996 році у місті Бахмач та місті Батурин йшли зйомки однієї з серій серіалу «Спасибі за те, що ти є». Це ліричний серіал про киян, що жили у пост-чорнобильську епоху. Серед відомих акторських постатей, таких як Анатолій Хостікоєв, Костянтин Степанков та інших, на одну з епізодичних ролей був запрошений і Олександр Іванько, оскільки на роль сільського вчителя музики потрібно було вміти грати на баяні.



Йшов час і з 1998 року викладацька діяльність Олександра Петровича стала поєднуватися з посадою директора Бахмацької школи мистецтв. Бахмацька школа мистецтв стає однією з провідних та базових шкіл Чернігівської області. Саме в цей період в школі функціонувало багато творчих учнівських та педагогічних колективів, які вирізнялися високопрофесійним рівнем. У 2012 році Бахмацькій школі мистецтв було присвоєно звання імені Андрія Розумовського, музиканта, мецената, дипломата, улюбленого сина Гетьмана України Кирила Розумовського, який товаришував з В. Моцартом, Л. Бетховеном, який присвятив Розумовському свої фундаментальні твори – Симфонію № 5 № 6.

У 2005 році Олександр Петрович Іваньку присвоєно почесне звання «Заслужений працівник культури України». Урочисте вручення відбувалося у місті Києві, нагороду вручала очільниця Міністерства культури України Оксана Білозір.

Гостро відчуваючи необхідність поповнення українського педагогічного репертуару для дитячих музичних шкіл, Олександр Петрович плідно займається композиторською



діяльністю. Одна за одною з'являються збірки педагогічного репертуару для баяну та фортепіано, скрипичні, оркестрові, хорів, вокальні, фортепіанні концерти, сюїти. Музичні твори починають звучати не лише в школі, а й в Україні та поза її межами.

40 років творчої роботи Олександр Петрович присвятив співпраці з колективом «Дивограй» (1981-2021), неодноразового лауреата обласних та всеукраїнських конкурсів і фестивалів народної творчості. Змінювалися виконавці, склад колективу, але незмінним залишався високий рівень виконання. Серцем колективу був його талановитий керівник – Олександр Іванько. Колектив здійснював активну концертну діяльність й підкорював глядачів своєю майстерністю на сценах різних міст. І серед досягнень колективу – виступ на головній сцені Палацу Україна у місті Київ.



З 2000–2002 роки Олександр Петрович очолював відділ культури Бахмацької райдержадміністрації, не полишаючи педагогічної та творчої праці.

На посаді директора Бахмацької школи мистецтв імені Андрія Розумовського Олександр Петрович Іванько працював до червня 2022 року.

Зараз продовжує працювати викладачем у школі з фаху баяна та не полишає композиторської діяльності. До друку готуються нові збірки композитора.

Твори настільки популярні серед музикантів-виконавців та в педагогічній практиці викладачів ДМШ та ДШМ, що вони передрукуюються у популярних педагогічних виданнях, є обов'язковими до виконання в положеннях низки конкурсів: відкритого конкурсу юних виконавців «Каховка запрошує», обласному конкурсі імені Андрія Розумовського, який проходить вже 11-тий рік у Палаці Розумовських у місті Батурин. Фортепіанні та вокальні твори композитора втілюють ідею національної музичної своєрідності.

Олександр Іванько частий гість в якості члена журі на конкурсах й фестивалях різного рівня.

Творче натхнення Олександра Петровича передалося його дітям: Ірині та Олені. Доньки обрали музику своєю професією. Молодша донька Олена Олександрівна Леус (Іванько) – піаністка, викладачка-методистка Бахмацької школи мистецтв імені А. Розумовського, завідувачка відділом «Фортепіано, сольного співу та теоретичних дисциплін». Старша донька – Ірина Олександрівна Цепух (Іванько) – піаністка, викладач-методист, голова предметно-циклової комісії «Фортепіано та концертмейстерство» КЗВО КОР «Академія мистецтв імені Павла Чубинського».

Іванько Олександр Петрович має трьох онуків – Захара (2010), Марка (2012) та Олександрю (2013).

## **2. Творчість українського композитора-романтика постмодернізму Олександра Петровича Іванька**

Твори композитора О.П. Іванька відрізняються самобутністю, наділені яскравим мелодизмом, оркестровим мисленням, віртуозністю. Вони пройшли випробовування у педагогічній та виконавській практиці, неодноразово виконувалися на фестивалях та конкурсах різного рівня – від міського до Міжнародного. Завжди з цікавістю сприймаються слухачами та з великим задоволенням виконуються молодими виконавцями.

Збірки дитячого репертуару мають виховну поступову спрямованість. Навчально-методичний матеріал досить різноманітний за жанрами, що дозволяє враховувати художній смак учнів і прищеплювати любов до інструментальної музики.

Музичний спадок композитора великий та розрахований на виконавців різного віку – починаючи від початківців до музикантів зрілого віку. Він приваблює своїм національним колоритом, художнім змістом та образною виразністю.

Постмодерна музика в більшості випадків характеризується полістилістикою. У творах композитора по-новому осмислюються багатоміжові світові й національні музичні традиції. О.П. Іванько як митець рухається за межами романтичного світогляду, продукуючи емоції. Призначення його музичних творів – відкрити до світу свою душу. Така передача своїх думок та емоцій через музичні доробки до слухача є ознакою романтизму. Композитор у своїх творах надає перевагу лірико-психологічному початку. Характерними ознаками його музики є романтично стримана піднесеність й наспівність мелодій, імпровізаційність, українська національна тематика, прагнення до контрастності та витончених образів, емоційності, музичної сюжетності, принципу контрастності засобів піаністичної техніки. Варто виділити фортепіанну, вокально-хорову, баянно-акордеонічну, інструментальну та оркестрову творчість митця.

## 2.1. Фортепіанна творчість

**Альбом фортепіанних п'єс.<sup>1</sup> Виданий у 2006 році.** Присвячений донькам Ірині та Олені.

Збірка включає в себе 24 фортепіанні твори, різної складності: від 3 класу дитячої музичної школи до випускників спеціалізованих вищих музичних навчальних закладів. До збірки увійшли: «Старий млин», «Примхливий вальс», «Акварель», «Образили хлопчаки», «Дзвонили дзвони», «Гумореска», «Блакитні відблиски», «Клавесин», «Гравюра», «Пряля», «Самотня зірка», «Пасторалі», «Веселкова мить», «Капричіо», «Перша крапель», «Веснянка», «Роздум», «Відлуння в горах», «Карпатські вітри», «Смарагдова скринька», «Над озером», «Швидкоплинність», «Вечірня прелюдія», «Страшна казка».

Перші п'єси, такі як «Старовинний млин», «Примхливий вальс», «Образили хлопчаки», «Дзвонили дзвони» з'явилися у 1983 році. Заключні твори альбому «Смарагдова скринька», «Карпатські ватри», «Страшна казка» були написані близько 1991 року.

Першими виконавцями фортепіанних творів були доньки та дружина композитора.

Твір «Страшна казка» вперше був презентований у лютому 1991 року в якості музичного дарунка на ювілейному концерті викладача з фаху баяну Стриги А.О. Його виконала на сцені Чернігівського музичного училища ім.Л.М.Ревуцького дружина композитора Людмила Іванько<sup>2</sup>.

**Збірка «Дивограй»<sup>3</sup>** – збірник 2008 року випуску, до якого увійшли твори та обробки композитора О.П.Іванька. Він складається з п'яти розділів: «Перші кроки», «Грасмо удвох», «Музична абетка», «Дитяча сюїта», «Барви народних мелодій».

Збірка адресована педагогам з фортепіано дитячих музичних шкіл і стане у нагоді при виборі програми та пошуку нового цікавого, якісного і високохудожнього матеріалу. Допоможе розширити їх репертуарний кругозір, сприятиме розвитку художнього смаку учнів, збагатить емоційний світ юного виконавця, перетворюючи буденні заняття музикою на справжнє захоплення.

О.П.Іванько – виконавець, педагог повною мірою відчуває потреби учнів дитячих музичних шкіл. Музичні образи в дитячих творах

---

<sup>1</sup> Іванько Олександр. Альбом фортепіанних п'єс. Чернігів : КП видавництво «Чернігівські береги» 2006. 90 с.

<sup>2</sup> Твір О.П. Іванька твір «Страшна казка». Перше виконання дружиною композитора Іванько Л.О. на сцені Чернігівського музичного училища ім. Л.М. Ревуцького <https://www.youtube.com/watch?v=zFbq1RLUQLk&t=6s>

<sup>3</sup> Іванько Олександр. Дивограй. Педагогічний репертуар учня піаніста. КП видавництво «Чернігівські береги», 2008. 164 с.

багатогранні, мелодії легко запам'ятовуються, а методичні рекомендації, дружини композитора Людмили Олександрівни Іванько – піаністки, викладачка-методиста з великим досвідом роботи стануть в нагоді молодим викладачам в їх практичній діяльності<sup>4</sup>.

**Перші кроки**<sup>5</sup> – це легкі твори для наймолодших піаністів. Увійшли до збірки педрепертуару «Дивограй» як окрема частина № 1, що складається з 70 легких п'єс: «Камертон», «Бубенець», «Скрипочка», «Грає Ніна», «Бджілка», «Козо, козо, вилий воду», «Півник», «Гриби», «Соловей та котик», «Галя по садочку ходила», «Мурашки, мурашки», «У дівчинки Гапки», «Гай, Гусоньки», «Веселка», «Зустрічаймо Новий рік!», «Прийди, прийди, сонечко», «Дерев'яним місточком», «Смачні калачі», «Коляд-колядниця», «Шкільний квартет», «Сопілочка», «Огірочки», «Кізонька», «Вербовая дощечка», «Пішов дід по гриби», «Ой, джигуне, джигуне», «Додому», «Ой, за гаєм, гаєм», «При Дунаю», «Грибний дощик», «На зарядку», «Закортіло меду», «Бабусині курята», «Мак», «Сон про весну», «Якби мені черевики», «Вийшли в поле косарі», «Котик Мурчик», «Вершнику», «Голубко», «Ой, сивая та і зозулечка», «За моїм віконцем», «Налетіли журавлі», «Дощик», «Ніч», «Мелодія», «У лісі», «Зима», «Піду в садочок», «Бімка», «Ой, літає соколонько», «Чижик-пижик», «Ой, у саду голубець гуде», «Хитренькі лисички», «Ой, соколе», «Мій метелику», «Жучок», «Дощику», «Рудуду», «Дударик», «Ой, дзвони, дзвонять», «Метелиця», «Соловешку рання пташечко», «Катерина», «Соловейко», «Ой, ти коте», «Два півника», «Ой, ходила дівчина бережком», «Прилетіла птичка», «Замурзаний хлопчик».

П'єси написані з урахуванням вікових особливостей початківців. Композитор О.Іванько спрямовує увагу на живе спілкування з учнем мовою музики, що поєднана з текстом рідної української мови, а ілюстрації доповнюють яскравою асоціативною уявою, що в свою чергу дає можливість виховувати виразне інтонування з перших уроків гри на фортепіано.

Композитор використав дитячі примовки, українські народні пісні про тварин, пташок, пісні-сміховинки, пісні-небилиці з неповторними казковими сюжетами, таких зрозумілих та близьких маленьким учням. Наспівування нескладних послівок з музичним текстом, сприяють розвитку музичної пам'яті. Невичерпні джерела народної фантазії

---

<sup>4</sup> Іванько Олександр. Дивограй. Педагогічний репертуар учня піаніста. Методичні рекомендації Л.О. Іванько. С. 5–18.

<sup>5</sup> Іванько Олександр. Дивограй. Розділ I «Перші кроки». Педагогічний репертуар учня піаніста. КП видавництво «Чернігівські береги», 2008. С. 19–50.

у поєднанні з простими ритмами і римами несуть справді золоті зерна найкращого, що віками засівалось в українській народній творчості.

Початкові п'єси розділу «Перші кроки» розташовані з урахуванням поетапного знайомства з клавіатурою, нотними знаками у межах першої та другої октав, вивчення нот у скрипковому ключі та знайомить з основними першими теоретично-виконавськими поняттями. Початковий період будується виключно на грі *non legato*. Для опанування цього прийому композитор написав № 1–20 найпростіших п'єс.

Опанування прийому *legato* автором запропоновано розпочати з п'єси № 21, а штрих *staccato* буде більш доречним у творах № 30, 31, 44, 47, тому, що звукова імітація наслідування зрозумілих образів – найближчий шлях до художнього осмислення музики.

З перших творів збірки з'являються динамічні позначки та зазначені темпи. До репертуару першокласника, що засвоїв навички виконання одноголосної мелодії, О.П.Іванько пропонує вводити твори, які граються двома руками – спочатку з витриманим басом – № 45, а подалі з урізноманітненням та ускладненням партії лівої руки № 48–55. Координації рухів при виконанні поліфонічних творів можна відточувати при вивченні творів № 53, 56, 62, 64. Знайомство з правою педаллю, пропонується в № 60,61, які допоможуть маленькому піаністу зрозуміти її роль і колористичні можливості, відчутти новий світ звуків та їх дивні перетворення.

**Граємо вдвох**<sup>6</sup> – ансамблі увійшли до педрепертуару «Дивограй» як окрема частина № 2, що складається з **30** творів для фортепіанного дуету: «Барабан», «Хмарно», «Школярі», «Осел та Орел», «Не літай соловей», «Савка і Гришка», «Коту, коту, котусю», «Соловейку маленький», «Перепілонька», «Хрущ», «Лис попався», «Ой, ходить сон», «Мишка», «Курочка», «Ой, лис до лисиці», «Пливе човен», «І шумить і гуде», «Ой, при лужку, при лужку», «Іванчику», «Щедрівочка», «Їхав козак за Дунай», «Місяць на небі», «Ой, на горі жито», «Їхав козак на війноньку», «Лівенька полька», «Вечір на дворі», «Котику сіренький», «Взяв би я бандуру», «Ой, біг заєць попід гаєць», «Шведська полька».

Ансамблеве фортепіанне музикування активує творчий початок учня, дозволяє ефективно розвивати піаністичні навички, об'єднувати виконавців єдиними цілями при формуванні комплексу професійних якостей музиканта і відчувати задоволення від спільно виконаної роботи. Фортепіанний ансамбль в наш час є альтернативою формальної комунікації.

---

<sup>6</sup> Іванько Олександр. Дивограй. Розділ II «Граємо вдвох». Педагогічний репертуар учня піаніста. КП видавництво «Чернігівські береги», «Граємо вдвох» 2008. С. 53–94.



Матеріал розділу «Граємо вдвох» створений та укладений таким чином, щоб гра в чотири руки була можливою на ранньому етапі навчання. При ансамблевому виконанні учень має змогу чути багате, повне звучання, якого неможливо досягнути на даному етапі навчання при сольному виконанні. Гра в ансамблі сприяє розвитку творчої ініціативи, надає відчуття успіху та піднесення.

**Музична абетка**<sup>7</sup> – цикл музичних мініатюр, що складається з **30** легких п'єс. Вперше надрукована у 2008 році. Твори увійшли до збірки педерпертуару «Дивограй» як окрема частина № 3. Викладачі із задоволенням включають до програм своїх учнів короткі твори, що розташовані за порядком літер української абетки: «Альборада», «Бімбом», «Вальс», «Гуси-лебеді», «Дует півників», «Елегія», «Єралаш», «Жар-птиця», «Зимовий пейзаж», «Інтермеццо», «Їжачок», «Йоржі в прозорій воді», «Канон», «Ліричний настрій», «Музична скринька», «Ноктюрн», «Осінь», «Полька», «Романтичний етюд», «Старовинний годинник», «Тарантела», «Українська пісня», «Фантазія», «Хамелеон», «Цікава подорож», «Чорненький котик заблукав», «Шумка», «Щедрівочка», «Юльчині канікули», «Ягілочка».

