

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ  
ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА,  
ФОЛЬКЛОРИСТИКИ ТА ЕТНОЛОГІЇ  
і.м. М. Т. РИЛЬСЬКОГО

# УКРАЇНСЬКА МУЗИКА: ІСТОРИЧНИЙ, ТЕОРЕТИЧНИЙ ТА КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ДИСКУРСИ

**Колективна монографія**

Київ  
Видавництво ІМФЕ  
2019

УДК 78.03(477)

У 45

**Науковий керівник теми**

*Анатолій Калениченко*

**Рецензенти**

*Майя Ржевська, доктор мистецтвознавства, професор*

*Тетяна Кара-Васильєва, доктор мистецтвознавства, професор*

У 45 **Українська музика: історичний, теоретичний та культурологічний дискурс** / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2019. 368 с.

ISBN 978-966-02-9107-2

*Затверджено до друку Вченою радою Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (протокол № 13 від 05.12.2019 р.)*

Колективна монографія «Українська музика: історичний, теоретичний та культурологічний дискурс» змалює барвисте полотно сучасної української музичної культури та окремі сторінки її минулого в контексті теоретичного, історичного та культурологічного дискурсів, вводить у науковий обіг значні фактологічні матеріали та демонструє узагальнюючі висновки, що є вагомим внеском у сучасне музикознавство. Розрахована на фахівців і широке коло небайдужих прихильників української музичної культури.

ISBN 978-966-02-9107-2

© ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2019

## ЗМІСТ

<i>Сікорська Ірина</i>	
Вступне слово.....	5

### Розділ 1. ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ІНСПІРАЦІЇ

<i>1.1. Кушнірук Ольга</i>	
Імпресіонізм в українській музиці .....	10
<i>1.2. Азарова Антоніна</i>	
Українська «думка» в музичному мистецтві .....	39
<i>1.3. Горбунова Ірина</i>	
Прийоми пародіювання як засіб створення сатиричної образності в жанрі райка .....	50

### Розділ 2. ВИДАТНІ ПОСТАТІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

<i>2.1. Прилепа Олесь</i>	
Носії богослужбових співацьких традицій Києво-Печерської лаври в часи гонінь (перша половина XX століття).....	96
<i>2.2. Калениченко Анатолій</i>	
Галицькі сторінки Кароля Шимановського .....	135

## Зміст

2.3. *Василик Світлана*

Знакові постаті на сторінках часопису «Народна творчість та етнографія» (музикознавчий дискурс) ..... 170

Розділ 3. РІЗНОВЕКТОРНІ ІНТЕНЦІЇ  
МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРОЛОГІЇ

3.1. *Костюк Наталя*

Охоронні тенденції в галицькій богослужбовій музичній культурі другої половини ХІХ – першого п'ятнадцятиліття ХХ століття ..... 243

3.2. *Сікорська Ірина*

Українська музика 1990–2000 х років: шляхи національної ідентифікації ..... 269

Розділ 4. ПРОБЛЕМИ ВИКОНАВСТВА  
І МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ

4.1. *Летичевська Оксана*

Втілення художніх засад методу Льва Венедиктова в інтерпретаціях оперних творів українських композиторів ХХ–ХХІ століть ..... 296

4.2. *Лісняк Інна*

Становлення системи навчання на академізованій бандурі в другій половині ХХ століття ..... 322

Бібліографія ..... 354

## ВСТУПНЕ СЛОВО

Майже три десятиліття минуло від історичної дати 24 серпня 1991 року, коли історія України розпочала новий відлік. Зміни, що відбулися в державному устрої країни, благотворним чином позначилися на галузі вітчизняної культури взагалі й культури музичної зокрема. Зникнення будь-яких цензурних бар'єрів, реабілітація, а відтак і справжній ренесансний вибух духовної музики, мистецька ситуація постмодернізму – усе це якнайкращим чином сприяло позитивним зрушенням. Своєю чергою упродовж зазначеного періоду спостерігається небувала активізація музикознавчої думки, чому сприяли відкриті архіви, прозорість державних кордонів, революція в засобах комунікації. Музикознавці Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського (ІМФЕ) НАН України не лише активно включилися в культурно-освітні процеси, але й демонструють, з одного боку, жвавий безпосередній відгук на події музичного життя у вигляді численних виступів у пресі, на радіо й телебаченні, а з другого, – потужний інтелектуальний продукт у вигляді наукових статей та індивідуальних монографій. Нові здобутки й відкриття широко впроваджуються на сторінках Української музичної енциклопедії та перевиданих томів академічної «Історії української музики».

Пропонована колективна монографія відділу музикознавства та етномузикології **«Українська музика: історичний, теоретичний та культурологічний дискурс»** (згідно з одно-

йменною плановою темою) є результатом відгуку співробітників відділу на зовнішні виклики та їхньої активної участі в дослідженні актуальних проблем сучасного українського музикознавства. Розділи монографії, апробовані раніше в окремих статтях до різних фахових видань, віддзеркалюють багатобарвну палітру сучасної української музики. Кожен актуалізує певні історичні, теоретичні та культурологічні аспекти вітчизняного музикознавства. Представлені дослідження, з одного боку, є результатом дослідницької діяльності впродовж останніх десятиліть, а з другого, – оприлюдненням нових фактів з історії та сьогодення української музики, узагальнених з погляду основних тенденцій і напрямів розвитку.

Згідно із загальною концепцією, авторські дослідження згруповано в чотири розділи. Перший – *«Жанрово-стильові інспірації»* – розпочинає розвідка Ольги Кушнірук *«Імпресіонізм в українській музиці»*, де з позицій взаємодії та розвитку різних стильових напрямів розглянуто теоретичні основи стилю імпресіонізм, передумови його становлення в музиці та загальномистецький контекст сприйняття означеного феномену в українській музичній культурі перших двох десятиліть ХХ ст. (на прикладі деяких найбільш показових творів Юліуша Зарембського, Миколи Лисенка, Якова Степового та ін.).

Підрозділ Антоніни Азарової *«Українська “думка” в музичному мистецтві»* присвячено проблемам малодослідженого в українському музикознавстві жанру. Розглянуто історію виникнення думки, її місце в міжнаціональних (зокрема слов'янських) культурних зв'язках, розповсюдження, різновиди, особливості та розвиток упродовж останніх трьох століть.

У світ знакової для української ментальності народної сміхової культури переключає підрозділ Ірини Горбунової *«Прийоми пародіювання як засіб створення сатиричної образності»*

в жанрі райка». Шляхом порівняльного аналізу досліджено механізми створення пародії в показових творах, орієнтованих на стилістику фольклорної жанрової моделі райка: представника української діаспори США Ігоря Соневицького та хрестоматійних – Модеста Мусоргського, Дмитра Шостаковича і молодого українського композитора Андрія Бондаренка.

Другий розділ **«Видатні постаті української музичної культури»** об'єднує різнохарактерні статті історико-ретроспективного плану. Зокрема, Олеся Прилепа у статті *«Носії богослужбових співацьких традицій Києво-Печерської лаври в часи гонінь (перша половина ХХ століття)»* вперше розкриває трагічні долі півчих, регентів, уставників, підуставників, псаломників Києво-Печерської лаври в один із найскладніших і найтрагічніших часів заборони віросповідання та масових репресій періоду військових протистоянь і войовничого атеїзму.

Анатолій Калениченко в дослідженні *«Галицькі сторінки Кароля Шимановського»* розглянув зв'язки класика польської музичної культури ХХ ст. Кароля Шимановського з Галичиною. Поодинокі – із селом Криниця на Лемківщині, а щільні – зі Львовом, куди композитор упродовж 1903–1933 років приїздив щонайменше 15 разів.

Підрозділ Світлани Василик *«Знакові постаті на сторінках часопису “Народна творчість та етнографія” (музикознавчий дискурс)»* розглядає наукові й мистецькі рефлексії провідних музикознавців ІМФЕ Миколи Гордійчука, Марії Загайкевич, Богдани Фільц, Лю Пархоменко та інших дослідників з музичної України, присвячені видатним постатям української культури Миколі Лисенку, Кирилові Стеценку, Левкові Ревуцькому, Максимові Рильському та іншим, що були опубліковані на сторінках тоді єдиного інститутського науково-публіцистичного часопису.

Сікорська Ірина. Вступне слово

---

Розділ 3 **«Різновекторні інтенції музичної культурології»** охоплює широкий часовий проміжок – від другої половини XIX ст. до наших днів – і віддзеркалює багатий та різновекторний спектр проблематики, що перебуває в науковому полі зору української музичної культурології. Зокрема, у підрозділі Наталі Костюк *«Охоронні тенденції в галицькій богослужбовій музичній культурі другої половини XIX – першого п'ятнадцятиліття XX століття»* розглянуто стан справ у галузі церковно-співацької культури в Перемишлі з погляду на творчість композиторів – представників так званої перемишльської школи.

Підрозділ Ірини Сікорської *«Українська музика 1990–2000-х років: шляхи національної ідентифікації»* систематизує творчість українських композиторів на вірші Тараса Шевченка як один із проявів їхнього самоусвідомлення; розглядає тенденції розвитку наймасштабнішого жанру – опери – в умовах незалежної України та прояв національної музичної мови в одному з найпоказовіших творів цього періоду – опері «Поет» Левка Колодуба, головним героєм якої є Кобзар.

Розділ 4 **«Проблеми виконавства і музичної педагогіки»** відкриває дослідження Оксани Летичевської. Її підрозділ *«Втілення художніх засад методу Льва Венедиктова в інтерпретаціях оперних творів українських композиторів XX–XXI століть»* присвячено виконавським аспектам. Розглянуто творчий доробок видатного українського хормейстера в постановках Національної опери України впродовж півстоліття (1957–2007), зокрема, оперних творів Георгія Майбороди, Костянтина Данькевича, Олександра Білаша та Мирослава Скорика, тісно пов'язаних із традиціями української пісенності й хорової культури.



*Сікорська Ірина. Вступне слово*

---

У підрозділі Інни Лісняк *«Становлення системи навчання на академізованій бандурі в другій половині ХХ століття»* розглянуто складну панораму різноспрямованих тенденцій у бандурній культурі на зламі ХХ–ХХІ ст., зокрема, у композиторській і виконавській творчості для бандури, освітній галузі, видавничій сфері та ін.

Таким чином, представлена колективна монографія змальовує барвисте полотно сучасної української музичної культури та окремі сторінки її минулого в контексті теоретичного, історичного та культурологічного дискурсів, вводить у науковий обіг велике фактологічне коло та демонструє узагальнюючі висновки, що є вагомим внеском у сучасне музикознавство. Розрахована на фахівців і широке коло небайдужих прихильників української музичної культури.

*Ірина Сікорська*

## РОЗДІЛ 1

# ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ІНСПІРАЦІЇ

*Ольга Кушнірук*

### **1.1. ІМПРЕСІОНІЗМ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ**

Тематика розділу вперше з'ясовує художній контекст появи імпресіонізму в історії української музики та його теоретичні засади як стильового феномену. Гедоністичний підхід композиторів-імпресіоністів зумовив вибір специфічної палітри образів і жанрових моделей з акцентом на програмність, а також оновлення усєї системи музично-виражальних засобів. На прикладі деяких творів Ю. Зарембського, М. Лисенка, Я. Степового простежено початкові спорадичні прояви «передвісники» цього стилю в українській музиці.

Італійський мистецтвознавець Л. Вентурі у монографії «Від Мане до Лотрека» (1950) роль і смисл цього напрямку в історії культури сформулював так: «Імпресіонізм, як відомо, означає переворот в манері відчувати і бачити, він змінив не тільки

живопис, але й скульптуру, музику, літературу і не втратив навіть зараз відомої сили впливу»<sup>1</sup>.

Серед обставин, що спричинили появу імпресіонізму в музиці, дослідники називають такі. По-перше, – бажання французьких композиторів протистояти «мандрівникам у Байройт», тобто беззастережному обожнюванню Вагнера і запереченню усього іншого (тут мали місце не лише національно-патріотичні почуття, а й намагання звільнитися від чужорідної логіки мислення). Проти перебільшеної патетики вагнерівських опер виступав і М. Римський-Корсаков: «Якої жадливої шкоди завдав Вагнер тим, що його геніальні сторінки вицятковані гармонічними та модуляційними неподобствами, до яких поволі звикають і старі, і малі, і котрі, породивши В. д'Енді та Р. Штрауса, поступово вкладають музичне мистецтво в домовину»<sup>2</sup>. Дж. Мечліз вбачає тут своєрідне повстання проти сонатно-симфонічного циклу як найвищого винаходу німецьких композиторів<sup>3</sup>. По-друге, – прагнення відновити специфічно французьку традицію ясності, заощадження виражальних засобів (красномовний псевдонім Дебюссі – Клод Французький). Неодноразово дослідники (І. Нестьєв, М. Сабініна та ін.) вбачають спадкоємні зв'язки імпресіонізму з музикою клавесиністів, якій притаманні лаконічність, витонченість і прозорість форми, влучність зображення, відсутність несправжньої афектації<sup>4</sup>. По-третє, вагомою

<sup>1</sup> Вентури Л. От Мане до Лотрека. Москва : Изд. иностр. лит., 1958. С. 31.

<sup>2</sup> Цит. за : Ступель А. Русская мысль о музыке (1895–1917). Ленинград : Музыка, 1980. С. 74.

<sup>3</sup> Machlis J. Introduction to Contemporary Music. London ; Toronto ; Melbourne, 1980. P. 87.

<sup>4</sup> Нестьєв И. Музыкальная культура на рубеже веков. *Музыка XX века. Очерки : Сб. ст.* Москва : Музыка, 1976. Ч. 1. Кн. 1. С. 35; Сабініна М. Дебюссі. *Музыка XX века. Очерки : Сб. ст.* Москва : Музыка, 1976. Ч. 1. Кн. 2. С. 247.

## Розділ 1. ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ІНСПІРАЦІЇ

---

обставиною, поряд із впливом імпресіонізму в малярстві, виявилось і особливо сильне естетичне враження від літературного символізму (П. Верлен, М. Метерлінк, С. Малларме, Ш. Бодлер).

Випробуване часом явище – імпресіонізм – у музиці склався як цілісний стиль зі своєрідною виражальною системою. Звичайно, цей процес відбувався поступово, з добром відповідних для нього засобів із попередньої практики. Це – поетичний мініатюризм Шопена і Шумана, звукопис пізнього Ліста, колористичні знахідки Гріґа і Римського-Корсакова, свобода голосоведення та свіжість ладового мислення Мусоргського<sup>5</sup>.

Необхідною складовою у його формуванні виявилася зацікавленість митців екзотикою інших національних культур (цьому сприяла організація Всесвітньої виставки у Парижі в 1889 році), тяжіння до так званого орієнталізму. Наприклад, В. Конен виділяє три стадії взаємин Дебюссі з позаєвропейською музикою – індонезійський оркестр гамелан, андалузійський фольклор та афро-американська музика<sup>6</sup>, – констатуєчи при тому, що «...під впливом позаєвропейських культур основоположник музичного імпресіонізму відкрив новий гармонічний стиль ХХ ст.»<sup>7</sup>.

Важливою для усвідомлення цього стилю є праця швейцарського вченого Е. Курта «Романтична гармонія та її криза в «Трістані» Вагнера» («Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners «Tristan», 1920)<sup>8</sup>. Власне, в ній уперше доведено, що

---

<sup>5</sup> Нестьев И. Импрессионизм. *Музыкальная энциклопедия : в 6 т.* Москва : Сов. энциклопедия, 1974. Т. 2. Стб. 506.

<sup>6</sup> Конен В. Значение внеевропейских культур для музыки ХХ века. *Конен В. Этюды о зарубежной музыке.* Москва : Музыка, 1975. С. 404.

<sup>7</sup> Там само. С. 413.

<sup>8</sup> Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера / пер. с нем. Москва : Музыка, 1975. 551 с.

паростки імпресіонізму (зокрема, у гармонії) є вже в пізньоромантичній опері «Трістан та Ізольда» Р. Вагнера. Йдеться про описане Куртом явище емансипації дисонансу – ключове для розуміння стилістики імпресіонізму. Одночасно передчуття нового напрямку – до барвистості музичної мови – спостерігаємо у творах ряду французьких композиторів, сучасників Дебюссі (Е. Шоссон, П. Дюка, Ж. Роже-Дюкас, А. Руссель, Г. Шарпантьє, Е. Саті). До історії музичного імпресіонізму долучається і творчість італійця за походженням Ернеста Фанеллі (1860–1917), котрий жив і працював у Парижі. Незалежно від Мусоргського, Вагнера та Дебюссі йому вдалося ще в 1880-х роках («Після-полудневий відпочинок фавна» Дебюссі – 1892) віднайти нові прийоми колористичного письма (цілотнові послідовності, нове трактування духових інструментів), першовідкривачами якого вважаються згадані митці. Його «Три симфонічні картини» (1882–1886) за «Романом Мумії» Т. Готье виконувались у Петербурзі в концерті С. Кусевицького наприкінці 1912 року і здобули протилежні оцінки в пресі, зокрема схвально відгукнувся в журналі «Аполлон» В. Каратигін<sup>9</sup>. Більш критично до твору поставився М. Мясковський: «Усе ж слід віддати Фанеллі справедливість, що його натхнення і цікаві, і без сумніву оригінальні, але щось папуаське вчувається в його схильності до крикливих барв, до різких поєднань і зіставлень; до вереску, шуму, свисту, тріскотняви; і це врешті-решт від нього відвертає»<sup>10</sup>.

Характерна ознака музики імпресіоністів – захоплено-гедоністичне ставлення до життя – зумовила специфіку її образнос-

<sup>9</sup> Аполлон. 1912. № 10. С. 247.

<sup>10</sup> Мясковский Н. Я. Собрание материалов : в 2 т. / ред., сост. и примеч. С. Шлифштейна. Москва : Музыка, 1964. Т. 2. Литературное наследие. Письма. С. 101.

## Розділ 1. ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ІНСПІРАЦІЇ

---

ті, де найсуттєвішим є «фіксування ледь відчутних психологічних станів, викликаних спогляданням зовнішнього світу»<sup>11</sup>.

Культ замилювання ніжними прозорими барвами, культ насолоди від спостереження за їх грою, немовби світла й тіні, культ мінливих напівнастроїв споріднює цю музику як із живописом Мане, Моне, Ренуара, Пісарро, так і з поезією символістів. Звукові образи відображають багатство та різноманітність відчуття навколишньої природи, що сприймається через майже всі органи чуття: слух («Вітер на рівнині»), зір («Кроки на снігу»), дотик («Мертве листя»), навіть нюх («Аромати і звуки у вечірньому повітрі линуть»). Тому і зрозумілою стає витонченість, невловимість почуттів, породжених таким чуттєвим сприйняттям світу. «Слухаючи імпресіоністів-композиторів, ви переважно перебуваєте в колі туманних мінливих звучань, ніжних і тендітних настільки, що ось-ось музика раптом дематеріалізується, ... лише в душі вашій надовго залишивши відгомони та відблиски чарівних безтілесних видінь»<sup>12</sup>.

Власне, гедонізм як квінтесенція імпресіонізму зумовив вибір тематики: споглядання пейзажу («Сади під дощем»), чарівність мимохідь спостереженої сценки («Перервана серенада»), захоплення красою жіночого образу («Дівчина з волоссям кольору льону») чи витвором мистецтва («Дельфійські танцівниці») тощо. Відповідно змінюються для її втілення і жанрові моделі: замість розгорнутих кількочастинних симфоній культивуються симфонічні картини, поеми, сюїти, що поєднують акварельний звукопис із символічною загадковістю настроїв

---

<sup>11</sup> Нестьев И. Импрессионизм. *Музыкальная энциклопедия : в 6 т.* Москва : Сов. энциклопедия, 1974. Т. 2. Стб. 506.

<sup>12</sup> Каратыгин Г. Избранные статьи. Москва ; Ленинград : Музыка. Ленингр. отд-ние, 1965. С. 274.

(«Післяполудневий відпочинок фавна», «Хмарини», «Сирени»); у фортепіанній музиці – програмні мініатюри, засновані на просторових та зображальних ефектах («Тераса, яку відвідує місячне світло», «Гра води»); на зміну романтичній пісні приходить вокальна мініатюра з домінуючим речитативним началом та барвистістю інструментального супроводу («Прекрасніша соборів стихія морська»). В оперному театрі імпресіонізм створив унікальну і єдину в своєму роді музичну драму «Пелеас і Мелізанда», яка зачаровує витонченістю звукової атмосфери, таємничими символами, статикою-зануренням у підсвідоме, природною вокальною декламацією.

Відповідно зазнала оновлення і вся система виражальних засобів у музиці імпресіонізму. Це проявилось на різних рівнях: ладо-гармонічному, мелодичному, ритмічному, формотворчому, тембровому і привело до певного їх переакцентування.

Ладо-гармонічний аспект виявився найрадикальнішою сферою новаторства. На зміну функціональним тяжінням приходить відмова від увіднотоновості, а це, своєю чергою, зумовлює запровадження в європейську музику, після довгого панування єдиної мажоро-мінорної системи, різноманітних ладових утворень<sup>13</sup>. Такими виступають: старовинні діатонічні лади, пентатоніка, штучні ладові системи (цілотнова, малотерцева), в окремих випадках – поліладовість, що досягає вже політональності («Скринька з іграшками»). Аналіз ладових утворень імпресіонізму подає Ю. Холопов<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> Денисов Э. О некоторых особенностях композиционной техники Клода Дебюсси. Денисов Э. *Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники*. Москва : Сов. композитор, 1986. С. 111.

<sup>14</sup> Холопов Ю. *Очерки современной гармонии*. Москва : Музыка, 1974. С. 165.

## Розділ 1. ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ІНСPIРАЦІЇ

---

Показово, що для Дебюссі об'єднуючою основою для його ладового мислення стає безпівтоновість. Наприклад, у прелюдії «Вітрила» зіставляються два розділи, що базуються на цілотноному і пентатонічному звукорядах не як контрастні, а як близькі грані одного образу. У цьому випадку вони зближуються через «відсутність у них малосекундових інтонаційних сполук, як найяскравіших для сучасного слуху носіїв мелодичних тяжінь, тобто через безпівтоновість»<sup>15</sup>.

Зрозуміло, що значного оновлення відповідно зазнали гармонія і переосмислення вертикалі в цілому – від запровадження нормативного застосування септ-, нон-, ундецимакордів, а поряд і співзвуч нетерцевої будови (кварто-квінтових, секундових комплексів із різновидами) до певного утвердження дисонуючих співзвуч в якості консонансів, тональних центрів. Як результат, стирається грань поміж дисонуючою і консонуючою сферами. На думку Е. Денисова, «...для Дебюссі гармонія – майже тембр, і він часто оперує гармонією як барвою, м'якою і дуже пластичною»<sup>16</sup>. Тому з дисонансів найчастіше використовуються «м'які» за своєю образною характеристикою структури – малий мінорний, малий увідний септакорди, великий мажорний нонакорд. Вибір таких акордів надає палітрі твору особливої чарівності.

Специфічною ознакою музичного імпресіонізму є відмова від гегемонії мелодії. «Часто... обриси мелодії вириваються із загальних форм руху, в котрих і розчиняються»<sup>17</sup>. Себто,

---

<sup>15</sup> Мазель Л. Проблемы классической гармонии. Москва : Музыка, 1972. С. 470.

<sup>16</sup> Денисов Э. О некоторых особенностях композиционной техники Клода Дебюсси. Денисов Э. *Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники*. Москва : Сов. композитор, 1986. С. 110.

<sup>17</sup> Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века. Ленинград : Сов. композитор, 1990. С. 26–27.



мелодія перетворюється на звукову арабеску, що лише злегка вирізняється із загальної тканини твору. Характерна риса імпресіоністичної мелодики – відсутність широкого дихання та розгортання на великому протязі часу. Вона стає фрагментарною, зітканою з коротких мотивів, народжених у спонтанній, непередбаченій грі, котрі напливають один на одного й відкочуються у глибини фактури, де й брали свої витoki.

Певних змін (хоча й не кардинальних) в імпресіонізмі знала ритміка. За висловом Е. Курта, «тут не тільки переборюється усяка симетрія, але й у лінійному розчиненні розпливається і ритмічна тканина. Рамки тактової нотації зберігають лише роль контурів-орієнтирів, а в багатьох випадках фактично стають зайвими. Замість опори на точний тактовий вимір, на широкому диханні м'яко пропливають окремі утворення з невизначеними туманними обрисами»<sup>18</sup>. В. Холопова пояснює це униканням Дебюссі яскравої акцентності. «На сильних долях залишаються тільки мелодичні штрихи та переходи гармоній. Тому акцент, що має мало зовнішніх стимулів..., розчиняється у мелодичних поспівках та гармонічній барвистості. Музика, де так приглушено акцент і сприймається як «безтілесна», «ефірна»<sup>19</sup>. На думку В. Козлова, «...особливості ритміки Дебюссі ...часто виступають у функції усталеної ознаки у формотворенні»<sup>20</sup>.

Зміна природи таких основоположних сторін музичної виразності, як мелодія, гармонія, ритм, приводить до радикаль-

<sup>18</sup> Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера / пер. с нем. Москва : Музыка, 1975. С. 400.

<sup>19</sup> Холопова В. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX в. Москва : Музыка, 1971. С. 275.

<sup>20</sup> Козлов В. Роль особливих видів повторності в музиці Дебюссі. *Українське музикознавство*. Київ : Музична Україна, 1974. Вип. 9. С. 241.

## Розділ 1. ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ІНСПІРАЦІЇ

---

ного переосмислення всієї системи, в якій на перший план виходить фактура. Власне, в ній вертикаль і горизонталь зливаються в неподільне ціле, де мелодія часто являє собою верхній контур цілісного звукового пласта, а гармонія виступає потовщенням мелодії. Зміна ж найрізноманітніших яскраво індивідуалізованих фактурних пластів – «драматургія регістрів» (Р. Куницька) – нерідко стає провідним формотворчим принципом у творах імпресіоністів.

Саме фактура – ця жива звукова матерія музики – має величезні можливості викликати безпосередні предметні асоціації, пов'язані з об'ємністю, просторовістю чи, навпаки, згущеністю звукової тканини. Недарма для диференціації фактури Є. Назайкінський пропонує використовувати такі терміни як: шар, пласт, план, перспектива, рельєф, фон, багатоплановість<sup>21</sup>, – тобто чисто предметні, зорові характеристики. За Є. Назайкінським, фактурно-гармонічні комплекси можуть створювати враження «звукових туманностей, повітряних вуалей» і, отже, репрезентувати музику в її сенсорному, чуттєво-охоплюваному пласті<sup>22</sup>.

Тому сенсорно-предметні якості фактури стають одним із найважливіших засобів імпресіоністичної музики: саме вона (фактура), володіючи здатністю викликати яскраві чуттєві асоціації, і допомагає створювати багатий, різноманітний, конкретний у своїх проявах світ імпресіоністичних образів.

Процес оновлення не оминув і формотворчого аспекту. У залежності від того, що основою стає відображення моментів-станів, мінливих у деталях, але статичних по суті (це ніби внутрішній рух «зупиненої миті»), відповідно проявляються

---

<sup>21</sup> Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. Москва : Музыка, 1982. С. 80.

<sup>22</sup> Там само. С. 83.

й особливості форми. Їй притаманна «мозаїчність» (Ю. Холопов), модальна та метаболічна варіаційність<sup>23</sup>, тенденція «до komponування цілого з великої кількості відносно замкнених, структурно самостійних часток»<sup>24</sup>. Причому, з одночасним вуалюванням стиків розділів, непомітністю переходу, що створює внутрішню мінливість усередині цілісної картини. На думку Дж. Мечліза, мозаїчність структури сприяє інтимності імпресіонізму, яка є ознакою суто французькою<sup>25</sup>.

У тісному взаємозв'язку з усіма названими елементами виражальної системи знаходиться естетичне усвідомлення тембру. Наприклад, зчеплення тематичних мікроланок шляхом багатозначності тембрового трактування; особливості фактури поєднання похмуро-низьких і високих дзвінких інструментів (так званий принцип оркестрово-регістрового контрасту) тощо. За систематизацією Ю. Кудряшова, виділяються чотири форми тембрового мислення Дебюссі, які вплинули на наступні покоління композиторів:

- 1) сольні або «чисті», персоніфіковані тембри;
- 2) інструментальна «темброво-забарвлена мелодія»;
- 3) групові темброво-сонористичні «пласти»;
- 4) квазіалеаторичне трактування тембру<sup>26</sup>.

У зв'язку з тим, що імпресіонізм як музичний стиль оформився і досяг найбільш розвинутого характеру у творчості спочатку одного композитора – К. Дебюссі, то і всі риси його виводились

<sup>23</sup> Золозова Т. Инструментальная музыка послевоенной Франции (1945–1970). Київ : Музична Україна, 1989. С. 18.

<sup>24</sup> Холопов Ю. Очерки современной гармонии. Москва : Музыка, 1974. С. 168.

<sup>25</sup> Machlis J. Introduction to Contemporary Music. London ; Toronto ; Melbourne, 1980. P. 95.

<sup>26</sup> Кудряшов Ю. Влияние Дебюсси на тембровое мышление XX века. *Проблемы музыкальной науки*. Москва : Сов. композитор, 1985. Вып. 6. С. 248.

## Розділ 1. ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ІНСPIРАЦІЇ

---

із музики французького митця. Таким чином, стиль як історичне явище цілковито злився зі стилем індивідуальним. Одначе, і подальший розвиток музики ХХ ст., і глибше дослідження сучасних музичних процесів засвідчують, що, з одного боку, творчість Дебюссі та його новаторство виявилися ширшими і виходять далеко за межі імпресіонізму. «Історики надто довго відносили Дебюссі до імпресіоністів, звужуючи цим реальний діапазон його творчості»<sup>27</sup>. Показово, що Дебюссі як новатор послужив поштовхом для розвитку інших стилів, що виступили з різким запереченням імпресіонізму як такого (наприклад, неофольклоризм Бартока чи неокласицизм Стравинського).

З другого боку, послідовники Дебюссі-імпресіоніста виявилися більш поміркованими у своєму музичному вираженні (Равель і представники національних шкіл ряду європейських країн).

Тому, очевидно, не можна всі спостереження над імпресіонізмом, зокрема, в українській музиці, порівнювати лише з творами Дебюссі. Взірцем тут також міг би бути Моріс Равель, у музиці якого імпресіонізм проявився у більш «згладжений» формі, знайшовши точки дотику з іншими стилями, зокрема, романтизмом. Так, Равель не відмовляється від широкої, пластичної мелодики, хоча часто застосовує і принцип мелодичної будови Дебюссі. Равель більше спирається і на класичні принципи формотворення: грані розділів тієї чи іншої форми у нього чітко окреслені.

Як показала практика національних шкіл, власне імпресіоністичний досвід Равеля виявився їм ближчою моделлю, особливо у поєднанні засобів імпресіонізму з романтичним

---

<sup>27</sup> Денисов Э. О некоторых особенностях композиционной техники Клода Дебюсси. *Денисов Э Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники*. Москва : Сов. композитор, 1986. С. 91.

мисленням та національним фольклором (у Равеля останнє виявилось при зверненні до іспанських джерел). Тому, розглядаючи, аналізуючи прояви імпресіонізму в українській музиці, очевидно, доцільно враховувати досвід не тільки Клода Французького, але й визначного його співвітчизника.

Перші десятиліття ХХ ст. – важливий етап у розвитку української культури. З початком нового віку в українському мистецтві поряд із корифеями старшого покоління М. Старицьким, М. Лисенком, Лесею Українкою та ін. з'являється молода когорта митців, на творчості яких виразно позначилися впливи тогочасних модерних західноєвропейських стилів і напрямків. Найвпливовіші з них для української культури того періоду – символізм (в поезії, прозі, драмі) й імпресіонізм (у малярстві, поезії, музиці).

Ці впливи не були випадковими. Адже, в той час молодь здобувала освіту в європейських центрах культури – Парижі, Кракові, Мюнхені, Відні, Празі – і мала нагоду знайомитись із сучасним їй західноєвропейським мистецтвом. Так, перша українська малярка-імпресіоністка Марія Башкірцева (1860–1884) виставляла свої роботи в Паризькому Салоні з 1880 по 1884 роки <sup>28</sup>. Через два десятиліття у Кракові навколо професора тамтешньої Академії Яна Станіславського (1860–1907) формується коло його учнів пейзажистів-імпресіоністів: І. Труш, М. Бурачек, В. Масляників, І. Бурячок, М. Жук. Збагачені досвідом французів повертаються з Парижа малярі П. Левченко й О. Мурашко, композитор Федір Якименко; з Праги – учні В. Новака, галицькі музиканти: Василь Барвінський, Нестор Нижанківський, Микола Колесса, Стефанія Туркевич, Роман Сімович.

---

<sup>28</sup> Українська культура: лекції за ред. Дм. Антоновича / упоряд. С. Ульяновська. Київ : Либідь, 1993. С. 342.

## Розділ 1. ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ІНСПІРАЦІЇ

На думку А. Жаборюка, у «паризьких» жіночих портретах О. Мурашка (1902–04) композиційне та колористичне вирішення свідчить про засвоєння досвіду О. Ренуара; манера, в якій виконано місячні пейзажі М. Бурачека (1912–15), відбиває типову для імпресіоністів техніку дрібних, соковитих окремих мазків; поезія міських київських пейзажів А. Маневича 1910-х років перегукується з аналогічними полотнами К. Моне та К. Пісарро. Вплив імпресіонізму позначився й на творчості І. Труша, з його особливою увагою до передачі «повітряного середовища, сонячного світла, кольорових рефлексів»<sup>29</sup>.

Імпресіоністична стилістика відчутна і в молодій поезії того періоду – поетичних збірках М. Вороного та О. Олеся, «молодомузівців» Б. Лепкого, С. Чарнецького, В. Пачовського, де тонкий фонетичний звукопис швидкоплинних настроїв і вражень переплітається із символістичною недомовленістю, а відтак і багатозначністю змісту.

В сяйві ночі в'ються хвилі  
І землі про щось шумлять.  
У саду, повіті млою,  
Кипариси тихо сплять.

А у море місяць з неба  
Кинув стрічку золоту.  
Та ніяк з цієї стрічки  
Я вже пісні не сплету<sup>30</sup>.

<sup>29</sup> Жаборюк А. Український живопис останньої третини XIX – початку XX століття. Київ ; Одеса : Либідь, 1990. С. 258.