**Дитяча сюїта**<sup>8</sup> – це фортепіанні ансамблі для дітей молодшого та середнього шкільного віку. Входить до виданої збірки «Дивограй» як окрема частина № 4. Твори не пов'язані між собою однією тематикою. Сюїту можна виконувати, за бажанням, як в цілому так і окремі її номери. Твори різні за своєю складністю, тому їх виконання доступне учням з різним ступенем підготовки. Увійшло **8** творів для виконання в 4 руки для одного інструменту: «Нічні птахи», «Зозуля», «Караван», «Босоніж під дощем», «Казочка про соловейка», «Біля фонтану», «Колискова», «Ярмарок».

**Барви народних мелодій**<sup>9</sup> – це збірка варіацій, яка увійшла до виданої збірки «Дивограй» як окрема частина № 5. Нові можливості свого світосприйняття автор знаходить в українській народній пісні, на основі якої виникають індивідуальні творчі концепції. Опрацьовуючи народний фольклор О.П.Іванько сформував основу музичної мови. **12 варіацій для фортепіано** невеликі за розміром. Варіація № 1 на тему

---

<sup>7</sup> Іванько Олександр. Дивограй. Розділ III «Музична абетка». Педагогічний репертуар учня піаніста. КП видавництво «Чернігівські обереги», «Музична абетка» 2008. С. 99–123.

<sup>8</sup> Іванько Олександр. Дивограй. Розділ 4 «Дитяча сюїта» Педагогічний репертуар учня піаніста. КП видавництво «Чернігівські обереги», 2008. С. 125–138.

<sup>9</sup> Іванько Олександр. Дивограй. Розділ V «Барви народних мелодій». Педагогічний репертуар учня піаніста. КП видавництво «Чернігівські обереги», 2008. С. 143–158.

української народної пісні «Царівна», Варіація № 2 на тему української народної пісні «Пішла киця по водицю», Варіація № 3 на тему української народної пісні «Козуня любуня», Варіація № 4 на тему української народної пісні «Ходить Сонко по вулиці», Варіація № 5 на тему української народної пісні «Лови», Варіація № 6 на тему башкірської народної пісні «На човнику», Варіація № 7 на тему української народної пісні «Наша хатка», Варіація № 8 на тему циганської народної пісні «Антипка», Варіація № 9 на тему української народної пісні «Весняний дощик», Варіація № 10 на тему української народної пісні «Веснянка», Варіація № 11 на тему української народної пісні «Летять галочки», Варіація № 12 на тему української народної пісні «Корольок».

2018 році композитор для своїх онуків Марка та Олександри зробив персональні збірники – рукописи: «Дивограй для Марка» та «Дивограй для Сашеньки», до яких увійшли окремі твори з I розділу основного видання «Дивограй». Відмінність полягає в тому, що до кожної легкої п'єси додані кольорові ілюстрації та теоретичні відомості, що подані в ігровій формі.

У 2008 році композитор опублікував **Збірку фортепіанних творів «Концерти для двох фортепіано та Сюїти для фортепіано в чотири руки»<sup>10</sup>**, що складалася з «Концертино капричйозо», трьох концертів: e-moll, C-dur, c-moll; а також трьох сюїт: «Сюїта у старовинному стилі», вищезгадана «Дитяча сюїта», (яка в цьому ж 2008 році увійшла до збірки «Дивограй» як окрема частина № 4) та сюїта «Зимові акварелі».

**Сюїта у старовинному стилі<sup>11</sup>**. Присвячена донці Олені. Видана у 2008 році. Написана для фортепіано в чотири руки і складається з шести ансамблів «Вокаліз», «Дуетіно», «Кантабіле», «Сольфеджіо», «Контрданс», «Дивертисмент».

Сюїта для фортепіано в 4 руки «**Зимові акварелі**»<sup>12</sup>. Присвячена дружині Людмилі Іванько. Видана у 2008 році 7 творів: «Зима», «Запорошений шлях», «Нічний снігопад», «Різдяна полька», «Вальс ялинкових іграшок», «Санта Клаус», «Заметіль».

---

<sup>10</sup> Іванько Олександр. Концерти для двох фортепіано та Сюїти для фортепіано в чотири руки. Чернігів КП видавництво «Чернігівські обереги» 2008. 150 с.

<sup>11</sup> Іванько Олександр. Концерти для двох фортепіано та Сюїти для фортепіано в чотири руки. «Сюїта у старовинному стилі». Чернігів КП видавництво «Чернігівські обереги» 2008. С. 88–104.

<sup>12</sup> Іванько Олександр. Концерти для двох фортепіано та Сюїти для фортепіано в чотири руки. «Зимові Акварелі». Чернігів КП видавництво «Чернігівські обереги» 2008. С. 125–145.

**Сюїта для фортепіано «Зимова казка»<sup>13</sup>**. Написана 2010 – це фортепіанні твори для соліста. Присвячена збірка онуку Захару, який народився узимку, в січні 2010 року . Поєднані доробки зимовою тематикою. Увійшло до збірки 14 п'єс: «Зимовий вечір», «Свічка», «На оленях», «Північне сяйво», «Морозко», «Полярна зірка», «Срібне копитце», «Візерунки на склі», «Танець пінгвіна», «Метелиця», «Мороз та сонце», «Юрта шамана», «Хоровод мисливців», «На Святвечір».

**Твори та ансамблі для фортепіано<sup>14</sup>** – збірка педагогічного репертуару піаніста. Написана у 2016 році. Складається з трьох розділів:

- Розділ I «12 прелюдій» – не складні, для молодших та середніх класів школи ДМШ: № 1 B-dur, № 2 C-dur, № 3 F-dur, № 4 G-dur, № 5 g-moll, № 6 h-moll, № 7 A-dur, № 8 E-dur, № 9 e-moll, № 10 f-moll, № 11 D-dur, № 12 fis-moll.

- Розділ II «12 сонатин» – для виконавців різного рівня – для молодших, середніх та старших класів ДМШ: № 1 a-moll, № 2 e-moll, № 3 d-moll, № 4 D-dur, № 5 C-dur, № 6 F-dur, № 7 D-dur, № 8 G-dur, № 9 Es-dur, № 10 c-moll, № 11 C-dur, № 12 g-moll.

- Розділ III «Цикл «П'єси для онуків», 4 ансамблі» – всі ансамблі написані для виконання в шість рук: «Вальс Сашенька», «Полька для Марка», «Веселі мультики Захара», «Піночкі».

4 транскрипції для фортепіанних ансамблів, які написані близько 2017 року не увійшли до жодної збірки: Й. Бах-О.Іванько «Волинка» для виконання у шість рук для фортепіано, М. Глінка-О.Іванько «Полька», «Тарантела» для виконання на двох фортепіано у вісім рук, Г. Свиридов-О. Іванько «Чаклун».

5 концертних етюдів для фортепіано – це окремі твори, що не увійшли до жодної збірки. Написані вони впродовж 2021–2022 років. Серед них: «Хроматичний етюд», «Етюд ескіз», «Етюд експромт», «Етюд рондо», «Етюд каприс».

**Концерти для двох фортепіано.** Педагогічний репертуар піаніста<sup>15</sup> Виданий у 2009 році.

Всього 8 концертів: № 1 F-dur, № 2 a-moll, № 3 c-moll, № 4 G-dur, № 5 D-dur, № 6 g-moll, № 7 e-moll, № 8 C-dur.

---

<sup>13</sup> Іванько Олександр, Сюїта для фортепіано «Зимова казка. Чернівці : КП Видавництво «Чернігівські береги», 2010. 28 с.

<sup>14</sup> Л.О. Іванько, О.О.Леус, І.О. Цепух. «Іванько Олександр. Збірник «Твори та ансамблі для фортепіано»» Педагогічний репертуар для початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів. Київ, 2016. 88 с.

<sup>15</sup> Іванько О.О., Кувшинова Н.М., Цепух І.О. Збірник «Концерти для фортепіано Олександра Іванька» – Чернівці: КП Видавництво «Чернігівські береги», 2009.-144с.

Розпочав писати концерти у 1994-1995 роках. Першим був написаний концерт № 7 і спочатку мав назву «Український концерт» (для двох фортепіано). Рукопис зберігається у доньки Ірини.

№ 3 присвячений «Старості Софії» – дівчинці, що навчалася у класі фортепіано Л.О.І ванько.

№ 6 присвячений донці Ірині. Спочатку цей концерт був написаний другим і мав назву «Концертіно-каприччіозо».

Два концертино для наймолодших піаністів в рукописах. Концертино для двох фортепіано F-dur присвячено онуку Марку – в рукописі, зберігається у доньок Ірини та Олени. Концертино для фортепіано в чотири руки e-moll, присвячене онучці Олександрі Леус.

## 2.2. Вокально-хорова творчість

Хоровий спів в сучасному світі в чергове наголошує на своїй панівній ролі в українському мистецтві, а хорові твори О.П. Іванька створені для популяризації пісень саме цього виду мистецтва. Звернення композитора до вокального мистецтва було зумовлено романтичним характером творчої натури композитора.

Хорова творчість представлена такими виданнями: «Я молюсь за Україну» 2010 р., «Лети, лети журавлику» 2018 р., «Майстерність концертмейстера-піаніста в класі вокалу том I» 2019 р., «Майстерність концертмейстера-піаніста в класі вокалу том II», «Почуйте цю пісню» 2020р., і є значущим явищем у цьому спрямуванні.

Новітній стиль викладення, сучасна композиторська техніка, складна фактура, самотня гармонія – все це притаманно стилю українського композитора О.П. Іванька. Поєднання іманентного та трансцендентного аспектів у його творах утворюють єдність слова й музики.

Збірка хорових творів «**Я молюсь за Україну**»<sup>16</sup> – видання, що охоплює частину хорової творчості композитора п'ятнадцятилітнього періоду, що розпочався у 1995 році і було опубліковане 2010 року.

Автор Олександр Іванько писав: «... Нехай мої думки, втілені в піснях стануть тією силою, що через музику донесуть велич любові до України, зворушать Світ схвильованими акордами хору! Моліться зі мною за Україну, щоб благання те охопило людство і дало змогу не лише почути, а й пізнати почуття прекрасного до нашого рідного співучого краю!»<sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup> Іванько Олександр. «Я молюсь за Україну»: Хорові твори. Чернігів: КП Видавництво «Чернігівські обереги», 2010. 204 с.

<sup>17</sup> Іванько Олександр. «Я молюсь за Україну»: Хорові твори. Від автора. Чернігів: КП Видавництво «Чернігівські обереги», 2010. С. 201–202.

До неї увійшло **24 твори для хору**: «Я молюсь за Україну», «Ода Україні», «Вже сонечко в море сіда», «В лісі», «Іграшка з ярмарку», «Класична музика», «Весняний рай», «Зоряна колискова», «Батурина баркарола», «Калинове листя», «Красива жінка», «Веснянка», «Не питай мене», «Бім-Бом», «Котику», «Ой, біг заєць попідгаєць», «Там на горонці», «Пішла киця по водицю», «Дід рудий, баба руда», «Ой, при лужку, при лужку», «Їхав, їхав козак містом», «Величальна Україні», «Балада про Афган», «Величальна Києву».

Кожен хоровий твір О.П. Іванька змістовний та високохудожній і має свою палітру образів, що сповнені ліризмом, романтичним настроєм, драматизмом величі та глибини почуттів.

Матеріали розташовані за приналежністю твору до певного типу та виду хору. Збірник можна умовно поділити на п'ять розділів: 1 – твори для однорідного жіночого хору або дитячого хорового колективу, 2 – обробки українських народних пісень, 3 – шість пісень-казок, 4 – обробки українських народних пісень для чоловічого складу, 5 – твори для мішаного хору.

Збірка педагогічного репертуару вокаліста «**Лети, лети журавлику**»<sup>18</sup> є чудовим поповненням колекції пісень композитора, які він присвятив талановитому юному поколінню нашої співучої Батьківщини. Вона була опублікована у **2018** році.

До збірки увійшли **24** твори, орієнтовані на учнів дитячих музичних шкіл та спрямовані допомогти викладачам розширити рамки вокально-педагогічного репертуару: «Лети-лети, журавлику», «Сонячно», «Догорає вечір», «Пінгвіни», «Марічка», «Наталочка-скрипалочка», «Зоряна колискова», «Кіт Мурко», «Мрії майбутньої першокласниці», «Україно – ти моя молитва», «То це ж весна», «Собака Барабака», «Чарльстон з динозавриком», «Мамині роки», «Незвичайна колискова», «Песик», «На поклик лебедя удосвіта», «Вертають з вирію лелеки», «Заблукала пісенька», «Симфонія злітає в піднебесся», «Сонячний промінчик», «Панда», «Падолист», «Човник паперовий».

Твори, що увійшли до збірки добре сприймаються на слух, про те не є простими для виконання. Вони відрізняються широтою діапазону, складним ритмічним малюнком й більше підходять для учнів-вокалістів, які мають певний рівень підготовки та досвід виступів на сцені.

---

<sup>18</sup> Л.О. Іванько, О.О. Леус, І.О. Цепух. Збірник «Іванько Олександр. Лети, лети, журавлику». Педагогічний репертуар вокаліста для початкових, спеціалізованих мистецьких навчальних закладів. Чернігів : КП «Формат сервіс» м. Бахмач, 2018. 136 с.

Кожна пісня є неповторною завдяки фортепіанному акомпанементу, який звучить як сольний твір завдяки цікаві, багатій фактурі та різнобарв'я гармонії і вимагають неабиякої майстерності від концертмейстера.

У 2019 році укладачами Людмилою Іванько, Оленою Леус та Іриною Цепух було опубліковано збірник у двох томах «Майстерність концертмейстера-піаніста в класі вокалу».

«**Майстерність концертмейстера-піаніста в класі вокалу том І**»<sup>19</sup> – це педагогічний репертуар з творів композитора Олександра Іванька на вірші українських поетів, який був опублікований у 2019 р. дружиною та доньками композитора. На початку 1 тому укладачі, які окрім педагогічного досвіду мають багаторічну практику роботи концертмейстером, надали рекомендації<sup>20</sup> щодо опрацювання кожного вокального твору.

До даної збірки увійшли найпопулярніші пісні з вищезгаданої вокальної збірки «Лети, лети, журавлику!», яка побачила світ у 2018 році.

До 1 тому увійшло 15 творів: «Вечірній концерт», «Про мам», «Іграшка з ярмарку», «Моє світанкове полісся», «Лети, лети, журавлику», «Наталочка-скрипалочка», «Сонячно», «Догорає вечір», «Марічка», «Пінгвіни», «Зимова ніч», «Зимова пісня», «Чотири міхи для Бобриси», «Сонячний промінчик», «Панда».

До педагогічного репертуару з творів композитора Олександра Іванька на вірші українських поетів «**Майстерність концертмейстера-піаніста в класі вокалу том ІІ**»<sup>21</sup> увійшло 15 яскравих творів, які розглядалися укладачами не тільки як чудовий педагогічний матеріал, а й як цікава підбірка вокальних творів з точки зору концертмейстерів, що працюють у класі сольного співу: «Заблукала пісенька», «Симфонія злітає в піднебесся», «Чарльстон з динозавриком», «Човник паперовий», «Собака Барабака», «Мрії майбутньої першокласниці», «Кіт Мурко», «У хмарини іменини», «Почуйте цю пісню», «Котики вербові», «Кудлате літо», «Бабуїни», «Незвичайна коліскова», «Песик», «Зоряна коліскова».

---

<sup>19</sup> Людмила Іванько, Олена Леус, Ірина Цепух «Майстерність концертмейстера-піаніста в класі вокалу» том І Педагогічний репертуар з творів композитора Олександра Іванька на вірші українських поетів. Чернігів : КП «Формат сервіс» м. Бахмач, 2018. 96 с.

<sup>20</sup> Там само. С. 3–8.

<sup>21</sup> Там само. 96 с.

У II томі укладачами Людмилою Іванько, Оленою Леус та Іриною Цепух надані рекомендації щодо виконання по кожному твору<sup>22</sup>.

У 2020 році донькою Цепух І.О. видано педагогічний репертуар учня-вокаліста на вірші українських поетів «Почуйте цю пісню»<sup>23</sup>, яка вмістила в себе 39 творів і об'єднала в собі всі вокальні твори двотомника «Майстерність концертмейстера-піаніста в класі вокалу» та збірки педагогічного репертуару вокаліста «Лети, лети журавлику».