<sup>30</sup> Олесь О. В сяйві ночі. *Олесь О. Твори* : у 2 т. Київ : Дніпро, 1990. Т. 1. С. 644.

Зацікавлення новітніми французами знаходить відображення в публічних лекціях, диспутах, на сторінках преси. Так, 1900 року на одному із засідань доволі чисельного Одеського фотографічного товариства (засн. 1891 р.) була заслухана доповідь В. Коренева «Імпресіонізм і декадентство, їх прояв в сучасному фотографічному мистецтві». Трьома роками пізніше Н. Кеппен виголосив доповідь «Імпресіонізм у фотографії» на зібранні Київського товариства фотографів-любителів «Дагер» (засн. 1901 р.).

На думку О. Кашуби <sup>31</sup>, саме 1908 рік слід вважати важливою датою в історії розвитку авангардистського живопису в Україні, оскільки власне в листопаді названого року київська публіка змогла вперше познайомитись із творами московських і київських художників-новаторів на виставці «Звено» (учнів московського училища живопису і київського художнього училища). Вона об'єднала молодих художників, захоплених освоєнням принципів імпресіоністичного живопису. Так, Д. і В. Бурлюки представили натурні малюнки тварин і пейзажі Таврійської губернії, Л. Бурлюк – кримські й таврійські пейзажі, живописні студії натурниць, О. Екстер – відображену у великих панно і акварелях природу Бретані і Швейцарії, А. Лентулов – кримські пейзажі, В. Локкенберг – зимові види садів Петербурга в акварелях і живописних полотнах, М. Ларіонов – пейзажі і замальовки тварин, Н. Гончарова – натюрморти і московські пейзажі. Виставка мала скандальний резонанс. Усі київські газети відгукнулися переважно у вигляді фейлетонів, карикатур («Киевская мысль»), їх оцінка була в більшості негативною: «уродливое, дикое явление», «бездарные живописцы», «грубейшее безобразие» тощо.

<sup>31</sup> Кашуба Е. Первые авангардные выставки в Киеве 1908–1910 годов: «Звено», «Салоны Издебского», «Кольцо». Киев : Триумф, 1998. 54 с.

## Розділ 1. ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ІНСPIРАЦІЇ

---

Наступна суттєва віха – проведення скульптором В. Издебським «Інтернаціональної виставки картин, скульптури, гравюр і рисунків» в Одесі, Києві, Петербурзі та Ризі в 1909–1910-х роках. На першій виставці, що відбулася в Одесі 4 грудня 1909 року левову частку займали полотна французьких митців і мюнхенської групи, менше – представників «Мира искусств», з українських авангардистів – роботи А. Лентулова, М. Ларіонова, І. Машкова, М. Матюшина, В. і Д. Бурлюків, О. Екстер. За мету ставилося широкопанорамне охоплення всіх напрямків – від академізму до ультрасучасних пошуків. Подія стимулювала загальне пожвавлення художньо-мистецького життя Одеси: читалися лекції (наприклад, «Про завдання сучасного живопису», «Сучасне мистецтво і Місто» В. Издебського), проводилися концерти сучасної музики, активізувалася критична думка у пресі, часто-густо з полярними оцінками<sup>32</sup>. Натомість, більш спокійно сприйняли «Інтернаціональну виставку» кияни (12 лютого 1910 р.). В опублікованій у газеті «Киевская мысль» лекції «Сучасне мистецтво і місто» В. Издебського (23.02.1910) термін «імпресіонізм» тлумачився розширено як символ свободи і бунту молодих, а досягнення його автор вбачав у можливості повернення митців до природи. Про важливість імпресіонізму як естетичної течії в тогочасному житті засвідчує диспут, що відбувся в Києві у приміщенні Громадського зібрання (1911). Там пропонувалися різні точки зору на цей феномен: з одного боку, вважаючи його суто науковою течією, що не має нічого спільного з практикою, а з другого, – осмислюючи його як логічний етап в розвитку мистецтва подібно до класициз-

---

<sup>32</sup> Див. додатки до каталогу «Салон 2. 1910–1911. Международная художественная выставка. Устроитель В. Издебский». Одесса, б/г. С. 35.



му, романтизму тощо (Є. Кузьмін). На диспуті були виголошені доповіді про імпресіонізм у музиці і в театрі (відповідно Й. Миклашевський та П. Ярцев)<sup>33</sup>. На думку Кашуби, проведення «Салонів» протягом 1909–1911 років «стало поштовхом до консолідації прихильників нових живописних систем і, незважаючи на нетривкий період свого існування, відкрило нову сторінку в історії вітчизняного модернізму»<sup>34</sup>.

Подібну до В. Іздебського подвижницьку роль відіграв М. Кульбін, котрий 8 березня – 12 квітня 1909 року організував виставку «Імпресіоністи» у Санкт-Петербурзі. Вперше в Російській імперії вона стала програмною виставкою з декларуванням модерністських принципів мистецтва, що були викладені в лекції Кульбіна «Вільне мистецтво як основа життя»<sup>35</sup>.

Гортаючи періодику 1900–10-х років, переконаємось, що імпресіонізм поступово ставав відомим у спільному культурному просторі Росії та України, входячи на рівних із романтичною музикою до концертних програм та викликаючи до себе уважне ставлення критики. Так, 30 січня 1906 року у Києві в концерті Імператорського Російського Музичного Товариства (ІРМТ) вперше виконувався «Учень чарівника» П. Дюка<sup>36</sup>, а 18 жовтня 1909 року там само – Квартет К. Дебюссі<sup>37</sup>. 24 січня 1913 року піаністка І. Миклашевська в Києві виконала

<sup>33</sup> Искусство, живопись, графика, художественная печать. 1911. № 5. С. 252.

<sup>34</sup> Кашуба-Вольвач О. Про перший експеримент модернізму в Одесі. «Салони» Володимира Іздебського. *Художня культура*. 2008. № 5. С. 458.

<sup>35</sup> Судейкин С, Евреинов Н., Городецкий С. Кульбин. Санкт-Петербург : Издание Общества интимного театра, 1912. С. 33.

<sup>36</sup> Миклашевский И. Очерк деятельности Киевского отделения Императорского русского музыкального общества (1863–1913). Киев : лито-типография «С. В. Кульженко», 1913. С. 175.

<sup>37</sup> Там само. С. 230.

## Розділ 1. ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ІНСPIРАЦІЇ

«Dance sacree», «Dance profane» Дебюссі та «Ma mere l'Oye» Равеля<sup>38</sup>. Відомий факт, що І. Стравинський вперше почув «Фавна» Дебюссі на концерті ІРМТ під орудою французького маестро К. Шевільєра у 1905 р. Успішне виконання (Шевільєр) твору відбулось і в Києві 9 квітня 1910 року та Харкові (К. Сарраджев) – 20 лютого 1912 року. Вокальні мініатюри Дебюссі й Равеля прозвучали в концерті співачки Є. Шульженко-Мусатової 17 січня 1910 року<sup>39</sup>. Поряд з ІРМТ просвітницьку місію виконував гурток «Вечори сучасної музики» (діяв у Петербурзі 1901–1912). Саме на їх концертах уперше в Росії прозвучали твори К. Дебюссі, М. Равеля, П. Дюка та ін. Представники музичної еліти Петербурга спочатку новації французів сприйняли неоднозначно. Так, у 1904 році О. Глазунов у листі до М. Римського-Корсакова з іронією писав про «Фавна»: «В ній [партитурі. – О. К.] є, незважаючи на вигадливу пряність, деяка талановитість. [...] оркестровано з великим смаком і знанням справи. Чи не вплинули ми з Вами на характер інструментовки сучасних виродків? Якщо так, то дуже сумно. Унісон, наприклад, оркестрований з надзвичайною ретельністю, але зате що це й за шедевр! Ніби кішка походжала по клавішах!»<sup>40</sup>.

Показовим прикладом осмислення творчості імпресіоністів можуть бути огляди концертного життя в Петербурзі М. Мясковського, котрий, прослухавши «Море» (п /к О. Зілоті), наділяє Дебюссі титулом «незрівнянного поета і, можливо, єдиного значного, геніального композитора сучасної

<sup>38</sup> Миклашевский И. Очерк деятельности Киевского отделения Императорского русского музыкального общества (1863–1913). Киев : лито-типография «С. В. Кульженко», 1913. С. 181.

<sup>39</sup> Киевлянин. 1910. 19 января. С. 4.

<sup>40</sup> Глазунов А. Письма, статьи, воспоминания. Москва : Гос. муз. издательство, 1958. С. 255.

Франції»<sup>41</sup>. Щоправда, російська прем'єра «Нічного Гаспара» М. Равеля спровокувала його на різновекторність висновків: «На кожному творі, без сумніву, лежить відбиток видатної талановитості і надзвичайно ретельної, артистичної праці. Але в той же час вражає якась незрозуміла збідненість задуму, уяви»<sup>42</sup>. Знайомий із багатьма композиціями Равеля, Мясковський, відзначаючи завершеність їх форми, майстерність оркестрування, тим не менше закидає авторові відсутність безпосередності, глибини та різноманітності психологічних переживань. Рецензуючи третій симфонічний концерт ІРМТ у Києві, де виконувалося «Море» Дебюссі (під орудою Р. Глієра), М. Шипович оцінює твір позитивно: «...п'єса напрочуд виразна за інструментуванням і багата на гармонічну думку. Правда музичної винахідливості доведена тут до високої досконалості, і весь сюжет картини виступає з повною рельєфністю»<sup>43</sup>. Критик також наголошує імпресіоністичність стилістики твору і роз'яснює її особливості, споріднені з технікою роботи художників-імпресіоністів: «Перед вами прослідують звукова мозаїка, низка окремих гармонічних, мелодичних і тембрових мазків, однак, покладених в такій послідовності, що при певній слуховій роботі, чисто слуховій, ви можете одержати враження (impression) того чи іншого моменту в задуманій композитором картині»<sup>44</sup>. Така амплітуда характеристик відобразила заінтригованість новим стильовим напрямком, щире бажання зрозуміти суть його послання сучасникам.

<sup>41</sup> Н. Я. Мясковский. Собрание материалов : в 2 т. / ред., сост. и примеч. С. Шлифштейна. Москва : Музыка, 1964. Т. 2. Литературное наследие. Письма. С. 2.

<sup>42</sup> Там само. С. 31.

<sup>43</sup> Шипович Н. Музыкальная жизнь Киева / сост. В. Кузык, В. Кубышкин. Киев, 1990. Т. 1. Концертная жизнь Киева (1907–1934) (машинопись). С. 71.

<sup>44</sup> Там само. С. 73.

## Розділ 1. ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ІНСPIРАЦІЇ

---

Незабутнє враження для музичної громадськості, очевидно, мав приїзд у 1913 році й самого метра Дебюссі, котрий прибув на запрошення С. Кусевицького продиригувати двома симфонічними концертами в Петербурзі та Москві. Тепло зустріч влаштували композитору в редакції журналу «Аполлон»: його вітали представники Товариства народних університетів, Товариства вечорів сучасної музики, Санкт-Петербурзького Музично-Артистичного Товариства (вручено диплом про звання Почесного члена), Інституту Франції у Санкт-Петербурзі. На його честь там само відбувся концерт із творів російських композиторів. До речі, серед виконавців свою музику грав молодий С. Прокоф'єв<sup>45</sup>.

У Петербурзі в грудні 1915 року «Товариство Красних Мистецтв» («Общество Изыщных Искусств») упорядило лекцію Є. Браудо «Творчість Клода Дебюссі»<sup>46</sup>. Значною популярністю користувався цикл з музичними ілюстраціями М. Барінової «Дослідження стилів музичної творчості стосовно фортепіанної літератури трьох століть». Дев'ята лекція повністю присвячувалася французькій музиці – «Франк, Сен-Санс і нова французька школа: Равель, Дебюссі, Шабріє» (Петербург, січень 1916 року)<sup>47</sup>.

Передчуття імпресіонізму в українській музиці простежується в окремих творах Юліуша Зарембського, Миколи Лисенка та Якова Степового. Фортепіанний цикл «Троянди і терни» ор. 13 **Ю. Зарембського** (1854–1885), поляка за походженням, котрий народився в Житомирі і належить як польській, так і українській культурі, був написаний під час перебування композитора

---

<sup>45</sup> Аполлон. 1913. № 10. С. 82–83.

<sup>46</sup> Музыкальный современник. Хроника. 1915. № 8. С. 24.

<sup>47</sup> Там само. 1916. № 18. С. 3–7.

в Майнці (Німеччина) у 1883 році, тобто мало не на десятиліття раніше «Фавна» Дебюссі. Він вирізняється витонченістю лексики романтичного письма із вкрапленням певних елементів, що в музиці імпресіонізму здобудуть статус стилістичних ознак. Чинниками появи саме цих елементів слід вважати, по-перше, навчання Зарембського у харизматичної постаті музичного небосхилу Європи того часу – Ференца Ліста (їхнє знайомство відбулося в 1874 році). Цілком зрозумілим видається вплив поезики Ліста на індивідуальний стиль Зарембського (виконавська манера *al fresco*, віртуозність, тональні зіставлення, речитативність). Про плідне спілкування музикантів свідчить присвята Листові Великого полонезу ор. 6 та оркестрування Листом «Галицьких танців» його учня. По-друге, яскраві враження митцеві приніс його виступ у 1878 році на Всесвітній виставці в Парижі, де він демонстрував, до речі, з великим успіхом у слухачів, концертні можливості двохклаватурного піаніно конструкції Е. Ф. Манжо. Атмосфера новацій і наукових відкриттів, дух національного піднесення, що вирував у Парижі (саме того року «Марсельеза» була проголошена Національним Гімном Франції), знайомство парижан із російською музикою в особі П. Чайковського («Російські концерти», влаштовані М. Рубінштейном), власні виконавські успіхи, звісно окрилювали і стимулювали пошуковість у творчості.

Відтак, з-під пера Зарембського з'являється п'ятичастинний фортепіанний цикл віртуозного спрямування «Троянди і терни», що ознаменовує, за періодизацією Н. Травкіної, початок другого періоду творчості композитора<sup>48</sup>, показового «форму-

---

<sup>48</sup> Травкіна Н. Предвосхищение стилистики музыкального импрессионизма в творчестве Ю. Зарембского. *Мова і культура*. Київ, 2003. Вип. 6. Т. VII : Культурологічний підхід до викладання мови і літератури. С. 306.

## Розділ 1. ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ІНСПІРАЦІЇ

---

ванням власного композиторського почерку, пошуками колористичності, навіть певної імпресіоністичності»<sup>49</sup>. Зокрема, початкова тема першої п'єси, фактурно нагадуючи лістівський «Waldesrauschen» («Шум лісу»), експонує інтенцію Зарембського увиразнити роль фонових структур через барвистість їх семантики. Розташовані у високому регістрі (третя октава) фігурації при визначенні їх гармонічної структури зовсім несподівано, як для 1880-х років, утворюють цікаве співзвуччя – мажорний тризвук із долученою квартою. До того ж, колористичне значення останньої спостерігається через виклад як нерозв'язуваного тритона. Сприяє такому ж осмисленню теми і півтоновий тональний зсув її другої фрази. Звертає на себе увагу й обарвлення завершуючого п'єсу тонічного тризвука вкрапленням VI ст. У другій п'єсі циклу «Троянди і терни» в темі *appassionato* Зарембський зіставляє великий мажорний септакорд і мінорний тризвук із зниженими квінтою та секстою, що в сукупності з органом пунктом дає ефект звукової барви; в наступному ж проведенні, до речі, з півтоновим зсувом догори, функційний зв'язок домінантсептакорда, розв'язаного в тоніку, зреалізовується, переводячи тематичний матеріал одразу в романтичну площину. Красномовним є у п'єсі предиктовий перед репрізою розділ *Piu lento*: нанизане на віддалений бас мелодизоване пульсування фактури, що привносить у загалом романтично поривчастий потік короткий момент перепочинку, статики. Саме фактура стане згодом в імпресіонізмі домінуючим виражальним засобом. Передчуття цього наочно демонструє цей приклад. Досить влучним щодо нього є спостереження Н. Травкіної: «В гармонічній мові Ю. Зарембського починає відбуватися

---

<sup>49</sup> Травкіна Н., Шамаєва К. Зарембський Юліуш Кароль. *Українська музична енциклопедія*. Київ : ІМФЕ, 2008. Т. 2. С. 133.

процес «розчинення» гармонії в мелодичному інтонуванні або ж насичування мелодизмом в такій мірі, що гармонія, по-суті, перестає бути власне гармонією і стає невід'ємною стороною цілісного музичного висловлення композитора»<sup>50</sup>. Виразність каденційного розділу третьої п'єси циклу досягається завдяки фонізму гармонічного фактора, а саме – послідовності мажорних тризвуків Ges – Fes – Ges – Fes – Es. У четвертій п'єсі «Троянд», загалом близькій фактурним моделям письма Б. Годара, спостерігаємо цікаві перегуки з «Місячним сьйвом» із «Бергамаської сюїти» Дебюссі, написаним сімома роками пізніше. Мова йде про завуальовану у фігуративному викладі послідовність малого мінорного та малого ввідного септакордів (тт. 13–18) і два такти перед репризою Tempo I у Дебюссі. Така спільність гармонічних лексем говорить про те, що колористична спрямованість ідеї оновлення музичної лексики «носилася в повітрі», поступово набираючи зримих форм, реформуючи всю систему музично-виражальних засобів.

Отже, короточасна внаслідок ранньої смерті діяльність Ю. Зарембського стала типовим відображенням ідей епохи пізнього романтизму з його культом особистості митця-віртуоза і водночас композитора. Це помітно в авторському стилі, що разом із тим, відбиває тенденцію до збагачення гармонічного фактора та осмислення фактури як важливого засобу музичної виражальності.

Усталена думка про *М. Лисенка* як про національного класика та музично-громадського діяча на ниві розбудови української музичної культури до певної міри перешкоджає усебіч осягти,

<sup>50</sup> Травкина Н. Предвосхищение стилистики музыкального импрессионизма в творчестве Ю. Зарембского. *Мова і культура*. Київ, 2003. Вип. 6. Т. VII : Культурологічний підхід до викладання мови і літератури. С. 307.

## Розділ 1. ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ІНСПІРАЦІЇ

---

зрозуміти силу пасіонарності його особистості, сприйнятливої минулого і сучасного йому, а також спрямовуючої свій погляд у майбутнє. Як згадував О. Кошиць, «на моє здивування, Лисенко, людина, майже удвоє старша мене віком, був приклонником нових течій в музиці»<sup>51</sup>. Наведена цитата стосується зацікавлення композитора прянощами пізнього романтизму, свідком якого довелося бути Кошицеві: «Одного разу [йдеться про спілкування в стінах Українського клубу, 1908–1912 рр. – О. К.] стояли ми [...] й балакали з приводу нововиставленої опери Вагнера «Валькірія». Тут я переконався у вагнеризмі Миколи Віталійовича. З надзвичайним захопленням він оповідав мені про провідні мотиви, особливо мотив вогню, що так чудово розроблено в опері»<sup>52</sup>.

Протягом останніх двох десятиріч вчені ширше оцінюють лисенківський мікрокосм. Так, О. Козаренко виділяє в ньому три поля: національно-своєрідну семантику, поле загальноєвропейське та поле панзнаковості<sup>53</sup>. Проте, на його думку, ізолюваність української музики через відсутність своєї державності не дала можливості резонувати в європейському контексті новаціям Лисенка. Послугуючись компаративним підходом, О. Таранченко у виступі на конференції з нагоди 150-річного ювілею Лисенка поставила (як перспективну у вивченні) проблему контексту творчості митця, її співмірності з процесом національного відродження слов'янських народів – будительства<sup>54</sup>. Саме під таким кутом зору його фортепіанний

---

<sup>51</sup> Кошиць О. Спогади. Київ : Рада, 1995. С. 368.

<sup>52</sup> Там само.

<sup>53</sup> Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів : НТШ, 2000. С. 14–15.

<sup>54</sup> Таранченко О. Творчість М. Лисенка: проблеми і перспективи дослідження. *Микола Лисенко та музичний світ (до 150-річчя від дня народження)*. Тези міжн. наук. конф. 20–22 травня 1992 року. Київ, 1992. С. 128.



доробок проаналізовано у статті Є. Бровенко, де автор досліджує асиміляцію загальноромантичних тенденцій, проводячи паралелі із музикою Е. Гріґа та А. Дворжака<sup>55</sup>.

Перш ніж звернутись до творчості Лисенка 1900-х років, повернемося трохи раніше, до його постконсерваторського періоду. Серед фортепіанних п'єс художньою яскравістю виділяється «Мрія» ор. 12 (1876, Київ). Це твір, де Лисенко ставить завдання дещо інакші, аніж пряме втілення, цитування національної характерності. Підзаголовок «На солодкім меду» скеровує слухача у сферу легкої рефлексії, споглядання зміни нюансів притишеної емоції, загалом настрою безтурботності. І хоча застосовано лише засоби романтичної стилістики<sup>56</sup> («мотив томління», вальсовість у другій темі, колористичне зіставлення тональностей, рухливість усіх фактурних шарів, секвенції, розвинена кода), тим не менше п'єса мовби передбачає, провіщає тенденцію імпресіонізму. На таку особливість вказують згладженість контрастів між розділами форми, фактурний тематизм, наголошення нестійкості у провідному мелодичному мотиві. Отже, в цій композиції, відштовхуючись від романтичних засад, Лисенко накреслює нові шляхи розвитку фортепіанної мініатюри камерно-інтимного змісту.

Пізніше він повернеться до розробки тематики рефлексії у програмних мініатюрах «Момент зачарування» ор. 40 № 2 та «Враження від радісного дня» ор. 41 № 2 (обидві 1902). У першій з них мелодія ховається в пульсуючій фактурі, з погляду коло-

<sup>55</sup> Бровенко Є. Фортепіанні мініатюри М. В. Лисенка: до проблеми взаємодії загальноєвропейських та національних джерел стилю. *Українське музикознавство*. Київ, 1992. Вип. 27. С. 146–155.

<sup>56</sup> О. Козаренко вбачає цей твір суголосним із стильовою манерою Й. Брамса. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів : НТШ, 2000. С. 74.

## Розділ 1. ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ІНСПІРАЦІЇ

ристики перспективною виглядає початкова гармонічна послідовність із малих мінорних септакордів та «розмитого» секстою тонічного тризвука. У «Враженнях» митець, дотримуючись суворої логіки тонального мислення, водночас на коротку мить уводить знакову для імпресіонізму барву-символ – нонакорд. Незабаром питомість її збільшиться: у солоспіві «Прийди, прийди» на сл. О. Олеся (1906–1910) домінантнонакорд розташовано у драматургічно вузловому епізоді (порівнюючи ніжність ночі з ніжністю коханої, поет сам себе запитує, чи це так?) на сильній долі із зупинкою. У солоспіві «Айстри» на сл. О. Олеся (1907) така тенденція прогресуватиме ще більше. Іntenція композитора в осмисленні олесівської ідеї вітаїзму («і стали рожевого ранку чекать, і в райдугу барвів життя убирать») знаходить вираження у барвистій зміні побічних домінант та застосуванні великого мажорного септакорда. За спостереженнями І. Лісун, стилістика імпресіонізму виявилась і в інтонаційній основі мелодики романсу (уникання півтонових тяжінь, мотиви пента-тонічного типу), а також у просторових, розріджених якостях фортепіанної фактури («пластичний фігураційний фон») <sup>57</sup>.

Отже, у творчих пошуках М. Лисенка пізнього періоду відчутне розширення меж романтичної стилістики завдяки застосуванню елементів колористики імпресіонізму. Вагомим чинником при тому слід вважати звернення митця до поезії О. Олеся, «відкритої за своїми темами та способом їх вираження до європейського творчого досвіду» <sup>58</sup>, а відтак такої, що «спровокувала» його на пошук адекватного музичного втілення з конкретним спрямуванням у сторону барвистості. Особливістю цих камер-

<sup>57</sup> Лісун І. Стильові пошуки в українській вокальній музиці першої третини ХХ ст. *Українське музикознавство*. Київ, 2010. Вип. 36. С. 157.

<sup>58</sup> Там само. С. 155.

но-вокальних творів, на відміну від зарубіжних зразків імпресіонізму є, як слушно зауважує О. Фрайт, «питомий український кордоцентризм, який вирізняє українських митців, незалежно від стилів або напрямків»<sup>59</sup>. Одначе, в силу обставин об'єктивної місії фундатора національної музики та власного поважного віку М. Лисенко залишився, щоправда, лише біля витоків зародження тенденції імпресіонізму в українській музиці.

Молодший сучасник М. Лисенка **Я. Степовий** (Якименко), вихованець Петербурзької композиторської школи, звернувся до окремих елементів лексики імпресіонізму, вочевидь, не без впливу свого старшого брата Ф. Якименка (не випадково, він ставить присвяту йому на одній із фортепіанних прелюдій, імітуючи в ній музичну образність Якименка-старшого), для котрого імпресіонізм став одним із домінантних орієнтирів в авторському стилі.

Так, як і М. Лисенка, Я. Степового, на той час студента Петербурзької консерваторії класу композиції М. Римського-Корсакова, також вабить витонченістю сугестії новаторська поезія О. Олеся. Результатом такого інтересу постане вокальний цикл «Пісні настрою» ор. 6 (1907–08), де у солоспіві «В квітках була душа моя» при загальній романтичній музичній мові (фактура нагадує рахманіновські моделі) особливо наголошуються, підкреслюються колористичні якості окремих гармоній малого мінорного септакорда, збільшеного тризвука, великого мажорного нон- та ундецимакордакордів, подекуди майстерно вуалюється тоніка (здебільшого завдяки перенесенню її на слабку долю такту). Можливо, появу «Пісень настрою» стимулювала не лише поезія Олеся, а й творчі експерименти брата: адже саме у ті роки

<sup>59</sup> Фрайт О. Микола Лисенко та Олександр Олеся: життєві паралелі та творчі перехрестя. *Студії мистецтвознавчі*. 2006. Чис. 4. С. 37.

## Розділ 1. ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ІНСПІРАЦІЇ

Ф. Якименко в Харкові пише свої фортепіанні цикли «Зоряні мрії» ор. 42 та «Сторінки фантастичної поезії» ор. 43 – яскраво виразні перші зразки імпресіонізму в українській музиці.

Прелюд E-dur ор. 10 № 3 для фортепіано наводить на думку, що, незважаючи на загалом традиціоналістське мислення, Степовий реагував на новації в музичній творчості. У трактованій афористично прелюдії він втілює зосередженість настрою, спираючись на мелодичну лінію, яку колористично «розфарбовує» рухом паралельних акордів, функціонально незалежних один від одного ( $E_3^5 - D_3^5 - C_{\text{м.маж.7}} - B_3^5 - A_{\text{непов.}}^5$  і т. д. за секвенцією).

Незвичність фонізму нонакорда композитор застосував з ілюстративною метою в романсі «Каменярі», написаного у буремні часи Жовтневого перевороту 1917 року, очевидно, для підкреслення наснаженості поетичних рядків І. Франка:

Мов водопаду рев, мов битви гук кривавий,  
 Так наші молоти гриміли раз у раз,  
 І п'ядь за п'ядею ми місця здобували,  
 І хоч не одного там калічили ті скали,  
 Ми далі йшли, ніщо не спинювало нас.

Таким чином, спираючись на особливості лексики пізньо-романтичної музики, Я. Степовий деколи послуговується фонізмом септакордових співзвуч (одна з ознак імпресіоністичної стилістики) для увиразнення словесного тексту у солоспівах та мелодії в інструментальних творах. Цей відгук Я. Степового на модерністичні віяння початку ХХ ст. постав своєрідним проявом тенденції «інтелектуалізації творчого процесу»<sup>60</sup>. Тим не менше така спорадичність отримала різномірні відгуки й оцінку

<sup>60</sup> Козаренко О. Деякі тенденції розвитку національної музичної мови у першій третині ХХ-го століття. *Українське музикознавство*. Київ, 1998. Вип. 28. С. 145.

сучасників. Так, М. Грінченко, чи не перший, констатував новачії Степового порівняно із попереднім періодом розвитку української музики: «... він вніс дещо нового в українську музичну культуру, підкресливши свою потребу і можливість орієнтуватися не лише на ті елементи, які накреслені були Лисенком, – на народню інтонацію, – але й залучити до сфери українського музично-творчого думання й елементи західно-європейських інтонацій, використавши їх в розрізі творчості українського композитора»<sup>61</sup>. З іншої сторони, намагання композитора оновити музичну мову зустрічало відверте неприйняття видавців. У рукописних фондах ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України зберігається лист Олени Пчілки від 19.11.1911 р. до Степового з приводу публікації його романсу «Не грай» (сл. М. Рильського) в журналі «Рідний край», який вона редагувала. Гострий тон відмови показово характеризує полярність оцінок творчості молодого митця. Водночас у відповіді Олени Пчілки проглядає дуже обережне, та навіть більше негативне ставлення до «модернізованих композицій» (до яких вона відносить романс «Не грай»): «Стиль «модерн» витончує, але й знеособлює пісню... Я не кажу, що наша музика повинна зупинитися на «примітивних» формах, але в її розвитку повинна бути якась особлива міра і прийоми, які мусять зберегти їй національну оригінальність. Можливо, новому музиканту важко не піддатися впливу сучасного йому стилю («модерну»), але цей «модерн» уже приніс так багато шкоди нашій новітній поезії, перетворивши чимало віршів хороших поетів у набір співзвуч; шкода буде, якщо дещо подібне станеться і в галузі нашої музи-

---

<sup>61</sup> Архівні наукові фонди рукописів та фонозаписів ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. Ф. 36–4. Од. зб. 174. Арк. 1.

## Розділ 1. ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ІНСПІРАЦІЇ

---

ки»<sup>62</sup>. Як бачимо, незначні спроби новацій Степового не завжди знаходили підтримку і розуміння своєї доцільності. Тому, напевне, композитор і не продовжив у подальшій короткочасній творчості розвивати таке спрямування, а залишився в межах академізму.

Дослідження впливів імпресіонізму на українську музику 1900–20-х років розпочалося автором цих рядків на початку 1990-х завдяки проголошенню Незалежності України та демократизації суспільства. До цього часу і практика, і теорія творчого процесу в колишньому Радянському Союзі протягом кількох десятиліть розвивалася в «прокрустовому ложі» жорстко догматичної і вкрай заідеологізованої доктрини «соціалістичного реалізму». Тому, з одного боку, ряд явищ, що в рамки цієї доктрини не вкладалися (а, власне, таким було мистецтво перших десятиліть ХХ ст.) – або різко засуджувалися, або взагалі вилучалися з культурного обігу. Це стосується, наприклад, «формалістичного» періоду творчості Б. Лятошинського, І. Белзи чи творчої спадщини Ф. Якименка, викресленої з історії української музики.

З другого боку, відсутність уваги до цієї проблематики зумовлювалась і певною спрямованістю досліджень нашого музикознавства. Будучи досить молодою галуззю радянської мистецтвознавчої науки, воно йшло впродовж десятиліть шляхом нагромадження фактологічного матеріалу, певне осмислення його здійснювалось у межах монографічних праць, присвячених окремим композиторам та теорії жанру, де узагальнювались розвиток найважливіших жанрів української музики. Тож, починаючи із 1990-х років, розпочато якісно новий етап освоєння музичного процесу в Україні – власне, з позицій взаємодії та розвитку різних стильових напрямків.

---

<sup>62</sup> Архівні наукові фонди рукописів та фонозаписів ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. Ф. 36–2. Од. зб. 82. Арк. 2.

Антоніна Азарова

## 1.2. УКРАЇНСЬКА «ДУМКА» В МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

Українська пісня відома у всьому світі, – про це писали різні дослідники. Однією з найвідоміших є праця Григорія Нудьги «Українська дума і пісня в світі»<sup>1</sup>, де простежено, як українські пісні й думи поширювалися в країнах Східної (Польщі, Чехії, Словаччині, Болгарії, Сербії, Хорватії, Румунії, Угорщині) та Західної (Німеччині, Австрії, Швейцарії, Бельгії, Нідерландах, Великої Британії, Франції, Італії, Іспанії, Португалії, Данії, Швеції, Фінляндії) Європи; на Американському (США, Канаді, Південній Америці) й Африканському континентах, в Австралії та Японії. Перші згадки про українську пісню автор датує XVII ст. (на теренах Німеччини). А однією з найперших і найпоширеніших у Європі вважає ліричну пісню «Їхав козак за Дунай», яку називає *думкою*.

У музикознавстві *думка* глибоко не досліджувалась. Її, зокрема, розглядали у зв'язку з думами, піснями-романсами, сольними обробками народних пісень, зверненнями до неї окремих авторів тощо. Різними є і визначення. Так, згідно з тлумачним словником *думка* – це: а) дума; б) українська й польська народна ліро-епічна пісня часто журливого харак-

---

<sup>1</sup> Нудьга Г. Українська дума і пісня в світі. Львів, 1997. Кн. I. 424 с. ; 1997. Кн. II. 508 с.

## Розділ 1. ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ІНСПІРАЦІЇ

теру; в) музика до такої пісні; г) музичний твір відповідного настрою <sup>2</sup>. (Означення думи як музичного жанру в словнику інше). Деякі дослідники, зокрема Софія Грица, взагалі не виділяють *думку* в окремий жанр. А Тамара Булат у монографії «Український романс» розглядає її як пісню-романс (такої ж думки Анатолій Калениченко). Але слід зазначити, що, за різних формулювань, дослідники однакові щодо ліричного, елегійного (або журливого) характеру *думки*. Так, польський композитор і піаніст Альберт Совінський у «Словнику музикантів давніх і сучасних» визначає думи і *думки* однаково: як пісні, поширені на «цілій Русі, тобто на Україні, на Волині, в Галичині, а також Малопольщі», позначені «м'яким і сумовитим» настроєм <sup>3</sup>. Український етномузиколог Володимир Гошовський розглядає назву «думка» як зменшувальну від «дума» <sup>4</sup>, а Джон Тіррел тлумачить думу і *думку* як різновиди одного жанру, що відрізняються епічністю або баладністю в чоловічому виконанні (думи) й сумними піснями або інтонаціями плачу – в жіночому (*думки*) <sup>5</sup>. В «Українській літературній енциклопедії» зазначено: «Думка – народна пісня, лірична в українському фольклорі, ліро-епічна, елегійна – у білоруському (збірник “Думки білоруські” Владислава Вериги, 1889) та польському (“Польська епіка народна” Станіслава Черніки, 1958), якій властиві увага до явищ природи, сердечних переживань... Д[умкою] також називають жанр невеликої за обсягом медитативно-елегійної лірики з драматиза-

<sup>2</sup> Тлумачний словник сучасної української мови: загальноживана лексика / під заг. ред. проф. С. Калашникова. Харків, 2009. С. 265.