У 2021 укладачами Л.О. Іванько та О.О. Леус було видано педагогічний репертуар учня-вокаліста для мистецьких шкіл, вокалізи – «Весняні голоси»<sup>24</sup>, який написав О.П.Іванько. Це зумовлено тим, що у процесі формування вокально-виконавської майстерності, велика увага приділяється роботі над виразним, правильним співом, чистоті інтонації, виробленням співацької манери, чітким оволодінням дикції та диханням. Одним із засобів виховання навичок, що сприяє формуванню голосового апарату є вправи для голосу – вокалізи. У збірці «Весняні голоси» представлено 20 вокалізів, які збагатять репертуар юних співаків.

### 2.3. Баянна та акордеонна творчість



Олександр Петрович Іванько – видатний баяніст. Його постать згадується у біографічному довіднику діячів українського баянно-акордеонного мистецтва та митців-співвітчизників Анатолія Семешка «Баянно-акордеонне мистецтво України на зламі XX–XXI століть»<sup>25</sup>, який містить понад 500 статей про творчий доробок видатних українських баяністів, акордеоністів та гармоністів і є першою спробою стисло систематизувати інформацію про митців цього спрямування. Про Іванька О.П., як українського композитора, педагога, диригента, виконавця, заслуженого працівника і громадського діяча

<sup>22</sup> Людмила Іванько, Олена Леус, Ірина Цепух «Майстерність концертмейстера-піаніста в класі вокалу» том II Педагогічний репертуар з творів композитора Олександра Іванька на вірші українських поетів. Чернігів : Рекомендації КП «Формат сервіс» м. Бахмач, 2018. С. 3–7.

<sup>23</sup> Цепух І.О. «Олександр Іванько «Почуйте цю пісню»». Педагогічний репертуар учня-вокаліста на вірші українських поетів. Чернігів : Рекомендації КП «Формат сервіс» м. Бахмач, 2020. 230 с.

<sup>24</sup> Іванько Л.О., Леус О.О. «Олександр Іванько «Весняні голоси»», педагогічний репертуар учня-вокаліста для мистецьких шкіл. Вокалізи. Чернігів, 2020. 47 с.

<sup>25</sup> Семешко А.А. Баянно – акордеонне мистецтво України на зламі XX–XXI століть : Довідник. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2009. 244 с., С. 66–67.



Йдеться також в історико-краєзнавчій книзі О.В. Батьковської присвяченій героїчному літопису старовинного міста на Чернігівщині – Бахмач, а саме, «Мій Бахмаче із серцем залізничним»<sup>26</sup>.

У 2016 композитор видав єдиний посібник, педагогічний репертуар для викладачів мистецьких шкіл щодо викладання гри на виборному баяні – «Водограй»<sup>27</sup>. Збірка рекомендована для учнів молодших та середніх класів ДМШ. Основу збірки становлять українські народні пісні та танці, їх обробки. До неї також увійшли твори, що написані українськими композиторами, авторами класиками та зарубіжними композиторами. Зберігся також рукопис книги, в який початково входило 250 творів для баяну, але в друкований варіант книги увійшов 91 твір: примовки «Трам-бам-бам», «Камертон», «Хмарно», «Бубенець», «Грає Ніна», укр.нар.пісні «Лови», «Дударик», примовка «Пан Іван», укр.нар.пісня «Ой, дзвони дзвонять», скоромовка «Бджілка», укр.нар.пісня «Півник», примовка «Скрипочка», примовка «Соловей та котик», укр.нар.пісня «Галя по садочку ходила», Ф. Колесса «Школярі», примовка «У дівчини Гапки», скоромовка «Веселка», О. Іванько «Маленький вальс», Д. Кабалевський «Маленька полька», О. Іванько «На ковзанах», Український танок, «Прийди, прийди, сонечко», примовка «Дерев'яним місточком», примовка «Смачні калачі», «Сніговий пиріг», скоромовка «Шкільний квартет», М. Чайкін «П'еска», скоромовка «Хрущ», скоромовка «Лис попався», скоромовка «Осел та Орел», примовка «Падав білий сніг», укр. нар. пісня «Дощику!», укр. нар. пісня «Щедрівочка», укр.нар.пісня «Піду в садочок», укр. нар. пісня «Стоїть дуб на горі», Ф. Колесса «Спи, дитино, спи», О. Іванько «Вальс», укр. нар. пісня «Ой, у полі птичка», З. Леус «Гра у футбол», укр. нар.



пісня «Лисичка», О. Іванько «Грудень», О. Іванько «Роздум», М. Красев «Ялинка», О. Іванько «Весняний вальс», укр. нар. пісня «Ой, за гаєм, гаєм», укр. нар. пісня «Їхав козак за Дунай», укр. нар. пісня «Бандура», укр. нар. танець «Метелиця», укр. нар. пісня «Ой, ти дівчино, зарученая», С. Коняєв «На лісовій стежині», укр. нар. пісня «Вечір на дворі»,

<sup>26</sup> Батьковська О.В. Мій Бахмаче із серцем залізничним. Художньо-краєзнавче видання. ПАТ «ПВК «Десна». Чернігів, 2018: 288 с., С. 208–209.

<sup>27</sup> Іванько О. Водограй : Посібник / Департамент культури і туризму, національностей та релігій Чернігівської обласної державної адміністрації. Навчально-методичний кабінет Чернігівського музичного коледжу ім. Л.М. Ревуцького, 2016. 63 с.



О. Іванько «Зебра», В. Власов «Шарманка», З. Леус «Чупакабра», М. Чайкін «Полька», І. Беркович «Потанцоймо», укр. нар. пісня «Ніч яка місячна», О. Іванько «Ластівки кружляють», В. Власов «Українська танцювальна», О. Іванько «Лелеки», укр. нар. пісня «Соловейко», укр. нар. пісня «Два півника», Ф. Колесса «Курочка», нім. нар. пісня «Прилетіла птвичка», «Лівенська полька», укр. нар. пісня «Коляда», Л. Бетховен «Танець», фінська народна пісня «Замурзаний хлопчисько», О. Іванько «Струнки берізки», Н. Нижанківський «Коломийка». О. Іванько «Український ліричний», укр. нар. танець «Катерина», Ф. Шуберт «Вальс», О. Іванько «Ліричний вальс», укр. нар. танець «Гуцульський козачок», «Полька», Дж. Россіні «Дует», укр. нар. пісня «Задумала вража баба», О. Гречанінов «Мазурка», польська нар. пісня «Зозуленька», «Варіації на укр. нар. пісню», укр. нар. пісня «А задумав Чижик собі оженились», укр. нар. пісня «Щиглик оженився», О. Іванько «Новорічний бал».

Є 25 творів для баяна та акордеона, які не увійшли до жодної збірки. Знайти їх можна на композиторському сайті О.П. Іванька<sup>28</sup>. Серед них: «Рондо», «Соната-балада», «Сонатина-казка», «Гном», «Клавесин», «Арабеска», «Тарасова могила», «Старовинний млин», «Скерцо», «Соната-фантазія», Сонатина E-dur, Сонатина Es-dur, Сонатина C-dur, Сонатина e-moll, «Зимовий вечір», «На оленях», «Танець пінгвіна», «Ліричні п'єси для готового баяну», Легка сонатина C-dur, укр. нар. пісні «Їхав козак на війноньку», «Ой, у полі нивка», «Їхали козаки», «Чичері», «Феєрверк», «Валь-рондо».

Не виданими є 26 творів для ансамблів баянів та акордеонів, проте вони викладені у вільне користування на сайті композитора: «Нічний експрес», «Рапсодія», «На нартах», «Кураж», «Бонжур», обробка укр. нар. пісня «Взяв би я бандуру», «Ностальгія», «Полька Годинник», «Веселий мультик», «Струмок», «Весняночка», «Каскад», «Самба», «Шведська полька», «Українські забави», «Folk Drive», «Happy Birthday», «Weekend», «Піноскію», «У Чарлі Чапліна», «Під сузір'ям близнюків», «Веселі музиканти», Круїз в транскрипції О.Іванька концертна полька», В.Ушаков-О.Іванько «Полкіс. Фінській народний танець», А.Доренський в транскрипції О.Іванько «Прелюдія».

#### 2.4. Інструментальна творчість

Інструментальні творчість Олександра Петровича Іванька представлена оригінальними інструментальними творами, які гутуються до публікації, але вже розміщені на композиторському сайті О.П. Іванька:

---

<sup>28</sup> Іванько Олександр. Композиторський сайт. URL: <https://ivankomusic.com>

**Для гітари:** Сонатина e-moll (в перекладі для гітари Г. Бруханди), Сонатина C-dur (в перекладі для гітари Г. Бруханди), дві українські народні пісні «Ой, літає соколонько», «Жучок» (в перекладі для гітари Г. Бруханди),

**Для цимбал:** Концерт e-moll(в перекладі для цимбал О. Костенко), «Заметіль» (в перекладі для цимбал О. Костенко),

**Для двох цимбал, ударних та контрабаса:** «Містерія».

**Для скрипки:** «Скрипковий концерт g-moll».

**Для двох скрипок та фортепіано:** «Сповідь».

**Для скрипки, альту та фортепіано:** «Espressivo agitato»

**Для скрипки, баяна та фортепіано:** «Вогні великого міста».

**Для скрипки та фортепіано:** «Концертино у старовинному стилі e-moll», «Концертино у старовинному стилі d-moll», «Роздум», «Концертна п'еса», «Вокаліз з Сюїти «В старовинному стилі»».

**Для флейти і фортепіано:** «Концертино у старовинному стилі e-moll», «Концертино у старовинному стилі d-moll», «Концертино F-dur»,

**Для домри і баяна:** “Happy Birthday” для скрипки і фортепіано, “Happy Birthday” для домри і баяна.

**Для органа:** «Імпровізація і фугета».

**Для труби та фортепіано:** «Пісня без слів».

**Для баяна та фортепіано:** «Сам удома».

**Для баяна Roland FR-1X, цифрового піаніно:** «Відгуки старовини», «Світло крізь скло (з циклу п'єс «Монастирські візерунки)», «Старовинні вітражі (з циклу п'єс «Монастирські візерунки)».

## 2.5. Оркестрова творчість

Олександром Петровичем Іваньком написані:

**Концерти для фортепіано з оркестром:** Концерт № 1 F-dur для фортепіано з оркестром (Інструментовка М.Фатюка), Концерт № 2 a-moll для фортепіано з оркестром (Інструментовка М. Фатюка), Концерт № 3 c-moll для фортепіано з оркестром a-moll (Інструментовка М. Фатюка), Концерт № 4 G-dur (Інструментовка М. Фатюка), Концерт № 5 D-dur (Інструментовка М. Фатюка), Концерт № 6 g-moll (Інструментовка М. Фатюка), Концерт № d C-dur (Інструментовка М. Фатюка).

**Для скрипки, кларнета, цимбал, ударних:** «Містерія»;

**Партитури для оркестру:** «На крилах мрії», «Різдвяні дзвіночки», «Боса-нова», «Концертний вальс», «Веселі музики», Drive dance, обробка Ю. Шахнова обробка О. Іванька «Карусель».

**Для ансамбля народних інструментів:** обробка української народної пісні «Ой, при лужку при лужку».

## ВИСНОВКИ

Підсумовуючи сторінки життя та творчості сучасного українського композитора Олександра Петровича Іванька, стверджуємося в думці, що відкриваємо мистецькій спільноті ім'я непересічного митця та педагога. Творчі досягнення Олександра Петровича акумулюють унікальні нароби української композиторської школи, де поєднуються етно-елементи авторського стилю письма із загальноєвропейськими традиціями фахового композиторського мистецтва. Жанрово-стильові особливості та новації творчості Олександра Петровича є унікальним явищем сучасного українського музичного мистецтва, які заслуговують узагальнення та впровадження у педагогічну музичну практику.

## АНОТАЦІЯ

Мета статті – представити поціновувачам історії музичного мистецтва та виконавцям ім'я українського композитора романтичного постмодернізму другої половини XX – першої половини XXI століття – Іванька Олександра Петровича. Творча спадщина митця вирізняється самобутньою музикою та унікальним звучанням, однак маловідома та недостатньо представлена у мистецькому дискурсі. Методологія роботи полягає в аналізі мистецько-педагогічної діяльності О.П. Іванька. Олександр Петрович є автором сотень творів різних жанрів, що є результатом багатогранної мистецької діяльності. Аналіз досягнень музиканта-педагога дає підстави говорити про їх беззаперечну цінність та розкрити їх значення в контексті розвитку вітчизняної мистецької освіти.

Наукова новизна визначена представленням музичних творів сучасного українського композитора О.П. Іванька для збагачення педагогічного репертуару та поповнення мистецтвознавчих фондів його творами.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Батьковська О.В. Мій Бахмаче із серцем залізничним. Художньо-краєзнавче видання / ПАТ «ПВК «Десна». Чернігів, 2018. С. 208–209.
2. Іванько О.П. Альбом фортепіанних п'єс. Чернігів : КП видавництво «Чернігівські обереги», 2006. 90 с.
3. Іванько О.П. Водограй : Посібник / Департамент культури і туризму, національностей та релігій Чернігівської обласної державної адміністрації. Навчально-методичний кабінет Чернігівського музичного коледжу ім. Л.М. Ревуцького, 2016. 63 с.
4. Іванько О.П. Дивограй. Педагогічний репертуар учня піаніста. КП видавництво «Чернігівські обереги», 2008. 164 с.
5. Іванько О.П. Сюїта для фортепіано «Зимова казка». Чернігів : КП Видавництво «Чернігівські обереги», 2010. 28 с.
6. Іванько О.П. «Концерти для двох фортепіано та сюїти для фортепіано в чотири руки». Чернігів : КП видавництво «Чернігівські обереги», 2008. 150 с.

7. Іванько О.П. «Я молюсь за Україну». Хорові твори. Чернігів : КП Видавництво «Чернігівські обереги», 2010. 204 с.

8. Іванько О.О., Кувшинова Н.М., Цепух І.О. Збірник «Концерти для фортепіано Олександра Іванька». Чернігів: КП Видавництво «Чернігівські обереги», 2009. 144 с.

9. Іванько Л.О., Леус О.О. Іванько О.П. Весняні голоси, педагогічний репертуар учня-вокаліста для мистецьких шкіл. Вокалізи. Чернігів, 2020. 47 с.

10. Іванько Л.О., Леус О.О., Цепух І.О. Майстерність концерт-майстера-піаніста в класі вокалу. Том I. Педагогічний репертуар з творів композитора Олександра Іванька на вірші українських поетів. Чернігів : КП «Формат сервіс» м. Бахмач, 2018. 96 с.

11. Іванько Л.О., Леус О.О., Цепух І.О. Майстерність концерт-майстера-піаніста в класі вокалу. Том II. Педагогічний репертуар з творів композитора Олександра Іванька на вірші українських поетів. Чернігів : КП «Формат сервіс» м. Бахмач, 2018. 96 с.

12. Іванько Л.О., Леус О.О., Цепух І.О. Іванько Олександр. Лети, лети, журавлику. Педагогічний репертуар вокаліста для початкових, спеціалізованих мистецьких навчальних закладів. Чернігів : КП «Формат сервіс» м. Бахмач, 2018. 136 с.

13. Іванько Л.О., Леус О.О., Цепух І.О. Іванько Олександр. Твори та ансамблі для фортепіано. Педагогічний репертуар. Київ. 2016. 88 с.

14. Семешко А.А. Баянно – акордеонне мистецтво України на зламі ХХ–ХХІ століть : Довідник. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2009. 244 с.

15. Цепух І.О. Іванько О.П. Почуйте цю пісню. Педагогічний репертуар учня-вокаліста на вірші українських поетів. Чернігів : Рекомендації КП «Формат сервіс» м. Бахмач, 2020. 230 с.

16. Іванько Олександр. Композиторський сайт. URL: <https://ivankomusic.com/>

17. Іванько Олександр твір «Страшна казка». Перше виконання дружиною композитора Іванько Л.О. на сцені Чернігівського музичного училища ім. Л.М. Ревуцького. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=zFbq1RLUQLk&t=6s>

#### **Information about the author:**

**Tsepukh Iryna Oleksandrivna,**

Teacher-methodologist,

Head of the PCC «Piano and Concertmaster»

Municipal Institution of Higher Education of the Kyiv Regional Council

«Pavlo Chubynsky Academy of Arts»

41/8, 80 ap., Knyaziv Ostrozkikh Str., Kyiv, 01015, Ukraine

**ШЕВЧЕНКОВІ ПЕРЕСПІВИ ДАВИДОВИХ ПСАЛМІВ  
У ТВОРЧОСТІ ОЛЕКСАНДРА ЯКОВЧУКА:  
ЕКЗЕГЕТИЧНЕ ОСМИСЛЕННЯ ТЕКСТУ**

**Якимчук О. М.**

**ВСТУП**

Творчість Т. Шевченка є об'єктом зацікавленості багатьох науковців – філологів, істориків, мистецтвознавців. Не є виключенням цикл «Давидових псалмів», переспіваних Т. Шевченком зі старозавітних біблійних текстів, у яких автор постає не лише поетом, а й релігійним мислителем. У своєму циклі митець виходить за межі жанру переспіву, піднімаючись на рівень серйозного філософсько-релігійного, морального осмислення тексту першоджерела. Таким чином переспіви Т. Шевченка стають об'єктом філософського, релігійного, філологічного тлумачення.

Метою представленої публікації є аналіз чотирьох окремих псалмів О. Яковчука на тексти переспівів Давидових псалмів Т. Шевченка з позиції релігійного (екзегетичного) осмислення текстів обох митців.

Найбільш ґрунтовний герменевтичний аналіз Шевченкових переспівів зробив В. Домашовець, розглядаючи кожен з псалмів з позиції контексту творчості поета, історичних подій, детального вивчення першоджерела та його інтерпретацій. Автор широко обговорює зміст відповідних псалмів, аналізуючи їхню літературно-мистецьку цінність, звертає увагу читача на етичні аспекти твору й проводить паралель-обговорення Шевченкових переспівів.

Актуальним у контексті представленої теми є дослідження філолога Я. Гарасима щодо етноканонізації поетом біблійного жанру, в якому автор зосереджує увагу на релігійній та етнічній складових, розкриваючи традицію «інтертекстуального засвоєння (Шевченком – *О.Я.*) символічної структури та специфічної ритмомелодики Давидових піснеспівів»<sup>1</sup>. Філолог зазначає, що важливим етноканонізаційним моментом Шевченкового звернення до хвалебної та молитовної аури старозавітного Псалтиря стало те, що «в псалмах він немовби шукав підтвердження своєї правоти й своєї зваги говорити з Богом про долю свого народу, як це робили біблійні псалмоспівці»<sup>2</sup>. Таким чином тут проявляється ще

---

<sup>1</sup> Гарасим Я. Псалми Тарасові: етноканонізація біблійного жанру. URL : <http://ntsh.org/content/psalmi-tarasovi-etnokononizaciya-bibliynogo-zhanru>

<sup>2</sup> Там само.

одна важлива тема Шевченкової творчості, яка проростає й розквітає у переспівах Кобзаря – позиція справжнього громадянина-співця – боротьби українського народу за його свободу й незалежність. Поєднуючи в собі кілька жанрових ознак, «Давидові псалми» Т. Шевченка стають об'єктом філософського, релігійного, морального пізнання.

Реалізація спадщини Т. Шевченка у творчості українських композиторів завжди була актуальною серед музикознавців, оскільки творчість поета «стала одним з домінуючих поетично-образних джерел української вокально-хорової музики»<sup>3</sup>. Так, реалізацію Шевченкового надбання у творчості українських композиторів успішно аналізує Л. Герасименко. Авторка розглядає втілення жанрово-стильових композиторських властивостей Шевченкового циклу та класифікацію існуючих жанрових реалізацій Шевченкових переспівів в українській хоровій музиці. Однією з таких реалізацій стали опуси О. Яковчука. Хорову спадщину композитора плідно вивчає О. Кушнірук. Огляд творів О. Яковчука на слова Т. Шевченка представлений авторкою у передмові до однойменного нотного видання<sup>4</sup>. Наукова розвідка Л. Герасименко присвячена компаративному аналізу Псалма 12 О. Імаметдинової та О. Яковчука.

Отже, представлена публікація знаходиться у контексті згаданих досліджень. Розглянуті в ній окремі псалми 11, 53, 132, 149 О. Яковчука детально не висвітлювалися у науковому дискурсі, тому ми пропонуємо розширити ексегетичне осмислення текстів обох митців, спираючись на зміст першоджерела.

### **1. «Давидові псалми» Т. Шевченка: транспозиція канонічного тексту**

Перш ніж проаналізувати музичне втілення «Давидових псалмів» Т. Шевченка О. Яковчуком, зосередимо нашу увагу на Шевченковому тексті переспівів біблійних псалмів детальніше, адже вони є інтерпретацією першого ступеня (термін О. Колесник)<sup>5</sup>, де вже відбувається осмислення й транспозиція першоджерела – текстів Давидових псалмів.

---

<sup>3</sup> Герасименко Л. «Давидові псалми» Т. Шевченка в аспекті жанрових втілень (на прикладі української хорової музики). Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. 2017. Вип. 47. С. 18.

<sup>4</sup> Кушнірук О. Хорова Шевченкіана Олександра Яковчука. *Хорові твори на вірші Тараса Шевченка*. К. : Поліграфічний центр «Фоліант», 2019. С. 4–6.

<sup>5</sup> Колесник О. Феномен інтерпретації в художній культурі : монографія. Київ : НАККіМ, 2014. С. 52.

«Давидові псалми» Т. Шевченка є переспівом псалмів Давида зі Старого Заповіту, у якому автор осмислює першоджерело з власної позиції, представляючи переспіви десяти обраних ним псалмів (1, 12, 43, 53, 81, 93, 132, 136, 149 за єврейською традицією).

Розглянемо, чим обумовлена увага Кобзаря до святих текстів. Дослідники творчості Т. Шевченка зазначають, що християнський світогляд поета формувався під впливом віруючих батьків. Григорій Шевченко – батько Тараса – був грамотною, начитаною для свого середовища людиною, любив переказувати життя святих і подвижників. Записи у щоденниках, листи Т. Шевченка свідчать про постійне звернення до Бога<sup>6</sup>. Поет ретельно вивчав тексти Біблії протягом усього життя, особливо любив книгу псалмів. Дяк, у якого служив юнак, посилав його читати псалми над спочилими людьми. Так поет вивчив тексти напам'ять і роздумував над глибиною їхнього змісту. Псалми були для нього «потіхою, підтримкою, особливим натхненням для молитви, витривалості, боротьби проти зла, змаганням за добро, до національного й духовного пробудження українського народу, приспаного й окраденого його ворогами»<sup>7</sup>. Псалми давали йому духовну силу переносити всі негаразди протягом життя.

Так сталося й наприкінці 1845 р., коли Т. Шевченко важко захворів, перебуваючи у с. В'юнищі на Переяславщині, за кілька днів виклав на папері свою версію псалмів Давида. У ті важкі для поета дні поряд з «Минають дні», «Заповітом» на світ з'явилися переспіви Давидових псалмів як знак звернення автора під час душевного й фізичного болю до Бога з проханням про зцілення його душі.

Під час подорожі Україною у 1845 р. Т. Шевченко вичерпав «усі людські засоби аргументації» і наблизився до потреби творчо використати поетичні ресурси Святого Письма<sup>8</sup>. «Людськими аргументаційними ресурсами» Я. Гарасим називає низку творів («Сретик», «Сліпий», «Великий льох», «Стоїть в селі Суботові», «Наймичка», «Кавказ», «І мертвим, і живим...», «Холодний яр»), написаних напередодні переспівів Давидових псалмів. Душевний біль, спричинений важкою хворобою, знову повернув Т. Шевченка до текстів Святого Письма.

Актуалізація біблійної тематики у Шевченкових псалмах є очевидною. Релігійність обраних Кобзарем псалмів складає основний

---

<sup>6</sup> Домашовець В. Псалми Давидові в поетичних творах Т. Шевченка. Оттава. Морріс Плейнс, 1992. С. 13.

<sup>7</sup> Там само, С. 13.

<sup>8</sup> Гарасим Я. Псалми Тарасові: етноканонізація біблійного жанру. URL : <http://ntsh.org/content/psalmi-tarasovi-etnokanonizaciya-bibliynogo-zhanru>

стрижень його переспівів. Це чітко відслідковується у тексті, в якому поет мінімально відходить від тексту оригіналу. Свідченням цього є художня структура, дотична до структури Давидових псалмів (див. таблицю 1).

Таблиця 1

Давидові псалми	«Давидові псалми» Т. Шевченка
1 Блажен чоловік, що за порадою безбожників не ходить і на путь грішників не ступає, і на засіданні блюзнів не сідає,	Блаженний муж на лукаву Не вступає раду, І не стане на путь злого, І з лютим не сяде.
2 але в Господа законі замилювання має і над його законом день і ніч розважає.	А в законі Господньому Серце його й воля Навчається, і стане він, Як на добрім полі
3 Він мов те дерево, посаджене понад потоками водними, що плід свій дає у свою пору й що лист його не в'яне, і все, що чинить він, йому вдається.	Над водою посажене Древо зеленіє, Плодом вкрите. Так і муж той В добрі своїм спіє,
4 Не так безбожники. Вони немов полова, що вітер розвіває.	А лукавих, нечестивих І слід пропадає, Як той попіл над землею
5 Тому безбожники на суді не остояться, ні грішники на праведників зборах.	Вітер розмахає. І не встануть з праведними
6 Бо про путь праведників Господь дбає, а путь безбожників пропаде.	Злії з домовини, Діла добрих оновляться, Діла злих загинуть.

Наступною ознакою релігійно-світоглядної складової переспівів є використання Т. Шевченком церковнослов'янізмів (*дерево, муж, вісною, блага, восхвалимо, яко в притчу, ізбави, беззаконіє, творящий, доколі, возрадується, преподобній*), що сприяє «втіленню ідеї віри в закон Господній, прославлення людини праведної перед Богом»<sup>9</sup>.

Відображення релігійної біблійної парадигми є не єдиною стильовою реалізацією у переспівах Т. Шевченка. Так, церковнослов'янізми митець органічно імплементує до власного словотворення. Таким чином лексика канонічного тексту набуває співучості шевченкової мови.

<sup>9</sup> Туницька М. Роль церковнослов'янізмів у втіленні провідних ідей християнських понять та уявлень (на матеріалі твору Тараса Шевченка «Давидові псалми»). *Мова: класичне – модерне – постмодерне*: зб. наук. ст. / Нац. ун-т «Києво-Могилянська академія»; відповід. ред. В. Ожоган. Київ: ТОВ «СІК ГРУП Україна», 2014. Вип. 1. С. 169.



*Чи Ти мене, Боже милий,  
Навік забуваєш,  
Одвертаєш лице Своє,  
Мене покидаєш?  
Доки буду мучить душу  
І серцем боліти?  
Доки буде ворог лютий  
На мене дивитись  
І сміятись!..*

*Пребезумний в серці скаже,  
Що Бога немає,  
В беззаконії мерзів,  
Не творить благая.  
А Бог дивиться, чи є ще  
Взискаючий Бога.  
Нема добретворящого,  
Нема ні одного.  
Коли вони, неситі  
Гріхами, дознають?*

У цьому смислі погодимось з Є. Сверстюком у його судженні: «Очевидно, Псалтир і народна пісня відкрили йому (Шевченкові – *О.Я.*) в дитинстві тайну символіки, яка охоплює таємницю сутності»<sup>10</sup>.

Нарешті, найсуттєвішим у Шевченкових переспівах є трансформація-посилення канонічного тексту з позиції основної теми його творчості – розкриття гідності людини, її боротьби за свою та свободу України:

*Поможи нам, ізбави нас  
Вражожі наруги,  
Поборов Ти першу силу,  
Побори ж і другу,  
Ще лютішу!.. Встань же, Боже,  
Вськую будеш спати,  
Од сльоз наших одвертатись,  
Скорби забувати!  
Смирилася душа наша,  
Жить тяжко в оковах!  
Встань же, Боже, поможи нам  
Встать на ката знову.*

---

<sup>10</sup> Сверстюк Є. Остання сльоза. *Україна*. 1989. № 48. С. 11.

Кобзар наче освячує канонічні тексти мелодикою й ритмом своїх поезій. Використавши трансформацію першоджерела з художньою метою, він, за визначенням М. Туницької, створив «прозору паралель Україна – Єрусалим, не вдаючись до прямого використання понять, які б вказували на національно-патріотичний орієнтир»<sup>11</sup>.

Така інтеграція релігійних і народних ознак Шевченкової поезії робить його переспіви високохудожніми поетичними зразками, які підіймають питання моральних цінностей і чеснот людини, життя за законом Господнім. Саме з позицій етноканонізації філолог Я. Гарасим розглядає Шевченкові переспіви псалмів.

Друга складова, про яку необхідно зазначити у контексті аналізу Шевченкових переспівів – жанрова основа. Філологи-дослідники (Я. Гарасим, В. Домашовець, В. Сулима) звертають увагу на різножанрову палітру біблійних псалмів, визначаючи в них ознаки оди, елегії, лірики, драми, епіки тощо. «У цьому разі, – зазначає В. Домашовець, – книга псалмів була для Т. Шевченка зразком високодуховної поезії, невичерпним джерелом прообразів, думок, ідей, які він майстерно міг вживати в своїй творчості»<sup>12</sup>. Поет обирає різні за жанром псалми – повчальні, благальні, оди, гімни, які співзвучні його власному стилю. Серед них (класифікація за Я. Гарасимом) – благальний (43), подячні псалми-гімни (136, 149), піснеспіви історико-повчального характеру (1, 16, 52, 53, 81, 93, 132). На думку філолога, з художньо-естетичного й морального погляду на особливу увагу заслуговують тексти 43 та трьох останніх 132, 136, 149 псалмів. Т. Шевченка обурювали моральні нечесноти сучасників, які, на думку поета, є «причиною втрати покровительства небесного Творця»<sup>13</sup>. Натомість дослідник вбачає певну оптимістичність Шевченкових рядків, віру в об'єднання представників української нації у спільне молитовне звернення до Бога<sup>14</sup>.

Шевченкознавиця В. Сулима переконує, що увесь цикл Т. Шевченка є передусім гімном Богові (Псалом 149), що поет «ставить у пряму

---

<sup>11</sup> Туницька М. Роль церковнослов'янізмів у втіленні провідних ідей християнських понять та уявлень (на матеріалі твору Тараса Шевченка «Давидові псалми»). *Мова: класичне – модерне – постмодерне*: зб. наук. ст. / Нац. ун-т «Києво-Могилянська академія»; відповід. ред. В. Ожоган. Київ: ТОВ «СІК ГРУП Україна», 2014. Вип. 1. С. 169.

<sup>12</sup> Домашовець В. Псалми Давидові в поетичних творах Т. Шевченка. Оттава. Морріс Плейнс, 1992. С. 14.

<sup>13</sup> Гарасим Я. Псалми Тарасові: етноканонізація біблійного жанру. URL: <http://ntsh.org/content/psalmi-tarasovi-etnokononizaciya-bibliynogo-zhanru>

<sup>14</sup> Там само.

залежність спасіння людини, народу, держави від суду Божого (Псалом 81)»<sup>15</sup>.

Поєднання канонічних та етнічних засад Шевченкової поезії знайшло найвищого втілення у «Заповіті», написаному через п'ять днів після переспівів Давидових псалмів. «Найвищий щабель національно-релігійного одкровення “А до того я не знаю Бога”»<sup>16</sup> історик Є. Сверстюк прокоментував так: «То не випадкові слова, навіть не слова – то містичне відчуття невимовної правди. Та пуповина, якою Шевченко зв'язаний з Україною, стала його еством, й розірвати її неможливо»<sup>17</sup>. Цей зв'язок поет «викорінював високим поетичним авторитетом біблійних псалмів – спочатку побожно прочитаних над вічним сном мертвих односельчан, а згодом мистецьки переспіваних добірною українською літературною мовою для живих і ненароджених земляків своїх та грядущих поколінь»<sup>18</sup>.