<sup>3</sup> Sowinski A. Sownik muzykow polskich I nowoczesnych. Paris, 1874, S. 86.

<sup>4</sup> Гошовський В. Дума. *Музыкальная энциклопедия*. Москва, 1974. Т. 2. С. 329.

<sup>5</sup> Tyrrell J. Dumka. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London, 1970. V. 7. P. 697.



цією ліричного сюжету, іноді близький до балади й романсу, поширений у творчості українських, польських, білоруських романтиків та представників української школи в польській літературі першої половини XIX ст. Термін “Думка” та твори цієї групи належать польському романтику Богдану Залеському, який умовно розмежовував їх на чотири частини: боянова, в якій поет здатен піднятися до духовного осяяння пророка (народного веща); русалки, виповнені еротичними мотивами; ліричні рефлексії аніми та анімуса; наслідування українських народних пісень»<sup>6</sup>. У літературі існують як окремі твори з назвою *думка* («Нісся місяць ясним небом» Маркіяна Шашкевича, «Дружили ми, а як пройдуть літа» Павла Грабовського, «Як ранок осипле квіточки росою» Олександра Афанасьєва-Чужбинського, «Думка українська» Юліуша Словацького та ін.), так і цикли та збірки [«Думки» Юрія Федьковича, «Думки і пісні та ще дещо» Амвросія Могили (псевдонім Амвросія Метлинського)]. Звертався до *думки* у своїй творчості і Тарас Шевченко («Тече вода в синє море», «Вітре буйний, вітре буйний!», «Тяжко-важко в світі жити», «Нашо мені чорні брови», «Вітер з гаєм розмовляє», «Дівичії ночі», «Не женися на багатій», «Не завидуй багатому»). «Якщо у ліриці термін “Думка”, зважаючи на його дефінітивну невиразність, не прищепився, то у музиці став жанрово-стильовою основою інструментальної та вокальної творчості...»<sup>7</sup>.

Можна припустити, що виникнувши, найвірогідніше, на Правобережній Україні та Галичині, музична *думка* невдовзі широко розповсюдилася в Україні й тих регіонах Польщі після її поділу, що входили до складу Росії та Австрії (згодом

<sup>6</sup> Ковалів Ю. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. Київ, 2007. Т. 1. С. 308.

<sup>7</sup> Там само.

## Розділ 1. ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ІНСПІРАЦІЇ

---

Австро-Угорщини). Слід зазначити, що українсько-польські мистецькі зв'язки набули особливого значення саме в епоху романтизму, яка стала добою відродження слов'янських народів з її увагою до національних – побуту, мови, звичаїв, мистецтва. Зацікавленості українською історією, козацтвом, мистецтвом на той час також сприяло підсилення антиросійських настроїв, пов'язаних із приєднанням наприкінці XVIII ст. частини польських і українських земель до Російської імперії, що вилилося згодом у спільне повстання польсько-українських сил 1830 року (тривалий час замовчуване як імперськими, так і радянськими істориками). Варто додати, що багато польських діячів були вихідцями з українських земель і їхній світогляд формувався під безпосереднім впливом українського оточення.

На початку століття, 1805 року, з'явилися праці польських етнографів про Україну, публікації української народної поезії в ряді польських видань. Вперше в Галичині українські народні пісні з нотами було надруковано теж польськими видавцями у Львові 1821 року у нотному додатку до часопису-календаря «Pielgrzym Lwowski...» [«Львівський пілігрим...»]. Там було вміщено краков'як, мазурку, дві українські пісні «Ой, не ходи, Грицю» та «Козак і Дзюба». Більш широко було представлено український фольклор у перших збірках українських дум і пісень (Миколи Цертелева, 1819, Михайла Максимовича, 1827, 1834, 1848, Вацлава з Олеська, 1833, Жеготи Паулі, 1839 тощо), і це, своєю чергою, посилювало цікавість поляків до українського етномистецтва. У збірках було вміщено не тільки думи й пісні. Траплялися, також, *думки*, шумки, мазурки, краков'яки тощо. Принцип визначення жанрових ознак цих творів не завжди зрозумілий: існує певна плутанина й неузгодженість із критеріями заявлених мистецьких форм. Але ми

маємо можливість прослідкувати початки або зародження деяких із них. З цього погляду інтерес становить саме термін «думка», яким названо деякі твори в цих збірках. Так, у відомому зібранні «Пісні польські і російські народу галицького... 1933 р.» [«Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego...» Вацлава Залеського (Wacław z Oleska)] один з розділів присвячено, у тому числі, *думкам* (Розділ E. Pieśni miłosne, w szeregłości dumki, i inne rozmaitej treści i różnego składu [«Пісні про любов, зокрема, думки, та інший різноманітний зміст і композиції»]. Але поняття «думка» в текстах Вацлава Залеського не існує. Частина з них уміщено з нотами в додатку Кароля Ліпінського («Музыка до пісні polskich i ruskich ludu galicyjskiego zebranych i wydanych przez Wacława z Oleska», 1933 р.). Образний зміст цих творів досить різноманітний. Для музичної мови характерні перемінний мажоро-мінор, розмір 3/4, 6/8, С, 2/4, широкий вокальний діапазон (октава й більше), у деяких зразках – пунктирна ритміка, близькість до таких жанрів як мазурка, полонез, краков'як тощо.

У більш пізньому збірнику «Пісні, думки и шумки руського народа на Подоли, України и въ Малороссіи (Полный сборникъ малороссійскихъ народныхъ песень) Антона Коціпінскаго [«Пісні, думки і шумки руського народу на Поділлі, Україні і в Малоросії» Антона Коціпінського], найоб'ємнішому виданні українських пісень з мелодіями 50 -60-х років ХІХ ст., знаходимо твори, вже означені саме як «думка». Там знаходимо український текст та інший варіант гармонізації. Цікаво порівняти два музичні зразки *думки*: «Хожу-нужу ручкы лом-

## Розділ 1. ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ІНСПІРАЦІЇ

лю» (Думка зь Подоля) зі збірки А. Коціпінського<sup>8</sup> і «Chodźu pudźu ponad bereh» з музичного додатку К. Ліпінського<sup>9</sup>. Залишивши ту саму тональність (перемінний мі-бемоль мажор) і темп, А. Коціпінський змінив фактуру. Замість «пульсуючих» шістнадцяток у лівій руці, що мають свою лінію голосоведення, і наповнених акордів у правій, композитор обрав легкий прозорий гомофонний варіант супроводу, що зробило твір більш камерним і ліричним. Можна було би припустити, що така гармонізація мала на меті спрощення тексту для аматорського домашнього музикування, але гортаючи збірку, знаходимо досить розвинуті фортепіанні фактури, що спростовує цю думку. Можливо, це – авторський погляд на опрацювання джерела. І, навпаки, порівнюючи зразок «Їхав казак за Дунай», що в збірці А. Коціпінського підписано як «Думка зь Волини, зь пидь Жытомыра»<sup>10</sup>, і цей самий твір у музичному додатку К. Ліпінського<sup>11</sup>, бачимо насичену хвилеподібну фактуру шістнадцяток у супроводі і настирливе (остинатне) повторення однієї ноти (ля) у верхньому регістрі на 2/4 у «схвильованому» *Andante sostenuto* в А. Коціпінського. На противагу у варіанті К. Ліпінського – більш розмірена хода (з повторенням ноти) вісімок, довгих октав супроводу в розмірі бревис та

<sup>8</sup> Коципинский А. Писни, думки и шумки руського народа на Подоли, Украины и въ Малороссии Антона Коципинскаго. Второе издание, просмотренное и исправленное : в 2 т. Киевъ ; Одесса, 1891. Т. 2. С. 5.

<sup>9</sup> Lipinski K. Muzyka do pieśni polskich i ruskich ludu galicyjskiego zebranych i wydanych przez Waclawa z Oleska. We Lwowie, 1833. С. 89.

<sup>10</sup> Коципинский А. Писни, думки и шумки руського народа на Подоли, Украины и въ Малороссии Антона Коципинскаго. Второе издание, просмотренное и исправленное : в 2 т. Киевъ ; Одесса, 1891. Т. 2. С. 52.

<sup>11</sup> Lipinski K. Muzyka do pieśni polskich i ruskich ludu galicyjskiego zebranych i wydanych przez Waclawa z Oleska. We Lwowie, 1833. С. 88.

більш розспівна мелодія з квартовими ходами (що розширює її діапазон) у темпі *Andante*.

Зі ста номерів збірки А. Коціпінського 34 означено автором як *думки* (16 – у 1-му т., 18 – у 2-му). Серед них: «Охъ, я нещасний, що маю діяти! (Думка зъ пидъ Цилкавець)», «Ой зійди, зійди, ти зиронько та вечирня (Думка зъ України)», «Ой чижъ бо я, на свити одна? (Думка зъ Подоля)», «Горе-жъ мени, горе, нещаслива доле (Думка зъ Подоля)», «Ой ходывъ чумакъ симъ рикъ по Дону (Думка чумацька)», «Виють витры, виють буйны, ажъ деревъя гнутся (Думка зъ України)», «Ой, як тужыть серце мое за тобою, мыла! (Думка зъ пидъ Овруча)», «Ой, пидъ вышнею, пидъ черешнею! (Думка зъ пид Новограда-Вольньского. Звягля)», одна з найвідомыших – «Ихавъ козакъ за Дунай (Думка зъ Воляни, зъ пидъ Жытомыра)» та ін. Представлено й інші жанри – пісня, шумка, хорова пісня, коломийка, козак, пісня з танцем, дума. Різниця між піснею і *думкою* тут дещо умовна. Хіба що в піснях, можливо, трохи більший звуковий діапазон, поряд з мінором вживається мажор і подекуди танцювальна ритміка. Зокрема, у мажорі – «Ой, пидъ вышнею, пидъ черешнею! (Думка зъ пид Новограда-Вольньского. Звягля)», танцювальна – «У сусида хата била (Думка зъ Воляни. Зъ пидъ Жытомыра)».

Таким чином, порівнюючи *думки* з другого тому цього видання з гармонізованими К. Ліпінським, можемо зазначити: образна сфера *думки* більше тяжіє до лірично-тужливої, інколи навіть мелодраматичної. У музичній мові окреслилися такі ознаки, як гармонічний мінор (з відхиленням у паралельний мажор), розмір зазвичай 2/4, іноді 3/4, рідко 6/8, звуковий діапазон – у межах октави, у мелодичній лінії – плавна кантилена, що поєднується з ходами тризвуком, оспівування в кадансах,

## Розділ 1. ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ІНСПІРАЦІЇ

менша кількість пунктирних фігур у ритміці тощо. Але, як завжди, трапляються й винятки.

Розглядаючи збірки з *думками*, не можна не згадати відому працю – «Народныя пѣсни Галицкой и Угорской Руси, собранныя Я. Ф. Головацкимъ. Часть I. Думы и думки» (1878). Цілий розділ присвячено думкам 12, що складається з підрозділів «Думки народныя» і «Думки образованнаго сословія». Деякі думки взято зі збірки В. Залеського, про що в тексті є відповідні примітки. Представлені слова пісень дають певні уявлення про образний ряд і настрої цих творів, які, в більшості, – ліричні або лірико-драматичні. Але, на жаль, без музичного компоненту важко розглядати такий матеріал із точки зору процесу розвитку форм музикування. На цьому, також, наголошував Олександр Потебня в своїй Рецензії на збірку «Народніе песни Галицкой и Угорской Руси, собранніе Я. Ф. Головацкимъ»<sup>13</sup>.

Варто зауважити, що інтерес до *думки* зберігався у Польщі й наприкінці XIX – початку XX ст. Це засвідчує навіть той факт, що у Кракові в ті часи принаймні тричі у 2-х зошитах було видано 86 народних і авторських *думок* у фортепіанному викладі зі словами (у т. ч. на вірші Богдана Залеського, Францишека Карпінського, Юзефа Коженьовського, Марії Конопницької, Адама Міцкевича, В. Сирокомлі, Я. Чечота та інших відомих польських поетів), упорядкованих О. Жуковським. Поміж авторів музики цих збірок – Станіслав Мо-

<sup>12</sup> Головацкий Я. Народныя пѣсни Галицкой и Угорской Руси, собранныя Я. Ф. Головацкимъ. Часть I. Думы и думки. Москва, 1878. С. 237–388.

<sup>13</sup> Потебня О. Рецензія на збірник «Народніе песни Галицкой и Угорской Руси, собранніе Я. Ф. Головацкимъ». *Естетика і поетика слова*. Київ, 1985. С. 80.

нюшко, Казімеж Любомирський, Фридерик Шопен, Міхал Завадський та ін.

Не зважаючи на загальну назву *думки*, у зазначених збірках було представлено значно ширшу палітру жанрових різновидів. Але щодо *думок* можна стверджувати, що тут вони набули вже характерних рис, що наближує їх до поняття жанру. Це насамперед доволі чітко окреслена образна лірико-елегійна сфера журливо-сентиментального характеру, монологічність висловлення, пісенно-романсова мелодика, ритміка, гармонія, помірний темп, гармонічний мінор із ладовим паралелізмом, переважно дво-, іноді – тридольний розмір і, як правило, куплетна, квадратно-періодична форма. Також, порівняно з романсом, – дещо менший діапазон і не така розвинена мелодична лінія. Представлені в цих збірках вокальні твори з фортепіанним супроводом розраховані на широке коло любителів музики. Але на той час були вже відомі й *думки* для різних складів (як-то: для голосу з торбаном або фортепіано, для гітари, фортепіано, скрипки або віолончелі з фортепіано, фортепіанних тріо, квартету, квінтету, секстету, камерного та симфонічного оркестрів, іноді – із солюючим інструментом, або – як оперний вокальний номер тощо).

Слід зазначити, що особливої популярності *думка* набула в побутовому домашньому салонному музикуванні й творчості композиторів-аматорів. А це як звернення до «народного» було виявом романтичного стилю тогочасної епохи. Щодо професійної музики, то *думки* писало багато відомих українських і зарубіжних композиторів. Це українські композитори: Микола Лисенко, Василь Барвінський, Михайло Вербицький, Сидір Воробкевич, Денис Бонковський, Владислав і Сигізмунд Заремби, Михайло Завадський, Павло Сеніця та ін. З-поміж видатних зарубіжних митців – Фридерик

## Розділ 1. ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ІНСПІРАЦІЇ

Шопен, Станіслав Монюшко, Кароль Ліпінський, Юліуш Зарембський, Юзеф Ельснер, Петро Чайковський, Мілій Балакирєв, Антонін Дворжак, Леон Яначек, Вільгельм Амброз і Ференц Ліст (не слов'янин). Тобто *думка* була поширена переважно в українській і польській, меншою мірою чеській, словацькій, російській та угорській професійній музиці. До найвідоміших *думок* в історії музики належать Друга фортепіанна рапсодія М. Лисенка «Думка-шумка», деякі солоспіви М. Вербицького і М. Лисенка, *думка* «Ой поїхав Ревуха» Тимка Падури, варіація з Фортепіанного секстету і дві для віолончелі Василя Барвінського, дві камерно-вокальні *думки* Ф. Шопена «Нема чого треба» («Niema czego trzeba») і «Подвійний кінець» («Dwojaki koniec») – обидві на слова Б. Залеського, *думки* Парубка і Парасі з опери Модеста Мусоргського «Сорочинський ярмарок», *думка* Йонтека з опери «Галька», Ядвіги з опери «Страшний двір» та понад 15 камерно-вокальних *думок* С. Монюшка, дві фортепіанні *думки* (з циклу «Жнива в Воронинцях») на теми українських народних пісень «Ой не ходи Грицю» та «Віють вітри», віють буйні», *думки* es-moll М. Балакірева та «Російська селянська сцена» П. Чайковського (обидві для фортепіано), фортепіанне тріо «Думки», кілька фортепіанних п'єс та частин інших камерно-інструментальних ансамблів під назвою *думка* А. Дворжака, *думка* для скрипки і фортепіано Л. Яначека та ін.

Особливо хотілося б виділити *думки* на слова Тараса Шевченка як невмируще джерело композиторського натхнення. Серед творів музики М. Лисенка до «Кобзаря» Т. Шевченка є два відомих твори з підзаголовком *думка* – «Чого мені тяжко» для сопрано, тенора у супроводі фортепіано та «Нащо мені чорні брови» для сопрано у супроводі фортепіано. Також, сучасна композиторка Леся Дичко в 1964 році написала рапсодію «Дум-



*Азарова Антоніна. Українська «думка» в музичному мистецтві*

---

ка» для колоратурного сопрано, чоловічого хору та симфонічного оркестру на одну з найдраматичніших *думок* Т. Шевченка «Вітре буйний, вітре буйний!». У жанрі хорової музики *думки* Т. Шевченка представлено у творчості українських композиторів Михайла Ластовецького («Тече вода в синє море»), Богдани Фільц («Вітре буйний, вітре буйний!») та композиторки російського походження, яка зараз мешкає в Італії Марії Романової («Думка» на слова «Тече вода в синє море»).

У висновках можемо констатувати, що розквіт *думки* припав на добу передромантизму та раннього й пізнього романтизму. Але і в музичному мистецтві ХХ ст. композитори продовжують звертатися до цього жанру (окрім названих, Геннадій Дяченко «Думка» для гобоя і малого симфонічного оркестру, 1925 р.; Микита Мкртчян «Думка» для віолончелі й симфонічного оркестру, 1941 р.; Василь Овчаренко «Думка» пам'яті М. Лисенка для струнного оркестру, 1962 р. та ін.).

Ірина Горбунова

### 1.3. ПРИЙОМИ ПАРОДІЮВАННЯ ЯК ЗАСІБ СТВОРЕННЯ САТИРИЧНОЇ ОБРАЗНОСТІ В ЖАНРІ РАЙКА

Сміховий світ – потужний, оригінальний і самобутній пласт культури – з найдавніших часів і до наших днів є неодмінним супутником культури «серйозної», її «кривим дзеркалом». На межі ХХ–ХХІ ст. проблема сміхових явищ надзвичайно актуалізується як в естетиці, так і в музикознавстві.

У мистецтві, зокрема і в музиці, новітнього часу (ХІХ–ХХІ ст.) всебічно зростає роль і значення *комічного* (оцінного, або ж аксіологічного) різновиду сміху. Певним загальним засобом для всіх проявів комічного своєю чергою є *пародіювання*: дослідники часом навіть ставлять своєрідний «знак рівності» між «комічним» і «пародійним» сміхом (такої думки дотримується, зокрема, О. Соломонова – авторка теорії музичної пародії у вітчизняному музикознавстві). Сутність пародіювання в мистецтві складає сміхове наслідування певному «першоджерелу» – життєвому явищу або ж художньому творові чи групі творів, побудоване на зумисній *невідповідності* стилістичного й тематичного планів художньої форми та на зумисному *загостренні* виражальних засобів. У музичному творі зазначені два «фундаментальні» прийоми пародіювання – невідповідність і перебільшення – конкретизуються, на думку авторки цього підрозділу, на рівні жанру (як прийоми пародійної жанрової моделі, відхилення, зіставлення, трансформації, контрапункту,

синтезу), на рівні стилю (як-от: прийоми пародійної стилізації і стильової алюзії; до другої групи прийомів належить пародійне квазіцитування) та на перетині жанрової і стильової координат.

Як зазначалося, у музичному мистецтві XIX–XXI ст. пародіювання стало загальним засобом для проявів комічного (оцінного) сміху, і найчастіше – засобом створення *сатиричних* (соціально забарвлених) художніх артефактів. Виняткова роль пародіювання в музиці названого періоду є, можна сказати, явищем загальноєвропейським; у тому числі й *українській* музичній культурі новітнього часу притаманне всебічне використання прийомів пародіювання для створення комічної (зокрема сатиричної) образності.

Проблематику пропонованого підрозділу зосереджено на творах, орієнтованих на специфічно слов'янську фольклорну жанрову модель райка, тому феномен пародіювання буде розглянуто в дещо ширшому контексті *загальнослов'янської* сміхової культури.

Слов'янська сміхова традиція – цікаве й парадоксальне явище в контексті світової сміхової культури. В силу історичних умов (Російська імперія, а згодом Радянський Союз – одна з найбільш абсолютистських, тоталітарних держав XVIII–XX ст.) особливої актуальності в національному менталітеті набуває проблема «сміх і зло», за визначенням Л. Карасьова<sup>1</sup>. Соціально-сатирична, критична, навіть *самокритична* спрямованість такого сміху, потреба «посміятися над собою» простежуються з часів середньовіччя, а в період з XVIII–XIX ст. і до наших днів стають домінантними.

Слід зазначити, що тисячолітня спадщина слов'янської сміхової культури зазнала значної історичної еволюції. Так,

<sup>1</sup> Карасёв Л. Смех и зло. *Человек*. 1992. № 3. С. 14–27.

## Розділ 1. ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ІНСПІРАЦІЇ

після винищення найпершого значного феномену цієї культури – скомороства – Указом царя Олексія Михайловича «Об исправлении нравов и уничтожении суеверия» (1648), її розвиток пов'язаний із численними ярмарковими жанрами народної творчості, такими як балаган, райок, вертеп, батлейка, ведмежа потіха, ляльковий театр Петрушки, «народна реклама» тощо. Практично у всіх дослідженнях, присвячених указаному питанню, згадані жанри ведуть свій родовід із одного джерела – синкретичного скомороського мистецтва, є його «правонаступниками».

Ось свідчення Н. Савушкіної: «Німецький мандрівник XVII в. Адам Олеарій описує у своїй книжці типовий виступ скоморохів, що включав спів, гру на музичних інструментах, танці, *ведмежу потіху, ляльковий театр* [курсив наш. – І. Г.]. <...> Із плином часу, в наступні століття скоморохи нібито «розчинилися» в народному мистецтві... Зовнішність скоморохів і ситуації, окремі теми їхніх виступів зберегли *лубочні картинки* [курсив наш. – І. Г.]. <...> Якщо скоморохи як такі зникли з центральних губерній у XVIII ст., то лялькарі і поведирі ведмедів дожили до початку XX ст.»<sup>2</sup>.

Таку саму думку можна простежити й у роботах сучасних дослідників, зокрема, монографії О. Соломонової, спеціально присвяченій проблемам національної сміхової культури: «Новий час, продовжуючи традиції сміхової культури Стародавньої Русі й синтезуючи досягнуте на “сміховому терені”, проставляє свої акценти. Знакове явище Нового часу – <...> реформа веселощів Петра Першого, яка здійснила реабілітацію сміху і скомпрометувала релігійну картину світу. Ще продовжує існувати скомороство, набуваючи у зв'язку з істо-

<sup>2</sup> Савушкина Н. Русский народный театр. Москва : Наука, 1976. С. 125.

ричною необхідністю нові форми й поступово трансформуються у інші сфери народної творчості (балаган, райок, ведмежа потіха, театр Петрушки, шкільна драма; вертеп і театр мандрівних дяків в Україні, батлейка в Білорусі)»<sup>3</sup>.

Правомірно стверджувати, що скоморство, всупереч усім і всіляким репресивним заходам із боку можновладців, продовжувало жити аж до Новітнього часу, розгалужене на безліч різноманітних ярмарково-сміхових жанрів фольклору. Спробуємо докладно розібрати один із згадуваних уже жанрів – *райок*, у зв'язку з його соціально-сатиричною, пародійною природою, а також унаслідок недостатньої розробленості цього феномену в дослідницькій літературі (скажімо, «Райкові» М. Мусоргського цілком присвячено магістерську роботу А. Гадецької<sup>4</sup>; проте в ній увагу зосереджено скоріше на пародійних, ніж на власне *райкових* засадах). Окрім того, буде розглянуто цікаві втілення «райкових» художніх принципів і прийомів (продовження традиції, закладеної «Райком» М. Мусоргського) в ряді творів українських і російських композиторів радянського й пострадянського періоду.

Слід зазначити, що окремих робіт, спеціально присвячених жанру райка (як, утім, і спорідненим йому жанрам ярмаркового фольклору), авторкою розділу виявлено не було. При визначенні жанрової природи райка, а також при з'ясуванні його місця в системі подібних явищ (балаган, вертеп тощо) можна спиратися перш за все на статті з «Театральної енциклопедії», а також на

---

<sup>3</sup> Соломонова О. «И когда смеётся лицо – вместе с ним не веселится ум...»: Смеховое зазеркалье русской музыкальной классики. Київ : ТОВ «Задруга», 2006. С. 40.

<sup>4</sup> Гадецькая А. Вокальный цикл М. Мусоргского «Раёк» в контексте русской музыкальной, театральной и литературной пародии 40–70-х гг. XIX века : магистерская работа. Київ, 2003. 168 с. : прилож.

## Розділ 1. ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ІНСПІРАЦІЇ

ряд досліджень театрознавців, музикознавців, фольклористів, присвячених ярмарковим формам веселощів у цілому.

Аналіз літератури із зазначеного питання виявив, насамперед, недостатню диференціацію форм і жанрів фольклору, що входять у збірну категорію «ярмаркові». Так, «Театральна енциклопедія» включає в поняття «дідів-райочників», крім власне райочників (дотепників, які показували й коментували картинки в райках), будь-яких інших ярмаркових (балаганних) зазивал<sup>5</sup>. Подібним чином трактує збірний образ ярмаркових балаганних, гойдалкових, карусельних «дідів» А. Некрилова: «Діди, як і райочники, петрушечники, часто жартували на злобу дня, але теми жартів і дотепів щоразу диктувалися традиціями жанру, імпровізація не виходила за межі балаганного, райкового або петрушечного кола предметів, явищ» [курсив наш. – І. Г.]<sup>6</sup>.

В. Валькова у ході дослідження «балаганної» концепції Четвертої симфонії Д. Шостаковича звернулася до «витоку гротескної образності в мистецтві 30-х років: до традицій народного балагану»<sup>7</sup>. При тому мистецтвознавець розглянула балаган як явище збірне, що включає в себе інші форми й жанри ярмаркового фольклору: «Слово “балаган” <...> вживається як збірне позначення для найрізноманітніших театралізованих форм народних веселощів. Це і власне балагани – тимчасові театри, що діяли на ярмаркових площах і під час гулянь <...>, це і мандрівні лялькарі з улюбленим своїм персонажем Петрушкою, і “діди-райочники”, котрі показували публіці свої картинки-па-

<sup>5</sup> Дмитриев Ю. Дед-раёшник. *Театральная энциклопедия*. Москва : Сов. энциклопедия, 1963. Т. 2. Стб. 337.

<sup>6</sup> Некрилова А. Об изучении русского ярмарочного фольклора. *Актуальные проблемы современной фольклористики* : сб. статей и материалов. Ленинград : Музыка, 1980. С. 137.

<sup>7</sup> Валькова В. Трагический балаган. *Музыкальная академия*. 1997. № 4. С. 79.

норами, супроводжуючи їх веселими примовками, це і так звані карусельні діди <...>. Головними дійовими особами балаганних вистав були вже згадувані “діди”. Приблизно в одному амплуа вони виступали й на так званих раусах (балкончики перед балаганом), закликаючи публіку в театр, і на каруселях, і в інтермедіях вистав. “Діди-райочники” показували панорами, а часто ставали лялькарями-петрушечниками»<sup>8</sup>.

Н. Савушкіна теж об’єднує ляльковий театр (петрушковий і вертепний), балаган і райок у загальну систему схожих, взаємовпливних феноменів. Так, дослідниця вирізняє в *балаганах* такий вид вистав, як «пантоміми на лубкові сюжети»<sup>9</sup>, що споріднює їх із *райками*, де саме лубкові картинки є основою вистави.

Така ускладнена диференціація численних народних веселощів, котрі входять у строкатий калейдоскоп ярмарки, безсумнівно, є наслідком того, що всі вони – прямі «спадкоємці» синкретичного мистецтва скоморохів. Відлуння цього синкретизму і проявляється в діяльності балаганних «дідів», свого роду «майстрів на всі руки», баляндрасників-імпровізаторів, здатних виступати в будь-якому амплуа (райочників, лялькарів, балаганних зазивал, «народних рекламників», і т. ін.).

Проте, жанрова своєрідність власне *райка* піддається досить точному визначенню. Так, «Театральна енциклопедія»<sup>10</sup> позначає райок наступним чином: 1) верхній ярус глядацького залу в театрі (по-сучасному «галерка»), 2) вид ярмаркового дійства, заснований на показі картинок, що рухаються всередині дерев’яного ящика і супроводжуються віршованими ко-

<sup>8</sup> Там само.

<sup>9</sup> Савушкіна Н. Русский народный театр. С. 130.

<sup>10</sup> Раёк. *Театральная энциклопедия*. Москва : Сов. энциклопедия, 1965. Т. 4. Стб. 516.

## Розділ 1. ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ІНСПІРАЦІЇ

ментарями діда-райочника. Сама назва жанру – «райок» – походить від такого ящика зі збільшувальними скельцями, який теж називався райком (косморамою) і був вельми специфічним «театром», свого роду передтечею сучасної мультиплікації. Вистави типу райка були поширені в цілому ряді європейських країн, проте своєрідність слов'янського райка полягала в показі лубкових картинок в основному *релігійного* змісту, а крім того, фотографій із видами різних міст.

У тому самому напрямку простежила генеалогію слов'янського райка Н. Савушкіна: «Ящик називався “райком”, оскільки спочатку найпопулярнішою серією картинок було “райське дійство” (розповідь про гріхопадіння Адама і Єви в раю <sup>11</sup>). Пізніше в репертуарі райка з'явилися картини на історичні сюжети (війна 1812 р., російсько-турецька війна), види міст, портрети відомих осіб» <sup>12</sup>.

<sup>11</sup> Принагідно зазначмо, що цей сюжет оригінально розроблено у «вставному» епізоді опери-балету «Вій» В. Губаренка – в «Комедії», яку розіграє на ярмарку Хома Брут зі своїми приятелями бурсаками. Тут також правомірно говорити про взаємоперетин, взаємовплив та взаємозбагачення різних ярмаркових жанрів, у даному разі – щодо їх утілення у професійній композиторській творчості: сюжет, найтипівіший для райка, проникає в спектакль, за жанром найближчий до «живого вертепу» або до шкільної драми. Крім того, і втілення «серйозного» релігійного сюжету тут скоріше райкове, «бальяндрасне», комічно знижене, перекладене з царини «священного» в площину народно-побутову. Це стосується як тексту «Комедії» («Ах, сам Бог сюди ідєт – шас им уши надерєт!» і т. ін.), так і музики (в основному невибагливі танцювальні мотиви іноді перериваються недоречними колоратурами, перебільшено ламентозними секундами тощо). Таким чином, *основна* (релігійна) частина такого вертепу стилістично набуває рис *комічної побутової інтермедії*, це властивість вертепної драми взагалі) – знову-таки спостерігається змішування жанрів. Ба більше, жанр опери-балету, в якому написано весь твір, – це сінкрезис, що походить від народного театру. Слід зазначити, що зазначені засоби комічного застосовано автором для досягнення скоріше гумористичного, ніж сатиричного ефекту.

<sup>12</sup> Савушкіна Н. Русский народный театр. С. 133.



Однак основним носієм жанрово-стильової своєрідності райка є його власник – дід-райочник, «єдиний у багатьох особах»: зазивала, «кіномеханік», «масовик-витівник», оповідач та актор. «Пояснення до картинок мали жартівливий або навіть сатиричний характер, були завжди злободенні. Так само як і балаганний дід, райочник утягував глядачів у розмови і навіть у дії»<sup>13</sup>. Подібним чином А. Некрилова називає «потішні панорами» райочників народними оглядами, усною газетою, в якій лубкові картинки слугували лише приводом до баляси: злісної або невинної<sup>14</sup>. В. Валькова так описує «стійкі» риси образу балаганного діда: постоло, сіряк, борода з клоччя, а також «атрибути п'яниці» – червоний ніс, напівштоф під пахвою, хрипкий «пропитий» голос. Авторка зазначає, що діди часто були відставними солдатами, і це визначало характер їхніх жартів (якомога «солоніше») і поведінки (стиль дідів – знущання над усіма і вся: над політикою; мораллю колег-артистів, яких вони й рекламували; публікою, яку вони й потішали; самими собою). Також дослідниця підкреслила характер райкових примовок – імпровізаційний, проте в чітко визначеній формі особливого, так званого райкового вірша, зі специфічною ритмічною організацією та образною системою<sup>15</sup>.

Таким чином, головна своєрідність райка як жанру полягає в тому, що він – завжди «театр одного актора». Дід-райочник – всевладний «цар-государ» свого «мультиплікаційного» ляльково-театрального царства; в його волі піддати зниженню, пародіюванню, сатиричному осміянню будь-які «священні» персони, сюжети, обставини – релігійні, політич-

---

<sup>13</sup> Там само.

<sup>14</sup> Некрилова А. Об изучении русского ярмарочного фольклора. С. 135.

<sup>15</sup> Валькова В. Трагический балаган. С. 79–80.

## Розділ 1. ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ІНСПІРАЦІЇ

ні, артистичні тощо. Відповідно до цього будуються композиція, драматургія, художні прийоми творів, що втілюють райок і «райкові» принципи. Ці твори завжди камерні, розраховані зазвичай на одного (зате здатного перевтілюватись, імпровізувати) виконавця. І для нього («діда-райочника») не існує недоторканих персон навіть на вершині тоталітарної піраміди: всесильний диктатор може виявитись об'єктом баламучення, пародіювання, тобто покірною маріонеткою в руках райочника – автора й виконавця.

Твором, який відкрив традиції втілення райка у слов'янській професійній музиці ХІХ ст., по праву вважається **вокальний цикл «Райок» М. Мусоргського** – сміливий памфлет, одне з найяскравіших утілень сатиричного обдаровання композитора. За публіцистичною спрямованістю проти академізму, консерватизму, філістерства в мистецтві «Райок» можна порівняти хіба що з «Карнавалом» Р. Шумана. Однак Мусоргський набагато глибше, сміливіше, сучасніше розробив цю тему, проставив у ній характерні акценти – й естетичні, й політичні: жало його сатири звернено проти її величності кон'юнктури, котра всевладно панувала у вітчизняній музиці не тільки за радянської доби, а й набагато раніше.

Оскільки «Райок» М. Мусоргського на сьогодні досить розроблений в музикознавчій літературі <sup>16</sup>, авторка цих рядків

<sup>16</sup> Див.: Гадецькая А. Вокальный цикл М. Мусоргского «Раёк» в контексте русской музыкальной, театральной и литературной пародии 40–70-х гг. ХІХ века : магистерская работа. Киев, 2003. 168 с. : прилож.; Дурандина Е. Вокальное творчество Мусоргского. Москва : Музыка, 1985. 200 с.; Жуйкова-Миненко Л. Трагическое и комическое в творчестве М. П. Мусоргского. *Вопросы теории и эстетики музыки* : сб. науч. ст. Ленинград : Музыка, 1975. Вып. 14. С. 39–64; Яковлев В. «Раёк» и «Классик» Мусоргского. *Яковлев В. Избранные труды о музыке*. Москва : Сов. композитор, 1971. Т. 2. Русские композиторы. С. 160–167.

лише окреслює коло пародійно-райкових прийомів – загально-естетичних, композиційних, драматургічних, музично-виражальних та ін., «винайдених» Мусоргським, що послужили зразком для композиторів наступних поколінь, які створили опуси в жанрі райка. Отже, основні засоби пародійної профанації в «Райку» М. Мусоргського:

– Виключно сатирична, пародійна спрямованість твору. Зазначимо основний напрямок в еволюції вітчизняної сміхової культури: від амбівалентності, багатогранності відтінків сміху в «епоху скомороського театру» – до все більшого посилення одновалентно-тенденційного, соціально-критичного начала в Новий і Новітній час, в «епоху балаганних веселощів». Ще більшою мірою, ніж фольклорна усна ярмаркова культура, відображає цю тенденцію культура професійна – всі її різновиди, в тому числі й музика. При тому саме в 60-х роках XIX ст. (коли й було створено «Райок»), у зв'язку з відомими історичними процесами в Росії, «переступивши <...> межі інтимного, особистого, вона [сатира. – І. Г.] перетворилася на грізного викривача соціальної несправедливості»<sup>17</sup>. Утім, синергія комічного і трагічного, характерна для слов'янського сміху ще з часів скоморохів, одвічно російське «було б смішно, коли б не було так сумно» частково зберігається і в «Райку», хоча він утілює вже традицію нової епохи, нову форму культури. Про діалектику сміху і трагедії в Мусоргського пише Л. Жуйкова-Міненко: «Він неохоче вдавався до трагічного або комічного в його “чистому” вигляді. Бажаючи дати явищу життя вірну естетичну оцінку, композитор розглядав його з усіх боків, бачачи безліч трагікоміч-

<sup>17</sup> Дурандина Е. Вокальное творчество Мусоргского. Москва : Музыка, 1985. С. 111.

## Розділ 1. ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ІНСПІРАЦІЇ

---

них явищ, котрі відображають всю складність і суперечність життя»<sup>18</sup>.

– Одна із сутнісних характеристик «Райка» Мусоргського – злободенність, актуальність. Ця риса, як вже зазначалося, вельми характерна і для жанрового прообразу – автентичного (фольклорного) райка, ярмаркової «усної газети». Твір написано в один із найбільш загострених в історії російської музики періодів боротьби між музикантами національними, музикантами-новаторами – «Могутньою кучкою», і академістами (при тому за активної підтримки останніх «згори»). За гарячими слідами найостанніших на той момент драматичних подій цієї боротьби і було створено «Райок». Така сама миттева, безпосередня «репортерська» реакція на найболючіші події в політичній або культурній долі батьківщини буде притаманна майже всім наступним (і російським, і українським) подібним музичним опусам.

– Побудова «Райка», твору для одного виконавця-вокаліста, у формі й жанрі райкового «театру одного актора» (по суті, це опус «для діда-райочника», який виступає одночасно і головним героєм твору, і його автором). Як правило, схожими творами, розрахованими на майстерність перевтілення єдиного виконавця, – з речитативним (а згодом розмовним) прологом «зазивали», з калейдоскопом різних персонажів, які подаються баяндрасником-райочником, – стануть і наступні «Райки».

– Сюїтна драматургія, заснована на яскравих контрастах, несподіваних порівняннях різних «картин», образних переключеннях, «напливах» дії. Твори, організовані за драматур-

---

<sup>18</sup> Жуйкова-Миненко Л. Трагическое и комическое в творчестве М. П. Мусоргского. С. 44.

гічним принципом райка, найчастіше є низкою різних гостро сатиричних музичних портретів: «Сама форма “Райка” – показ у райковому театрі різних героїв – “панів, музичних воєвод” – передбачає тільки різкі переключення, зміну картин»<sup>19</sup>.

– Основна форма характеристики персонажів – музичний портрет, комічно загострений, гіперболізований до карикатури, шаржу, але тим не менш упізнаваний. Можна стверджувати, що персонажі «Райка» Мусоргського: професори Петербурзької консерваторії Заремба і Фамінцин, критик Феофіл Толстой (Фіф), критик і композитор О. Серов, і сама їхня «висока» покровителька, велика княгиня Олена Павлівна (Євтерпа) – це і характери, і типи. Л. Жуйкова-Міненко<sup>20</sup> пише про використаний Мусоргським метод сатиричної типізації та, як наслідок, про яскраві музично-мовні характеристики персонажів «Райка». Подібна сатирична, карикатурна гіперболізація і типізація найхарактерніших рис персонажів перетворює їх на якісь ляльки, карнавальні маски, тим самим переводить дію в умовно-ігровий, «казковий» світ, створює змішування реального й фантастичного планів, характерне для сатиричної драматургії: «Райкова форма, крім можливості показати калейдоскоп героїв, давала автору саме цю перевагу: подібно до досвідченого фокусника, він поводився з героями, як із ляльками, покірними його рукам»<sup>21</sup>.

– Основні прийоми створення цих масково-портретних характеристик персонажів – **прийоми пародіювання**. Практично всі дослідники, які зверталися до аналізу «Райка» Мусоргського

<sup>19</sup> Дурандина Е. Вокальное творчество Мусоргского. С. 115.

<sup>20</sup> Жуйкова-Миненко Л. Трагическое и комическое в творчестве М. П. Мусоргского.

<sup>21</sup> Дурандина Е. Вокальное творчество Мусоргского. С. 118.

## Розділ 1. ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ІНСPIРАЦІЇ

(див. вище), відзначають провідну роль пародіювання поміж музично-виразних засобів цього твору. Зокрема, молода дослідниця А. Гадецька<sup>22</sup> виявила цілий ряд можливих прийомів пародіювання (зниження високого й піднесення нікчемного, змішування стилів, «переспів», каламбур, гра, відчуження, маска, іронія, гіперболізація окремих рис зображуваного об'єкта, поєднання непоєднуваного тощо), а найчастіше пародійованим об'єктом називає стиль. Безсумнівно також наявність у «Райку» основних двох прийомів пародіювання, взятих за основу аналізу авторкою цих рядків – *невідповідності й перебільшення*, при обов'язковій *упізнаваності* пародійованих об'єктів. Такими упізнаними об'єктами можуть стати стиль, жанр, елементи музичної мови, виконавська манера. Прагнучи створити шаржовані, «лялькові», але достовірні портрети своїх опонентів, Мусоргський надав перевагу методу пародійного (загостреного, гіперболізованого) цитування. Деяких персонажів своєї галереї сатиричних портретів – професорів консерваторії, музичних критиків та більшою чи меншою мірою композиторів – Мусоргський представив пародійними цитатами з їхніх творів. Так, О. Серова охарактеризовано «гучними фанфарами» з його опери «Рогнеда»; пародійний ефект досягається вкрапленням «чужих» стилістичних елементів, наприклад нагромадженням дисонантних акордів у момент зіткнення сатиричного героя з дирекцією ІРМТ. При тому «музична гіпербола поєднується і посилюється за допомогою поетичної. Ось нанизуються дієслова, що описують дії Серова: він “мчить, несється, рвёт і мечет, злится, грозит...”»<sup>23</sup>. Продовженням

<sup>22</sup> Гадецькая А. Вокальный цикл М. Мусоргского «Раёк» в контексте русской музыкальной, театральной и литературной пародии 40–70-х гг. XIX века.

<sup>23</sup> Дурандина Е. Вокальное творчество Мусоргского. С. 117.

тієї самої пародійної характеристики, поширюваної вже на всіх чотирьох «музичних воевод», можна вважати фінальне «хорове» величання Олени Павлівни («О, преславная Евтерпа, о, великая богиня!..») «на хвацький танцювальний мотив “Дурневої пісні” з тієї самої серовської “Рогнеди” <...>, тобто просто на мотив “Барыни-сударыни”!»<sup>24</sup>. В інших випадках, при характеристиці музичних діячів, які самі музики не писали, Мусоргський обрав жанрово-стильові моделі, що характеризують їхні музичні пристрасті. Так, критик Феофіл Толстой оспівує улюблену ним італійську примадонну Патті на мотив вульгарного салонного романсу, з яким нерозривно злиті найбанальніші риси оперної «італійщини», що процвітала в той час на російській сцені: настирливі й художньо не виправдані колоратури в поєднанні з безглуздим набором слів. Тут об'єктом сатиричного осміювання стає не тільки позбавлений смаку критик, а й предмет його захоплення – часто-густо низькопробна «італійщина»; звідси повна відповідність безглуздо-го тексту банальній музиці.

Все розмаїття жанрово-стильових моделей, застосованих Мусоргським у «Райку», як уже зазначалося, з калейдоскопічною стрімкістю змінюється відповідно до зміни персонажів: або за принципом поступової жанрово-стильової модуляції (від ораторіального «Заремби» – через романсово-оперного «Фіфа» – до суто-романсового «Фамінцина»), або прийомом несподіваного зіставлення (знову до оперного «Сєрова») <sup>25</sup>.

<sup>24</sup> Попова Т. М. П. Мусоргский. Москва ; Ленинград : Музгиз, 1939. С. 120.

<sup>25</sup> Подібний калейдоскопічний, еkleктичний набір жанрово-стильових моделей, оформлених переважно у вигляді пародійних цитат із італійських, російських опер і російських романсів, які у всіх «на слуху», становить основу пародійної драматургії в юнацькій опері М. Лисенка «Андріаціада» (створена практично одночасно з «Райком» Мусоргського – в 1866 р.).

## Розділ 1. ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ІНСПІРАЦІЇ

---

Витоки таких самих прийомів жанрово-стильових зіставлень, нашарувань, контрапунктів можна спостерігати ще в «Карнавалі» Р. Шумана, який, по суті, є першим зразком зумисної полістилістики (однак без пародійної гіперболізації обраних моделей). Подібний «карнавальний» калейдоскоп дійових осіб характерний і для наступних музичних опусів у жанрах, близьких до райка. При тому, в творах, що ставлять за мету точні портретні характеристики героїв, автори частіше вдаються до пародійних цитат; у творах же, які більше тяжіють до умовно-маскового зображення персонажів, композитори вдаються до прийомів стилізації, алюзії, узагальнення через жанр тощо.

Потужне вторгнення стихії комічного у всіх його формах і проявах (особливо сатири, гротеску, пародіювання) є однією з відмінних рис музики ХХ ст. взагалі. І чи не найбільшою мірою зазначена тенденція характерна для музики (і культури в цілому) тоталітарного суспільства СРСР – одного з найстрашніших, складних, парадоксальних суспільств недавнього минулого. Балаганність, карнавальність, райковість стали принципами, що визначають не тільки культуру, а й усю радянську дійсність як таку – а вона, нагадаймо, характеризується безпрецедентними досі злочинами влади проти свого народу. Цілеспрямоване знищення інтелектуальної еліти в усіх верствах населення (від селянства до вчених, художників, дипломатів, військових і, зрештою, членів правлячої партії), «витік мізків» із країни, офіційно запрограмоване рівняння на посередність, «зомбування» широких мас пропагандистськими гаслами – все це стало явищами пересічними, і наслідки, схоже, будуть відчуватися ще довго.

Цілком закономірно сучасні вітчизняні культурологи, мистецтвознавці розмірковують про «трагічний балаган» радян-



ської дійсності (В. Валькова); про «свято дурнів» у «викривленому просторі» цієї дійсності (О. Соломонова); про «лубковість» як форму масової радянської свідомості (О. Левченко); про «карнавал по-радянському», де нормою стає «вивертання навиворіт уже вивернутого» (А. Тевосян). Дослідники радянського періоду, зокрема А. Некрилова, відзначали, що «останнім часом надзвичайно зріс інтерес до проблеми масового мистецтва, що в багатьох своїх проявах прямо впливає з народного міського гуляння, масових ярмаркових веселощів, де вперше стихійно враховувався попит, смаки середнього, основного споживача і одночасно виховувався, формувався тип цього масового споживача»<sup>26</sup>. Однак, якщо в царській Росії можновладці й балаганні «діди» перебували в непримиренній опозиції, то в Радянській країні ярмаркові потіхи парадоксальним чином збіглися з офіційними директивами: в плані формування масової свідомості уряд практично взяв на себе функцію ярмарку.

Цю тезу широко розвинула український культуролог пострадянського періоду О. Левченко. Дослідниця запропонувала теорію так званої «третьої культури». Такою, на її думку, є «культура, що виникає у ранньомодерній Європі у відповідь на потреби масової свідомості. Ця культура – так звана *лубкова* – виникла між культурою освічених верств (еліт) і традиційною усною культурою (етнічною культурою, фольклором) і сповнена запозичень із обох. <...> Маса в розумінні аудиторії мас-медіа, як і аудиторія лубка, об'єднується певним рівнем інтелектуального і художнього сприйняття <...> спільним для якомога більшої кількості людей (тому нижчим за середній арифметичний) і не обмежується певними соціальними гру-

<sup>26</sup> Некрилова А. Об изучении русского ярмарочного фольклора. С. 133.

## Розділ 1. ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ІНСПІРАЦІЇ

---

пами чи класами [тут і далі курсив наш. – І. Г.]»<sup>27</sup>. І далі, вже в застосуванні конкретно до радянської культури: «Досить суттєву роль у процесі “змасовлення” еліти відігравали стосунки автора із замовником – державним ідеологічним апаратом, який, діючи від імені народу і займаючи головну позицію у побудові ціннісних мистецьких ієрархій, небачено досі динамізував процес участі елітарної культури в культурі масовій, що вело до створення “серединної” культури, яка, зважаючи на потужність елітарного компонента, перевищувала звичайний рівень лубка. Іншою стороною цього процесу була вища, ніж будь-коли, загроза деградації елітарної норми та потрапляння митців під “ошляхетнені” ідеологією масові стереотипи»<sup>28</sup>. Зі своїх роздумів авторка робить висновок, що лубок, здатний «симулювати» реальність, моделював останню відповідно до своїх законів. Подібні положення є для культуролога відправною точкою для всебічного дослідження трансформацій лубка в тексті радянської культури, інтеграції лубкових форм у форми високої культури, присвоєння лубкових структур радянською ідеологією тощо.

І хоча лубок у його класичному вигляді (яким він побутував у царській Росії), як зазначає О. Левченко, після революції практично перестав існувати, його функцію «масового комунікативного поля» взяв на себе «популяризований» через усі можливі засоби масової інформації і пропаганди *терор* – один із механізмів спрощення як економічної і політичної системи, так і системи культури.

---

<sup>27</sup> Левченко О. Текст культури в пошуках автора. Масова свідомість і художня культура у тексті радянської культури (за матеріалами театру і кіно). Київ : Державний центр театрального мистецтва ім. Леся Курбаса, 2006. С. 52–53.

<sup>28</sup> Там само. С. 57.

Не випадкова поява в радянській і пострадянській культурі сатиричних музичних творів, що походять із естетики скомороського театру, балагану, райка. Всі умови епохи, як ніколи раніше, були сприятливі до синергії трагедійного й комедійного, що втілює всеосяжність, безвихідь «карнавалу по-радянському». У трагікомічній концепції окремих творів («Антиформалістичний райок» Д. Шостаковича) домінуючим і навіть єдиним естетичним принципом став показ низинних, негативних явищ, практично без протиставлення їх піднесеному етичному й естетичному ідеалам. При офіційно запрограмованій і єдино можливій *масовості* свідомості (в т. ч. художньої), в сатиричних творах, присвячених викриттю негативних явищ культури, з особливою силою поставлено новий смисловий акцент: боротьба митця за право на творчу індивідуальність. Подібну морально-етичну домінуючу можна спостерігати у творах як вокально-інструментальних, так і суто інструментальних (наприклад, у ряді симфоній Шостаковича).

Зосередимо нашу увагу на творах сатиричної спрямованості, написаних у жанрах, пов'язаних зі словом. Зокрема, видається доцільним провести порівняльний аналіз двох сатиричних творів, заснованих на жанровій моделі райка, де широко використано прийоми пародіювання, – **кантати Д. Шостаковича «Антиформалістичний райок»** і **опери І. Соневицького «Зоря»**. Мета такого аналізу – виявити риси подібності й відмінності у двох вокально-інструментальних творах, котрі на основі двох різних етнічних традицій розкривають одну з основних проблем свого часу: прагнення до вільної творчості в умовах соціалістичного реалізму в культурі.

Незважаючи на те, що «Антиформалістичний райок» надовго був вилучений зі списків художніх реалій у силу політичної ситуації на батьківщині автора, існує ряд досліджень,

## Розділ 1. ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ІНСПІРАЦІЇ

зокрема М. Арановського<sup>29</sup>, що прояснюють соціокультурні умови, в яких цей твір було написано. Особливо слід виділити дві статті М. Якубова, спеціально присвячені цьому творові<sup>30</sup>, а також статтю О. Соломонової про специфіку пародійної драматургії кантати<sup>31</sup>.

Інша ситуація з оперою «Зоря» І. Соневицького: окремих розвідок, що містять аналіз цього твору (зокрема, з точки зору використання в ньому прийомів пародіювання), не існує. Буквально кілька сторінок приділено цій опері в монографії С. Павлишин «Ігор Соневицькій»<sup>32</sup>. Практично повна відсутність досліджень зазначеного опусу вносить елемент наукової новизни в запропоновану розвідку.

Оскільки опера мало відома як фахівцям, так і широкому загалу, вважаємо за необхідне випередити музикознавче дослідження викладенням короткого змісту твору. Його відправна ідея схожа з ідеєю «Антиформалістичного райка» Д. Шостаковича: більшовицькі вожді та їхні клевети від

<sup>29</sup> Арановский М. Вызов времени и ответ художника. *Музыкальная академия*. 1997. № 4. С. 15–27; Арановский М. Музыкальные «антиутопии» Д. Шостаковича. *Русская музыка и XX век* : сб. статей. Москва : ГИИ МКРФ, 1997. С. 213–250.

<sup>30</sup> Якубов М. «Антиформалистический раёк» Д. Д. Шостаковича. История создания, источники музыкального и литературного текста. *Д. Д. Шостакович. Антиформалистический раёк для 4-х басов и смешанного хора в сопровождении фортепиано и ттеца* / общ. ред. и комментарий М. Якубова. Москва : DSCH, 1993. С. 50–62; Якубов М. «Раёк» Мусоргского и «Антиформалистический раёк» Шостаковича: традиция русской музыкальной сатиры от Александра II до Сталина и Брежнева. *Музыкальная академия*. 1997. № 4. С. 149–154.

<sup>31</sup> Соломонова О. «Праздник дураков» в «искривлённом пространстве» (о специфике пародийной драматургии «Антиформалистического райка» Д. Шостаковича). *Київське музикознавство* : зб. наук. статей. Київ : НМАУ, 2003. Вип. 11. С. 123–132.

<sup>32</sup> Павлишин С. Ігор Соневицький. Львів : Видання Львівської Спілки композиторів, 1995. 100 с.

культури популярно пояснюють музикантам, як правильно писати музику. В опері І. Соневицького *«дія відбувається у Потоїбчній країні, де керівництво згори вимагає створити пісню про зорю. Час дії – середина ХХ століття»*. Таким чином, згідно із вказівкою Вождя, організовано конкурс «на пісню про зорю». Керує заходом, як тоді було заведено, партійний функціонер – Комісар. Учасники конкурсу – Мецо-сопрано, Сопрано, Колоратура, Тенор, Баритон – протягом двох турів пропонують різні варіанти пісні, які послідовно відкидаються Комісаром за браком ідейності, народності, масовості тощо. Зрештою, «зверху» спущено вульгарний шлягер «Ленінські звізди», який тут же вірнопіддано виспівують учасники конкурсу. Натомість Комісар, який «не виправдав високу довіру партії й уряду», звісно, не уникає репресії.

За відправний пункт порівняльного аналізу опери І. Соневицького й кантати Д. Шостаковича можна взяти те положення, що твори, орієнтовані на жанрову модель райка (на відміну від творів, присвячених скомороству, які відтворюють амбівалентний статус сміху), виявляють значний ухил у бік сатири й пародійності (показовим є авторське жанрове визначення опери «Зоря» як «опери-сатири»). Це пов'язано із загальним напрямком у розвитку східнослов'янської сміхової культури, як фольклорної, так і професійної; їх поєднання і взаємозбагачення у двох розглянутих опусах лише посилює цю тенденцію. Також для обох творів характерне сполучення двох тенденцій: націленість одночасно і на соціальні, і на іманентно-музичні явища епохи. Таким чином, домінуючим засобом виразності у творах Соневицького і Шостаковича (як і в «Райку» М. Мусоргського) стають різноманітні **прийоми пародіювання**. З точки зору подібності й відмінності у використанні вказаних прийомів українським

## Розділ 1. ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ІНСПІРАЦІЇ

---

і російським композиторами радянської епохи буде проведено порівняльний аналіз.

Якщо простежити в обох творах прийоми пародіювання **на рівні жанру**, то можна помітити, що обидва автори використовують як пародійовані прообрази схожі жанрові моделі: народну пісню, радянську масову пісню, марш, опереткову арію. Відправна установка на «простоту», що межує з примітивізмом, якнайкраще передає офіційну установку того часу на «масовість» культури (згадаймо характерне гасло епохи сталінізму: «Не мистецтво для мистецтва, а мистецтво для мас»).

Розгляньмо початок дії **опери І. Соневицького «Зоря»**. Вихід Комісара (інструментальний вступ до його аріозо) оформлено нарочито примітивним маршем із нав'язливими повторами одноманітних низхідних інтонацій і пунктирних ритмоформул. У речитативі Комісара зберігаються рішучі фанфарні, маршові мотиви. Тим більш несподіваним є перехід власне до аріозо – модуляція в жанр народної ліричної пісні або романсу, з неквапливим темпом, м'якими синкопами супроводу, – коли Комісар оголошує конкурс на найкращу *«пісню про зорю, та ще й на смак Поводирю»* (себто Вождю). У ритмоінтонаційному плані, однак, мелодія аріозо анітрохи не втрачає своїх «революційно-маршових» рис. Так, за допомогою пародійного синтезу непокєднєваних жанрових моделей, розвінчується марна спроба Комісара, за вказівкою зверху зобов'язаного вислуховувати й судити вокальний конкурс, налаштуватися на відповідний «пісенний» лад.

Жанрова модель української ліричної народної пісні знаходить своє завершене втілення у вокальному номері першої конкурсантки – Мецо-сопрано. Всі характерні ознаки цього жанру як у словесному тексті (паралель «зірка – дівчина»), так і музичній мові (проста мелодія з невеликими розспівами,

елементи ладової змінності, куплетна форма) є навмисними. Несподівані ускладнення ладової складової мелодії (елементи двічі гармонічного мінору, «думного» ладу, використання VI дорійського щаблю) можуть бути сприйняті як доволі незграбна спроба втекти від офіційної установки в царину самовираження, «вільної творчості», про що заявляє авторська ремарка у Пролозі опери.

Цікаво, що подібні жанрові модуляції в бік нібито більшої ускладненості й різноманітності характерні для всієї драматургії опери в цілому. Наступні номери Тенора й Баритона витримано в жанрі радянської масової пісні з її нескладними, навіть примітивними «заїждженими» інтонаціями і куплетною або куплетно-варіаційною формою. Однак обидва номери модулюють у жанр опереткової – або навіть більш складної, оперної – арії: за допомогою розширення діапазону, далеких тональних співвідношень *F-dur* – *A-dur*, *E-dur* – *C-dur*, хроматичних секвенцій, протяжної каденції (у Тенора); шляхом досить складної хроматизації іманентно діатонічної мелодії (у Баритона). В інших номерах (крім останніх двох) панує аріозність, особливо в номерах Тенора і Сопрано з другої частини твору, після оркестрового Інтермецо. Не випадкова реакція Комісара на ці спроби: *«Тут вам не опера!..»*. З точки зору словесного тексту також спостерігається поступове «ускладнення» змісту – в бік «псевдо-філософських роздумів на задану тему»: *«Час – це зорі, що вмерли давно, тільки сяйво ще нам посилають...»* і т. ін.

Показовим є повернення до квазіфольклорних витоків у передостанньому номері, не без вказівки «зверху» (від Комісара): Колоратура виконує жартівливу народну пісню-танець «Метелиця». І тут помітна спроба модуляції у сферу аріозності: за допомогою хроматизації, далекого тонального

## Розділ 1. ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ІНСПІРАЦІЇ

зіставлення *A-dur* і *b-moll*, поступового розширення діапазону доволі простої на початку мелодії. Однак цей останній порив до «вільної творчості» заперечено найрішучішим чином – директивою від самого Вождя у вигляді пісні «Ленінські звйозди». Ця заздалегідь санкціонована і схвалена пісня є, сказати б, квінтесенцією інтонаційного штампу, гранично низькопробної «попси»: примітивні, механічно повторювані інтонації, награно бадьорий маршовий ритм, «довбаюча» фактура «бас-акорд». «Хорове» виконання (примітивне двоголосся з паралельними терціями) ще більше підкреслює офіційну установку на «масовість мистецтва». Особливо слід відзначити текст цієї «геніальної» пісні, викладений українсько-російським «суржигом»: *«Ленінські звйозди над радним Кремльом на весь мір сіяют залатим агньом...»*. Так Соневицький висуває ще одну проблему, що стосується саме української культури в радянських умовах: виступає проти її знеособлення, підлеглого, пригнобленого становища стосовно «московського центру»<sup>33</sup>.

Таким є драматургічний підсумок опери, підсумок усіх «творчих пошуків» її героїв. Так стверджується основна авторська ідея – приреченість будь-якої спроби творчого самовираження в умовах тотальної соцреалістичної кон'юнктури.

Щось подібне відбувається в кантаті **«Антиформалістичний райок» Д. Шостаковича**. В інтонаціях примітивного «вихідного маршу» Ведучого (дещо змінена цитата маршу Додона з опери «Золотий півник» М. Римського-Корсакова, за спостереженням О. Соломонової) поступово «проростають» інтонаційні алузії на різні популярні зразки російського місь-

<sup>33</sup> Схожа ситуація (зі словесним текстом) спостерігається протягом усієї опери «Андріаціада», створеної молодим М. Лисенком на знак неприйняття офіційної політики русифікації, яку провадив щодо України ще царський уряд.



кого пісенного фольклору, як-то: «Чижик-пижик», «Соловей, соловей, пташечка», «Ах ви сини». Оскільки Ведучий певною мірою бере на себе функцію райочника-коментатора, то вказані трансформації його інтонаційного матеріалу якимось чином готують поступову жанрову модуляцію до виступу Товариша Однинціна, яка є зміненою, спримітизованою цитатою «Суліко» – музичним портретом Й. Сталіна.

Надалі автор постійно вдається до таких спотворено-спрощених, «зкічевлених» цитат: «Лезгинка» в партії Двойкіна, «Камаринська» й «Калинка» у виступі Тройкіна. Подібні образи-символи несуть доволі складне, амбівалентне семантичне навантаження: це і портрет епохи з її установкою на «демократизм, народність, класичну спадщину» у вульгарно-соціологічному сенсі цих слів; і карикатурні портрети самих Двойкіна-Жданова («Лезгинка» на словах *«Должна быть музыка изящной»*) і Тройкіна-Шепілова («Камаринська» на словах *«Мы должны быть как классики»*); і найбільшою мірою – «непрямі» музичні портрети знову-таки Вождя («Суліко» і грузинська лезгинка, а також «Калинка» – улюблена російська народна пісня Сталіна).

Крім народних мелодій, Шостакович активно використовує пародійні цитати в жанрі радянської масової пісні. Така пісня Т. Хреннікова з кінофільму «Вірні друзі», яку автор постійно «дискредитує» відхиленнями в басову буфонну скоромовку; або «Марш фізкультурників» після виступу Однинціна, що плавно переходить у туш. Тема канкану з «Корневільських дзвонів» Р. Планкета, покладена в основу заключного псевдомонументального хору «Бдительность», символізує пристрасть Вождя до жанру оперети; про те саме свідчать автоцитати з оперети «Москва, Черемушки».

Особливо слід відзначити дві теми, найважливіші у своєрідній пародійній драматургії «Антиформалістичного райка». Перша з

## Розділ 1. ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ІНСPIРАЦІЇ

них – тема тушу, з якої виростає практично весь інтонаційний матеріал кантати, за спостереженням О. Соломонової<sup>34</sup>. Досить простежити, як із теми тушу все впливає (на користь чого свідчать її трансформації то в «Соловей, соловей, пташечка», то в марш Додона, синтез її з вокальною розспівкою Двойкіна тощо) і до неї ж приходить («Марш фізкультурників», у свою чергу, трансформується в туш на підставі, знову-таки, не надто замаскованої інтонаційної подібності). Різного роду спільні інтонації з тушем можна знайти, крім того, і в темі «Бдительность», і навіть у «Лезгинці». Так, поступово і різноманітно розгортаючи основне «інтонаційний кредо» кантати («*Ничо*, котре претендує на велич», за визначенням М. Арановського<sup>35</sup>), автор підводить слухача до думки про те, чим саме запрограмована масова, позбавлена індивідуальності свідомість радянської людини. Правом на індивідуальність, якщо розвинути цю ідею далі, в тоталітарному суспільстві може бути наділена єдина людина – Вождь. Адже до теми тушу не має жодного стосунку лише тема «Суліко», пронизана «батьківськими» інтонаціями «страждання» про заблукалих композиторів-формалістів (гнучкі речитативні вставки в мелодію грузинської народної пісні, які, втім, із тим самим успіхом можуть бути сприйняті як пародіювання всім відомого сталінського «красномовства»). Натомість підданим диктатора, всім без винятку, в тому числі і творчій інтелігенції, уготована, на думку А. Солженицина, дуже незavidна доля: «Як цар Мідас своїм дотиком обертав усе на золото, так Сталін своїм дотиком обертав усе на посередність»<sup>36</sup>.

<sup>34</sup> Соломонова О. «Праздник дураков» в «искривлённом пространстве».

<sup>35</sup> Арановский М. Музыкальные «антиутопии» Д. Шостаковича. С. 240.

<sup>36</sup> Солженицын А. В круге первом. Москва : Художественная литература, 1990. С. 146.

Однак у прихованому, зашифрованому вигляді автор вводить у кантату ще одну інтонацію, повністю емансиповану від «уніфікації» під впливом тушу. Це – тема-монограма DSCH, авторський «підпис». Можна сприймати її як елемент самопародіювання, самовисміювання, адже не випадково в найбільш упізаному вигляді монограма звучить у сцені загального сміху. Так Шостакович постійно нагадує про те, хто саме піддається остракізму з боку офіційних осіб і хто має прагнути до «широсердого розкаяння і виправлення». Можливе й інше розуміння теми-монограми: як висловлення істинного авторського ставлення до розгорнутого в кантаті «свята дурнів», як прихованої декларації свого права на творчу індивідуальність.

У зв'язку з численними «лейтінтонаціями» кантати, такими як туш, монограма, марш Додона тощо, з їх багаторазовими повторами (нерідко нав'язливими), можна простежити втілення важливого пародійного принципу вторинності не тільки на інтонаційному, а й на композиційному і драматургічному рівнях. За спостереженнями О. Соломонової, похідність практично всіх тем від теми тушу, постійне до неї повернення, взагалі велика кількість повторності, каденційних зворотів практично позбавляє кантату процесуальності й результативності, навпаки, надає всьому твору рис певної «заданості», псевдомонументальної значущості: «В результаті утворюється художній простір, що представляє собою апофеоз вторинності, позбавлений будь-якого оновлення і розвитку»<sup>37</sup>. Такого роду художній простір є гранично точним відображенням простору соціокультурного, з якого вирватися неможливо, такого ж раз назавжди «заданого».

---

<sup>37</sup> Соломонова О. «Праздник дураков» в «искривлённом пространстве». С. 131.

## Розділ 1. ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ІНСПІРАЦІЇ

---

Щодо прийомів пародіювання **на рівні стилю**, то обидва автори в основному використовують схожу стильову модель: «істино масовий» стиль І. Дунаєвського, Т. Хреннікова, в більш широкому розумінні – стиль радянської оперети.

Так, в оперетковому стилі витримано номери Колоратури, Тенора та Сопрано з опери «Зоря» І. Соневицького. Номер Колоратури викладено у типовому для опереткової арії жанрі вальсу, вокальній партії притаманні секвенції, висхідні хроматизми. Завершується арія навмисними колоратурними розспівами, котрі за масштабом перевершують основну тему – наочне пародійне перебільшення! У наступних номерах Тенора і Сопрано спостерігається ускладнення початкових тем за допомогою хроматизації, досить далеких тональних зіставлень, транспонуючих секвенцій (*gis-moll – c-moll* у Тенора). Крім того, в оперетково-романсовому стилі витримано оркестрове Інтермецо, що відділяє більш прості вокальні номери від нарочито ускладнених.

Окремого розгляду гідна квазіцитата, яку Соневицький застосовує вже в темі Прологу і безпосередньо після нього – в аріозо Комісара. Ці інтонації – не що інше, як варіанти теми-монограми Д. Шостаковича DSCH, і Соневицький використовує їх у принципово іншому значенні, ніж розглянуті вище стильові моделі. У Пролозі, що змальовує, згідно з авторською ремаркою, «танець прагнення до вільної творчості», Шостаковича явно проголошено «прапором» усіх композиторів, які намагаються вирватися з кон'юнктурного рабства. В аріозо Комісара, крім нарікань на власне підневільне становище «*Справ багато, голова одна, і за усе вона відповіда...*»), наявна скарга на всіх «композиторів-формалістів» разом узятих (і, певне, на Шостаковича в першу чергу). В обох випадках мотив DSCH набуває того самого сенсу, що і в «Антиформалістичному райку»: це виступ проти насиль-

ства над творчою особистістю. Таким чином, очевидна апеляція Соневицького до стилю Шостаковича, можливо навіть, безпосередньо до «Райка». Хоча тяжко судити, чи був Соневицький ознайомлений із цим опусом Шостаковича (створеним, як відомо, після сумнозвісної урядової постанови 1948 року, остаточно доопрацьованим наприкінці 1960-х, але «легалізованим» тільки в 1989 р.) під час написання своєї опери (1963).