## **2. «Давидові псалми» О. Яковчука: транспозиція Шевченкових переспівів**

З десяти Шевченкових переспівів О. Яковчук обрав шість псалмів для двох духовних концертів (по три в кожному) та три псалми для написання окремих творів для мішаного хору а cappella. Крім циклу «Давидові псалми» Т. Шевченко неодноразово звертався до переосмислення біблійних текстів, зокрема псалтирних. Так, у 1859 р. поет написав «Наслідування 11 псалму», яке, готуючи «Давидові псалми» до друку в 1860 р., залишив поза циклом. О. Яковчук також звернувся до Шевченкового «Наслідування 11 псалму», створивши окремий твір для мішаного хору а cappella.

На цих чотирьох псалмах, а саме, 11, 53, 132, 149, зосередимо свою увагу, представляючи інтерпретаційну версію другого ступеня (термін О. Колесник)<sup>19</sup> більш детально.

Псалом 11 О. Яковчука складається з чотирьох розділів, які збігаються зі структурою Шевченкових поетичних рядків. Вісім рядків біблійного тексту Т. Шевченко переспіває у восьми строфах поетичного тексту. О. Яковчук, дотримуючись Шевченкової структури,

<sup>15</sup> Біблія і українська література : навч. пос. Київ : Освіта, 1998. С. 201.

<sup>16</sup> Гарасим Я. Псалми Тарасові: етноканонізація біблійного жанру. URL : <http://ntsh.org/content/psalmi-tarasovi-etnokononizaciya-bibliynogo-zhanru>

<sup>17</sup> Сверстюк Є. Остання сльоза. *Україна*. 1989. № 48. С. 10.

<sup>18</sup> Гарасим Я. Псалми Тарасові: етноканонізація біблійного жанру. URL : <http://ntsh.org/content/psalmi-tarasovi-etnokononizaciya-bibliynogo-zhanru>

<sup>19</sup> Колесник О. Феномен інтерпретації в художній культурі : монографія. Київ : НАКККіМ, 2014. С. 52.

організовує розвиток музичного матеріалу у чотирьох розділах (по дві строфи у кожному), які структурно співпадають із семантикою поетичних рядків.

Основними засобами виразності Псалма 11 є гомофонно-гармонічна фактура, силабо-тонічна організація вербального тексту, чітка визначеність музичної структури (перший-третій розділи закінчуються домінантовою гармонією). Драматургічний розвиток музичної версії О. Яковчука як і самого переспіву Т. Шевченка вибудовується від першої строфи (перший розділ музичної структури) до п'ятої строфи (третій розділ музичної структури).

Перший розділ починається звучанням на *p*, відтворюючи входження до молитовного стану, інтимний характер розмови псалмиста з Богом («*Мій Боже, милий*») і невимовним душевним болем через недостойну поведінку нечестивих людей («*як-то мало святих людей на світі стало. Один на одного кують кайдани в серці.*»). Туга й розчарування псалмиста щодо нечестивих людей позначена мінорним ладом (f-moll), перевагою поступового висхідного й низхідного руху в мелодії, дубльованою мелодією в терцію, теситурою першої октави у верхньому голосі. Динамічний підйом, позначений автором, співпадає зі словами «*і часу ждуть, коли вже брата в домовині з гостей на цвинтар понесуть?*».

Другий розділ починається висхідною квартою, інтонаційним контрастом попередньому музичному матеріалу, що інтонаційно посилює окличне звернення «*А ти, о Господи єдиний*». Наявність тріолей та пунктирного ритму з коротких тривалостей наближає піснеспів до розмовної інтонації – діалогу людини з Богом.

Третій розділ. Звертає на себе початок-затакт з пунктирного ритму, що був закладений у другому розділі, а на початку третього перетворюється на інтонацію-ініцію. Підкреслюючи смислове навантаження слів «*Воскресну я*», композитор повторює їх двічі. Драматургічний розвиток, який відбувався поступово упродовж перших двох розділів, набуває кульмінаційного звучання у третьому. На це вказує октавне викладення в партії басів, *divisi* в жіночих партіях, розширення діапазону хорової партитури, підвищення теситури в партії сопрано. Підйом до найвищої точки звучання  $g^2$ - $as^2$  в партії сопрано у вигляді м.2 на слові «людей *закованих* моїх». З усіх зазначених поетом характеристик людей – *закованих*, *убогих*, *нищих*, – композитор інтонаційно й динамічно маркує «*закованих*» як таких, які позбавлені найвищої цінності – свободи фізичної і душевної, – за звільнення яких Т. Шевченко боровся протягом усього життя. Співставленням шести-восьми голосів хорової партитури є проведення октавного унісону «*Я на сторожі коло їх поставлю слово*» наприкінці третього розділу як основної тези псалма – єдиною надійною обороною для знедолених, *убогих*, *нищих* є Його

Слово, яким Господь обіцяє захистити їх. Завдяки такому прийому О. Яковчук ще більше привертає нашу увагу до драматургії поетичного тексту псалма, артикулюючи його основні смисли.

Фактурні ознаки розмежування розділів відмічаємо й на початку четвертого розділу. Зміною темпу (*meno mosso*), типом фактури (елементи поліфонії), викладом музичного матеріалу (наявність вербального тексту в партії сопрано на фоні хорового брумэндо) позначені завершальні слова Господні «*І пониче, неначе стоптана трава, і думка ваша і слова*». Слова брехливі розтануть, зів'януть як трава, бо слово Боже має силу, здатне захистити убогих і покарати нечестивих. А відтак спасіння можливе через Слово.

Оптимістичне завершення Псалма 11, озвучене поетом Т. Шевченком, стверджується в музичній транспозиції О. Яковчука. Псалом 11 закінчується в мажорі як символічне позначення надії.

Текст Псалма 53 розповідає старозавітну історію про переховування Давида від Саула у пустелі Зиф. Останньому зифеяни повідомили місце перебування Давида, щоб схопити його. Зазнавши переслідувань від Саула, Давид не шукає союзників для помсти, а у момент найвищої небезпеки (можливого схоплення Давида воїнами Саула) звертається до Бога у молитві. Ця історія є ключем щодо розуміння змісту псалма, а поведінка Давида пояснює характер його змісту, який позначений на початку твору: «псалом повчальний Давидів»<sup>20</sup>. Давид не вдається до засобів боротьби із Саулом, а надає своє життя волі Бога. Щирість молитви, вимовленої вустами псалмиста дозволила святим отцям тлумачити цей псалом як радісний і мелодичний, адже ім'я Бога завжди є джерелом радості.

Шевченковий переспів повною мірою відтворює мелодичність Давидової молитви псалмиста, щирість його почуттів. Давид звертається до Бога з глибини свого серця («*Боже, спаси мене ... молюся*»), промовляючи молитву вустами («*внуши їм уст моїх глаголи*»), оскільки лише така жертва, – молитва промовлена одночасно серцем і вустами, – угодна Богу. Щоб Господь не лише почув, а й відповів на прохання псалмиста. Апеляція до суду («*Боже, спаси, суди мене Ти по своїй волі*») свідчить про відсутність провини Давида перед Богом і людьми. Щирість молитовних Давидових слів визначає мелодичність, благозвучність псалма й поетичних Шевченкових рядків.

Розглянемо, що відбувається у музичній версії Шевченкового переспіву О. Яковчука. Для позначення пісенності композитор обрав стійкий помірний темп *Andante non troppo*, що надає можливість

---

<sup>20</sup> Новий заповіт і Книга псалмів. Київ : Воскресіння, 1998. С. 386.

уважно озвучити й почути важливість промовлених слів молитви («*Боже, спаси, суди мене Ти по своїй волі. Молюсь, Господи, внуши їм уст моїх глаголи*»).

Зерно молитовного звернення Давида до Бога знаходиться у наведених рядках, першій строфі Шевченкового переспіву. Підкреслюючи її важливість, композитор обирає імітаційний тип викладення хорової фактури, прийом фуґи, а саме – чотириразове проведення основної теми у всіх хорових партіях. Це й складає першу частину піснеспіву. Загалом музична форма має тричастинну репризну структуру 11+(8+8)+17 з розширеною й динамізованою репризою.

Розвиток музичного матеріалу першого періоду другої частини подібний до першої, але по відношенню до неї має розробковий характер, адже музичний матеріал викладений більш концентровано (8 т., перший розділ – 11 т.), метро-ритмічна організація позначена комплементарністю, теситура чоловічих партій стає вищою (18-19 тт.), що призводить до кульмінації (20-21 тт.). З цих тактів починається другий розділ середньої частини (третья строфа поетичного тексту), позначений певними змінами.

Початок (20-21 тт.) і закінчення (26-27 тт.) другого періоду другої частини відмічені зміною поліфонічної фактури на гомофонно-гармонічну, наявністю пунктирного ритму, синкоп, акцентів, що відтворює піднесеність, урочистість промовлених Давидом слів («*А Бог мені помагає*»), впевненості у Господній силі, у тому, що вороги відступлять від нього («*ї їм правдою своєю вертає їм зляя*»). Бог на боці Давида, і він не має сумніву в цьому.

Третя частина співпадає з четвертою строфою переспіву. Це динамізована й розширена реприза, яка виконує підсумовуючу функцію. У репризі, як і в першій частині, основна тема проводиться в імітаційному викладенні у всіх партіях хорової партитури. Остання строфа Шевченкового переспіву також є висновком усього псалму – Давид вихвалитиме ім'я Бога в молитвах і псалмах за послане йому добро, старанно приносить Господу Його ім'я, бо воно благе («*помолюся Господеві серцем одиноким*») і визволило його від усіх нещасть («*ї на злих моїх погляну незлим тихим оком*»). Динамізація репризи проявлена, насамперед, у позначеній автором акцентуації початку основної теми у різних хорових партіях, наявності хроматизмів, динамічною вказівкою *mf* (у першій частині – *p*).

Для реалізації екзегетичного змісту псалма автор знайшов вдалий прийом – імітаційне проведення основної теми – прийом фуґи як найвищої музичної форми, яка реалізовує філософське осмислення буття.

Псалом 132 відноситься до пісень сходження, що представлені у Книзі Псалмів і являє собою похвалу єврейському народові, який об'єднується й зберігає вірність Господній заповіді триматися усім

разом. Це своєрідний панегірик, гімн церковній соборності, братській єдності, універсальний смисл якого застосовується до всякого товариства – малого, великого, світського, священного. Тобто подібна єдність можлива між членами малої і великої родини.

У оригінальному біблійному тексті Псалом 132 є досить лаконічним і складається лише з трьох віршів, логіка розвитку в них переходить від попереднього до наступного. Т. Шевченко розширив три вірші біблійного тексту, виклавши їх у чотирьох строфах з двадцяти двох рядків, структура яких виглядає таким чином: 4+6+6+6, де двом першим рядкам псалма відповідають перші дві строфи переспіву, а третьому – третя й четверта строфи.

Зазначимо, що лаконічний текст псалма рясніє порівняннями й метафорами, які більше зрозумілі знавцям біблійних текстів. Метафоричність спричиняє необхідність пояснення смислу канонічного тексту, чим і скористався Т. Шевченко, розширивши третій вірш до дванадцяти рядків. Пояснимо деякі слова-синоніми. Роса є метафорою життя «*братів укуні*», «*миро добровонне*» означає доброзичливі стосунки, єдність між членами малої або великої родини (вірян); єдність братська означає релігійну, світоглядну, духовну, а не політичну. Олія спадає на бороду Аарона, на «*шитії омети*» – це справжнє диво, благодать, порівняння з обрядом помазання першого священника Аарона, борода є символом мудрості, старості людини, гора Сіон – встановлене Богом місце, де можна отримати життя вічне. Перебування «*братів укуні*» має також аллюзію із загальною трапезою. Необхідність тлумачення метафор оригінального тексту псалма й пояснює розширення Т. Шевченком тексту переспіву до двадцяти двох рядків, тим самим наголошуючи на основному сенсі псалма – Божої милості до тих, хто живе за Його словом («*Отак братів своїх Господь не забуде, воцариться в дому тихім, в сім'ї тій великій, і пошле їм добру волю од віка до віка*»). Т. Шевченко посилив величальну жанрову основу, надавши трьом віршам псалма надзвичайної поетичної виразності.

У музичному втіленні О. Яковчука Шевченкового переспіву відбуваються деякі структурні й жанрові зміни. Коротко окреслимо їх. Характер поетичних рядків набуває ліричного висловлювання у О. Яковчука. Л. Герасименко визначила цей пісенспів як «невелике просвітлене інтермецо»<sup>21</sup>. Композитор посилює жанрово-ліричну складову через авторську вказівку *Lento* та додаванням сольних жіночих партій (сопрано, альт), інтонаційна основа яких має ознаки

---

<sup>21</sup> Герасименко Л. «Давидові псалми» Т. Шевченка в аспекті жанрових втілень (на прикладі української хорової музики). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2017. Вип. 47. С. 18.

українського народного мелосу. Більшу частину твору хор виконує функцію акомпанементу, натомість соло пари жіночих голосів створює ліричний дует на фоні м'якого хорового звучання. Виключення складає третій розділ *piu mosso*, де хор звучить без солістів, готуючи динамічну кульмінацію піснеспіву, до якої знову долучається сопрано соло «Воцариться в дому тихім» (40-43 тт.).

У музично-ліричному, інтонаційно близькому до народних джерел, втіленні канонічного тексту вбачаємо певну паралель з поетичним текстом Т. Шевченка, що також позначений етноканонізаційним характером – поєднанням релігійних і народних рис, про що ми вже гадували вище.

Таблиця 2

Т. Шевченко	О. Яковчук	
Чи є що краще, краще в світі, Як укупі жити, Братам добрим добро певне Пожить, не ділити?	Чи є що краще, краще в світі, Як укупі жити, Братам добрим добро певне Пожить, не ділити?	Вступ, 3 такти Перший розділ, 8 тактів
Яко миро добровонне З голови честної На бороду Аароню Спадає росою І на шитїї омети Ризи дорогої;	Яко миро добровонне З голови честної На бороду Аароню Спадає росою І на шитїї омети Ризи дорогої; Або роси Єрмонськії На святїї гори	Другий розділ, 16 тактів
Або роси Єрмонськії На святїї гори Високїї Сїонськії Спадають і творять Добро тварям земнородним, І землі, і людям, –	Високїї Сїонськії Спадають і творять Добро тварям земнородним, І землі, і людям, – Отак братів благих своїх Господь не забуде, Воцариться в дому тихім, В сім'ї тїй великій,	<i>Piu mosso</i> Третій розділ, 16 тактів  кульмінація
Отак братів благих своїх Господь не забуде, Воцариться в дому тихім, В сім'ї тїй великій, І пошле їм добру долю Од віка довіка.	І пошле їм добру долю Од віка довіка.	<i>Al tempo</i> Кода, 8 тактів



Організація музичної структури О. Яковчуком пов'язана з особливостями розвитку музичного матеріалу. Автор обирає тричастинну форму з невеликим вступом і кодою, у якій зі структурою поетичного тексту співпадають лише межі першого розділу. Загальна схема виглядає таким чином: вступ (3 т.) – перший розділ (8 т.) – другий розділ (16 т.) – третій розділ (16 т.) – кода (8 т.) (див. таблицю 2).

Останніх два рядки (*«і пошле їм добру долю од віка до віка»*) О. Яковчук наділяє функцією коди як вислову основної ідеї псалма – пізнання миру Божого як вищої інстанції. Композитор відокремив їх структурно від попереднього музичного матеріалу, позначивши в нотному тексті цезуру. Хорова вертикаль, викладена довгими тривалостями, надає відчуття внутрішнього спокою від Божої милості й благодаті.