У кантаті «Антиформалістичний райок» стильова модель оперети простежується завдяки пародійним цитатам – таким, як заключний канкан на темі з оперети «Корневільські дзвони» Р. Планкета, мелодія з оперети «Москва, Черемушки» самого Шостаковича (автоцитата).

Відмінною рисою «Райка» Шостаковича, порівняно з оперою «Зоря» Соневицького, є пародіювання стилів деяких композиторів-класиків, що відображає офіційну більшовицьку установку на «використання класичної спадщини». Такими є квазіцитата маршу Додона практично у всіх виступах Ведучого і знижена, зкічвлена цитата «Камаринської» Глінки на словах Тройкіна «*Мы должны быть как классики*».

«Камаринська» в партії Тройкіна може розглядатися в контексті досить багатозначних і цікавих **жанрово-стильових взаємодій**. Вона є переломленням крізь індивідуальний авторський стиль Шостаковича стилю і жанру популярної народної танцювальної пісні, тобто навіть не «вторинною», а свого роду «третинною» цитатою<sup>38</sup>, яка давно стала штампом, інтонацій-

<sup>38</sup> Такого самого роду «третинну» цитату, своєрідну «пародію на пародію» застосовує Б. Тищенко в опері «Тарганище» за казкою К. Чуковського. Для музичної характеристики Тарганища композитор обирає (явно орієнтуючись на «Антиформалістичний райок» Д. Шостаковича) пародійну цитату «Суліко», створюючи тим самим алегорично-карикатурний, «отваринений» портрет Сталіна – смішний і страшний образ «видатного нікчеми».

## Розділ 1. ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ІНСПІРАЦІЇ

---

ним «кліше» – і як народна пісня, і як типовий репрезентант стилю Глінки. Глінка цитує «Камаринську», зберігаючи піетет перед мистецтвом народу; Шостакович переосмислює цю тему в пародійному ключі. При тому останній аж ніяк не має на меті принизити цей високохудожній зразок фольклору як такий, але показує музично-пародійними засобами, як вульгарні соціологи дискредитували високе творче кредо Глінки: «Музику створює народ, а ми, композитори, її тільки аранжуємо».

Отже, в результаті порівняльного аналізу кантати «Антиформалістичний райок» Д. Шостаковича й опери «Зоря» І. Соневицького між ними були виявлені наступні **рис**и подібності.

В обох творах панує атмосфера карнавалу, «свята дурнів» як спосіб віддзеркалення соціокультурної атмосфери зображеної епохи. Карнавал і карнавалізацію тут слід трактувати в розумінні М. Бахтіна <sup>39</sup>: як вивернуте навиворіт, пародійне сприймання дійсності. А. Тевосян доходить цікавого висновку: «оскільки все в житті вже було вивернуте навиворіт, то карнавал іноді міг бути дивовижним чином схожим на щось цілком пристойне і нормальне» <sup>40</sup>. Карнавальнo-ярмаркова стихія в обох творах знаходить свій вияв через один із типових ярмаркових жанрів – райок, для якого характерна жива реакція на злободенні події, а також пародійне переосмислення цих подій.

На рівні словесного тексту виявляється пародіювання «ри-туалізованої» лексики і стилістики офіційних промов. Схожий

---

<sup>39</sup> Бахтин М. Творчество Ф. Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. Москва : Художественная литература, 1965. 593 с.

<sup>40</sup> Тевосян А. Апокалиптическая клоунада, или Карнавал по-советски. *Искусство XX века: парадоксы смеховой культуры* : сб. научных статей. Н. Новгород : НГК им. М. Глинки, 2001. С. 266.

тип пародіювання наявний і на рівні музичного тексту: використовуються примітивні жанрово-стильові моделі (псевдо-фольклорні наспіви, марші, радянські масові пісні, оперети) з метою надання їм неправдивої значущості. Інтенаційний штамп слід сприймати тут як відображення тотальної установки на соцреалістичну посередність.

З-поміж **рис відмінності**, в найзагальнішому плані, назвемо втілення обома композиторами практично аналогічного задуму в неоднакових, хоча і близьких, жанрах: опера у Соневицького, кантата у Шостаковича. Однак при ретельнішому розгляді ці різножанрові твори виявляють більше схожості, ніж відмінності. Одноактна, камерна, обмежена за складом виконавців півгодинна опера Соневицького явно тяжіє до кантати. У свою чергу, в кантаті Шостаковича очевидні елементи театралізації, що зближує її з музично-сценічними творами: згідно з авторськими вказівками, всі чотири сольні партії (не випадково композитор називає їх «ролями») може виконати тільки один артист-бас, який «має лише вміти перевтілюватися»<sup>41</sup>.

Цікавою видається також примітка Шостаковича, що *«хор Музыкальных деятелей и деятельниц можно совсем не исполнять, т. к. вся роль Музыкальных деятелей и деятельниц заключается в восторженности и смешливости, что по ходу действия и так ясно – иначе и не может быть»*<sup>42</sup>. Показово, що в опері «Зоря» хор взагалі відсутній.

Якщо ж знову звернутися до фольклорного жанрового образу обох творів – райка, то виявляється дещо неоднаковий

<sup>41</sup> Цит. за вид.: Якубов М. «Антиформалистический раёк» Д. Д. Шостаковича. История создания, источники музыкального и литературного текста. Д. Д. Шостакович. Антиформалистический раёк для 4-х басов и смешанного хора в сопровождении фортепиано и чтеца.

<sup>42</sup> Там само.

## Розділ 1. ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ІНСПІРАЦІЇ

---

підхід до втілення його жанрово-стилістичних рис у першого і в другого композитора. «Антиформалістичний райок» Д. Шостаковича орієнтований на модель райка в його «чистому» вигляді, що відображено і в назві кантати (пряма спадкоємність із «Райком» М. Мусоргського). Твір є «театром одного актора», в якому виконавець – «дід-райочник» спочатку виконує роль зазивали в словесній преамбулі (свого роду «*Честные господа, пожалуйте сюда...*»); а потім, безпосередньо в ході вистави, представляє публіці низку сатиричних портретів «*господ, музыкальных воевод*». Опера «Зоря» І. Соневицького, навпаки, не є монооперою, а розрахована на кількох різних за тембрами виконавців; таким чином, її жанровий генотип, скоріше, впливає з балаганної вистави.

Слід зазначити й різний підхід композиторів до втілення провідної ідеї: більш прямолінійний і дуалістичний у Соневицького (пряме протиставлення авторських поривів до вільної творчості й офіційної інструкції зверху) – і більш завуальований, діалектичний у Шостаковича (прийом доказу від протилежного, свого роду «похвала глупоті»). Вказане положення зумовило різний підхід до форми і драматургії творів: прагнення вирватися з полону інтонаційного штампу і, як наслідок, процесуальність форми в опері; і заданість штампу і, отже, відсутність процесуальності в кантаті.

Подібна різниця підходів, очевидно, зумовлена специфікою соціокультурних умов, у яких було написано обидва твори. «Антиформалістичний райок» став безпосереднім відгуком Шостаковича на жданівську Постанову 1948 року про боротьбу з композиторами-формалістами. Опера «Зоря» вперше побачила світ у 1963 році; остаточна редакція датується 1992 роком, досить віддаленим від власне епохи сталінізму, і, таким чином, навіть «не вписується» в історичні рамки радянської



системи в цілому. Не слід забувати також, що Шостакович безпосередньо (і вельми болісно) *пережив* ту соціокультурну ситуацію, яку відобразив у своїй гостро сатиричній кантаті; статус очевидця й учасника подій дозволив композиторові осмислити їх у всій глибині й неоднозначності. Натомість Соневицький, як композитор діаспори (проживав з 1945 р. у Німеччині, з 1950 – у США), певною мірою *змодельював* художню ситуацію; дистанційованість (у просторі й часі) від зображуваних реалій цілком пояснює і «вибачає» певну схематичність, умовність концепції в опері.

Що стосується пародіювання, то композитори використовують різні його способи. У Шостаковича переважають цитати; у Соневицького – стилізації, жанрово-стильові алюзії, узагальнення через жанр. Як наслідок, в опері створюються узагальнені, опосередковані образи-маски, натомість у кантаті – конкретизовані карикатурні портрети. Це є свідченням відмінності жанрової установки: на яскравість, наочність, упізнаваність райкових картинок у Шостаковича – і на умовно-ігрову стихію балаганної вистави у Соневицького.

Таким чином, «Антиформалістичний райок» Д. Шостаковича є відображенням характерного для соціалістичного реалізму єдиномислення, змодельованого за допомогою заданості інтонаційного штампу, домінуючого принципу «портретної» цитатності, апроцесуальної форми. «Зоря» І. Соневицького – опера про порив до вільної творчості і про приреченість цього пориву в умовах соцреалістичної кон'юнктури, ідею якої відображено за допомогою певної драматургічної цілеспрямованості: дуже поступово від відносного образно-інтонаційного розмаїття автор приходить до стандартизованого результату – інтонаційного штампу.

Наш розділ про розвиток слов'янської сміхової культури взагалі й музичного пародіювання зокрема завершу-

## Розділ 1. ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ІНСПІРАЦІЇ

---

ється аналізом твору українського композитора новітньої (пострадянської) епохи. Це опус автора-початківця (на той час ще студента Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського) – кантата Андрія Бондаренка «Райок по-українському», створена в 2004–2005 роках. Пізніше, в 2006 році, з'явилася друга редакція кантати – «виправлена і доповнена» у зв'язку з подальшим розвитком політичної ситуації в Україні. (Сам композитор так коментує необхідність створення другої версії: *«“Райок по-українському” було знайдено археологом Викопаї-Лайном та реставрований музикознавцем Півтоном Безвухим у такій послідовності: перша частина – в кінці 2004 року, друга – на початку 2005, останні дві – у 2006 році і виконуватимуться вперше»*).

Немає необхідності уточнювати, що твір, в силу його новизни і юності автора, є абсолютно недослідженим «полем».

З жанрової точки зору вказаний опус є невеликою (тривалістю близько 13 хв. у першій редакції, близько 20 хв. у другій) кантатою для двох солістів-баритонів, камерного хору та інструментального тріо в складі фортепіано, віолончелі та гобоя (кларнета). Назва твору адресує слухача знову-таки до фольклорного жанрового прообразу – райка, а також до попередніх творів відповідного жанру – «Райка» М. Мусоргського та «Антиформалістичного райка» Д. Шостаковича. Показово, що при першому виконанні «Райок по-українському» було об'єднано із зазначеними творами в тематичному концерті, що відбувся в Будинку вчених НАН України (23.04.2005). Прем'єра другої редакції твору в концертній залі Спілки композиторів України в рамках фестивалю «Форум музики молодих» (26.05.2006) також пройшла в одному концерті з «Антиформалістичним райком».

Однак щодо змісту «Райок по-українському» А. Бондаренка, на відміну від «Райків»-попередників, які пародійно відобра-

жають офіційну культурну політику держави, присвячено драматичним подіям суто політичного плану. Твір є живим відгуком на один з найактуальніших моментів у новітній історії нашої молодій держави – «Помаранчеву революцію». Перша редакція твору практично стала своєрідним музичним репортажем із місця конфлікту, про що свідчить авторська передмова. У другій редакції автор не менш чутливо реагує на наступний різкий перелом у взаєминах двох раніше непримирених суперників у боротьбі за верховну владу. Таким чином, за своєю винятковою злободенністю кантата А. Бондаренка, дійсно, наближається до ярмаркового райка XIX ст.

Райкового принципу організації матеріалу автор дотримується і в структурі твору. Як будь-який фольклорний райок, як «Райки» М. Мусоргського і Д. Шостаковича, «Райок українському» А. Бондаренка, відкривається розмовним балагурством зазивали – діда-райочника. Текст цього прологу витримано в найкращих традиціях КВК (російською – КВН):

*«Пропонуємо вашій увазі типовий зразок музично-політехнологічного памфлету початку стонадцятого століття. Цей унікальний рукопис було знайдено на руїнах ферми у селищі Великі Бундюки, що на Великобундюківщині. Зміст рукопису відсилає нас до часів запеклої боротьби, що тривалий час точилася між коаліцією «Сила у салі» та партією «Крайня хата отож-бо».*

*Спектрофонічний аналіз рукопису, проведений видатним музикознавцем Півтоном Безвухим, дозволяє стверджувати, що невідомий автор працював над рукописом в екстремальних умовах. На сторінках рукопису – численні розчерки, снігові патьоки, безліч цитрусових плям тощо. Написи митець здійснивав лівою рукою, в той час як правицею, на думку експертів, митець тримав прапор або транспарант. Сам рукопис*

## Розділ 1. ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ІНСПІРАЦІЇ

---

містився при тому на плечах однодумців, про що свідчать численні механічні пошкодження листів.

Ця прикра обставина значно ускладнила реставрацію рукопису. Деякі сторінки залишилися нерозшифрованими. Не вдалося також встановити імена дійових осіб та оригінальну назву твору. Сучасну назву – «Райок по-українському» – запропоновано Півтоном Безвухим, зважаючи на жанрові та мовні ознаки творіння»<sup>43</sup>.

Далі, при розгортанні безпосередньо музичної дії, перед слухачем-глядачем проходять шаржовані портрети двох основних претендентів на президентську посаду, з їхніми політичними програмами й дебатами, а також безпосередня реакція хору – народу, присутнього на Майдані. Цим обмежується розвиток подій у *першій редакції* кантати, аналіз якої буде проведено з подальшим виходом на порівняння загальної ідейної концепції та її музичного втілення в обох варіантах.

Для музичних характеристик дійових осіб, згідно зі сформованою в «райкових» творах традицією, Бондаренко вже в першій версії використовує різноманітні прийоми пародіювання. Композитор оперує пародійними цитатами й квазіцитатами, стилізаціями й алюзіями, жанрово-стильовими співставленнями, модуляціями, синтезом тощо, явно надаючи слухачеві можливість усвідомити свої пріоритети.

Так, «Федя» – герой кантати, в якому за багатьма ознаками впізнаємо В. Януковича – при першому ж виході на сцену

---

<sup>43</sup> Подібний вступ, незважаючи на конкретність і впізнаваність портретів дійових осіб у самій кантаті, одразу надає їй наліт умовності, відчуженості, якоїсь гротескної фантастичності; виникає безпосередня асоціація з «Потойбічною країною» в опері «Зоря» І. Соневицького (див. вище). Імовірно, таким чином автор (незважаючи на «нову еру гласності і демократії») продовжує традиції вітчизняної сатири, буквально споконвіку вимушеної вдаватися до подібних, досить прозорих «шифрів».

починає викладати свою виборчу програму на широко популярний блатний мотивчик «Мурки». Єдиним влучним штрихом автор малює недвозначно сатиричний, карикатурний портрет (можливо, і тип) кримінальної особи, що рветься до влади. Цитата вказаної «культової» злодійської пісні сама по собі досить наочно викриває лицемірні обіцянки кандидата в президенти: «Обіцяю підвищити зарплату в 10 разів, пенсії в 11 разів» і т. ін. По мірі розвитку образу композитор дедалі сильніше пародійно перебільшує мотив, вводить до нього «непередбачені» дисонанси. Крім того, «Федя» «викриває» самого себе, періодично модулюючи в інтонаційність комічної скоромовки з «настирливою» квінтою в основі, а також «зриваючись» на більш звичну для себе лексику: він довірливо називає електорат «братками», користується суржилом, натякає на свій «життєвий досвід, та ще й який...». Ще посилює «блатний» характер кандидата виразно чутна в партії фортепіано (відразу після обіцянки забезпечити «свободу слова, свободу висловлювання») «малоцензурна» поспівка «до-ре-мі-до-ре-до», яка в середовищі музикантів аналогічна «попсанню за всім відомою адресою».

Дотепним є також використання автором у партії гобоя пародійної цитати «Камаринської» Глінки (перед словами «Феді» «Тому, що ми – патріоти»). Так музично-пародійними засобами Бондаренко викриває лжепатріотизм деяких політичних лідерів, подібно до того, як Шостакович тією самою цитатою закликає слухача розпізнавати нещире «шанування класиків» у розумінні всіляких «музичних воевод». Слід зазначити тут явний перегук «Райка по-українському» А. Бондаренка з «Антиформалістичним райком» Д. Шостаковича, де «Камаринська», нагадаймо, вже була навіть не вторинною, а «третинною» цитатою. Так, за допомогою пародійного жан-

## Розділ 1. ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ІНСPIРАЦІЇ

---

рово-стильового контрапункту і синтезу, композитор змальовує однозначно негативний, сатиричний портрет політикана.

На противагу йому, В. Ющенко (у кантаті – «Федя-2») з перших тактів охарактеризований цитатою, що належить до «справжнього мистецтва», до класичної музики. Це бадьорий «сонячний» марш із опери «Любов до трьох помаранчів» С. Прокоф'єва, на цілком упізнавану тему якого другий кандидат викладає популярне гасло свого блоку: *«Нас багато, нас не подолати»*. Вказану цитату, в «першоджерелі» сповнену життєлюбства й доброго гумору, Бондаренко в першій редакції практично не піддає пародійному загостренню. Навіть синтез теми маршу з активним танцювальним ритмом супроводу в жанрі коломийки не створює враження «поєднання непоєднуваного»; прокоф'євські інтонації органічно «адаптовані» автором до національно-української жанрової сфери. Крім того, виборча програма другого кандидата викликає більше довіри й симпатії: замість порожніх обіцянок – заклик *«боротися мирно, але наполегливо»*. Тут, відповідно до політичних уподобань композитора, якщо і присутня пародія, то гумористична, а не сатирична. Портрет «Феді-2» – не зла карикатура, а своєрідний дружній шарж: із м'якою усмішкою підкреслено «любов до помаранчів» «помаранчевого» блоку і його лідера; а також доведено, що пристрасть до іноземного фрукту нітрохи не заважає їхнім патріотичним прагненням.

«Другий тур» передвиборної боротьби ознаменований фразою «Феді», яка, вже завдяки вербальному оформленню, миттєво викликає сміх аудиторії. Це – трохи адаптована до ситуації цитата з культового мультфільму: *«Леопольд, подлий трус, виходь на дебати»*. У світлі такої «політкоректної» преамбули так само сміховинно сприймаються всі наступні загрози «проїхатися трактором» по конкуренту, в помсту за пристрасть

останнього до «іноземних чобіт, наколотих мандаринів, яєць із гострими шипами» та ін. Озвучені «дебати» комічно-зловісною музикою джазового характеру, на кшталт тієї, що супроводжує вихід лиходія в усіляких шпигунських і гангстерських кінострічках; в неї вплітаються окремі інтонації «Мурки», «Камаринської». Джазові елементи (гострий ритм, звучання кларнета в дуї віртуозних соло саксофоніста тощо) проникають згодом і у відповідь суперника, проте в його партії вони органічно синтезовані з основною темою прокоф'євського маршу і звучать урочисто, переможно: *«Ми тепер нація, ми тепер вільні, нас не здолати, нас не роз'єднати!»* Можливо, таким чином автор бажає підкреслити позитивні риси кандидата, якому він явно симпатизує: вміння послідовно проводити свою лінію – і одночасно бити ворога його ж зброєю.

Окремого розгляду заслуговує роль у кантаті хору (виборців), оскільки антиномію «влада – народ» у першій редакції вирішено автором досить оригінально і життєво, «в дуї сучасної демократії». По ходу музично-драматичної дії легко з'ясовується, що електорат «Феді-2» набагато активніший і свідоміший, ніж партія «Феді». Почнімо з того, що «біло-блакитні» виходять на сцену під поліфонічну тему практично «чистого» барочного стилю, який найбільше нагадує стиль Вівальді. (Цю стилізацію, особливо в зіставленні з пародійно перебільшеною «Муркою» в партії «Феді», цілком можна витлумачити як натяк на те, що культурний рівень народу набагато вищий, ніж у окремих його обранців). Далі корифей із хору (котрий явно виконує роль клакера) закликає виборців до виконання громадянського обов'язку квазіцитатою з відповідного епізоду «Бориса Годунова»: *«Да здравствует Федя!..»* У відповідь на це народ починає вітати свого кандидата механічними *«Ура!»* й *«Да здравствует!»*, розвиваючи тему вступу в такому самому бароко-

## Розділ 1. ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ІНСПІРАЦІЇ

---

вому, бахівсько-генделівському ключі, але вже менш струнко. Настрій створюється досить-таки байдуже-здивованийий, що викликає асоціацію з «Митюх, а Митюх, чево орём?» із тієї ж сцени «Бориса Годунова». Упродовж промови «Феді» хор вступає час від часу з тією самою темою, що звучить дедалі більш «какофонічно» (явний натяк на безперервні розбіжності в стані «біло-блакитних»), кожного разу за сигналом клакера – різким ляском у долоні, роль якого аналогічна «палиці Пристава».

Ближче до закінчення промови виборці підпадають під вплив свого кандидата і на примітивний квінтовий мотив його ж скоромовки починають скандувати: *«Проти Западу, проти капіталу, проти інфляції, проти корупції»* і т. ін. Однак під кінець хористи знову вигукують *«Ура!»* на початкову тему в найбільш «какофонічному» її варіанті (з явним полегшенням, що все закінчилось), а потім, затіявши на сцені сварку, розбрідаються «хто в ліс, хто по дрова». Показово, що в подальшому «Федя» «виходить на дебати» взагалі без підтримки хору.

Прихильники «Феді-2», навпаки, підтримують свого лідера охоче, дружно і щиро, без примусу. Під час промови кандидата його виборці підхоплюють тему прокоф'євського маршу і бадьорі коломийкові ритмоінтонації; вирізняється в партії хору також квазіцитата хору «Слава» з «Князя Ігоря» О. Бородіна, трактована А. Бондаренком радше «серйозно», ніж пародійно. У кодї маршова тема хору в поєднанні з імпровізацією кларнета у джазовому стилі звучить особливо ствердно: *«Ми є нація непереможна, нація вільна і заможна!»*

На завершення аналізу слід зазначити передбачені автором елементи театралізації, внесені в кантату при її концертному виконанні, як демонстрація хором поперемінно то «біло-блакитних», то «помаранчевих» атрибутів; вихід «Феді» «на дебати» не з-за куліс, а із зали, тощо. Ця деталь, а також



те, що кантату розраховано на кількох, а не одного виконавця (що природно для твору, основу драматургії якого складає боротьба непримирених політичних опонентів, на відміну, наприклад, від «Антиформалістичного райка», який демонструє повну «єдність думок»), дозволяє твердити про синтез в «Райку по-українському» А. Бондаренка (як і в опері «Зоря» І. Соневицького) рис райкової й балаганної вистави.

У цілому кантата «Райок по-українському» – опус виключно злободенний – у першій редакції виразно демонструє політичні уподобання і громадську позицію свого творця, носить характер певної агітплакатності. Дуже прямолінійно дійові особи розділені на «гарних» і «поганих», «наших» і «не-наших». Музично це завдання вирішено за допомогою виразного розмежування пародіювання на сатиричне (гостро карикатурне зображення обранця «біло-блакитних») і гумористичне (дружній шарж на лідера «помаранчевих»).

Музичну драматургію кантати, подібно до будь-якої сатирично-пародійної драматургії, побудовано на різких контрастах, поєднаннях непоєднуваного, що знаходить виявлення у співставленнях досить широкої палітри жанрово-стильових моделей: «блатний» фольклор – бароко – класика XIX і XX ст. – український фольклор – джаз. Протиставлення перших двох моделей в інтонаційних сферах «Феді» і його команди можна витлумачити як натяк на їх несумісність, невідповідність кандидата електорату; навпаки, синтез прокоф'євських і джазових мотивів із доданням коломийкових ритмоінтонацій у характеристиці «помаранчевих» відображають єдність переконань партії і її обранця, а також їхні загальні прогресивні й патріотичні устремління.

Результативність драматургії кантати не викликає сумнівів: у першій редакції через «єдність і боротьбу протилеж-

## Розділ 1. ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ІНСПІРАЦІЇ

---

ностей» досягається повна і беззаперечна перемога «наших». У цьому правомірно вбачати відгомони якщо не «вульгарного», то принаймні «наївного» соціологізму, в дусі прямолінійно трактованого творчого принципу Бетховена – «через боротьбу до перемоги». На момент написання першого варіанта твору такий результат, можливо, загалом відповідав «історичним реаліям»; однак подальший розвиток подій показав: все далеко не так однозначно.

Відображенню кардинальної (і далеко не райдужної) зміни політичного курсу керівників країни присвячено *другу редакцію* кантати.

Порівняно з початковим варіантом, перші розділи твору, присвячені передвиборним програмам і дебатам кандидатів (тобто безпосередньо подіям «Помаранчевої революції»), у другій версії майже не зазнають змін. У музичних портретах кандидатів і виборців спостерігаються ті самі цитати-характеристики, ті самі жанрові і стильові моделі. Однак додано один істотний штрих: виступи «Феді-2» і підтримка його хором, при наявності початкової цитати прокоф'євського маршу, а також коломийкових і потім джазових ритмоінтонацій, дещо втрачають колишню гармонійність, стрункість, однотайність. Трохи прискорений, порівняно з першою редакцією, темп перетворює бадьорий настрій кандидата і його прихильників на метушливий, а дисонуючі репліки кларнета, що «неорганізовано» вибиваються з монолітної фактури, сприймаються як прихований «вотум недовіри».

Так, зберігаючи початковий інтонаційний матеріал, але змінюючи авторське до нього відношення (що відображає зміну ставлення до лідера, який обдурив очікування народу), шаржовані риси другого кандидата поволі перетворюються на карикатурні, а гумористичне пародіювання – на сатиричне.

Подібний прийом поступово зближує портретні характеристики колишніх непримиренних супротивників, готує сюжетний і драматургічний злам, що приводить у другій редакції до принципово іншого результату.

Найбільш істотними для нової концепції кантати є нові розділи, додані Бондаренком у другій редакції: після закінчення передвиборної боротьби суперники зустрічаються в більш невимушеній обстановці, «з випивкою-закускою», і, привівши один одному незаперечні аргументи на користь співпраці, готуються підписати спільний «мімо-мімо-міморандум». Відповідно, музичне рішення розділу оформлено не у вигляді почергових конфліктних висловлювань персонажів, але як цілком традиційний «дуєт згоди»: новоявлені союзники в повній гармонії виводять тему, жанрово-стилістично близьку ліричному романсу, час від часу «збиваючись» навіть на вальсовий метроритм. Однак остаточно повірити в щирість героїв, котрі демонструють любов і відданість один одному, заважає навмисна примітивність ритмоінтонацій, а також перебільшені колоратурні каденції чи то в белькантовому, чи то в блюзовому стилі. Надалі фальшиві вирази приязні знаходять своє «буквальне» втілення в дедалі більш фальшивому співі персонажів, котрі «набралися», очевидно, до такого стану, що здатні любити все людство. Таке поступове накопичення пародійно-перебільшеного елемента в дуєті потрібне для сатиричного викриття будь-яких корисливих політичних угод взагалі і змови конкретних колишніх суперників з передвиборчої боротьби зокрема. З музично-драматургічної точки зору вказаний прийом слугує для поступової модуляції до теми заключного хору, далеко не такого наївно оптимістичного, як у фіналі першої редакції.

Крім того, до «любовного» дуєту різко і несподівано (шляхом жанрово-стилістичного зіставлення) вторгається імпрові-

## Розділ 1. ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ІНСПІРАЦІЇ

---

зація фортепіано соло, витримана в стилі авангардного джазу. Подібний пародійний прийом «зіставлення несумісного» дозволяє композиторові змалювати справжню картину хаосу, котрий настав у країні, і своє справжнє (різко відмінне від попереднього) ставлення до ситуації, що склалася.

«Чужорідним тілом» (але ж підготовленим у процесі згаданої вище пародійної жанрово-стильової модуляції) виглядає і фінальний хор другої редакції, який понуро і тупо скандує численні «*Да здравствует...*». Якщо не в музичному плані, то за настроєм і значенням він близький хору «Уж как на небе солнцу красному слава» з опери «Борис Годунов» М. Мусоргського: обманутому народові байдуже, за здоров'я чи за упокій виголосувати, і на чию конкретно адресу. В інструментальному супроводі хору можна углядіти алюзію на «вітер над могилами полеглих героїв» з фіналу Другої сонати Ф. Шопена. Поступове посилення сонористичного ефекту, який закладено в першоджерелі, сприяє досягненню вже не комічного, а трагічного образу повної безнадії: автор ховає якщо не свого героя, то довіру до нього. Вказана «тематична реприза» початкового хору виконує в кантаті майже ту саму функцію, що і реприза головної партії першої частини із Сьомої симфонії Д. Шостаковича: картина хаосу, руйнування, краху надій.

Драматургія другої версії кантати в цілому є досить цікавим пародійним переосмисленням симфонічної драматургії, заснованої на асаф'євській тріаді «теза – антитеза – синтез»: приводячи дві такі різні і в ідейному, і в музичному плані передвиборні програми героїв «до спільного знаменника», Бондаренко розкриває цинічну природу як конкретної політичної ситуації, так і будь-яких політичних ігор взагалі. Не втрачаючи драматургічної результативності, властивої і першому варіантові твору, в другій редакції автор приводить розвиток основної

ідеї до якісно іншого висновку, до переосмислення початкового задуму як такого.

Таким чином, у другій редакції кантати Бондаренко приходиться до менш оптимістичного, але більш реалістичного висновку, зближуючи концепцію свого «Райка» з більш зрілою і проникливою концепцією Шостаковича. Різниця полягає в тому, що «Антиформалістичний райок» іманентно побудований як «похвала глупоті», а ця ідея не потребує розвитку і підтвердження; звідси така особливість пародійної драматургії твору Шостаковича, як апроцесуальність. А в другій редакції кантати «Райок по-українському» Бондаренко приходиться до усвідомлення схожої ідеї через тривалий процес становлення, через «єдність і боротьбу протилежностей».

Можна розцінити «Райок по-українському» А. Бондаренка як найбанальніше наслідування, якусь «пародію на пародію пародії», своєрідний кумедний «капусник» (таку саму форму студентського капусника, засновану на компіляції музичних цитат із різних популярних «серйозних» творів із «підтекстовками» комічного характеру, визначає І. Сікорська в опері «Андріаціада» М. Лисенка<sup>44</sup>). Але зауважимо, що прямолінійну, «репортерську» концепцію кантати певною мірою виправдовують як «миттевість» її створення по гарячих слідах подій, так і молодість автора, котрий перебував у процесі пошуку, творчого становлення. Має бути прийнятою до уваги також неспроможність нинішнього дослідника подивитися на твір в історичній перспективі. Згадаймо, що «Райок» М. Мусоргського сучасники теж сприйняли як щось «несерйозне», не більш, ніж музичний жарт сумнівної художньої

---

<sup>44</sup> Сікорська І. Комічний театр М. В. Лисенка. *Українське музикознавство* : зб. наук. статей. Київ : Київська державна консерваторія, 1992. Вип. 27. С. 138–145.

## Розділ 1. ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ІНСПІРАЦІЇ

---

якості; а про наявність або ж відсутність «високої художності» в «Антиформалістичному райку» Д. Шостаковича музикознавці продовжують сперечатися досі.

Однак, як справедливо зауважив Ю. Борев<sup>45</sup>, жарти жартувати – справа не жартівна. Цілком імовірно, що «Райок по-українському», студентський опус А. Бондаренка – подібно до «Райків», що передували йому – витримає перевірку часом: якщо не як зразок високої художності, то як цікавий і достовірний документ епохи. Вірогідно також, що повернення в сатиричний твір «позитивного ідеалу», котрий має місце в першій редакції кантати, а також її занадто оптимістичний фінал надалі розцінять як одну з перших спроб повернення до життєствердної, життєлюбної природи українського менталітету взагалі й українського сміху зокрема (що за часом збіглося з поверненням державної незалежності України). У будь-якому разі, вже тепер можна оцінювати цю кантату як досить цікавий зразок новітньої української музичної сатири і твір, який цілком адекватно (доброзичливо і весело) прийняла публіка.

Отже, в цьому розділі колективної монографії було досліджено специфіку застосування прийомів пародіювання у творах українських і російських композиторів кінця XIX – початку XXI ст., орієнтованих на жанрову модель *райка*.

Насамперед райок було розглянуто авторкою як один із показових фольклорних жанрів слов'янської сміхової культури, зокрема ярмаркової, як «правонаступник» більш раннього скомороського мистецтва; визначено його специфічні риси.

---

<sup>45</sup> Борев Ю. Комическое, или О том, как смех казнит несовершенство мира, очищает и обновляет человека и утверждает радость бытия. Москва : Искусство, 1970. 269 с.

Надалі окреслено основні принципи тенденційно-сатиричного, пародійно-профанного освітлення негативних сторін дійсності, що були закладені в першому композиторському опусі в жанрі райка – вокальному циклі «Райок» М. Мусоргського. Зазначено, що вказаний твір практично цілковито побудовано на різних прийомах пародіювання, за допомогою яких створюються конкретні, впізнавані сатиричні портрети всіляких «музичних воевод». Доведено, що того самого принципу «портретної цитатності» дотримувалися Д. Шостакович в «Антиформалістичному райку» й А. Бондаренко в «Райку по-українському». Натомість в опері «Зоря», згідно із задумом, І. Соневицьким створено більш умовні образи-маски, тож автор практично уникнув пародійного цитування, вважаючи за краще вживати такі прийоми пародіювання, як жанрове моделювання, стилізації, алюзії тощо.

## РОЗДІЛ 2

# ВИДАТНІ ПОСТАТІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

*Олеся Прилепа*

### **2.1. НОСІЇ БОГОСЛУЖБОВИХ СПІВАЦЬКИХ ТРАДИЦІЙ КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКОЇ ЛАВРИ В ЧАСИ ГОНІНЬ (перша половина ХХ століття)**

З-поміж найвагоміших складових духовної культури українського народу є богослужбовий спів. Прийнявши християнську віру за богослужбовими канонами Православної церкви Візантії, слов'яни поринули у світ молитвоспівної хвали Творцю. Плодами потужного подвижницького руху на теренах сучасної України стала чисельна кількість канонізованих святих. Пройшовши процеси асиміляції греко-візантійського обряду, в тому числі й системи богослужбового монодійного співу, саме в лоні неусипної молитви подвижників-слов'ян



упродовж віків на базі церковних канонів утворилися власні богослужбові інтонаційні системи.