Алілуарний Псалом 149, який завершує Шевченкову збірку, виконує підсумовуючу функцію циклу та відтворює радість народу, який вихваляє Бога Творця (*«воспоєм чесним собором, серцем нелукавим»*). Чому воспоєм *«новий псалом і нову славу»*? Заклик псалмиста про спів нової пісні може означати новий світ у церкві, домі Христовому, або бути закликом до Нового Заповіту, вказівкою на Євангеліє, оскільки цей заклик зустрічався у текстах Старого Заповіту. Новий псалом є зверненням до Бога, який має бути щоразу новим, хоча слова молитов відомі давно. Дуже часто ми вимовляємо їх автоматично, як завчену скоромовку. Коли ж душевна новизна відсутня, здається, що й молитва не відбулась.

Псалом складається з двох частин, які, на перший погляд, контрастують за змістом одна одній. У першій озвучені заклики до радості, потіхи, уславлення імені Бога, у другій – йдеться про тріумф перемоги над ворогом.

Поясненням такої зміни риторики можуть бути продовження теми старозавітної традиції перемог ізраїльського народу над ворогом, висловлення потреби у захисті й безпеці самого народу. Натомість мечами *«острими обоюду»* позначені тексти старо- й новозавітного письма. Для розуміння, що не у військовому протистоянні є перемога над ворогом, вірянам потрібен Новий Заповіт. Як нова духовна зброя, яка, за словами апостола Павла, є словом Божим. Адже його призначенням є спасіння людини, тобто її відновлення у тому достоїнстві, якому вона була до гріхопадіння, але не за образом Адама, створеного перстами Бога, а Адама Небесного – Ісуса Христа. За словами Іоанна Богослова, не знаю якими ми будемо, знаю тільки, що схожими на Нього.

Звернемося до музики Псалма 149 О. Яковчука. Шість поетичних строф композитор згрупував у тричастинну репризну структуру 8+13+6, де перша частина відповідає першим двом строфам переспіву, друга – третій-п'ятій строфі, третя – шостій (див. таблицю 3).

Таблиця 3

Т. Шевченко	О. Яковчук
Псалом новий Господеві І нову славу Воспоем честним собором, Серцем нелукавим;  Во псалтирі і тимпані Воспоем благая, Яко Бог кара неправих, Правим помагає.	Псалом новий Господеві І нову славу Воспоем честним собором, Серцем нелукавим; Во псалтирі і тимпані Воспоем благая, Яко Бог кара неправих, Правим помагає.
Преподобнії во славі І на тихих ложах Радуються, славословлять, Хвалять ім'я Боже,  І мечі в руках їх добрі, Острі обоюду, На отмщеніє язикам І в науку людям.  Окують царей неситих В залізніє пута І їх славних оковами Ручними окрутять,	Преподобнії во славі І на тихих ложах Радуються, славословлять, Хвалять ім'я Боже, І мечі в руках їх добрі, Острі обоюду, На отмщеніє язикам І в науку людям. Окують царей неситих В залізніє пута І їх славних оковами Ручними окрутять,
І осудять губителі Судом своїм правим. І вівіки стане слава, Преподобним слава.	І осудять губителі Судом своїм правим. І вівіки стане слава, Преподобним слава.

Невеликий за обсягом, Псалом 149 являє собою літургійний гімн, у центрі уваги якого Господь. Визначальною рисою музичного твору є наявність стійкої асоціації зі звучанням дзвону, характерного для православних богослужінь. Повторення основних мелодичних формул, опора на стійкі ступені, вербальний контрапункт створюють асоціацію такого звучання.

Співставлення далеких тональностей G – Es – G між частинами утворює гармонічно-колористичний контраст у псалмі-мініатюрі. Основний розвиток музичного матеріалу відбувається у середній частині твору. Зміна тональності, змінний розмір, авторські вказівки акцентуації, ущільнення хорової партитури до п'яти голосів відтворюють піднесений тон літургійного гімну, хвалебний настрій поетичного тексту (*«Преподобнії во славі і на тихих ложах радуються, славословлять, хвалять ім'я Боже»*). Емоційний рівень, досягнутий у середній частині, зберігається до кінця твору.

## ВИСНОВКИ

Розкриваючи зміст канонічного тексту, Т. Шевченко створив поєднання сакральної та громадянської поезії. Тема свободи й гідності людини, яку декларує поет у переспівах, суголосно відбивається у музичному тексті О. Яковчука. Доказом цього є втілення інтонаційної виразності поетичного тексту Кобзаря, маркування основних смислових слів, фраз, речень. Послугуючись різними засобами виразності, композитор структурує поетичний текст Т. Шевченка, привертаючи увагу виконавця й слухача до основних морально-етичних засад Шевченкових рядків. Такими засобами постають:

- зміна фактури (хорового tutti на октавне унісонне або звучання окремих хорових партій);

- використання дисонансного звучання у найвищих смислових і динамічних кульмінаційних точках;

- артикулювання основних смислів біблійних текстів (за допомогою імітаційного проведення основної теми, повторення основних слів піснеспіву);

- оптимізація біблійних текстів (закінчення твору в паралельному мажорі (Псалом 11), введення до хорової партитури соло пари жіночих голосів, що надає світлого звучання (Псалом 132));

- викладення хорової вертикалі довгими тривалостями, що надає відчуття внутрішнього спокою, сприяє катарсичному ефекту;

- використання помірних темпів для кращого засвоєння слова Божого та його рефлексії;

- застосування комплементарної метро-ритмічної структури, яка сприяє безперервності звучання;

- наближення мелодії до розмовної інтонації, що нагадує діалог людини з Богом;

- використання прийому фуґи (імітаційного проведення основної теми) – найвищої музичної форми як ознаки філософського осмислення буття.

Переспіви Шевченком Давидових псалмів – тема глибока й невичерпна. Адже їх можна розглядати з різних позицій: релігійної, філологічної, семантичної, етноканонізаційної тощо.

## АНОТАЦІЯ

Представлена стаття присвячена поетичній та музичній інтерпретаціям Давидових псалмів. Авторка розглядає чотири окремих псалми О. Яковчука (11, 53, 132, 149) для мішаного хору a cappella, написаних на тексти «Давидових псалмів» Т. Шевченка. Проаналізовані екзегетичні особливості поетичного й музичного текстів з позиції трактування авторами першоджерела. Зазначено, що у переспівах Давидових псалмів Т. Шевченка поєднуються філософська, релігійна,

етична складові, що робить твори Кобзаря високохудожніми поетичними зразками. Зазначені засади Шевченкової поезії яскраво втілені в музиці О. Яковчука. Композитор застосовує різноманітні засоби для реалізації інтонаційної виразності Шевченкових рядків. Авторкою зроблено висновок, що «Давидові псалми» Т. Шевченка є глибокою темою, яку можна розглядати з філософської, філологічної, семантичної, етноканонізаційної позицій.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Гарасим Я. Псалми Тарасові: етноканонізація біблійного жанру. *Наукове товариство імені Шевченка. Онлайн-журнал Товариства*. URL : <http://ntsh.org/content/psalmi-tarasovi-etnokanonizaciya-bibliynogozhanru> (дата звернення 03.12.2022).
2. Герасименко Л. «Давидові псалми» Т. Шевченка в аспекті жанрових втілень (на прикладі української хорової музики). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2017. Вип. 47. С. 15-30.
3. Герасименко Л. Сакральне слово Т. Шевченка в прочитаннях О. Імаметдинові та О. Яковчука (на прикладі 12-го Псалма «Чи Ти мене, Боже милий»). *Музична наука на початку третього тисячоліття*. 2018. Вип. 6. С. 35-43.
4. Домашовець В. Псалми Давидові в поетичних творах Т. Шевченка. Оттава. Морріс Плейнс, 1992. 159 с.
5. Колесник О. Феномен інтерпретації в художній культурі : монографія. Київ : НАКККіМ, 2014. 265 с.
6. Кушнірук О. Хорова Шевченкіана Олександра Яковчука. *Хорові твори на вірші Тараса Шевченка*. К. : Поліграфічний центр «Фоліант», 2019. С.4-6.
7. Сверстюк Є. Остання сльоза. *Україна*. 1989. № 48. С. 10-11.
8. Сулима В. Біблія і українська література : навч. пос. Київ : Освіта, 1998. 301 с.
9. Туницька М. Роль церковнослов'янізмів у втіленні провідних ідей християнських понять та уявлень (на матеріалі твору Тараса Шевченка «Давидові псалми»). *Мова: класичне – модерне – постмодерне* : зб. наук. ст. / Нац. ун-т «Києво-Могилянська академія»; відповід. ред. В. Ожоган. Київ : ТОВ «СІК ГРУП Україна», 2014. Вип. 1. С. 168-173.

**Information about the author:**  
**Yakymchuk Olena Mykolaivna,**  
PhD in Arts,

Associate Professor at the Department of Musicology,  
Musical Training and Choreography  
Vinnytsia Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University  
32, Ostrozky str., Vinnytsia, 21100, Ukraine

**СОЛОМІЯ КРУШЕЛЬНИЦЬКА, ВАСИЛЬ СТЕФАНИК,  
ІВАН ТРУШ: ДО ІСТОРІЇ ВЗАЄМИН**

**Ямаш Ю. В.**

**ВСТУП**

Постать всесвітньовідомої оперної співачки Соломії Крушельницької займає особливе місце в історії музичного мистецтва не тільки України, але й Європи кінця XIX – першої половини XX сторіччя. Її ім'я стоїть поруч з такими славетними іменами корифеїв оперної сцени як Маттіа Баттістіні, Енріко Карузо, Тітта Руффо, Федір Шаляпін. Як підкреслював свого часу музичний критик італієць Рінальдо Кортопассі перераховуючи згадані прізвища, що лише одна жінка спромоглась досягнути їх висот і стати на рівні з ними.<sup>1</sup> Репертуар співачки складав 60 оперних партій що виконувались вісьмома мовами. Соломія Крушельницька своїм дивовижним співом підкоряла прихильників музичного мистецтва на сценах провідних театрів Європи і Америки, в тому числі, славетного міланського театр «Ла Скала», паризької опери «Гранд Опера», найбільшого театру у Південній Америці «Колон» в Буенос-Айресі.

Для історичної науки, музикознавства при окресленні феномену співачки важливі кожні деталі формування її таланту, середовища в якому вона перебувала, коло осіб які впливали на розвиток її особистості. Товариські стосунки які Крушельницька підтримувала з багатьма прогресивними провідниками, знаними діячами української і європейської культури, такими як Ріхард Штраус, Джакомо Пуччіні, Іван Франко, Дмитро Павлик, Микола Лисенко, безсумнівно, впливали на її світогляд, тим чи іншим шляхом сприяли її душевній рівновазі, додавали впевненості у власних силах, були дотичними чинниками в розкриттю її таланту.

Серед знайомих Соломії Крушельницької були Василь Стефаник, в майбутньому класик української літератури, письменник-новеліст, відомий майстер експресіоністичного напрямку в літературі та Іван Труш, знаний художник імпресіоніст, який очолив мистецький рух в Галичині на початку XX ст.

---

<sup>1</sup> Соломія Крушельницька. Спогади. Матеріали. Листування. Вступна стаття, упорядкування і примітки М. Головаценка. К. : Музична Україна, 1978. Ч. I. Спогади. С. 125.

Не тривалі, але змістовні зустрічі і спілкування співачки, письменника і художника, нові дослідницькі розвідки цих подій дають вагоме підґрунтя для висунення наукових гіпотез і відкритті нових напрямків історії музичного і образотворчого мистецтва.

## **1. Історія, обставини знайомства і спілкування «гультяйської трійці»**

1895–96 роках Соломія Крушельницька, отримавши запрошення від Краківської опери, виступає на сцені місцевого театру в оперних постановках Джузеппе Верді «Бал-маскарад» і «Трубадур», Жака Франсуа Фромантала Галеві «Дочка кардинала», Ріхарда Вагнера «Лоенгрін». Перед гастролями співачка бере уроки співу у відомого віденського професора Генсбахера, що в результаті сприяє її успіху і тріумфу у вагнерівській опері в ролі Ельзи, ствердженню її реноме найкращої вагнеристки. Саме в цій ролі вперше бачать на сцені краківського театру і будуть мати можливість насолоджуватись співом Соломії її земляки Стефанік і Труш. Критика буде визнавати співачку ідеальною Ельзою<sup>2</sup>. В рецензії до опери її будуть називати ідеальною, шляхетною, чарівною синьориною з тендітною і стрункою постаттю, що так прекрасно відбила гарячу і болісну пристрасть Ельзи<sup>3</sup>.

У 90-х роках ХІХ ст. майбутній письменник Василь Стефанік і майбутній художник Іван Труш отримують у Кракові професійну освіту<sup>4</sup>. Стефанік вчиться на медика у Ягеллонському університеті, Труш у Краківській школі красних мистецтв, яка згодом отримує статус академії<sup>5</sup>. Українці які студіюють у Кракові в різних навчальних закладах об'єднуються в товаристві «Академічна громада», де і відбувається знайомство обидвох юнаків. Стосунки Стефаніка і Труша дуже швидко переростають у дружбу, яка триває протягом всього їхнього життя.

Василь Стефанік красномовно буде згадувати про свого приятеля: «Поза студентами медицини треба згадати у Кракові Івана Труша, який вчився малярства в Академії. Острий полеміст, інтелігенція глибока і

---

<sup>2</sup> Соломія Крушельницька. Спогади. Матеріали. Листування. Вступна стаття, упорядкування і примітки М. Головащенко. К. : Музична Україна, 1978. Ч. I. Спогади. С. 23.

<sup>3</sup> Там само.

<sup>4</sup> Ямаш Ю. Студії І. Труша у Краківській академії мистецтв. International Trends in Science and Technology. Vol. 4. Research and Scientific Group, Warsaw, Poland, 2017. S. 15.

<sup>5</sup> Горак Р. Василь Стефанік. Біографія. Львів : Апіорі, 20020. С. 82.

загальна, один з найталановитіших людей, яких знаю, з величезним образованием і фаховим і загальним. Всі його знають.»<sup>6</sup>

Співачка, майбутній художник та майбутній письменник познайомилися у 1895 році коли Соломія перший раз перебувала у Кракові на гастролях. Скерував до Крушельницької студентів Михайло Павлик. Соратник Івана Франка, відомий український письменник і публіцист Павлик опікувався справами «Академічної громади», а також був наставником співачки і активно з нею листувався. За версією Врублевської, одного разу, після вистави у двері вбиральні примадонни постукали двоє хлопців – «Один білявий із хвилястим волоссям, другий похмурий – циганкуватий. Обоє вищі середнього зросту»<sup>7</sup>. Факт цієї зустрічі підтверджує у своїх спогадах Олена Крушельницька сестра співачки: «У Кракові Соломію широ вітали студенти-українці, багатьох з яких вона знала раніше. Серед них були Іван Труш і Василь Стефаник. Вони часто зустрічались, багато говорили на мистецькі та літературні теми»<sup>8</sup>. Цікаве твердження яке фактично доводить що трійця була до Кракова знайома. Черговий міф який поки не має підтвердження.

Існують інші міфи стосовно відносин дівчини і юнаків. Джерелом одного був Роман Труш (1914–1998) – молодший син Івана Труша. Він стверджував що в Кракові цю трійцю називали «гультьяйською». Це твердження було почуто під час особистого спілкування з сином художника в ході сучасного дослідження ще у 1998 р. Знаючи вдачу Романа Івановича і його фантазії у спогадах про батька можна прискіпливо ставитись до цієї легенди. За версією Врублевської хлопці дійсно запрошували співачку до кав'ярні. Можливо, це відбувалося неодноразово. Припустимо, навіть, що юнаки удвох не упустили можливості порозважатись. Мали свої улюблені місця у Кракові – кав'ярня Кіряка, «Яма Міхаліка» по вул. Флоріанській, постійними відвідувачами якої були артисти-маляри і які прикрасили її своїми мальовидлами; згадується також «Зелений бальончик». Майбутні митці ходили ще до Турлінського в ресторан «Під павичем»<sup>9</sup>. Роман Горак описуючи краківський побут Стефаника згадує також кав'ярні Шмідта і

---

<sup>6</sup> Стефаник В. Про ясне минуле. Альманах українського студентського життя в Кракові. Краків : Наукове товариство «Українська студентська громада», 1931. С. 10.