Вершинним утіленням літургічних законів став знаменний розспів та його історично-регіональні варіанти-наспіви. Тверді уявлення про янгологласність уставного співу, його Богодухновенність забезпечували багатовікову збереженість канонічної богослужбової співацької культури.

Потужним носієм традицій давнього столпового співу став киево-печерський наспів – величний плід соборної молитви киево-печерських подвижників. Духовною сутністю традиції киево-печерського наспіву була «практика ісихазму: в молитовному подвигу створювався розспів як світобачення у звуці, як один із аспектів цієї практики»<sup>1</sup>. У процесі тривалого історичного розвитку духовничий<sup>2</sup> киево-печерський монодійний наспів набув багатоголосних форм<sup>3</sup>.

Револьюційні події 1917 року докорінно змінили умови існування християнства на теренах тодішньої Російської імперії й України зокрема. У новому радянському суспільстві 1920-х років вони «не були й не могли бути сприятливими, адже у доктринах побудови «пролетарської культури» формувалося відверто негативне ставлення до релігії і всього, що з нею пов'язано»<sup>4</sup>. В історії богослужбової співацької культури

<sup>1</sup> Болгарський Д. А. Киево-Печерський розспів як церковно-співочий феномен української культури : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.01. Київ, 2002. С. 5.

<sup>2</sup> За святителем Феофаном Затворником.

<sup>3</sup> Болгарский Д. А. Киево-Печерский распев как церковно-певческий феномен украинской культуры : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.01. Рукопись. Киев, 2002. 238 с.

<sup>4</sup> Ржевська М. Ю. На зламі часів. Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у соціокультурному контексті епохи: Монографія. Київ : Автограф, 2005. С. 119.

## Розділ 2. ВИДАТНІ ПОСТАТІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

ри України розпочався один із найскладніших і найтрагічніших часів – період заборони віросповідання, масових репресій служителів церкви та вірних загалом <sup>5</sup>. Підставою гонінь на Церкву став Декрет Ради Народних Комісарів від 5 лютого 1918 року про відокремлення Церкви від держави і школи від Церкви (його український аналог від 19 січня 1919 р.) <sup>6</sup>.

Як зазначають дослідники, від кінця 1920-х і до кінця 1930-х років розпочався новий етап витіснення Церкви з радянського суспільства, пов'язаний із низькою ефективністю «агітаційно-роз'яснювальної роботи» у попередній період й, відтак, потребував від влади активізувати «використання силових методів ліквідації усіх проявів релігійного світогляду» <sup>7</sup>. Водночас того самого 1929 року було доповнено законодавчі засади боротьби з Церквою. Постанова ВЦВК і РНК СРСР від 8 квітня 1929 року «Про релігійні об'єднання» та зміни до Конституції УРСР у травні розширювали зміст поняття «антидержавницька діяльність» стосовно духовенства та віруючих й обмежували умови існування релігійних громад: було заборонено проведення богослужінь поза межами храму, здійснення благодійної діяльності з боку релігійних угруповань, надання приватно релігійних знань та ін. Дії священнослужителів, які порушували такі вимоги, розцінювалися як «антидержавна діяльність» <sup>8</sup>.

<sup>5</sup> Еленський В. Є. Державно-церковні взаємини на Україні (1017–1990). Київ : Знання, 1991; Киридон А. М. Більшовицька держава і Православна церква в Україні. 1917–1930-ті роки. Полтава : АСМІ, 2004; Одинцов М. И. Государство и церковь: история взаимоотношений 1917–1938. Москва : Знание, 1991.

<sup>6</sup> Бабенко Л. Л. Як українців робили атеїстами: державна політика проти релігії у перші десятиліття радянської влади. *Україна Модерна*. Міжнародний інтелектуальний часопис. 7.11.2017. URL : [www.uamoderna.com](http://www.uamoderna.com).

<sup>7</sup> Там само.

<sup>8</sup> Конституція (Основний закон) УСРР. *Збірник законів та розпоряджень робітничо-селянського уряду України*. 1929. С. 515.

У циркулярному листі «Про стан і перспективи церковного руху і чергові завдання органів ОДПУ» від 22 березня 1930 року ДПУ з початком суцільної колективізації в Україні отримало завдання «очистити» республіку від впливу релігії<sup>9</sup>.

У 30-х роках атеїстична пропаганда й діяльність Союзу безбожників досягли небувалих масштабів<sup>10</sup>. Масові закриття храмів, монастирів, костелів, синагог, зважаючи «на бажання трудящих», зазвичай супроводжувалось оскверненням святинь. Новини антирелігійної кампанії, її «здобутки» систематично висвітлювались у місцевій радянській пресі, зокрема, «Пролетарській правді», київському тижневику «Безбожник»<sup>11</sup> тощо.

У другій половині 1930-х років політичні переслідування віруючих тільки посилилися. Каральні операції у 1937–1938 роках мали завершити двадцятилітній період боротьби з потенційною «п'ятою колоною» в СРСР. Лише в 1937 році в Україні за неповними даними органи державної безпеки репресували 3970 людей за звинуваченням у «церковній та сектантській контрреволюції»<sup>12</sup>. У більшовицьких програмах із антирелігійної боротьби Православну Церкву оцінювали як «оплот експлуататорського монархічного ладу»,

<sup>9</sup> Бабенко Л. Л. Як українців робили атеїстами: державна політика проти релігії у перші десятиліття радянської влади. *Україна Модерна*. Міжнародний інтелектуальний часопис. 7.11.2017. URL : [www.uamoderna.com](http://www.uamoderna.com).

<sup>10</sup> Гордиенко В. В. Формы религиозной активности православных верующих в советской Украине накануне Второй мировой войны. Государство, общество, церковь в истории России XX века: материалы XIII Международной научной конференции, Иваново 12–13 марта 2014 г. : в 2 ч. Иваново : Ивановский государств. университет, 2014. Ч. 1. С. 62–66.

<sup>11</sup> Там само.

<sup>12</sup> Нікольський В. М. Національні аспекти політичних репресій 1937 року в Україні. *Український історичний журнал*. 2001. № 2. С. 84.

## Розділ 2. ВИДАТНІ ПОСТАТІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

а духовенство і віруючі зараховувалися до «табору контрреволюційних сил»<sup>13</sup>.

Попри все, знищити віру в серцях людей не вдалося. Стихийно утворювалися найрізноманітніші способи здійснення богослужбових треб<sup>14</sup>. Зокрема, виникло таке явище, як «церква у валізі»<sup>15</sup>. Свідчень діяльності останньої збереглося чимало: священники й монахи, ведучи пересувний спосіб життя, здійснювали церковні треби й таїнства. За словами І. Гарднера, «носіями богослужбово-співацької традиції, як ... монодійної, так і неодноголосної, стали тепер не регенти і не хори церковних півчих, а православні віруючі»<sup>16</sup>.

Києво-Печерська лавра опинилися в центрі тогочасних трагічних подій, а її братія стала на шлях сповідників та мучеників.

Відчутні зміни у звичному монастирському житті відбулися вже у 1918 році, коли в монастирі скоротилася кількість богослужінь. У ході воєнних конфліктів монастир кілька разів потрапляв під обстріл. Бандитських нападів та обстрілів зазнавали також Голосіївська і Китаївська пустині. З-поміж насельників монастиря, яких згодом буде заарештовано, розстріляно в тюрмах чи заслано у виправні табори, першими були

<sup>13</sup> Бабенко Л. Л. Як українців робили атеїстами: державна політика проти релігії у перші десятиліття радянської влади. *Україна Модерна*. Міжнародний інтелектуальний часопис. 7.11.2017. URL : [www.uamoderna.com](http://www.uamoderna.com).

<sup>14</sup> Гордиенко В. В. Форми релігійної активності православних віруючих в советской Україні накануне Второй мировой войны. Государство, общество, церковь в истории России XX века: материалы XIII Международной научной конференции, Иваново 12–13 марта 2014 г. : в 2 ч. Иваново : Ивановский государств. университет, 2014. Ч. 1. С. 62.

<sup>15</sup> Там само. С. 65.

<sup>16</sup> Гарднер И. А. Богослужбное пение Русской Православной Церкви. Сущность. Система. История : в 2 т. Сергиев Посад, 1998. Т. 2. С. 627.

лаврські священоархімандрити, митрополити Володимир (Богоявленський) та Антоній (Храповицький).

Особливо трагічним для братії став 1918 рік, коли було жорстоко вбито митрополита Володимира (Богоявленського). У той час у монастирі з-поміж монахів поширилося звернення, що закінчувалося словами: «Ми мусимо, отці й братіє, бути готовими до сповідництва й мучеництва»<sup>17</sup>. Форма буття насельників монастиря, пов'язана з мучеництвом, тривала довгі роки<sup>18</sup>.

Життя всієї братії Києво-Печерської Лаври проходило під неусипним наглядом агентів НКВС і створеного в березні 1922 р. ДПУ. У 1924 році ситуація навколо Києво-Печерського монастиря ще більш ускладнилась<sup>19</sup>: ДПУ розробило програму прискорення розколу Православної Церкви. У жовтні 1924 р. обновленський митрополит Інокентій (Пустинський) дістає мандат на проведення богослужінь у лаврі. Частину храмів Києво-Печерського монастиря віддають обновлен-

<sup>17</sup> Биографические сведения о братии Киево-Печерской лавры, пострадавшей за Православную веру в 20 столетии / сост. Л. П. Рылкова. Киев, 2008. С. 21.

<sup>18</sup> У 1920-х роках між віруючими теж поширювалося послання: «Приготовьтесь к исходу, как первые христиане, в катакомбы, но только не в буквальном смысле этого слова, а просто приучив себя в сокровенности хранить веру и таинства, отказавшись от привычной обстановки <...>, творя свой христианский подвиг покаяния и молитвы в тишине души своей среди обычных условий и тревог жизни, в общении с немногими близко известными верными христианами, с величайшей предосторожностью общаясь с благодатными пастырями ради восприятия через них благодати христианских Таинств». *Биографические сведения о братии Киево-Печерской Лавры*. С. 64.

<sup>19</sup> Станом на середину 1924 року кількість братії Києво-Печерської Лаври складала 557 людей, з них монахів – 498. Ця кількість суттєво не відрізнялася від відомостей 1917 р., коли в монастирі було всього 585 людей, з них ченців – 472, рясофорних послушників – 113. Відомості за: *Биографические сведения о братии Киево-Печерской Лавры*. С. 91.

## Розділ 2. ВИДАТНІ ПОСТАТІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

цям<sup>20</sup>. 25 жовтня 1924 року архімандрити Климент (Жеретієнко) і Макарій (Величко) були заарештовані ДПУ за організацію спротиву обновленцям. Від 24 грудня 1924 року монастир на території лаври вважається закритим. Відтоді на верхній території лаври богослужіння відбувалися тільки в Успенському соборі. Проведення богослужінь ускладнювалося ще й тому, що користування приміщеннями церков, келій, трапезної та ін. монастирськими угіддями братії дозволялося на арендних умовах.

ДПУ робило все можливе для знищення канонічної Церкви. У грудні 1924 – січні 1925 років воно знову заарештувало велику групу лаврських ченців на чолі з настоятелем архімандритом Климентом (Жеретієнко) зі звинуваченням в укритті церковних цінностей. Після відправки владики Климента на поселення до Харкова настоятелем лаври обрали архімандрита Гермогена (Голубева)<sup>21</sup>.

<sup>20</sup> Якщо простежити діяльність обновленської громади на території лаври, то із зареєстрованих у грудні 1924 року 72-х осіб у 1925 році працювало вже 65 осіб. У липні 1928 року обновленська братія на території лаври становила 20 осіб. За свідченнями НКВС, на 1 січня 1929 року кількість членів лаврської обновленської громади складала 22 особи. Відомості за : *Биографические сведения о братии Киево-Печерской Лавры*. С. 63.

<sup>21</sup> Архієпископ Гермоген (у миру Олексій Степанович Голубев), місіонер-проповідник, син відомого Київського церковного історика С. Т. Голубева. Монаший постриг прийняв 21 червня 1919 року. З 9/22 жовтня 1920 року – у брацтві Свято-Успенської Києво-Печерської лаври. Виконував послух бібліотекаря. 16 січня 1922 року о. Гермоген став членом Духовного Собору лаври. Від 23 липня 1922 року возведений у сан архімандрита. У ніч на 6 квітня 1923 року (за три дні до Пасхи) заарештований ДПУ (Лубянка – Бутирська тюрма – заслання в Краснококшанськ (нині Йошкар-Ола)). 1924 року після заслання о. Гермоген повернувся в монастир. Був призначений настоятелем Києво-Печерської лаври з 1926 по 1931 роки, а поминався на богослужіннях як настоятель лаври до 16 січня 1943 р. Від 25 листопада 1965 року перебував на покої у Жировицькому монастирі (Білорусія). О. Гермоген помер 7 квітня 1978 року на Благовіщення, похоронений за заповітом у Києві на Корчуватському цвинтарі, розташованому поряд із лаврським Преображенським кладовищем.

29 вересня 1926 року Всеукраїнський центральний виконавчий комітет та Рада Народних Комісарів УРСР прийняли постанову «Про призначання бувшої Києво-Печерської лаври історико-культурним державним заповідником і перетворенні її у Всеукраїнське музейне містечко».

З обранням нового настоятеля (18 жовтня 1926 р.) у братії з'явилися сподівання про налагодження життя згідно чернечого уставу. Дійсно, архімандрит Гермоген доклав максимальних зусиль щодо організації монастирського життя в надзвичайно важких умовах: як і раніше, згідно монастирського уставу, здійснювалися богослужіння (крім нічних), по-старому дотримувалися монастирського послуху, збирали Духовний Собор і навіть щоденно надавали братії продуктове підкріплення, оскільки були позбавлені місця для приготування спільної трапези<sup>22</sup>.

Попри все, становище дедалі погіршувалося. Під час передачі від соцбезу до наросвіти майно лаври грабували. Відомий мистецтвознавець Ф. Ернст у статті «До кого має перейти колишня Лавра?» писав: «Все майно роздано, загинуло, продано, покрадено. Загинули чудесні лаврські меблі..., їх вивозили, продавали, дарували, щезли... дорогі килими, на пам'ятках шитва сиділи канцелярські службовці... Розібрано на цеглу і 4 корпуси господарських приміщень. ... Викрадено... чавунні огорожі з могил, бронзовий надгробок Кайсарова французької роботи, ... обкрадено трапезну церкву і пошкоджено Троїцьку Брамуну...»<sup>23</sup>. У 1925 році продані дзвони Більничного монастиря, вивезені дзвони із дзвіниці Дальніх печер.

<sup>22</sup> Проф. И. Н. Никодимов. Воспоминание о Киево-Печерской Лавре (1918–1943 гг.). Изд. 4-е, стереотипное. Киев : Издательство Киево-Печерской Лавры, 2016. С. 185.

<sup>23</sup> Ернст Ф. До кого має перейти колишня Лавра? *Пролетарская правда*. 1926. 11 квітня.

## Розділ 2. ВИДАТНІ ПОСТАТІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

---

У 1927 році ДПУ працювало над новою програмою «охвата і впровадження інформаторів за тихонівським рухом по 2 с/а (спецагенти) на округ»<sup>24</sup>.

За відомостями НКВС, станом на 1 січня 1929 року старослов'янська братія, яка проживала на території лаври, складала 197 осіб, у Китаєво – 28, у Спасо-Преображенській пустині – 28, у Голосієві – 24. Частина монахів від 1925–1926 років винаймала житло на Печерську і Звіринці<sup>25</sup>.

У жовтні 1929 року з території монастиря було виселено 138 монахів «старослов'янської орієнтації». 18 листопада того самого року київський окрвиконком ухвалив остаточне рішення про закриття Києво-Печерської лаври й Китаївської пустині. За повідомленням директора Всеукраїнського музейного містечка, що діяло на території лаври, станом на 10 грудня 1929 року «всі церковні будови були закриті й запечатані», «нетрудовий елемент» – монахи – виселені. З-поміж майже абсурдних звинувачень у бік насельників монастиря були й такі: «Життя ченців у Лаврі дуже заважає тій науковій роботі, що її проводять різні наукові організації по вивченню життя Лаври, як монастиря, а також викликає нарікання багатьох екскурсантів, які відвідують Лавру»<sup>26</sup>.

Таким чином, з грудня 1929 року вже вся лаврська братія, за винятком кількох людей, жила поза стінами монастиря.

В останні перед остаточним закриттям Києво-Печерської лаври дні обидва великі хори обителі – великоцерковний і митрополичий – розпалися. Насамперед у них перестали брати

---

<sup>24</sup> Биографические сведения о братии Киево-Печерской Лавры, пострадавшей за Православную веру в 20 столетии / сост. Л. П. Рылкова. Киев, 2008. С. 63.

<sup>25</sup> Там само. С. 65.

<sup>26</sup> Там само. С. 61.



участь хлопчики: адже державні органи категорично заперечували участь дітей у богослужіннях і збиралися забрати їх в інтернати. За свідченнями І. Никодимова, юні півчі протестували й не хотіли покидати Києво-Печерську обитель. До останніх днів деякі канонархи продовжували брати участь у богослужіннях, завдяки чому зберігався стиль великоцерковного хора.

Коли перестав існувати митрополичий хор, силами прихожан було організовано «любительський» колектив, у якому брали участь і жінки. У братії це викликало невдоволення, оскільки поява на клиросі монастирського храму жінок порушувала устав і звичаї монастиря<sup>27</sup>.

У складних нових умовах лаврська братія на чолі з настоятелем архімандритом Гермогеном продовжувала творити свій християнський подвиг. Після відібрання храмів основна частина братії перейшла служити в печерські приходські церкви – прп. Феодосія Печерського, св. Ольги, Воскресіння Христового. У церкві св. Ольги було організовано великий і згуртований приход. Тут продовжувала існувати просфорня [просфорник о. Ксенофонт (Величко), у схімі Кукша], сюди перейшов і хор у складі 25–30 клирошан. Послух священника й регента церкви св. Ольги на Печерську у 1925–1933 роках ніс майбутній схіархімандрит Валерій (у миру Василій Авксентійович Устименко). За спогадами І. Никодимова, у церкві св. Ольги «намагалися підтримувати лаврські традиції, здійснювали щоденні служби, співали на два клироси з канонархами»<sup>28</sup>.

<sup>27</sup> Проф. И. Н. Никодимов. Воспоминание о Киево-Печерской Лавре (1918–1943 гг.). Изд. 4-е, стереотипное. Киев : Издательство Киево-Печерской Лавры, 2016. С. 61–62.

<sup>28</sup> Там само. С. 183.

## Розділ 2. ВИДАТНІ ПОСТАТІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

Інша частина лаврської братії служила в Никольському монастирі. За згодою з архієпископом Димитрієм (Вербицьким) десятки лаврських ченців були відправлені для укріплення сільських приходів у церкви Київської, Вінницької, Полтавської та ін. областей України, а також у Білорусію. Деякі схимники стали духівниками у жіночих монастирях.

Пристарілих і хворих монахів було розселено на приватних квартирах Мишеловки неподалік Китаївської пустині. У Китаївському чоловічому монастирі (до закриття 1933 р.) проводилися служби за лаврським уставом киево-печерським наспівом. За спогадами архієпископа Леонтія Чилійського, лаврські монахи, «проживаючи вдалині від храму, ... всі, хто був не прикований до ліжка, невідкладно зранку і ввечері відвідували монастирський Китаївський храм, який на той час ще не був закритий. Бідність, постійне вигнання та інші негаразди вони дивно безропотно переносили»<sup>29</sup>.

Лаврські ченці, які служили священиками на приходах, мали постійний зв'язок із братією й підтримували її економічно: щомісячно передавали до монастирської каси 3–5 рублів<sup>30</sup>.

До арештів 1931–1933 років на квартирі в архімандрита Гермогена (Голубева) чи в Китаєві періодично, два рази на місяць, проходили засідання Лаврської Ради (аналог забороненого в 1922 р. Духовного Собору). У її складі було 14 осіб: о. Гермоген (Голубев), о. Іадор (Ткаченко), о. Антоній (Лобов), о. Воніфатій (Черевко), о. Валерій (Устименко), о. Серафим (Сукач), о. Борис (Павлик), о. Євфимій (Кириченко), о. Флор (Гончаренко), о. Тертій (Ткач), о. Феодосій (Михайловський)

<sup>29</sup> Биографические сведения о братии Киево-Печерской Лавры, пострадавшей за Православную веру в 20 столетии / сост. Л. П. Рылкова. Киев, 2008. С. 106.

<sup>30</sup> Там само. С. 65.

та ін. У подальшому, після арешту у 1931 році о. Гермогена, виконувати обов'язки настоятеля став скарбничий монастиря архімандрит Воніфатій (Черевко).

На початку 1933 року органами ДПУ було заарештовано членів монархічної організації «Союз Христових воїнів». Це, мабуть, стало підставою для чергових арештів і частини лаврської братії – понад 20 монахів, з-поміж яких був і схиархієпископ Антоній (Абашидзе). Його звинувачували як «ідейного наставника Київського контрреволюційного угруповання»<sup>31</sup>.

З введенням паспортної системи й посиленням від другої половини 1930-х років репресивних заходів проти Православної Церкви лаврське братство перейшло в напівлегальне існування. Від 1933 року засідання лаврської Ради не проводилися як зібрання, а питання вирішували шляхом бесіди, почергового опитування з кожним членом Ради. Були виділені деякі з братії [з-поміж них – ієромонах Наркис (Синиця)], хто підтримував зв'язок між монахами і збирав засоби для лаврської братії.

Достеменно невідомо, як у майже катакомбних умовах буття розпорошена лаврська братія здійснювала щоденний труд соборної молитви Творцю. Від кінця 1937 до 15 липня 1941 років, коли на вакантну кафедру митрополита Київського і Галицького, екзарха усієї України, було призначено митрополита Миколая (Ярушевича), єдиним православним архіпастирем в Києві був владика Антоній (Абашидзе), хоча й знаходився на покої<sup>32</sup>. Відомо, що Богослужіння за лаврським уставом проводились у нього вдома.

На щастя, плоди багатолітнього богослужбового співу монастиря були зібрані, систематизовані й викладені у вигляді

<sup>31</sup> Там само. С. 56.

<sup>32</sup> Жив у будиночку на Кловському спускові, 20.

## Розділ 2. ВИДАТНІ ПОСТАТІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

гармонізацій наспівів раніше – у 1910–1915 роках, коли було видано повний Обиход лаври. Ще 1905 року Духовний Собор доручив комісії, що складалася з регента ієромонаха Іадора, уставника Великої Церкви ієромонаха Флавіана (Приходька, згодом ігумена), підуставників ієромонахів Прокла і Йоасафа, під головуванням еклезіарха архімандрита Назарія (Блинова), «перевірити й звірити вживані на клиросах Великої Церкви нотні книги з Обиходом 1865–1873 років, що є останнім і найповнішим повним записом мелодій лаврського наспіву, з початковими записаними перекладами, а також із дійсним виконанням співу в лаврі; встановити точну редакцію наспіву і його гармонізації; заповнити існуючі переклади лаврського співу в гармонічному викладі тими піснеспівами, які ще не були записані, й підготувати виконаний і доповнений Обиход для друку»<sup>33</sup>. Унаслідок цього протягом 1910-х у типографії Києво-Печерської лаври було видано чотири частини Обихода: Всенічна, Літургія, Дванадцять пражники й Пісна Трійдь. П'ята частина – Цвітна Трійдь – до 1918 року не вийшла<sup>34</sup>. Крім того, 1910 року Київська фірма «Екстрафон» здійснила запис 68 творів у виконанні братського хору під керуванням уставника Флавіана.

Відомо, що до цього «флавіанівського» видання ставлення братії не було однозначним, оскільки «гармонізація наспівів у ньому часто «зглажена» під загальні закономірності хорової гармонії того часу і не зовсім відповідає лаврській традиції багатоголосного співу»<sup>35</sup>. Обиход Л. Д. Малашкіна (1887–1888)

<sup>33</sup> Нотный Обиход. Киев, 1910. Ч. 1. С. III.

<sup>34</sup> Чотири частини було перевидано репринтно видавництвом «Живоносный Источник».

<sup>35</sup> Протодиакон Димитрий Болгарский. Киево-Печерский напев. *Православная энциклопедия*. Москва, 2018. Т. 33. С. 83–91.

братія поважала більше, бо в ньому «найбільш вірно й близько до монашої традиції викладені як сама мелодія киево-печерського наспіву, так і принципи її гармонічного викладу»<sup>36</sup>.

До закриття лаври носієм традицій уставного співу був чернечий хор Успенського собору – т. зв. великоцерковний, що виконував киево-печерський наспів за власним Обиходом. Лаврський великоцерковний хор складався з тенорів (перших і других), басів (перших і других) й альтів канонархів. Традиція співу з канонархом, давня в монастирі, була зумовлена практичними потребами виконання. За словами І. Никодимова, обидва клироси Великої Церкви – правий і лівий – за штатом могли налічувати дванадцять канонархів, але фактично мали вісім, іноді шість. На звичайних службах у хорі брали участь два канонархи, які чергувалися, а також виконували й альтові партії. З поширенням книгодрукування сенс канонаршування втрапився, однак традиція співу з канонархом у лаврі залишилась живою досьогодні. На Ближніх Печерах до закриття лаври практикували всього два канонархи, на Дальніх – їх не було зовсім. У часи німецької окупації на клиросі служив один канонарх<sup>37</sup>.

Носієм впливів нової музики був архієрейський хор – митрополії. Змішаний за складом, митрополичий хор співав в основному на літургіях у буденні дні в Христо-Воздвиженській церкві, а в недільні та святкові дні – в Успенському соборі лаври. Музичне наповнення богослужінь митрополичого хору вмещувало не тільки традиційний киево-печерський наспів, а й актуальні на той час духовно-музичні композиції при-

<sup>36</sup> Там само.

<sup>37</sup> Проф. И. Н. Никодимов. Воспоминание о Киево-Печерской Лавре (1918–1943 гг.). Изд. 4-е, стереотипное. Киев : Издательство Киево-Печерской Лавры, 2016. С. 55–56.

## Розділ 2. ВИДАТНІ ПОСТАТІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

дворного наспіву, а також авторські твори Д. Бортнянського, О. Львова, П. Турчанінова, П. Чайковського, М. Римського-Корсакова, О. Архангельського, О. Кастальського та ін.<sup>38</sup>

Розпорошеність монахів, у т. ч. регентів і півчих, після закриття лаври по храмах Києва, церквах різних міст і сіл України, а також храмах Росії, сприяла неабиякому поширенню киево-печерського наспіву<sup>39</sup>. Останній посів особливе місце у богослужбовій традиції співу Москви: в російській столиці піснеспіви киево-печерського наспіву виконували святкову функцію на службах<sup>40</sup>.

За багатовіковою традицією, значна частина претендентів у братію монастиря, яка мала бодай які музичні здібності, проходила послух на клиросі. Смиренно несучи послухи півчих, псаломників, підуставників, уставників, регентів, вони ставали безпосередніми носіями традиції уставного співу лаври. З-поміж них в історії просіяли імена архімандрита Валерія (у миру – Василій Авксентійович Устименко), архімандрита Іадора (у миру – Іларіон Афанасійович Ткаченко), архімандрита Ієрона (у миру – Іван Лаврентійович Станкевич), архімандрита Іринарха (у миру – Іван Миколайович Колдоркин), архімандрита Никона (у миру – Микита Леонтійович

<sup>38</sup> Проф. И. Н. Никодимов. Воспоминание о Киево-Печерской Лавре (1918–1943 гг.). Изд. 4-е, стереотипное. Киев : Издательство Киево-Печерской Лавры, 2016. С. 56–57.

<sup>39</sup> Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. IX. Русское православное церковное пение в XX веке: Советский период. Кн. I: 1920–1930 годы. Ч. I. / Гос. институт искусствознания. Подгот. текстов, вступит. ст., коммент. М. П. Рахмановой ; научный консультант А. А. Наумов. Москва : Языки славянской культуры, 2015. С. 261–262.

<sup>40</sup> Потемкина Н. А. Современная московская традиция пения и напев Киево-Печерской Лавры. *Материалы интернет-конференции РАМ имени Гнесиных «Музыкальная наука на постсоветском пространстве»*. URL : <http://2010.gnesinstudy.ru/wp-content/uploads/2010/03/Potyomkina.pdf>.

Білокобильський), архімандрита Петра (у миру – Павло Євстафійович Коваль), архімандрита Флора (у миру – Тихон Федорович Гончаренко), ігумена Пафнутія (у миру – Петро Іванович Задерголова), ігумена Зосими (у миру – Захар Григорович Твердохліб), ігумена Власія (у миру – Володимир Михайлович Бичко), ієромонаха Агапіта (у миру – Антоній Кирилович Жиденко), ієромонаха Азарії (у миру – Андрій Якович Надточенко) та ін. Усіх їх в один з найскладніших періодів історії церкви спіткала важка й трагічна доля.

Неабиякі музичні здібності мав майбутній **архієпископ Леонтій Чилійський (у миру – Василь Костянтинович Филипович)**. Народився він 6 серпня 1904 року в Києві в сім'ї службовця<sup>41</sup>. Після переведення батька в Катеринослав<sup>42</sup> вступив до Катеринославського духовного училища. Василь мав гарний голос, абсолютний слух і прекрасну музичну пам'ять, тому в 1915 році був зачислений в архієрейський хор Катеринослава. Через кілька місяців занять в архієрейському хорі став одним із його солістів. Згодом про нього відгукувались як про «видатного тенора». Крім того, з юнацького віку Василь писав вірші. Після повернення сім'ї до Києва у 1917 році він закінчив 4-й клас Київського духовного училища.

У квітні 1923 року Василя прийняли послушником Києво-Печерського монастиря. Ймовірно, після повернення архімандрита Гермогена (Голубева) з першого заслання (1923–1924) Василь став його келейником. Виконував відповідальний послух – доставляв ув'язненим їжу і гроші. У своїх записках архієп. Леонтій писав: «Був час, коли я виступав посередником між добрими людьми, які надавали допомогу, й ув'язненим

<sup>41</sup> 15 серпня 1904 року хрещений у Христо-Воздвиженській церкві на Подолі.

<sup>42</sup> Від 1926 року – Дніпропетровськ, від 2016 року – Дніпро.

## Розділ 2. ВИДАТНІ ПОСТАТІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

духовенством, а коли я став священником, і мені добрі люди усюди і завжди надавали таку саму допомогу – в тюрмі, на примусових роботах, в умовах підпільного існування»<sup>43</sup>.

У серпні 1927 року в Китаївській пустині архієпископ Гермоген і схиархієпископ Антоній (Абашидзе) здійснили постриг Василя в мантию з іменем Леонтій. У 1928 році владика Василій (Богдашевський) рукоположив о. Леонтія в ієродиякона, а в 1930 році – ієромонаха.

Після закриття Києво-Печерської лаври о. Леонтій жив на приватній квартирі Мишеловки неподалік Китаївської пустині й продовжував співати у церковному хорі. Ймовірно, з 1930 року духівником о. Леонтія став схиархієпископ Антоній (Абашидзе), за дорученням якого у жовтні того самого року їздив у Тбілісі.

У 1932 році о. Леонтія було возведено в сан ігумена. У тому самому році на нього відкрили слідчу справу, можливо, через відвідини в таборі Харкова о. Гермогена, що завершилось арештом і чотиримісячним ув'язненням. 13 березня 1933 року о. Леонтія заарештовано вдруге у складі великої групи лаврських монахів: осуджений на три роки заслання в Севкрай (умовно) й відправлений на роботи в каменоломню містечка Коростеня Житомирської області. Через фізичне знесилення був звідти звільнений комісією воєнних лікарів.

У 1935 році митрополит Костянтин (Дьяков) на дому возвів о. Леонтія в сан архімандрита. Тоді ж адмінвідділ за-

<sup>43</sup> Биографические сведения о братии Киево-Печерской Лавры, пострадавшей за Православную веру в 20 столетии / сост. Л. П. Рылкова. Киев, 2008. С. 70; Архиепископ Леонтий Чилийский. Автобиография. *Русский паломник*. XLVII. № 35; Псарев А. В. Архиепископ Леонтий Чилийский (1904–1971). *Православная жизнь* (Додаток до «Православной Руси»). Джорданвилль, 1996. №№ 3 (555), 4 (556), 5 (557).



пропонував о. Леонтію виїхати з Києва, але він перейшов на нелегальне становище. 1938 року о. Леонтій переїхав до Житомира, згодом у 1939 році – до Малина Житомирської області. У 1938 і 1939 роках НКВС неодноразово оформлювало документи на його арешт, але місцезнаходження о. Леонтія ніхто не видав.

Від листопада 1941 року о. Леонтія було рукоположено в сан єпископа Бердичівського, вікарія Української Православної Церкви. За його сприяння в Житомирі було відкрито 6 храмів. Владика служив винятково церковнослов'янською, але, залежно від місця, проповідував українською<sup>44</sup>.

Серед вихованців на клиросі Києво-Печерської лаври були й такі, які через життєві обставини, зумовлені ротацією осередків священницького служіння, несли традиції давнього православного співу в інші духовні православні осередки не тільки в Україні, а й поза її межами. З-поміж таких варто відзначити **єпископа Нестора (у миру – Микита Арсенійович Тугай)**. Уродженець с. Жуляни Київської губернії (3 квітня 1899 р.), Микита з 11 років (1910) співав на клиросі Києво-Печерської лаври. Добре володіючи знанням богослужбового чину та специфіки співу Києво-Печерського монастиря, був удостоєний понад 4-и роки служити канонархом. До послуху канонарха і півчого від 1918 року Микиті додався й послух псаломника.

<sup>44</sup> Єпископ Леонтій виїхав наприкінці 1943 року із єпархії разом із відступаючими німецькими військами і перейшов під юрисдикцію Руської Зарубіжної Православної Церкви. Від 1953 року – єпископ, потім архієпископ Чилійський. У 1967 році архієпископа Леонтія призначено на архієрейську кафедру в Сан-Пауло (Бразилія), але, через відміну призначення, залишився в Чилі. У 1969 році о. Леонтія було переведено в Буенос-Айрес у сані архієпископа Буенос-Айреського, Аргентинського й Парагвайського. У його юрисдикції були приходи Руської Зарубіжної Православної Церкви в Аргентині, Парагваї, Уругваї, Чилі та Перу.

## Розділ 2. ВИДАТНІ ПОСТАТІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

У 1923 році його було переведено на лаврське подвор'я<sup>45</sup> до Ленінграда, де на нього чекали обов'язки регента, а згодом – рукоположення в сан ієродиякона.

16 лютого 1933 року ієродиякона Нестора було заарештовано й приговорено до 10 років заслання. У послужних списках монастиря о. Нестор зазначав, що в 1933–1939 роках він працював у геологічній партії КоміРСР, а в 1939–1941 – бухгалтером с. Сельце Орловської області Росії. Брав участь у Другій світовій війні, нагороджений двома медалями. Був двічі поранений.

Після війни 11 грудня 1945 року о. Нестора знову прийняли до Києво-Печерського монастиря. 30 грудня 1946 року він рукоположений у сан ієромонаха, призначений благочинним монастиря, а згодом – скарбничим.

Важливим є факт, що у 1949–1953 роках о. Нестор навчався у Київській духовній семінарії, поєднуючи навчання з обов'язками уставника і регента. Після закінчення семінарії (1953) о. Нестора було удостоєно сану архімандрита, згодом – намісника Києво-Печерської лаври (1953–1961), єпископа Уманського, вікарія Київської єпархії<sup>46</sup>. За спогадами про-

<sup>45</sup> З «подвор'ям», як правило, пов'язують міську церкву, яка належить монастирю, розташованому в іншій місцевості. Подвор'я Києво-Печерської лаври у Санкт-Петербурзі було відкрите у 1875 році архімандритом Києво-Печерської лаври, митрополитом Київським і Галицьким Арсенієм (Москвиним). Перебуваючи тривалий час у Петербурзі на засіданнях Синоду, київські митрополити використовували подвор'я Києво-Печерської лаври в якості резиденції. У народі подвор'я Києво-Печерської лаври прославилися як «Київ у центрі Пітера». У 1935 році подвор'я Києво-Печерської лаври в Ленінграді було закрито, а монахів заарештовано. Довгі роки приміщення церкви Успіння Пресвятої Богородиці використовували під склад. Сьогодні подвор'я належить Оптинському монастирю.

<sup>46</sup> Після закриття Києво-Печерського монастиря 1961 року владика Нестор виконував послух єпископа Харківського і Богодухівського, а з 30 березня 1964 року – єпископа Чернігівського й Ніжинського, керуючого Сумською єпархією.

тодиякона Олександра Киреева, владика Нестор, «маючи хороший слух і голос, дуже любив уставні богослужіння з їх натхненними піснеспівами і був мудрим керівником із багатим життєвим досвідом»<sup>47</sup>.

Майже все чернече життя майбутнього **схиархімандрита Валерія (у миру – Василій Авксентійович Устименко)** було пов'язане з уставним богослужбовим співом Києво-Печерської лаври<sup>48</sup>.

З 21 березня 1896 року Василій ніс послух клиросного півчого Великої церкви, з 9 липня 1898 року він – клиросний півчий на Дальніх печерах, з 5 червня 1899 року – на хорах у Китаївській пустині. У 1907–1913 роках Василь знову з-поміж півчих Дальніх печер. 23 жовтня 1913 року його призначили уставником лівого клиросу Великої церкви. Рукоположення в сан ієродиякона (7 червня 1915 р.) супроводжувалося призначенням отця Валерія на почергове служіння у Великій церкві, при тому додатково залишався й клиросний послуг. Збереглися відомості, що за час служби уставником церкви подвор'я Києво-Печерської лаври Петрограда (1916–1918) о. Валерій до церкви подвор'я передав 19 нотних зошитів власної праці<sup>49</sup>.

1 вересня 1919 року о. Валерія рукоположено в сан ієромонаха. Водночас він продовжував поєднувати клиросний послух із богослужінням у Великій церкві. За монастирськими свідченнями, з 1920 по вересень 1924 років о. Валерій служив уставником правого клироса Великої церкви.

<sup>47</sup> Протоиакон Александр Киреев. Епархии и архиереи Русской Православной Церкви в 1943–2002 годах. Москва, 2002.

<sup>48</sup> Майбутній схиархімандрит Валерій народився 20 січня 1866 року в м. Лубнах Полтавської губернії в сім'ї міщанина.

<sup>49</sup> Биографические сведения о братии Киево-Печерской Лавры, пострадавшей за Православную веру в 20 столетии / сост. Л. П. Рылкова. Киев, 2008. С. 117.

## Розділ 2. ВИДАТНІ ПОСТАТІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

---

Після передання лаврських храмів обновленцям о. Валерій у 1925–1933 роках ніс послух регента і священника церкви св. Ольги на Печерську. Заарештований 1933 р. у складі лаврських монахів і послушників. За відсутності в ДПУ матеріалів звинувачення у травні 1933 року був звільнений з-під варти.

У зв'язку з уведенням в країні паспортної системи і відмовою монахам у праві проживання в Києві о. Валерій у 1934–1936 роках знаходився на сільськогосподарських роботах. До 1941 року працював сторожем. З допиту арештованого 1938 року лаврського ігумена Власія (Бичка) стало відомо, що взимку 1937–1938 років о. Валерій жив нелегально в сараї по вул. Старонаводницькій, 80<sup>50</sup>.

Після окупації Києва німецькими загарбниками, останні, з метою посилення впливу на населення, у 1941 – на початку 1942 років сприяли пожвавленню релігійного життя. У Києві відкрилася частина храмів. До Києво-Печерської лаври восени 1941 – взимку 1942 років повернулося близько 15–20 її насельників. З-поміж тих, хто повернувся в монастир, були: архімандрит Валерій (Устименко), архімандрит Іринарх (Колдоркин), ігумени Кронид (Сакун) і Феопемпт (Клітний), ієромонах Герасим (Стешенко), монах Андрій (Мищенко) та ін.

На Ближніх печерах без офіційного дозволу німецької влади почав діяти монастир. Восени 1941 року до Києва переїхав єпископ Пантелеймон (Рудик) – тимчасово керуючий Київською єпархією. Його резиденція знаходилася на

---

<sup>50</sup> Оскільки господарка будинку заборонила о. Власію (Бичку) утримувати в його кімнаті монахів без паспорта. Відомості за : Биографические сведения о братии Киево-Печерской Лавры, пострадавшей за Православную веру в 20 столетии / сост. Л. П. Рылкова. Киев, 2008. С. 119.

території Свято-Покровського монастиря, який також відкрився <sup>51</sup>.

Восени 1942 року німецька влада дала офіційний дозвіл на відродження і початок діяльності монастиря. Братія обрала намісником найстаршого насельника лаври о. Валерія, який намагався зберегти давній уклад і звичаї обителі.

**Архімандрит Іадор (у миру – Іларіон Афанасійович Ткаченко)** увійшов в історію богослужбового співу як православний композитор й гармонізатор лаврського наспіву <sup>52</sup>, учасник підготовки й видання Обихода Києво-Печерської лаври. Маючи з дитинства неабиякі здібності до співу, з юнацького віку ніс клиросний послух у Свято-Михайлівському Видубицькому монастирі (1878–1889), де набув навички хорового співу й керування хором під керівництвом досвідченого наставника – ієромонаха Авдія. З 31 жовтня 1889 року – клиросний півчий у Києво-Печерській лаврі. Від 21 січня 1898 року о. Іадор став виконуючим обов'язки регента митрополичого хору, а через два з половиною роки був затверджений на цій посаді. Водночас працював учителем співу лаврської двокласної школи. 9 травня 1900 року рукоположений у диякони, 15 червня 1902 року – в іереї. У 1921 році возведений у сан ігумена, 1922 року – архімандрита, начальник Больничного монастиря. У 1922–1930 роках був членом Духовного Собору.

Уперше архімандрита Іадора заарештували 20 грудня 1924 року в складі лаврських ченців по справі «про укриття церковних цінностей». Звільнений 13 квітня 1925 року з підпискою про невиїзд.

<sup>51</sup> У 1942 році у підпорядкуванні єпископа Пантелеймона було 5 чоловічих і 3 жіночих монастирі, 23 храми.

<sup>52</sup> Народився 6 червня 1865 року в с. Боярка Київської губернії.

## Розділ 2. ВИДАТНІ ПОСТАТІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

Будучи з 1926 року намісником Києво-Печерського монастиря, він водночас служив священиком церкви в с. Совки (тепер район Києва). Після закриття останньої з 1929 по 1933 роки о. Іадор – ієрей церкви архистратига Михаїла с. Будаївка (передмістя Києва). 1933 року о. Іадора вдруге заарештовано. Під час обшуку вилучено не тільки переписку, але, вірогідно, й записи церковних піснеспівів<sup>53</sup>. Звільнений 20 травня 1933 року за умови невіїзду.

У другій половині 1930-х років о. Іадор був священиком без прихода. 73-річного о. Іадора заарештували втретє 13 липня 1938 року за «контрреволюційну агітацію». У показах «був-ших прихожан» і «свідків» проти нього йшлося про заклики о. Іадора «бути твердими у вірі», «виступати проти закриття церков і вимагати відкриття раніш закритих храмів і берегти християнську віру»<sup>54</sup>. 7 вересня 1938 року о. Іадор визнав себе винним. Приговором стало заслання на 5 років у Казахстан. Далі відомості про нього відсутні<sup>55</sup>.

**Архімандрит Ієрон (у миру – Іван Лаврентійович Станкевич)**<sup>56</sup> монастирський послух розпочав у 1904 році в Свято-Троїцькому Іонівському монастирі м. Києва. З жовтня 1906 року Івана прийняли до Києво-Печерської лаври на випробування клиросним півчим Ближніх печер. Від 30 червня 1907 року він став послушником, 12 серпня 1911 року був переве-

<sup>53</sup> Биографические сведения о братии Киево-Печерской Лавры, пострадавшей за Православную веру в 20 столетии / сост. Л. П. Рылкова. Киев, 2008. С. 119.

<sup>54</sup> Там само. С. 128.

<sup>55</sup> Шевчук Е. Ю. Іадор (Ткаченко Іларион Афанасьевич). *Православная энциклопедия*. Москва, 2014. Т. 20. С. 424–426.

<sup>56</sup> Народився 1879 року у с. Піски (Берестечко) Дубенського повіту Волинської губернії в селянській сім'ї.

дений на правий клирос Великої церкви. 8 вересня 1916 року рукоположений в ієродиякона, а 17 липня 1921 року – ієромонаха.

За спогадами І. Никодимова, о. Ієрон володів «м'яким басом красивого тембру, ... з однаковими низами і верхами, ... він справляв переконливе враження на богослужінні»<sup>57</sup>.

Після закриття лаври о. Ієрон служив у церкві Никольського монастиря. У 1933 році його возведено в сан ігумена, 1934 року – архімандрита. Певний час 1933 року він був настоятелем церкви св. Ольги, того самого року заарештований за зберігання 45 золотих монет, виявлених під час обшуку. У 1934 році служив псаломником церкви на Трухановому острові, не маючи на це дозволу влади. Допит 3 квітня 1934 року став початком нової слідчої справи проти о. Ієрона (без арешту, з підпискою про невиїзд). У звинуваченні йдеться: «За агентурними даними обльвідділу, архімандрит Станкевич Ієрон різко вороже настроєний до радянської влади, є одним із носіїв старих традицій лаври. ... Проживаючи неподалік Ольгинської церкви (центр групування лаврських монахів), Ієрон приймає велику кількість усіляких паломників і богомольців»<sup>58</sup>. 7 квітня 1934 року архімандрита Ієрона заслали на три роки в Севкрай, в Усть-Сисольськ. Через постійні допити, стреси та переживання він не витримав, «кинувся в проруб і втопився»<sup>59</sup>.

Майбутній **архімандрит Іринарх (у миру – Іван Миколайович Колдоркин)**<sup>60</sup> був прийнятий 1896 року до Києво-

<sup>57</sup> Проф. І. Н. Никодимов. Воспоминание о Киево-Печерской Лавре (1918–1943 гг.). Изд. 4-е, стереотипное. Киев : Издательство Киево-Печерской Лавры, 2016. С. 61.

<sup>58</sup> Биографические сведения о братии Киево-Печерской Лавры, пострадавшей за Православную веру в 20 столетии / сост. Л. П. Рылкова. Киев, 2008. С. 130.

<sup>59</sup> Там само.

<sup>60</sup> Народився 1876 року в с. Лунги Симбірської губернії в селянській сім'ї.

## Розділ 2. ВИДАТНІ ПОСТАТІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

Печерської лаври не клиросним півчим, а рядовим працівником в економічному відомстві. Від 21 лютого 1899 року став на шлях носія традицій уставного лаврського співу: переведений на клиросний послух у Китаївську пустинь, а у вересні 1905 року – на клирос Великої лаврської церкви. Відомо, що від листопада 1911 року, уже в сані ієродиякона, о. Іринарх служив другим підуставником лівого клироса Великої церкви. 11 березня 1918 року рукоположений в сан ієромонаха. 1920 року, як й інші лаврські ченці, виїжджав на села придбати продукти харчування. Від березня 1922 року служив священником на приході с. Мала Олександрівка Чернігівської області.

Відомостей про його життя в роки вигнання збереглося дуже мало. 2 січня 1933 року о. Іринарха було возведено в сан ігумена. За деякими свідченнями, о. Іринарх два місяці перебував у тюрмі, а потім був засуджений на три роки ув'язнення, де захворів на сухоти<sup>61</sup>.

Важливо, що о. Іринарх був одним із перших, хто повернувся восени-взимку 1941 року на Ближні печери Києво-Печерської лаври. Від 18 грудня 1941 року богослужіння проводилися в Христо-Воздвиженській церкві та на Ближніх печерах. 21 березня 1942 року о. Іринарха було призначено уставником монастиря. 10 липня 1943 року єпископ Пантелеймон (Рудик) возвів о. Іринарха в сан архімандрита.

З наближенням радянських військ й підготовкою німців до оборони Києва 23 вересня 1943 року вийшов наказ про виселення протягом 48 годин усіх мешканців Києва від берега Дніпра до вул. Саксаганського. Вигнання супроводжувалося побиттям тих, хто з різних причин відмовлявся виселятись.

<sup>61</sup> Биографические сведения о братии Киево-Печерской Лавры, пострадавшей за Православную веру в 20 столетии / сост. Л. П. Рылкова. Киев, 2008. С. 131.



Від 27 вересня 1943 року Києво-Печерську лавру німці знову зачинили. Хворий на сухоти архімандрит Іринарх був побитий німцями і помер від побоїв 21 жовтня 1943 року<sup>62</sup>.

Майбутній **архімандрит Никон (у миру – Микита Леонтієвич Білокобильський)**<sup>63</sup> також розпочинав чернечий шлях служіння Богу через клиросний послух. Відомо, що з 23 липня 1901 року він був півчим на клиросі Великої церкви Києво-Печерської лаври. 22 квітня 1920 року возведений в сан ієромонаха. Перебуваючи у 1923–1930-х роках на подвор'ї Києво-Печерської лаври у Ленінграді, був заарештований 23 серпня 1930 року «за контрреволюційну агітацію». Отця Никона приговорили до 3-х років таборів і відправили на Соловки. 5 березня 1933 року знову був заарештований «за контрреволюційну агітацію» і участь у таємних богослужіннях. На цей раз його на три роки відправили в мурманські табори.

У 1935–1940-х роках о. Никон служив півчим, а згодом священником церкви Вишнього Волочка Калінінської області<sup>64</sup>.

**Архімандрит Петро (у миру – Павло Євстафійович Коваль)**<sup>65</sup>, виконуючи з 1911 року послух на кухні Києво-Печерської лаври, в жовтні 1912 року був призначений клиросним півчим на Ближніх печерах, а згодом і клирошанином

<sup>62</sup> Там само. С. 132.

<sup>63</sup> Народився 28 травня 1878 року у с. Дьоміно Валуйського повіту Воронезької губернії.

<sup>64</sup> 21 липня 1944 р. возведений в сан архімандрита. Від 11 листопада 1945 року служив настоятелем храму в м. Бологое. Цікаво, що 1946 року архімандрит Никон повернувся до Києво-Печерської лаври на покій. Помер 10 лютого 1954 року і був похований на Звіринецькому кладовищі. Відомості за : Биографические сведения о братии Киево-Печерской Лавры, пострадавшей за Православную веру в 20 столетии / сост. Л. П. Рылкова. Киев, 2008. С. 131–142.

<sup>65</sup> Народився 5 листопада 1880 року у с. Піщане Кременчуцького повіту Полтавської губернії в сім'ї козака.

## Розділ 2. ВИДАТНІ ПОСТАТІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

Великої Успенської церкви. 12 травня 1921 року рукоположений в сан ієродиякона. Отець Петро мав гарний бас, через що, ймовірно, у 1920-х роках запрошувався на особливі урочисті богослужіння, як, наприклад, у серпні 1922 року в церкву архистратига Михаїла м. Борисполя. Вперше був заарештований 6 січня 1925 року разом з іншими лаврськими ченцями по справі в укрітті церковних цінностей. 20 серпня 1925 року рішенням Київського окружного суду звинувачення було зняте через відсутність доказів.

У 1934 році о. Петра вислали з Києва «як монаха і позбавленого права голосу»<sup>66</sup>. Перебування певний час у Чернігові також закінчилося висилкою. Проживаючи в Бучі й Острі, о. Петро міг влаштуватися тільки на поденні роботи й на лісоповалі. Отримавши паспорт у 1937 році, він нелегально приїжджав до Києва. Вдруге заарештований 14 жовтня 1937 року в м. Остер Чернігівської області за доносом. На допиті заявив, що досі є монахом Києво-Печерської лаври. Отця Петра звинуватили в тому, що «будучи монахом, вів бродячий спосіб життя й займався антирадянською агітацією»<sup>67</sup>. Перший приговор, що передбачав ув'язнення на 10 років у виправно-трудоному таборі, було замінено новим (від 9 березня 1938 р.): «Ковалю Петра Євстафійовича розстріляти»<sup>68</sup>.

**Архімандрит Флор (у миру – Тихон Федорович Гончаренко)**<sup>69</sup> з 1 листопада 1888 року виконував клиросний послух у Голосіївській пустині. 15 травня 1889 року Тихона

<sup>66</sup> Биографические сведения о братии Киево-Печерской Лавры, пострадавшей за Православную веру в 20 столетии / сост. Л. П. Рылкова. Киев, 2008. С. 145.

<sup>67</sup> Там само. С. 146.

<sup>68</sup> Приговор було виконано 21 березня 1938 р. Там само.

<sup>69</sup> Народився 15 липня 1863 р. в с. Миропілля Черкаського повіту Київської губернії в селянській сім'ї.

переведено на клирос Великої церкви Києво-Печерського монастиря. 11 травня 1895 року рукоположений в ієродиякона. Шість років (із січня 1901 р.) ніс клиросний послух на подвор'ї Києво-Печерської лаври в Санкт-Петербурзі. У 1905 році за організацію хора подвор'я о. Флор був нагороджений орденом св. Анни.

Повернувшись до Києва, з 21 вересня 1907 року о. Флор виконував послух підставника лівого клироса Великої церкви, а 1 жовтня того самого року митрополит Флавіан рукоположив о. Флора в сан ієромонаха. Від 30 грудня 1912 року о. Флор служив уставником лівого клироса Великої церкви замість ієромонаха Феодорита. Від 27 липня 1920 року о. Флор – ігумен, а з 30 січня 1922 року – архімандрит.

20 грудня 1924 року був заарештований ДПУ у складі великої групи лаврської братії за справою про укриття церковних цінностей. Знаходився в київській в'язниці. Через відсутність доказів був звільнений 19 травня 1925 року з підпискою про невиїзд. Після закриття лаври проживав разом із частиною лаврської братії в Китаєві. Вдруге о. Флора заарештували 17 березня 1933 року на Мишеловці, де він жив після закриття Китаївської пустині. 29 травня 1933 року був звільнений за відсутністю доказів, слідство припинили <sup>70</sup>.

**Ієромонах Аполінарій (у миру – Афанасій Григорович Матора)** <sup>71</sup> з 1894 року ніс клиросний послух у Великій церкві лаври. 28 вересня 1913 року був рукоположений в ієромонаха. У 1918–1923 роках о. Аполінарій – другий підставник, зго-

<sup>70</sup> Биографические сведения о братии Киево-Печерской Лавры, пострадавшей за Православную веру в 20 столетии / сост. Л. П. Рылкова. Киев, 2008. С. 151–152.

<sup>71</sup> Народився 1882 року в Семенівці Новозибківського повіту Чернігівської губернії в селянській сім'ї.

## Розділ 2. ВИДАТНІ ПОСТАТІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

дом – перший підуставник лівого клироса Великої Успенської церкви. Від 16 серпня 1923 року о. Аполінарій служив духівником для богомольців.

17 лютого 1924 року о. Аполінарій, ймовірно, ніс послух священицького служіння поза межами лаври. Від 1926 року був відомий своєю священицькою і проповідницькою працею у с. Блудча Іванківського району Київської області. Заарештований 29 грудня 1937 року. У результаті обшуку було вилучено 37 церковних книг, срібний хрест, мідний хрест, кадило... Звинувачений «у читанні Біблії з-поміж населення, в тлумаченні її основ в антирадянському дусі», о. Аполінарій був приговорений трійкою при Київському облуправлінні НКВС УРСР до розстрілу<sup>72</sup>.

**Ієромонах Леонід (у миру – Лаврентій Леонтійович Данильченко)**<sup>73</sup> 11 липня 1897 року був прийнятий на випробування клирошанином Ближніх печер, від 3 листопада – на посаді клиросного півчого. 13 жовтня 1911 року переведений на клирос Великої церкви. 28 березня 1913 року прийняв монаший постриг. 14 вересня 1916 року у Великій церкві митрополит Володимир рукоположив його у сан ієродиякона. Від 20 червня 1920 року – у сані ієромонаха.

Від 5 листопада 1916 року до кінця 1924 року поєднував чергові богослужіння у Великій церкві з клиросним послухом: від 17 квітня 1916 року – перший підуставник правого клиросу, з 18 жовтня 1919 року – підуставник лівого клироса, 27 січня 1920 року – другий підуставник правого клироса, 1922 року – півчий.

<sup>72</sup> Биографические сведения о братии Киево-Печерской Лавры, пострадавшей за Православную веру в 20 столетии / сост. Л. П. Рылкова. Киев, 2008. С. 185–186.

<sup>73</sup> Народився 1870 року у с. Хоромне Новозибківського повіту Чернігівської губернії у селянській сім'ї.

З 1928 по серпень 1930 років служив у церкві Успіння Пресвятої Богородиці лаврського подвор'я у Ленінграді, де в ніч з 22 на 23 серпня 1930 року у складі великої групи священнослужителів був заарештований НКВС<sup>74</sup>.

**Ієромонах Іліодор (у миру – Йосип Іванович Осташевський)**<sup>75</sup> з 20 вересня 1908 року ніс послух клиросного півчого Ближніх печер, а Дальніх згодом. 17 жовтня 1923 року призначений уставником Дальніх печер. Того самого року 19 листопада рукоположений у сан ієродиякона, пізніше – у сан ієромонаха.

Вперше був заарештований 13 березня 1933 року у складі великої групи лаврських ченців. За відсутності доказів о. Іліодора звільнили з-під варті. У 1930-х роках о. Іліодор жив у Черкасах. 17 жовтня 1937 року вдруге був заарештований, рішенням трійки при Київському облуправлінні НКВС УРСР 19 жовтня 1937 року приговорений до розстрілу<sup>76</sup>.

**Ігумен Пафнутій (у миру – Петро Іванович Задерголова)**<sup>77</sup> до вступу в Києво-Печерський монастир певний час був півчим у скиту Феофанія. Від 1 жовтня 1897 року проходив випробувальний термін на клиросі Голосіївської пустині. Від 23 грудня 1908 року – півчий правого клироса Великої лаврської церкви. Після прийняття монашого постригу (1913) о. Пафнутій певний час ніс чернечий послух у Свято-Макаріївському монас-

<sup>74</sup> Биографические сведения о братии Киево-Печерской Лавры, пострадавшей за Православную веру в 20 столетии / сост. Л. П. Рылкова. Киев, 2008. С. 220.

<sup>75</sup> Народився 1884 року в с. Тишовець Люблінської губернії.

<sup>76</sup> Биографические сведения о братии Киево-Печерской Лавры, пострадавшей за Православную веру в 20 столетии / сост. Л. П. Рылкова. Киев, 2008. С. 202–203.

<sup>77</sup> Народився 13 червня 1875 року в с. Вільхівці Звенигородського повіту Київської губернії.

## Розділ 2. ВИДАТНІ ПОСТАТІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

тирі Полтавської єпархії, згодом служив при Переяславському архієрейському домі.

З поверненням до Києво-Печерської лаври (1921) роботу монтера і помічника лаврської електростанції поєднував з послухом на клиросі. У лютому 1922 року о. Пафнутій знову числиться серед клирошан Великої церкви.

У роки вигнання з обителі о. Пафнутій проживав у Києві у знайомих і родичів. Був заарештований за доносом 15 жовтня 1937 року. На засіданні трійки при Київському облуправлінні НКВС від 19.10.1937 р. йому висунули звинувачення у тому, що, «відвідуючи Троїцьку, Солом'янську церкву, проводив контрреволюційну агітацію». Постанову на 10 років заслання через 4,5 місяці (9.03.1938) було замінено на розстріл <sup>78</sup>.

Така сама трагічна доля спіткала й ігумена **Зосиму (у миру – Захар Григорович Твердохліб)** <sup>79</sup>, який з вересня 1906 року був клирошанином Більничного монастиря. Від 20 травня 1919 року – у сані ієродиякона, від 22 жовтня 1922 року – ієромонаха. У 1933–1934 роках о. Зосима був священником церкви с. Суццани Кагарлицького району Київської області, після закриття якої залишився проживати в селі. У довідці-характеристиці (від 22.10.1937) було сказано, що о. Зосима «весь час займається в себе на квартирі та по сусідніх селах виконанням релігійних обрядів, хрещенням дітей та ін.» <sup>80</sup>. Унаслідок порушеної слідчої справи, обшуку («ре-

<sup>78</sup> Биографические сведения о братии Киево-Печерской Лавры, пострадавшей за Православную веру в 20 столетии / сост. Л. П. Рылкова. Киев, 2008. С. 172.

<sup>79</sup> Народився 23 березня 1879 року в с. Зиньків Полтавської губернії в міщанській сім'ї.

<sup>80</sup> Биографические сведения о братии Киево-Печерской Лавры, пострадавшей за Православную веру в 20 столетии / сост. Л. П. Рылкова. Киев, 2008. С. 169.

чей, які підлягають вилученню, не виявлено») о. Зосиму звинуватили в «соціальній небезпечності» й «контрреволюційній діяльності». Засідання трійки при Київському облуправлінні НКВС України від 29.10.1937 р. постановило «Твердохліба Зосима Григоровича розстріляти»<sup>81</sup>.

**Ієромонах Амфілохій (у миру – Андрій Петрович Фурс)**<sup>82</sup> з грудня 1917 року виконував клиросний послух на Ближніх печерах, а з березня 1918 року – у складі півчих Великої Успенської церкви. Після рукоположення в ієромонахи (21 листопада 1923 р.), послухом о. Амфілохія стали богослужіння Великої церкви. Покинувши вимушено лавру, батюшка служив у Покровській церкві на Подолі, згодом переїхав в м. Ірпінь. Був заарештований 23 жовтня 1932 року в Києві як причетний до «контрреволюційної організації» й засланий на три роки в Казахстан.

Побоювання українського населення брати на проживання монахів прирікало останніх на бродячий, безпритульний спосіб існування. Така доля спіткала й отця Амфілохія. Перебуваючи нелегально у Києві, він змушений був часто на вокзалі ночувати. Вдруге його заарештували на вулиці 17 квітня 1939 року. При арешті було вилучено священницькі обладинки («ручний хрест, епітрахиль, Требник, Євангеліє та ін.»), що стало підставою звинувачення в проведенні «контрреволюційної» роботи, «виконанні нелегальної церковної служби і релігійних треб»<sup>83</sup>. Приговорений на 5 років виправних таборів у Казахстан. Після звільнення о. Амфілохій повернувся

<sup>81</sup> Там само.

<sup>82</sup> Народився 1877 року в с. Слабино Чернігівської губернії в селянській сім'ї.

<sup>83</sup> Биографические сведения о братии Киево-Печерской Лавры, пострадавшей за Православную веру в 20 столетии / сост. Л. П. Рылкова. Киев, 2008. С. 181–183.

## Розділ 2. ВИДАТНІ ПОСТАТІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

в Україну і проживав до смерті в м. Харкові (1869). У будинку монахинь закритого подвор'я Серафимо-Дівеєвського жіночого монастиря була домова церква, де час від часу служив Службу Божу о. Амфілохій<sup>84</sup>.

**Ієромонах Наркис (у миру – Наум Пилипович Синиця)**<sup>85</sup> перейшов до Києво-Печерської лаври із Свято-Троїцького Іонівського монастиря, де близько трьох років був послушником. Від 16 квітня 1914 року послушник Наум числиться у складі клирошан Великої церкви (тенор). 18 грудня 1922 року у Великій церкві був рукоположений у сан ієродиякона, пізніше – в ієромонаха.

У період 1925–1932 років о. Наркис співав на клиросі церкви св. Ольги під керуванням о. Валерія (Устименка), а також займався роботою на день. 30 квітня 1932 року о. Наркиса заарештували. За доносом інформатора І. Л. Баньковського о. Наркис, як «один із контрреволюціонерів лаври», «вирізнявся спілкувальним характером і дивною здатністю швидко сходитися з людьми»<sup>86</sup>. Був засуджений Особливою радою при колегії ДПУ УРСР від 21 січня 1933 року на три роки концтаборів у Караганду. Після повернення з табору о. Наркис жив у Черкасах, де отримав паспорт. О. Наркис підтримував зв'язки між братією, розпорошеною по різних районах України, і збирав кошти для проживання лаврським монахам. 24 грудня 1937 року був заарештований у с. Княжичі Броварського району Київської області. За обвинуваченням трійки при

<sup>84</sup> Биографические сведения о братии Киево-Печерской Лавры, пострадавшей за Православную веру в 20 столетии / сост. Л. П. Рылкова. Киев, 2008. С. 183.

<sup>85</sup> Народився 1 грудня 1891 року у с. Марутино Ізяславського повіту Шепетівського округу Волинської губернії.

<sup>86</sup> Биографические сведения о братии Киево-Печерской Лавры, пострадавшей за Православную веру в 20 столетии / сост. Л. П. Рылкова. Киев, 2008. С. 223.



Київському засіданні облуправління НКВС УРСР о. Наркіса приговорили до розстрілу<sup>87</sup>.

**Ієромонах Аполоній (у миру – Олексій Лукич Кононський)**<sup>88</sup> ніс клиросний послух на Ближніх печерах (1918), від 1919 року співав на клиросі Дальніх печер, поєднуючи цей послух із місіонерською працею. 16 грудня 1923 року у Великій церкві рукоположений у сан ієродиякона. Після виселення з лаври служив у Олександро-Невській церкві на Печерську. Займався роботою на день: пиляв дрова. Був заарештований органами ДПУ 31 січня 1929 року «за виготовлення, зберігання і поширення антирадянської, контрреволюційної літератури і використання релігійних забобон мас»<sup>89</sup>. Засуджений на 3 роки й засланий на Соловки. 1932 року о. Аполоній повернувся на Україну і припинив (мабуть, тільки офіційно) священницьку діяльність<sup>90</sup>.

**Священномученик Іполит (ієромонах; у миру – Іван Агейович Семенов)**<sup>91</sup>, перебуваючи з 1907 року в Києво-Печерському монастирі, з 23 вересня 1919 року виконував клиросний послух у Голосіївській пустині. 19 серпня

<sup>87</sup> 29 грудня 1937 року приговор було виконано. Ймовірно, через неабияку відомість о. Наркіса (Синиці) з-поміж населення, зокрема священства й братії, НКВС прийняло рішення «про обов'язкове зберігання у таємниці часу здійснення приговору». Пізніше 28 серпня 1956 року за запитом сестри о. Наркіса Гликерії Синиці було сказано, що «її брат Синиця в 1937 році був засуджений на 10 років і, знаходячись у місцях ув'язнення, помер 25 грудня 1941 року від туберкульозу легень». Відомості за : Биографические сведения о братии Киево-Печерской Лавры, пострадавшей за Православную веру в 20 столетии / сост. Л. П. Рылкова. Киев, 2008. С. 224.

<sup>88</sup> Народився 1884 р. у м. Києві у міщанській сім'ї.

<sup>89</sup> Биографические сведения о братии Киево-Печерской Лавры, пострадавшей за Православную веру в 20 столетии / сост. Л. П. Рылкова. Киев, 2008. С. 187.

<sup>90</sup> Там само.

<sup>91</sup> Народився 1884 року у м. Сквирі Київської губернії у міщанській сім'ї.

## Розділ 2. ВИДАТНІ ПОСТАТІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

1923 року архієпископ Димитрій (Абашидзе) в Троїцькому храмі Китаївської пустині рукоположив його в ієродиякона. В середині 1920-х років возведений в ієромонахи. Після закриття лаври, ймовірно, служив на приходах. Від 1935 року о. Іполит проживав у Черкасах, працював звичайним робітником. 26 грудня 1937 року був заарештований Черкаським райвідділом НКВС за статтею 54-10 УК УРСР. Рішенням трійки при Київському облуправлінні НКВС УРСР від 28 грудня 1937 року о. Іполита приговорили до розстрілу<sup>92</sup>.

До закриття Києво-Печерської лаври в числі її клиросних півчих також були: ієромонах Іродіон (у миру – Ілля Якович Беда) – клирошанин Китаївської пустині; ієродиякон Маруф (у миру – Максим Гордійович Юнак) – півчий на клиросі у Спасо-Преображенській пустині і на Ближніх печерах; ієродиякон Софоній (в миру Стефан Данилович Гопко) – півчий на Ближніх печерах, а також на лівому клиросі Великої церкви; монах Іулій (у миру – Йосиф Леонтійович Сагань) – клирошанин Дальніх печер.