<sup>7</sup> Врублевська В. Соломія Крушельницька. К. : Молодь, 1979. С. 159.

<sup>8</sup> Соломія Крушельницька. Спогади. Матеріали. Листування. Вступна стаття, упорядкування і примітки М. Головащенко. К. : Музична Україна, 1978. Ч. I. Спогади. С. 56.

<sup>9</sup> Слотюк І. Іван Труш: «Всякий повинен обіцяти лиш те, що в сфері його сил» [електронний ресурс]. Історія. 13 декабря 2012 13:45:30 <http://h.ua/story/368518/>

Завера, де збиралась місцева «малярія» та «невростенія»<sup>10</sup>. Труш як герой роману каже, звертаючись до Соломії: «Краків веселе і здатне до всяких фіглів місто. Тим більше тепер, коли обивателі познайомилися з теоріями «мистецтво для мистецтва», «надлюдськості», «нагої душі» з походами до нагих жінок...»<sup>11</sup>

Врублевська робить помилку посилаючи наших героїв до «Зеленого бальончику». Ця краківська назва була на слуху, але ні кав'ярні, ні цукерні чи ресторану під такою назвою на час гастролей співачки не існувало. Насправді «Зелений бальончик» було вар'єте засноване лише 1905 року і виступало воно саме у «Ямі Міхаліка». Є об'єктивні підстави вважати що саме туди мала потрапити мистецька трійка. По перше згадана кав'ярня знаходилась на вул. Флоріанській, недалеко від академії і ще ближче, буквально у п'яти хвилинах від театру. Бідним студентам не треба було витратитись на екіпаж для примадонни. Це було культовим містом де збиралась краківська богема – митці, літератори, поети і театralи. Особисто для Труша «Яма Міхаліка», її атмосфера була близькою. Після пленерів сюди часто заходили учні професора академії Яна Станіславського, одним з яких був Труш. Антоній Вашковський згадував: «У сутінках вулиця Флоріанська в Кракові оживала дивними фігурами плащів, часто підборів з вивернутим назовні хутром, черевиків, інколи з верхом, брудними або вкритими дорожнім порохом, обличчями з недбалим волоссям, смаглявими, засмаглими, посіченим вітром і дощем, капелюхи фантастично погнуті, оксамитові берети – це станіславці поверталися з краєвиду, всі до «Ями Міхалікової»»<sup>12</sup>. Що артистична студентська публіка бувала тут постійно свідчить картина з образом-глибою Яном Станіславським і його учнями яка досі прикрашає стіни кафе.

Первинно кав'ярня мала назву «Львівська» і це додаткова причина завітати сюди. В ній панував львівський дух замішаний на ароматах смаколиків за львівськими рецептами, що також не могло не приваблювати студентів-українців. Львівська цукерня була новою модною «кrapкою», новим місцем зустрічей для богеми який відкрив 1895 року практично однолітка Стефаніка, Труша і Крушельницької талановитий і амбітний кондитер Ян Аполінарій Міхалік. Він походив зі шляхетної поміщицької родини зі Східної Галичини, а саме, як вказують польські джерела, з села Hołobutowicachi, скоріш за все

---

<sup>10</sup> Горак Р. Василь Стефанік. Біографія. Львів : Априорі, 20020. С. 190.

<sup>11</sup> Врублевська В. Соломія Крушельницька. К. : Молодь, 1979. С. 175.

<sup>12</sup> Faron B. Jama Michalika. Przewodnik literacki. Krakow : Wydawnictwo Edukacyjne, 2013. S 30.



с. Голобутів що у стрийському повіті<sup>13</sup>. Саме там 1871 р. народився майбутній власник і керманіч найстарішої й найпопулярнішої артистичної кав'ярні у Польщі. То що шляхтич зайнявся кондитерською справою було дивовижно і сприяло цьому низка обставин. Під час навчання у львівській гімназії юний Ян отримав купу незадовільних оцінок. Його батько на це зреагував своєрідно. Він покарав свого нащадка, змінивши йому літні вакації на практику у львівській цукерні Бенецького, з яким знався особисто і заклад якого відвідував постійно.

Ім'я Олександра Бенецького відомо як одного з найкращих кондитерів Львова, міського радника, члена львівського Куркового товариства, мисливця, члена ловецького товариства імені святого Губерта і мецената. Свою славетну цукерню він відкрив у 1885 році у триповерховій кам'яниці на центральній вулиці міста, вул. Кароля Людвіка, 11<sup>14</sup>. Прихильникам історії міста ця споруда відома як колишній готель «Центральний» що розташована на розі сучасного пр. Свободи і вул. Дорошенка в якому свого часу зупинялась Леся Українка, мешкав Іван Труш. До Бенецького в приміщеннях першого поверху містилась також уславлена цукерня Ротлендера. Міхаліка-старшого та інших завідників приваблювала згадана цукерня зручним розташуванням у центрі міста, брама якою була відкрита для відвідувачів з раннього світанку майже до самої ночі (7.30–23.00). У вечірній час там грала жива музика. Львівський хроніст Мар'ян Тирович згадував: «Недалеко готелю «Вікторія» і пам'ятника Янові III Собеському містилася цукерня Бенецького, котра ніколи не була переповнена. За мармуровим столиком ми їли вершкове та фруктове морозиво, дуже смачне і пишне в кольорі, його завше подавали з тоненькими рурками, котрі хрупали в устах. Сьогодні в найвишуканішій цукерні такого не знайдеш»<sup>15</sup>. Цукерня була настільки популярною що отримувала замовлення з Нью-Йорку, Лондону та Александрії. Це не дивно, оскільки смаколики, якими там частували, робились за кращими рецептами кондитерів Відня, Дрездена, Гамбургу, Парижу, Лондона, Кракова, Варшави у яких Бенецький під час тривалої європейської подорожі стажувався. Звісно, Ян Міхалік перейняв ці секрети кулінарії і так захопився справою, що по збігу часу свого покарання навідріз відмовився повертатися до шкільної лави. Батько

---

<sup>13</sup> Faron B. Jama Michalika. Przewodnik literacki. Krakow : Wydawnictwo Edukacyjne, 2013. 171 s.

<sup>14</sup> <https://photo-lviv.in.ua/tsukernya-benetskoho-abo-yak-lvivski-solodoschi-do-nyu-jorku-ta-london>

<sup>15</sup> Там само.

дозволив лишитися синові в цукерні сподіваючись що той перебіється і повернеться до навчання. Але нова професія так привабила юнака, що коли він набрався достатнього досвіду, вирішив відкрити свою власну справу. Конкурувати з Бенецьким і іншими львівськими кондитерами було би важко і, певно, не без допомоги батька Міхалік переїздить до Кракова і там започатковує своє підприємство. Він навіть не підозрює наскільки вдалим стає його перший крок. Для цукерні він винаймає приміщення у Йозефа Вітошинського по вул. Флоріанській, 45. Будинок знаходився в центральній частині, неподалік від Флоріанської вежі і практично впритул до будинку де мешкав ректор Краківської школи красних мистецтв Ян Матейко. На початку свого існування львівська цукерня виглядала доволі скромно – відразу при вході приміщення під склепінням де продавали тістечка і за ним невеличкі покої в яких бавилась, як зазначають краківські хронографи, артистична циганерія. Художники встигали зранку забігти на швидкий сніданок. У вечірні години до артистів поступово стали долучатись літератори і театрали. Центром уваги кав'ярні був великий круглий стіл що знаходився у правому куті зали напроти великого вікна. За тим столом серед богемної публіки – артистів і прихильників Мельпомени вперше зародилась думка видання «Театральної теки». Цей штрих в замальовку образу як самої «Ями Міхаліка», так і товариства що там збиралось дає підказку яким чином Труш ставав театралом. Якщо розмови серед артистичних братчиків точились навколо театральної теми, нехай навіть, що це відбувалось епізодично, амбітний юнак мав бути в темі. Для цього, мінімум, треба було відвідувати театр. Труш, попри фінансову скруту, намагається потрапити на вистави. Це відбувається від самого початку його перебування у Кракові, від початку його навчання у 1891 р. Він встигає оглянути декілька вистав у старому краківському театрі, а за два роки від 1893 р., коли зводиться будинок нового театру за проектом архітектора Яна Завейського, стати поціновувачем і аналітиком якщо не театрального мистецтва, то хоча б фаховим критиком театральної архітектури. Про атмосферу яка панувала ще у старому театрі Труш буде згадувати: «Мешкаючи у Кракові ще перед вибудуванєм нового театру, мав я нагоду приглянути ся життю в старім театральнім будинку при Щепанській площі. Театральна саля була тісна і темна. Брак освітлення дальших місць давав спромогу учащати до театру і біднійшій клясі мешканців Кракова, бо темнота крила обшарпані штани, витерті лікті сурдуків, дешеві перкальові станики, або позеленілі від сонця сукні»<sup>16</sup>. Пізніше

---

<sup>16</sup> Труш І. Новий театральний будинок і вигляд на будуче. *Артистичний вісник*. 1905. № 5. С. 49.

у Львові, коли він буде у своїх публікаціях аналізувати проекти на будівництво театру «Руська бесіда», новий краківський театр, який в той час вже буде носити ім'я Ю. Словацького, буде слугувати як взірць в національному контексті для української громади міста.<sup>17</sup> Труш уважно, мистецьким оком буде розглядати парадну куртину Генріха Семірадського у краківському театрі і пізніше порівнювати її з львівською завісою віддаючи перевагу першій; про що він згадає в некролозі на смерть польського художника.<sup>18</sup> Щоб Соломія склала постійну компанію студентському тандему віриться мало. Занадто була віддана театральному мистецтву щоб марнувати час у кнайпах і про це наголошувала: «... я знаю одну лише святую річ у житті – власне горло. Наприклад, у ресторані я не їм гострого, не п'ю холодного, не терплю алкоголю, навіть найбезпечнішого. Не можу довго сидіти на банкетах, бо в мене режим, приходжу за довго перед виставою... після вистави ще залишаюсь у театрі. Щоб відпочити голосниці»<sup>19</sup>. Між тим, не все так однозначно в лапідарній заяві співачки. Вона любила добре товариство і не цуралась провести час у веселій компанії. В одному з листів до Павлика Крушельницька зізнавалась: «Я осьде до марної реставрації піду.....»<sup>20</sup>. Вона відносила нових краківських знайомих до своїх людей, за її виразом, і з охотою складала їм товариство.

## 2. Закоханість як мотивація створення живописного портрету співачки

Існує міф що Стефанік був закоханий у співачку. Красуня, розумниця, талановита, за висловом Павлика – «прегарна, але галичанка»<sup>21</sup>. Важко було не закохатися. Хоча, ніби Стефанік сам це заперечував: «Ви не майте лишень боя і не думайте, що я, описуючи землячку вже й полюбив її. Бояв би-м ся, аби не зійти на занадто утерту дорогу»<sup>22</sup>.

Врублевська лише зробить натяг: «В отой краківський період чимало молодих людей закохувалося у Соломію, багато хто й оспівдувався. Соломія, як завжди, трималася приязно, та й годі. Серед

---

<sup>17</sup> Труш І. Новий театральний будинок і вигляд на будуче. *Артистичний вісник*. 1905. № 5. С. 49.

<sup>18</sup> Труш І. Зі смертю Генріха Семірадського. *Науково-літературний вісник*. 1902. Т. 20, кн. 11. С. 26.

<sup>19</sup> Там само. С. 164.

<sup>20</sup> Соломія Крушельницька. Спогади. Матеріали. Листування. Вступна стаття, упорядкування і примітки М. Головащенко. К: Музична Україна, 1979. Ч. II. Матеріали. Листування. С. 263.

<sup>21</sup> Там само, С. 262.

<sup>22</sup> Врублевська В. Соломія Крушельницька. К. : Молодь, 1979. С. 175.

тих закоханих були й ті, про кого вона ніколи не дізналася»<sup>23</sup>. До тієї компанії кого Соломія не знала, але був в неї до нестями закоханий належав двадцятирічний Франтішек Гловачек – майбутній відомий чеський етнограф. Він знав що співачка щоденно має променад краківському середмісті між 11 і 12 годинами, ходив постійно за нею, так жодного разу і не наважився підійти до неї і заговорити. Боявся зняковіти і зашарітисся, боявся реакції співачки, її сміху у відповідь. Саме роль Ельзи в «Лоенгріні» остаточно приголомшила його: «Я ходив усі ці дні, мов зачарований. Моя душа була в полоні невідомого досі почуття, яке не залишило мене навіть після повернення до Праги»<sup>24</sup>. До закоханих в Соломію письменниця Врублевська записує графа Бодені.

Питання і народження ще одного міфу в контексті теми полягає в іншому. Чи оминув цієї долі, чи був Труш, поціновувач краси також закоханий? Якщо про це ні сам художник, ні дослідники його життя і творчості не згадували, це не означає що цього не могло бути. У оперну діву закохувалося безліч чоловіків. В стосунках не на відстані, а досить товариських, як свідчать факти, Іван спостерігав за дівчиною, розглядаючи її на початку як митець вивчає модель. Існує не писане правило для художників-чоловіків які пишуть жіночий портрет. Щоб робота була варта уваги вони мають закохатися в модель. Це пояснюється що за творчими натурами стелиться слава гульвіс і батярів. Як би і мав почуття то мусив мовчати і приховувати це. Молодий художник в подібній ситуації мав би поставити питання до себе – хто він, сільський хлопець з провінції і Соломія – зіркова оперна діва. Студенти після її тріумфального виступу на краківській сцені запряглись замість коней у карету катають Соломію вечірнім містом. Не виключено, що Труш міг бути у тому возі одним з коней. Найважливіший чинник приховування своїх почуттів – це товариська відданість. Мусив поступитися і віддати перевагу своєму другу Стефанику. Дружба найцінніше і вона між товаришами збережеться до кінця життя.

Питання чи Труш був закоханий в Соломію, чи ні, можливо, навіть другорядне. Завдання яке мала би поставити сучасна історична наука, сучасне мистецтвознавство – чи написав Труш портрет Крушельницької, чи скористався він нагодою створити прижиттєвий образ співачки? Існує декілька таких портретів співачки. Один з них, виконаний пастеллю Францишеком Жмурко, за словами її племінниці

---

<sup>23</sup> Врублевська В. Соломія Крушельницька. К. : Молодь, 1979. С. 177.

<sup>24</sup> Соломія Крушельницька. Спогади. Матеріали. Листування. Вступна стаття, упорядкування і примітки М. Головаценка. К: Музична Україна, 1978. Ч. I. Спогади. С. 92.

Марії-Соломії Скорик безслідно зник.<sup>25</sup> На цьому портреті співачка була зображена в образі Діани з півмісяцем над чолом з опери «Графіня» Станіслава Манюшко. Написала прижиттєвий портрет артистки відома українська художниця Ярослава Музика. Свого часу вона гостювала у Крушельницької на її італійській віллі у Віареджо. Соломія як персонаж з опери «Аїда» Джузеппе Верді зображена на рисунку французького ілюстратора Еміля Леві. Цей рисунок художник виконав за завданням театрального часопису «La Revue d'art dramatique» з фотографії. Начерк був поміщений у статті “Mea Kruszelnicka” в номері часопису від 17 серпня 1902 р. (за новітньою версією дослідники творчості Крушельницької цей рисунок приписують іншому авторові).

Відомо також що з проханням написати портрет співачки звертався титулований художник М. Давидович. У своєму зверненні, щоб викликати довіру, мусив зробити собі рекламу і згадати що є автором портретів Романа Сангушка, брата намісника Галичини, портрету київського митрополита Платона, київського митрополита Іоанікія, графа Ксаверія Браницького і т. і. Художник планував зробити великий портрет в натуральний розмір (3,5 x 2, 5 лікті) в тій позі і костюмі яких зажадає Крушельницька. Давидович планував виставити образ на Всесвітній виставці в Парижі в листопаді 1899 р., а пізніше передати його в дарунок. Для виконання портрету досвідчений художник, як видно з його послужного списку, просив приділити мінімум 15 сеансів.

Серед мистецького спадку Івана Труша, а це біля 6 тис. картин у науковому обігу (музейні національні і зарубіжні збірки і оприлюднені твори з приватних колекцій) знаходиться не більше 15% від загального числа. Решта, а це понад 5 тис. картин є у приватній власності в Україні, Польщі, Канаді, Німеччині, Австрії, США, Австралії і т. ін.

Враховуючи цей чинник однозначно стверджувати що в одній з колекцій не зберігається портрет Крушельницької не можливо. З протилежної точки зору портрет примадонни авторства Труша може існувати на основі декількох аргументів. Чутлива натура художника ні зором, ні слухом, ні серцем, ні розумом не могла не відреагувати, не підпасти під вияви флюїдів прекрасної пані. Художник спочатку бачить її на сцені в образі Ельзи в опері Ріхарда Вагнера «Лоенгрін». До знайомства він більше сприймає її слухом – музика і чарівний спів викликають захоплення і роблять з юнака довічного її прихильника. Крушельницька стосовно музики зробить слушне порівняння:

---

<sup>25</sup> Соломія Крушельницька. Спогади. Матеріали. Листування. Вступна стаття, упорядкування і примітки М. Головащенко. К: Музична Україна, 1978. Ч. I. Спогади. С. 156.

«Лисенко наш зовсім схожий з Вагнером»<sup>26</sup>. В одному з листів до Павлика вона називає вагнерівську музику пречудовою, яка промовляє не лише до серця, а й до розуму<sup>27</sup>. Отож Труш зі своїм другом Стефаніком мають прекрасну нагоду почути спів Крушельницької, найкращої виконавиці сопранових партій в операх німецького композитора.

Особисте знайомство дозволяє художнику розгледіти панянку зблизька прискіпливим оком митця. Александр Антиохінський, Праксітель, Фідій різьбили своїх богинь з подібних натур. Американський музикознавець і музичний критик Дж. Дюваль підкреслював саме класичну красу співачки: «Роден говорив, що краса людини – це вираз обличчя і грація тіла. Таким чином, я можу сказати, що Крушельницька є справді прекрасна, оскільки обличчя рідкісного благородства й емоційної виразності гармоніює з її стрункою і красивою постаттю. Вона це Юнона...»<sup>28</sup>. Друг артиста-маляра Стефанік помічає лише один зовнішній недолік – нижню губу, яка в реаліях робить дівчину ще миліше.

На цьому етапі сприйняття жіночого образу для митця має спрацьовувати Фройдівський механізм. Художник, навіть не важливо, чи він закоханий чи ні, бачить перед собою пречудове явище, краєвид, об'єкт чи предмет (фантастичний захід сонця в сосновому лісі, вродливу юну панянку, коштовну вишукану річ). Більшість з того що зачаровує митця він не в змозі придбати, не в змозі опанувати, привласнити собі назавжди. Щоб подолати бажання володіти прекрасним художник сублімує його і через своє мистецтво, через творчий процес і створення художнього образу стає власником своєї мрії. Таким чином маючи об'єкт захоплення (Соломія не могла їм не бути навіть для монаха, не говорячи вже про наділеного мистецьким хистом юнака), обставини його сприйняття які лише за Фройдом підсилювали лібідо художника, не досяжність цього об'єкту, не могли не спонукати Труша до створення портрету співачки. Це є перший аргумент на користь нашої гіпотези. Між тим, враження Труша тільки голосницею, витонченим профілем з великими очима і стрункою фігурою співачки не обмежуються. Розум Труша з подивом сприймає спілкування з жінкою освіченість якої, її знання не поступаються його рівню, рівню затятого полеміста і всебічного інтелектуала. Джакомо Пуччіні до Соломії вживає словосполучення «Розумниця Крушельницька», підкреслюючи таким

---

<sup>26</sup> Соломія Крушельницька. Спогади. Матеріали. Листування. Вступна стаття, упорядкування і примітки М. Головаценка. К: Музична Україна, 1978. Ч. I. Спогади. С. 20.

<sup>27</sup> Там само.

<sup>28</sup> Там само. С. 196.

чином не її виконавське обдарування і красу, а саме розум.<sup>29</sup> Відомий італійський музикознавець Джіно Мональді називає її «людиною витонченого інтелекту»<sup>30</sup>.

Парадоксальним чином збігається за списком художня література і періодика яку читають Іван Труш і Соломія Крушельницька. Насправді в тому нічого дивного не стається, оскільки наставником обидвох є Михайло Павлик, який не тільки рекомендує відповідну, корисну, на його думку, літературу і періодику, а ще й особисто позичає або дарує її, надсилає як до Кракова так і на адреси співачки. В переліку перечитаних авторів художника і співачки значяться Еміль Золя, Михайло Драгоманов, Іван Франко, Максим Горький, звісно Тарас Шевченко. Причому Крушельницька знайомиться не тільки з поетичною творчістю Шевченко. В її бібліотеці знаходяться друковане видання надіслане Павликом з офортами Шевченка. Звичайно, перерахованими авторами літературна обізнаність наших персонажів не обмежується. Крушельницька за порадою Павлика віддає перевагу російській літератури, сама обирає твори італійських та французьких літераторів. Труш натомість володіючи чудово німецькою і польською мовами віддає перевагу німецькій класичній літературі, перекладам французьких і норвезьких авторів.

Спілкування літературно-музично-образотворчої трійці в краківських кав'ярнях з таким інтелектуальним багажем не могло бути порожнім і передбачало спільні цікаві теми для розмов; їм було про що говорити і ця бесіда була зрозумілою для кожного з них. Отож, Труш захоплено сприймає нову зіркову знайому через спів, через зовнішній образ, через інтелект. Четверта складова Трушевого сприйняття і, можливо, вирішальна для художника, з огляду на час знайомства, це кодове слово «Драгоманов» яке робило трійцю однодумцями, надзвичайно близькими, стирало соціальні та інші рамки подібно до кіплінгівських героїв, які відгукувались на гасло «Ми однієї крові». Труш, Стефаник, Соломія Крушельницька були драгоманівцями. Вся «Академічна громада» до якої належали наші студенти були під впливом теорій Михайла Драгоманова. Соломія стала драгоманівкою завдяки Павликові, мала бажання і шукала можливість особисто познайомитись з письменником, згадувала ледве не в кожному листі його ім'я, називала його батьком. Четвертий чинник остаточно мав би запалити вогонь в серці чутливої натури Труша.

---

<sup>29</sup> Соломія Крушельницька. Спогади. Матеріали. Листування. Вступна стаття, упорядкування і примітки М. Головащенко. К: Музична Україна, 1978. Ч. I. Спогади. С. 115.

<sup>30</sup> Там само. С. 122.

Останнє, що вже смертельно мало вразити Труша, це статус співачки, статус примадонни, оперної діви, її зірковість, її неймовірна популярність. Труш був прихильником теорії ролі особистості в історії. Протягом свого життя, зробивши кредом своєї творчості і діяльності піднесення культури власного народу, він тримався персон які входили до подібної категорії, підтримуючись їх, популяризуючи їх творчість, розглядаючи в багатьох випадках їх життя як приклад для наслідування. Крушельницька, безумовно, потрапляла в цю категорію яка підносила українське мистецтво, українську культуру, робила їй славу і це, як мінімум, мало викликати в його душі величезну повагу. Крім історичних знакових постатей в українській культурі, портрети яких створив Труш, таких як Шевченко, Котляревський, Шашкевич, Сембратович на життєвому шляху траплялись реальні харизматичні натури які заволодівали думками мільйонів. Добрими знайомими, друзями, однодумцями Труша були Іван Франко, Михайло Грушевський, Леся Українка, митрополит Андрей Шептицький, Микола Лисенко, Ольга Кобилянська і багато інш.

Відбиток краківських юнацьких стосунків лишився на все життя в серці художника. Чарівний голос Соломії буде супроводжувати Івана в найхвилюючі моменти його життя. При доброму гуморі, пізніше, у себе вдома у Львові на вул. Обводній він буде наспівувати арії з «Лоенгріна» які знатиме на пам'ять. *“Mein lieber Schwan...”* буде повертати його до глядацької зали Краківської опери де вони разом зі Стефанюком молоді, енергійні, сповнені сил і надій зарожено слухали і милувалися Солохою в образі Ельзи. Стосовно теми, крім наспівування сольних партій художник-символіст в живописі буде малювати ледве не кітчевих лебедів. Ніхто із знавців його творчості за сто років так і не розпізнає в цих зображеннях образ сина Парсифаля – «Лебединого лицаря» (Schwanritter).

То що саме ця романтична опера вривається у пам'ять художника винне винятково талановите інтерпретування образу своєї героїні Крушельницькою. Іван завдячуючи їхнім товариським стосункам відвідує театр і стає завзятим театралом. Соломія буде радити краківським товаришам потратити на вистави за участю славетної Елеонори Дузе під час її гастролей у місті. Син художника Роман Іванович згадуватиме як вони, діти разом з батьками поверталися після вистав у Великому театрі у Львові, доїжджаючи додому на околицю міста потягом (залізна колія була поруч). Знаючи про пристрасть Труша до театрального мистецтва один з кунстгендлярів, обираючи картини художника, завжди буде наспівував арії з різних опер. Співав гарним голосом і це діяло. Труш продавав свої роботи дешевше, про що згадував з іронією: «Що не доплатив, то доспівав». Від краківських часів Соломія залишиться для Труша улюбленою співачкою, а Вагнер



улюбленим композитором. Останню оперу яку він буде слухати у своєму житті буде «Валькірія».

Якщо стосунки і неодноразові зустрічі Крушельницької зі Стефаніком після краківських гастролей документально підтверджені, описані в спогадах, згадуються в мемуаристиці і епістолярії, то стосовно Труша такі відомості практично відсутні, за виключенням одного важливого листа; його зміст має офіційний характер, датований 28 травнем 1899 р. і підписаний крім Труша ще Володимиром Охримовичем. В цей час художник разом з відомим політичним діячем, науковцем і правником Охримовичем займалися, як співредактори організацією видання часопису «Будучність». Соломія Крушельницька фінансово підтримала видання і кореспонденти висловлювали їй щире подяку за надіслану субвенцію. В листі зазначалось: «Повірте, пані, ваша жертвовність для народної справи нас глибоко зворушила, і за те бажаємо Вам щораз нових тріумфів у Вашій артистичній кар'єрі і сповнень всіх Ваших душевних бажань»<sup>31</sup>. Надана співачкою допомога уможливила появі 15 червня того ж року першого номеру суспільно-політичного часопису для українсько-руського народу «Будучність». Не виключено, Крушельницька відгукнулася на прохання дотації від самого Труша. Ця подія свідчить про активну громадську позицію співачки у справі розвитку національної ідеї. Подібна жертвна акція посилювала її самооцінку, додавало відчуття потрібності і корисності. У свою чергу, з великою ймовірністю, редактори мали б віддячити не лише листом, а й знаючи інтерес артистки до політичних і культурних подій надсилати їй номери часопису. У цьому випадку Соломія Крушельницька могла читати дописи Івана Труша поміщені в «Будучності».

## ВИСНОВКИ

Дослідження взаємостосунків славетної української оперної співачки Соломії Крушельницької, письменника Василя Стефаніка, художника Івана Труша розкривають важливі нюанси їх краківських зустрічей 1895–96 рр., які вплинуть на подальшу їх творчість, долю і перипетії їх життєвих шляхів. В особах двох краківських студентів, в майбутньому видатних діячів української культури, корифеїв в царині української літератури, образотворчого мистецтва, живопису Соломія Крушельницька знайде прихильників свого таланту і, в першу чергу, відданих друзів, контакти з якими у подальшому буде завжди при нагоді підтримувати.

---

<sup>31</sup> Соломія Крушельницька. Спогади. Матеріали. Листування. Вступна стаття, упорядкування і примітки М. Головащенко. К. : Музична Україна, 1979. Ч. II. Матеріали. Листування. С. 314.

Аргументація нових розвідок стосовно наукової гіпотези що до написання Іваном Трушем живописного портрету славетної співачки має переконливе підґрунтя. Враховуючи що більше ніж 80 відсотків живописної спадщини, а це понад 5 тис. картин художника знаходиться в приватних збірках і не входить в наукових обіг сучасної мистецтвознавчої науки, дослідники творчості Соломії Крушельницької, так само як і дослідники мистецького спадку Івана Труша мають широке поле для пошукової роботи. Знахідка автентичного портрету пензля Труша, як і зниклого портрету авторства Жмурко збагатили б іконографію артистки, розширило відомості про її образ, наповнило новим змістом наукові розвідки в галузі музикознавства. Враховуючи значення творчості Крушельницької, її внесок в у світове музичне мистецтво, результати сучасного дослідження важливі не тільки для української національної, але й для європейської науки і культури.

### **АНОТАЦІЯ**

Матеріали досліджень включають сторінки біографії всесвітньо-відомої оперної співачки Соломії Крушельницької періоду її театральних гастролей у Кракові 1895–96 рр. Зокрема, мова йде про взаємостосунки та обставини її зустрічей з Василем Стефаником, в майбутньому класиком української літератури, популярним письменником-новелістом, відомим майстром експресіоністичного напрямку в літературі та Іваном Трушем, художником імпресіоністом, який очолив мистецьких рух в Галичині на початку ХХ ст. Аргументи і висновки наукових розвідок дозволять стверджувати про існування живописного натурального портрету артистки написаного Іваном Трушем у краківський період.

### **ЛІТЕРАТУРА**

1. Faron B. Jama Michalika. Przewodnik literacki. Krakow : Wydawnictwo Edukacyjne, 2013. 171 s.
2. Горак Р. Василь Стефаник. Біографія. Львів : Апріорі, 2020. 368 с.
3. Врублевська В. Соломія Крушельницька. К. : Молодь, 1979. С. 155.
4. Слотюк І. Іван Труш: «Всякий повинен обіцяти лиш те, що в сфері його сил». Історія. 13 декабря 2012 13:45:30. URL: <http://h.ua/story/368518/>
5. Соломія Крушельницька. Спогади. Матеріали. Листування. Вступна стаття, упорядкування і примітки М. Головащенко. К: Музична Україна, 1978. Ч. I. Спогади. 398 с.
6. Соломія Крушельницька. Спогади. Матеріали. Листування. Вступна стаття, упорядкування і примітки М. Головащенко. К. : Музична Україна, 1979. Ч. II. Матеріали. Листування. 447 с.

7. Стефаник В. Про ясне минуле. Альманах українського студентського життя в Кракові. Краків : Наукове товариство «Українська студентська громада», 1931. С. 10.

8. Труш А. Мій батько – художник. Іван Труш : Збірник міжнародної конференції, присвяченої 100-річчю від дня народження. Львів : Вид. Львівського університету, 1972. С. 115.

9. Труш І. Зі смертю Генріха Семірадського. Науково-літературний вісник, 1902. т. 20. кн. 11. С. 26.

10. Ямаш Ю. Студії І. Труша у Краківській академії мистецтв. *International Trends in Science and Technology*. Vol. 4. Research and Scientific Group, Warsaw, Poland 2017. S. 15–18.

11. Цукерня Бенецького, або як львівські солодощі до Нью-Йорку та Лондону їздили. Фотографії старого Львова. URL: <https://photo-lviv.in.ua/tsukernya-benetsko-ho-abo-yak-lvivski-solodoschi-do-nyu-jorku-ta-london>

**Information about the authors:**

**Yamash Yuri Volodymyrovych,**

Candidate of Art Studies,

Associate Professor at the Department of Design

National Forestry University of Ukraine

17, Popovich str., Lviv, 79005, Ukraine

**MUSICAL ART AND LINGUISTIC THESAURUS OF WORLD  
CULTURE: UKRAINE'S EXPERIENCE**

**Scientific monograph**

Izdevniecība “Baltija Publishing”  
Valdeķu iela 62 – 156, Rīga, LV-1058  
E-mail: office@baltijapublishing.lv

---

Iespēsts tipogrāfijā SIA “Izdevniecība “Baltija Publishing”  
Parakstīts iespiešanai: 2023. gada 1. februāris  
Tirāža 150 eks.