Збереглися також відомості й про півчих митрополичого хору лаври. З-поміж них – ієромонах Агапіт (у миру – Антоній Кирилович Жиденко)<sup>93</sup>, ієромонах Азарія (у миру – Андрій Якович Надточенко)<sup>94</sup>, ієродиякон Филімон (у миру – Пилип Петрович Пузиревич)<sup>95</sup>. Майбутній **ієромонах Агапіт** був півчим лаврського митрополичого хору з квітня 1921 року; від

<sup>92</sup> Биографические сведения о братии Киево-Печерской Лавры, пострадавшей за Православную веру в 20 столетии / сост. Л. П. Рылкова. Киев, 2008. С. 209.

<sup>93</sup> Народився 17 січня 1881 року у с. Слюзчина Слобода Золотоніського повіту Полтавської губернії.

<sup>94</sup> Народився 26 серпня 1873 року у с. Кожаники Васильківського повіту Київської губернії в селянській сім'ї.

<sup>95</sup> Народився 1883 року у с. Розкопане Бардичівського повіту Київської губернії в селянській сім'ї.

20 травня 1922 року – у складі клирошан Великої Успенської церкви. 28 червня 1922 року рукоположений в ієродиякона, а 6 серпня 1929 року – ієромонаха (того самого року прийняв схиму з іменем Феодосій).

У часи гонінь з червня 1928 по серпень 1929 років о. Агапіт служив ієродияконом, згодом архієреєм с. Гаврилівка Харківської області. Повернувшись до Києва, був змушений у 1931 році його покинути у зв'язку з арештами братії. Ієромонаха Агапіта заарештували 22 березня 1931 року в Харківській області й осудили на три роки концтаборів (у м. Маріїнськ Кемеровської області). 1934 року о. Агапіт повернувся з ув'язнення й переїхав до Полтавської області. Без прописки і паспорта проживав понад 15 років у містах Золотоноша (Черкаська обл.), Ірпінь (Київська обл.), Черкаси, постійно проповідуючи Слово Боже<sup>96</sup>.

**Ієромонах Азарія**, будучи з 1898 року послушником Києво-Печерського монастиря, тривалий час співав на клиросі митрополичого хору. 15 липня 1919 року рукоположений у сан ієродиякона, від 1923 року – ієромонаха. До жовтня 1929 року о. Азарія проживав на території монастиря, потім поневірявся по квартирах. Після відмови у проживанні в Києві служив псаломником церкви у с. Пухівка неподалік столиці.

За показами допитів 1933 року о. Азарія був духівником, старцем лаврської братії. Коли у 1936 році церкву в с. Пухівка закрили, о. Азарія разом із ієромонахом Феофілактом (Балаціюком) доклали максимальних зусиль, щоб знову відкрити церкву. Нелегальне перебування в Києві, «бродячий» спосіб життя ста-

<sup>96</sup> У 1946 році у Черкасах, в будинку, де проживав о. Агапіт і дві черниці – сестри Марія і Варвара (Папахи), була домовна церква, де відбувалися богослужіння. Відомості за : Биографические сведения о братии Киево-Печерской Лавры, пострадавшей за Православную веру в 20 столетии / сост. Л. П. Рылкова. Киев, 2008. С. 175–177.

## Розділ 2. ВИДАТНІ ПОСТАТІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

ли підставою арешту на Покрову 14 жовтня 1937 року по дорозі на богослужіння до Солом'янського храму. У звинуваченні в «контрреволюційній агітації, ... у підготовці відсталого частини населення до виступу з вимогою відкриття церкви» від 29 жовтня 1937 року засідання трійки при Київському облуправлінні НКВС приговорило отця Азарію до розстрілу<sup>97</sup>.

**Ієродиякон Филімон (у миру – Пилип Петрович Пузиревич)** від 1 вересня 1913 року співав на клиросі Больничного монастиря, в церкві якого прийняв чернечий постриг. 3 травня по вересень 1919 року о. Филімон – півчий митрополичого хору, потім був направлений на клирос Спасо-Преображенського скита лаври. 24 грудня 1922 року у Великій церкві був рукоположений в ієродиякона. Від 1930-х років о. Филімон жив на Мишеловці неподалік від Китаївської пустині, підтримуючи стосунки з братією Свято-Троїцького Іонівського монастиря. Заарештований 19 травня 1932 року за звинуваченням в антирадянській агітації й осуджений на три роки виправно-трудова таборів<sup>98</sup>.

**Ієромонах Серафим (у миру – Сава Каленикович Ільчук)**<sup>99</sup> у Києво-Печерському монастирі від 1908 року ніс послух клирошанина. 23 жовтня 1923 року рукоположений в ієромонаха. Після закриття монастиря певний час жив на Подолі в Києві, співав у церковних хорах, був безпритульним.

<sup>97</sup> У 1946 році у Черкасах, в будинку, де проживав о. Агапіт і дві черниці – сестри Марія і Варвара (Папахи), була домова церква, де відбувалися богослужіння. Відомості за : Биографические сведения о братии Киево-Печерской Лавры, пострадавшей за Православную веру в 20 столетии / сост. Л. П. Рылкова. Киев, 2008. С. 179–180.

<sup>98</sup> Биографические сведения о братии Киево-Печерской Лавры, пострадавшей за Православную веру в 20 столетии / сост. Л. П. Рылкова. Киев, 2008. С. 254.

<sup>99</sup> Народився 1884 року у с. Святець Воронежської губернії. Монаший постриг прийняв 22 лютого 1922 року.

Від січня 1928 року о. Серафим переїхав до с. Гаврилівка Харківської області, де в сільському храмі служили лаврські монахи ієродиякон Агапіт (Жиденко) та ігумен Євстратій (Грумбков). До о. Серафима потягнулося чимало прихожан Гаврилівки та ближніх сіл. 15 січня 1931 року заарештований Секретним відділом Харківського оперсектора ДПУ УРСР за «контрреволюційну» діяльність. Проходив за слідчою справою «Істинно-православна церква», був приговорений до ув'язнення й заслання у табір на три роки<sup>100</sup>.

**Священномученик Пилип (ієромонах, у миру Филімон Павлович Безуглий)**<sup>101</sup>, перебуваючи від 14 червня 1891 року у Києво-Печерському монастирі на послуху в келарському відомстві, клирошанином Дальніх печер став із 21 липня 1903 року. 26 вересня 1914 року рукоположений у сан ієродиякона, послух – богослужіння у Великій церкві, пізніше возведений в ієромонаха.

Від середини 1930-х років о. Пилип жив у Черкасах. Не полишаючи священницької місії, здійснював богослужіння і виконував треби як у себе вдома, так і в будинках проживання віруючих у місті та в його околицях. 18 жовтня 1937 року о. Пилипа заарештувало Черкаське районне відділення НКВС. Його звинуватили як «бродячого священика» за статтю 54-10 УК УРСР. Рішенням трійки при Київському облуправлінні НКВС УРСР від 19 жовтня 1937 року був приговорений до розстрілу<sup>102</sup>.

<sup>100</sup> Биографические сведения о братии Киево-Печерской Лавры, пострадавшей за Православную веру в 20 столетии / сост. Л. П. Рылкова. Киев, 2008. С. 234–235.

<sup>101</sup> Народився у с. Снігурки Таращанського повіту Київської губернії у селянській сім'ї. Монаший постриг прийняв 3 грудня 1911 року.

<sup>102</sup> Биографические сведения о братии Киево-Печерской Лавры, пострадавшей за Православную веру в 20 столетии / сост. Л. П. Рылкова. Киев, 2008. С. 240.

## Розділ 2. ВИДАТНІ ПОСТАТІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

У важкі 1929–1933 роки деякі з лаврської братії, маючи й інші покликання, смиренно несли послух півчих на клиросі. З-поміж них – **ігумен Власій (у миру – Володимир Михайлович Бичко)**<sup>103</sup>. Відомий з 1910 року як фотограф Києво-Печерської Лаври, у ті роки був півчим лаврського церковного хору церкви св. Ольги. Після введення паспортної системи в кімнаті о. Власія<sup>104</sup> певний час переховувалось і нелегально проживало кілька лаврських монахів [Наркис (Синиця), Давид (Трибуш), Азарія (Надточин), Валерій (Устименко)]<sup>105</sup>.

Таким чином, братія, яка подвизалися за межами монастиря, берегла монастир у своїх душах, випромінюючи його у світ. Не зважаючи на будь-які тягарі життя, киево-печерські монахи сприймали останні як душеспасительні випробовування на шляху до Богоеднання. Попри все, вони вірили в те, що Лавра відкриється, молилися про це й намагались хоч що-небудь зберегти для відродження обителі<sup>106</sup>.

Отже, традиції богослужбового співу Києво-Печерської лаври продовжували жити на теренах колишнього Радянського Союзу з-поміж розпорошеної по світу братії. У важкі часи годинь киево-печерські монахи, співаючи серцями Богу, ставали духовними світочами для свого народу: їхня тверда віра й неусипна молитва були дороговказами шляху до спасіння.

<sup>103</sup> Народився 15 липня 1881 року у с. Лядин Прилуцького повіту Полтавської губернії у селянській сім'ї.

<sup>104</sup> На вул. Старо-Наводницькій, 80.

<sup>105</sup> Биографические сведения о братии Киево-Печерской Лавры, пострадавшей за Православную веру в 20 столетии / сост. Л. П. Рылкова. Киев, 2008. С. 161–162.

<sup>106</sup> Інтерв'ю з архімандритом Полікарпом (Ліненко), уставником Києво-Печерської Лаври, регентом лівого клироса. *Церковная православная газета*. Київ. 27 ноября 2012.

Анатолій Калениченко

## 2.2. ГАЛИЦЬКІ СТОРІНКИ КАРОЛЯ ШИМАНОВСЬКОГО

В українсько-польських музичних зв'язках кінця ХІХ – першої половини ХХ ст. помітне місце посідає життя і творчість основоположника польської композиторської школи минулого століття Кароля Шимановського (1882–1937). Адже в Україні композитор не лише народився (с. Тимошівка, тепер Кам'янського р-ну Черкаської обл., 3 жовтня 1882 р.), а й прожив дві третини свого життя (1882–1919), і тільки в листопаді 1919 року переїхав до Польщі. В український період, навіть тоді, коли протягом року він здебільшого перебував за межами України, єдиною домівкою митця залишався батьківський маєток у Тимошівці. Не випадково в Україні Шимановський створив більшу частину своєї композиторської (і не лише) спадщини – оперу «*Galim*» (також задумав 2-гу й останню оперу «*Король Розер*»), перші три *симфонії* (з чотирьох), всі три фортепіанні та скрипкову *сонати*, майже всі скрипкові твори (крім *Другого скрипкового концерту*), п'ять фортепіанних (з шести) й переважно більшість вокальних циклів, перші *скрипковий концерт* і *струнний квартет* (пізніше у Польщі написано другі), навіть філософський роман «*Ефеб*» (зберігся частково) тощо. Тільки перелічімо місцевості в теперішній Україні (поки що не торкаючись Східної Галичини), де перебував Шимановський, – міста Київ, Одеса, Єлисаветград (тепер – Кропивницький), Кривий Ріг (зокрема його район

## Розділ 2. ВИДАТНІ ПОСТАТІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

Гданцівка), Умань (тепер – райцентр Черкаської обл.), містечка Кальник (тепер – райцентр Житомирської обл.), Сміла (тепер – райцентр Черкаської обл.), Знам'янка (тепер – райцентр Кіровоградської обл.); окрім Тимошівки, села Заруддя (тепер – Оратівського р-ну Вінницької обл.), Вербівка, Косара (тепер – Косарі) та Бандурово (тепер Кам'янського р-ну Черкаської обл.), Орлова Балка (тепер – с. Петреве, околиця Кропивницького), Рижавка (Уманського р-ну Черкаської обл.), Дахнівка (тепер – Черкаського р-ну Черкаської обл.), Хрінівка (тепер – Іллінецького р-ну Вінницької обл.), Дібрівка (тодішня Рейментарівка) й Верхня Оситнячка (тепер обидва села належать до Новомиргородського р-ну Кіровоградської обл.), Ситківці (на Житомирщині), можливо, Чернівці<sup>1</sup> і т. п. З усього наведеного випливає, що зі стовідсотковою впевненістю стверджувати, що Шимановський був не тільки польським, а й (хоч би трохи) й українським композитором<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Див. кн. і ст. : Iwaszkiewicz J. Spotkania z Szymanowskim. Kraków : Polskie Wydawnictwo Muzyczne (далі – PWM), 1976 (1-ше вид. 1947). 108 S. (спогади Я. Івашкевича частково перевид. рос. мовою в кн. : Голяховский С. Кароль Шимановский. *Ивашкевич Ярослав. Встречи с Каролем Шимановским (фрагм.)* / пер. с польск. И. Свирида ; вступ. ст. и общ. ред. И. Бэла. Москва : Музыка, 1983. С. 113–125); Iwaszkiewicz J. Książka moich wspomnień. Kraków ; Wrocław : Wydawnictwo Literackie, 1983; Szymanowska Z. Opowieść o naszym domu. Kraków : PWM, 1980 (1-ше вид. Lwów : Książnica–Atlas, [1935]; Karol Szymanowski. Korespondencja: Pełna edycja zachowanych listów od i do kompozytora / Zebrała i opracowała Teresa Chylińska. [Kraków] : PWM, 1982. T. 1 : 1903–1919 ; 1994. T. 2 : 1920–1926. W 2 książkach ; 1997. T. 3 : 1927–1931; Karol Szymanowski. Z listów / opracowała T. Bronowicz-Chylińska ; przedmową opatrzył J. Iwaszkiewicz. [Kraków] : PWM, [1958]; Калениченко А. Кароль Шимановський і Україна: нові погляди, матеріали, перспективи. *Україна – Польща: історія і сучасність : Зб. наук. ст. і спогадів пам'яті Павла Михайловича Калениченка (1923–1983)* : у 2 ч. / упоряд. А. Калениченко, Н. Калениченко ; ред. [і перекл., укладач бібліографії П. Калениченка] А. Калениченко. Київ, 2003. Ч. 1. С. 461–493.

<sup>2</sup> Див.: Калениченко А. Чи можна вважати Кароля Шимановського також українським композитором? *Українська тема у світовій культурі : Наук. вісник*



Зв'язки митця з Україною в цілому та їх аспекти неодноразово ставали предметом вивчення багатьох дослідників. Так чи інакше окремі не могли обминути автори біографічних монографій, брошур, альбомів та антологій, польські автори Здзіслав Яхимецький, Станіслав Голяховський, Стефанія Лобачевська, Юзеф (Йосип) М. Хомінський (колишній львів'янин українського походження), редактор Повного зібрання творів Шимановського Тереса Хилінська, упорядник тематичного каталогу творів, бібліографії та дискографії композитора Корнель Міхаловський, Богуслав М. Мацеєвський (видав монографію англійською мовою в Лондоні), Тадеуш Пшибильський, Єжи Вальдорфф, Тадеуш А. Зелінський, Бартош Домбровський, Здзіслав Серпінський; колись львівський музикознавець, який переїхав до Санкт-Петербурга, Едуард Волинський, відомий російський (у міжвоєнне 20-ліття – український) музикознавець-славіст Ігор Белза. Це питання висвітлювали й польські автори прижиттєвих спогадів про композитора, зосібна його молодша сестра Зоф'я Шимановська та посмертних – троюрідний брат, польський письменник і поет Ярослав Івашкевич (мало відомим є факт, що він був ще й музикознавцем)<sup>3</sup>. У середині 1980-х років –

*Нац. муз. академії України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2001. Вип. 17. С. 314–322.

<sup>3</sup> Зоф'я (для близьких родичів – Зьока, Зьо) Шимановська (1898–1946) – наймолодша з братів і сестер Шимановського, мала літераторський талант. Окрім спогадів про брата, вона була авторкою віршів до 3-х написаних у Тимошівці творів Шимановського – присвяченого їй камерно-вокального циклу *«Пісні принцеси з казки»* ор. 31 (1915), кантат *«Деметра»* ор. 37 bis (1917, у різних джерелах фігурує під різними опусами, оркестрована з доданим хором – 1924) та *«Алава»* за мотивами *«Вакханок»* Еврипіда ор. 38 (1917, ноти останньої загублено), переклала тексти пісень Шимановського французькою мовою. Зв'язки Шимановського зі своїм троюрідним братом по матері, відомим польським письменником, поетом та музикознавцем Ярославом Івашкевичем (1894–1980) були винятково багатогранними. Вони вже ставали предметами спеціальних досліджень [Kofin E.

## Розділ 2. ВИДАТНІ ПОСТАТІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

Wokół sztuki: Karol Szymanowski *Odra*. 1918. Nr 12. S. 72–77; Golachowski S. Szymanowski – Iwaszkiewicz. *Ruch Muzyczny* (Варшава). 1947. Nr 1. S. 2–10; Nr 2. S. 5–10; Lewandowska E. Szymanowski w twórczości Iwaszkiewicza. *Argumenty*. 1976. Nr 47; Boniecki E. W orszaku Dionizosa: Mit dionizyjski Karola Szymanowskiego i Jarosława Iwaszkiewicza. *Pamiętnik Literacki*. 1989. Zeszyt 1; Boniecki E. Spotkanie i więź – Szymanowski i Iwaszkiewicz. *Ogrody*. 1990. Nr 2. S. 31–44; Boniecki E. Jak pisać o Chopinie? Wokół kontrowersji Szymanowski – Iwaszkiewicz. *Ruch Literacki*. 1991. Nr 6; Bogucka-Krenz K. Stylizacje biograficzne: Przyjaźń Iwaszkiewicza z Szymanowskim. *Punkt*. 1978. Nr 4; Bogucka-Krenz K. Karol Szymanowski w twórczości Jarosława Iwaszkiewicza: Praca magisterska. Машиноп.; Радишевський Р. Вічне «Джерело Арегузи» / передм. Я. Івашкевич. *Iwaszkewicz J. Poezji / Poezje*. Київ, 2000; Калениченко А. Ярослав Івашкевич і Кароль Шимановський : доп. на міжн. наук. конф. «Ярослав Івашкевич і Україна», Київ, 30–31 травня 2000 р. (неопубл.). Ставали вони й предметом принагідного розгляду (Мальков М. Музыкальные аспекты творчества Ярослава Ивашкевича. *Литература и музыка*. Ленинград, 1975. С. 224–226; Opalski J. Chopin i Szymanowski w literaturze dwudziestolecia międzywojennego. Kraków, 1980; Opalski J. «Sprawiedliwość w pięknie» czyli O muzyce w twórczości Jarosława Iwaszkiewicza. *Życie Literackie*. 1980. Nr 10. S. 3; Nr 11. S. 8; *Skarbowski J.* Literatura – muzyka: Zbliżenia i dialogi. Warszawa, 1981. S. 154–173; *Dąbrowski Bartosz*. Mit dionizyjski Karola Szymanowskiego. [Gdańsk]: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, [б. д.]; *Полячок Олександр*. «А чи могли б ви показати мені просто велике поле пшениці?»: Україна в житті та музиці Кароля Шимановського. *Війни і мир, або «Українци–поляки: брати/вороги, сусіди...»* / за заг. ред. Л. Івшіної. Київ, 2004. С. 258–259). Але відомий щодо цього фактаж є таким багатим і різноманітним, що потребує окремої систематизації та узагальнення, особливо з урахуванням опублікованої музикознавцем, головним редактором Повного зібрання творів Шимановського, доктором Терезою Хилінською в 1989 році літературної спадщини композитора в галузі красномовства (Karol Szymanowski. *Pisma*. T. 2 : *Pisma literackie / zebrała i opracowała T. Chylińska ; przedmowa J. Włóński*. Kraków : PWM, 1989. 454 s.). Адже саме Івашкевич відкрив світові Шимановського-письменника й поета, тривалий час очолював літературну секцію Товариства ім. К. Шимановського, а під час Другої світової війни врятував багато його рукописів. Письменник і поет був автором віршів деяких вокальних циклів і окремих композицій Шимановського (зокрема вокального циклу «*Пісні божевільного мuedзина*» ор. 42), його співавтором при створенні лібрето опери «*Король Ролер*» ор. 46. Літератор переклав польською мовою іншомовні вірші багатьох його музичних опусів, зокрема й написаних в українській період *Трьох пісень* на вірші Дмитра Давидова ор. 32, *Чотирьох пісень* на вірші Рабіндраната Тагора (з циклу «*Садівник*») ор. 41; а з польської іншими мовами – музикознавчі праці Шимановського. Івашкевич палко популяризував музику троюрідного брата, виступаючи не лише як літератор, а й як музикознавець, написавши понад 30 музикознавчих (у т. ч. високопрофесійну наукову монографію:

автори (насамперед І. Белза та Ірина Нікольська) й редакто-

*Iwazkiewicz J.* «Harnasie» Karola Szymanowskiego. Kraków : PWM, 1979. 133 s.) і музично-публіцистичних праць, присвячених композиторові та його творчості (не цурався навіть програмок до концертів і вистав). Окрім зазначених вище спогадів про композитора, письменник нерідко згадував його у своїх художніх творах, а в трилогії «*Честь і слава*» («*Chwała i sława*») прототипом літературного героя Едгара Шиллера був саме К. Шимановський. Вплив останнього на формування творчих смаків молодшого на 12 років родича важко переоцінити. Не випадково кількадесят віршів Івашкевича навіяні особистістю і музикою старшого троюрідного брата («*До Шимановського*», «*Слухаючи музику Шимановського*», «*Вступний сонет*», «*Дош*» тощо), його конкретними музичними творами, у т. ч. українського періоду («*Джерело Аретузи*», «*Вітражі*» – за мотивами фортепіанної п'єси «*Блазень Тантрис*» з фортепіанного циклу «*Маски*» ор. 34), своєрідною атмосферою Тимошівки («*Ще якось у Тимошівці*», «*Баркарола в Тимошівці*», «*Зьока такий вірш написала*» тощо). Вони також обмінювались присвятами своїх творів: Івашкевич присвятив Шимановському, зокрема, вірші «*Деметра*» і вже згадуване «*Джерело Аретузи*» (в Україні композитор написав однойменні музичні опуси), а згодом Шимановський Івашкевичеві з його дружиною Анною – чотири мазурки (№ 13–16) з фортепіанного циклу *Двадцять мазурок для фортепіано* ор. 50. Беручи уроки в Київській консерваторії в 1915 році, письменник пробував компонувати музичні твори й показував їх Шимановському, але той вельми скептично оцінив композиторський хист троюрідного брата (*Iwazkiewicz J.* *Moja lekcja kompozycji u Karola Szymanowskiego* *Muzyka Polska*. 1939. Zeszyt 3. S. 127–130). Івашкевич також робив неодноразові, але безуспішні спроби схилити Шимановського до творчої співпраці з київським польським театром «*Студіо*» Станіслава Висоцької, де Я. Івашкевич завідував літературною частиною. Театр розташовувався у будинку на вул. Мерингівській (тепер – М. Заньковецької), що, на жаль, не зберігся. Щоправда, Шимановський учашав туди як гість, товаришуючи із сином С. Висоцької (*Iwazkiewicz J.* *Stanisława Wysocka i jej kijowski teatr «Studio»*. Warszawa, 1963). Цікаво, що Івашкевич у 1904–1909 роках навчався в Класичній чоловічій гімназії (в цій гімназії, організованій колись двоюрідним дідом Шимановського Михайлом Блюменфельдом, в різні часи навчалися також видатний український політик і письменник Володимир Винниченко, російський поет Арсеній Тарковський, товариш композитора, польський літератор Міхал Хороманський – див. ст.: Полячок О. «А чи могли б ви показати мені просто велике поле пшениці?»: Україна в житті та музиці Кароля Шимановського. *Війни і мир, або «Українці–поляки: брати/вороги, сусіди...»* / за заг. ред. Л. Івшиної. Київ, 2004. С. 258–259) в Єлисаветграді (тепер Кропивницькому), де раніше закінчив Реальне училище Шимановський (а 1914 р. – товариш Івашкевича, відомий український поет Євген Маланюк, див. ст.: Куценко Л. «Де ми зійшлися з братом брат...». *Історія трагічної дружби Війни і мир, або «Українці–поляки: брати/вороги, сусіди...»*. С. 266–271). Згодом Івашкевич закінчив юридичний факультет Київського

## Розділ 2. ВИДАТНІ ПОСТАТІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

ри-упорядники досить ретельно опрацьованого московського збірника листів композитора та статей і спогадів «*Кароль Шимановский: Воспоминания, статьи, публикации*». трохи раніше з'являлися також окремі невеличкі праці, наприклад, московських музикознавців Віктора Юзефовича та Ізраїля Нестьєва (статтю останнього розкритикував Я. Івашкевич)<sup>4</sup>, який Україну чомусь називав Росією.

університету, де тоді навчався також видатний український композитор Левко Ревуцький.

<sup>4</sup> Jachimecki Z. Karol Szymanowski: Rys dotychczasowej twórczości. *Przegląd współczesny*. 1927. Nr 60–62; Golachowski S. Karol Szymanowski. Warszawa : Czytelnik, 1948. 121 s. (перевид. рос. мовою у кн. : Голяховський С. Кароль Шимановский. *Ивашкевич Я. Встречи с Каролем Шимановским (фрагм.)*. Москва, 1983. С. 1–112); Łobaczewska S. Karol Szymanowski: Życie i twórczość (1882–1937). Kraków : PWM, 1950. 667, 57, 40, 20 s.; Chomiński Józef Michał. Studia nad twórczością Karola Szymanowskiego. Kraków : PWM, 1969. 351 s.; Chylińska T. Szymanowski i jego muzyka. Warszawa : Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1989. 147 s.; Chylińska T. Szymanowski: [Album]. Kraków : PWM, 1962. 231 s.; O Karolu Szymanowskim: Antologia / opracował Z. Sierpiński ; wybór ilustracji E. Jasińska-Jędrasz. Warszawa : Interpress, 1983. 216 s.; Maciejewski Bogusław M. Karol Szymanowski, his life and music. London, 1967; Przybylski T. Karol Szymanowski (1882–1937). Wrocław ; Warszawa ; Kraków ; Gdańsk : Ossolineum, 1977. 34 s.; Waldorff J. Serce w płomieniach: Opowieść o Karolu Szymanowskim. Warszawa : Iskry, 1980. 120 s.; Zieliński Tadeusz A. Szymanowski: Liryka i ekstaza. Kraków, 1997; Dąbrowski B. Mit dionizyjski Karola Szymanowskiego; Вольтинский Э. Кароль Шимановский, 1882–1937. Краткий очерк жизни и творчества: Популярная монография. Ленинград : Музыка, 1974. 88 с.; Michałowski K. Katalog tematyczny dzieł i bibliografia. Kraków : PWM, 1967. 348 s.; Michałowski K. Karol Szymanowski: Bibliografia, 1967–1991. Dyskografia, 1981–1991 / Towarzystwo Muzyczne im. Karola Szymanowskiego w Zakopanem. Kraków: Musica Jagiellonica, 1993. 123 s.; Szymanowska Z. Opowieść o naszym domu; Iwaszkewicz J. Spotkania z Karolem Szymanowskim; Iwaszkewicz J. Książka moich wspomnień; Кароль Шимановский: Воспоминания, статьи, публикации / ред. и сост. И. Никольская, Ю. Крейнина. Москва : Советский композитор, 1984. 296 с.; Юзефович В. Наследник славных традиций *Советская музыка*. 1978. № 3. С. 67–75; Нестьев И. Кароль Шимановский в России. *Советская музыка*. 1962. № 11 (негативна рец. Івашкевича в газ. : *Życie Warszawy*. 1965. 10/11 stycznia).

Калениченко Анатолій. Галицькі сторінки Кароля Шимановського

Але спеціальні ґрунтовні дослідження на цю тему з'явилися саме в Україні 1962 року. По справжньому її відкрив 2-ма статтями у польському двотижневому журналі «*Ruch Muzyczny*» один з основоположників українського музичного авангарду другої половини ХХ ст., відомий диригент Ігор Блажков, а починаючи з другої половини 1970-х років почали розробляти російська дослідниця й музично-громадська діячка Ольга Левтонова, польський дипломат Ванда Василевська та автор цих рядків<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Błażkow I. Reportaż z Tymoszówki. *Ruch Muzyczny*. 1962. Nr 19. S. 3–6; Błażkow I. Elizawietgradzkie lata. *Ruch Muzyczny*. Nr 23. S. 1–6; Левтонова О. Tymoszówka jest piękna. *Ruch Muzyczny*. 1981. Nr 19. S. 3–6; Lewtonowa O. Портрет художника в письмах. *Советская музыка*. 1987. № 4. С. 94–101; Michalewska W. O Karolu Szymanowskim na Ukrainie. *Przyjaźń*. 1976. Nr 18. S. 6–7, 16–17; Калениченко А. Кароль Шимановський і Україна. *Український календар*. 1982. Варшава : УСКТ, 1982. С. 111–113; Калениченко А. Українські сторінки життя і творчості Кароля Шимановського. *Проблеми слов'янознавства*. Львів, 1984. Вип. 27. С. 58–64; Калениченко А. Украинские мотивы в творчестве К. Шимановского. *Узловые вопросы советского славяноведения*. Ужгород, 1982. С. 309–310; Калениченко А. Пам'ятні місця України, пов'язані з діяльністю Кароля Шимановського. *Тези доп. II респ. наук. конф. з істор. краєзнавства, 19–21 жовт. 1982 р., Вінниця*. Київ, 1982. С. 284–286. Окрім згадуваних спогадів Я. Івашкевича і З. Шимановської, до мемуарної частини джерельної бази належать також збірник спогадів про К. Шимановського (Karol Szymanowski we wspomnieniach / opracował J. M. Smoter. Kraków : PWM, 1974. 394 s.) та мемуари його близького товариша Августа Іванського-мол. і троюрідного брата, палкого популяризатора музики композитора, видатного українського та російського піаніста й педагога, професора Київської і Московської консерваторій Генриха Нейгауза – вчителя теж вихідців з України, видатних піаністів Святослава Ріхтера та багатьох інших світових зірок фортепіанного виконавства (Iwański A. Jadwiga Spiessowa: Przyczynek biograficzny do prac o Karolu Szymanowskim. *Ruch Muzyczny*. 1947. Nr 5. S. 13–14; Нейгауз Г. Размышления, воспоминания, дневники. Избранные статьи. Письма к родителям. Москва, 1975). На зв'язках Шимановського з останнім слід зупинитися трохи детальніше. Адже Шимановський починав навчатися музики в Єлисаветграді (тепер – Кропивницький) у батька піаніста, відомого педагога Густава Нейгауза, двоюрідного дядька композитора по материнській лінії (Нейгаузи належали до числа сполонізованих німців, а батько Густава, Вільгельм Нейгауз, був німецьким фабрикантом роаялів). Густав Нейгауз також переклав німецькою мовою вірші вокального циклу свого учня – *Чотири пісні* ор. 11 на сл. Тадеуша Міцінського.

## Розділ 2. ВИДАТНІ ПОСТАТІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

Як згадував Я. Івашкевич, сам композитор неодноразово відзначав вплив Г. Нейгауза на становлення своєї мистецької особливості (Iwaszkiewicz J. *Książka moich wspomnień*); окремі цікаві спостереження над музично-педагогічними принципами Г. Нейгауза містяться в тезах доцента Київської державної консерваторії (тепер – Національної музичної академії України) ім. П. І. Чайковського Жанни Хурсіної (Хурсіна Ж. Кароль Шимановський і Генрих Нейгауз (до питання взаємостосунків). *Шимановський і Україна / Szymanowski a Ukraina*. С. 110–112). Його дочка Наталя теж стала відомою піаністкою і популяризувала творчість композитора. Звертає на себе увагу застенографована бесіда Генриха Нейгауза, присвячена Шимановському, що відбулась десь у 1940–1942 роках. (Нейгауз Г. [Великий польський музикант]. *Кароль Шимановський: Воспоминания, статьи, публикации...* С. 24–32). Генрихові (в родині його називали Генрик або Гаррі) Нейгаузові, який був першим виконавцем його *Варіації* (на польську народну тему для фортепіано ор. 10, той присвятив п'єсу «*Блазень Тантрис*» з циклу «*Маски*», а сестрі Генриха Наталі (Талі) Нейгауз, яка заграла прем'єру *Першої фортепіанної сонати* ор. 8, – свої фортепіанні *Чотири етюд* ор. 4. Окрім нейгаузівських, вагоме місце посідають і окремі спогади, що не увійшли до наведеного збірника, про перебування Шимановського в Тимошівці того самого А. Іванського, Романа Роговського, близької сусідки в Тимошівці й далекої родички композитора Аліни Росцішевської та Євгена Шерментовського (Iwański A. W Tymoszwówe i dalej: Fragment pamiętnika. *Świat*. 1962. Nr 40. S. 14–15; Iwański A. Wspomnienia 1881–1939. Warszawa, 1968; Rogowski R. Do widzenia, stary domu! Z dzikich Pól na Mazowsze. Warszawa, 1980. S. 79–85; Rogowski R. Dwa spotkania z Szymanowskim. *Stolica* (Варшава). 1967. Nr 18. S. 12–13; Rogowski R. Karnawałowe wspomnienie. *Stolica* (Варшава). 1962. S. 24; Rogowski R. Szymanowscy z bliska. *Stolica* (Варшава). 1977. Nr 14/15. S. 10–11; Rościszewska A. Okruchy. *Kierunki*. 1960. Nr 39. S. 7; Rościszewska A. W sprawie Tymoszwówki: [Полеміка з Є. Шерментовським]. *Kierunki*. 1958. Nr 44. S. 9; Szermentowski E. Tymoszwówka: Pepinaria artystów. *Kierunki*. 1958. Nr 36. S. 8–9). Викликають інтерес спогади знову ж таки А. Іванського про перебування Шимановського зі своїм близьким товаришем, видатним польським скрипалем і педагогом Павлом Коханським у с. Заруддя в Юзефа Ярошинського і в себе, у с. Рижавка, адже саме в цих селах композитор за творчою участю скрипаля створив чи не більшість своїх скрипових опусів і навіть скриповий стиль XX ст. (Iwański A. Zarudzie 1915–1916. *Ruch Muzyczny*. 1967. Nr 6. S. 11–12; Karol Szymanowski: Wspomnienia i impresje: [Адольф Хибінський, Август Іванський-мол., Артур Таубе та ін.]. *Muzyka Polska*. 1937. Zeszyt 4. S. 185–203). Цікавими є також спогади Олександра Вієльгорського й Аліни Свідерської про роль Шимановського в культурному, зокрема концертному житті Києва (Świderska A. Ze wspomnień o Karolu Szymanowskim. *Ruch Muzyczny*. 1947. Nr 21. S. 12–13; Wielhorski A. Ze wspomnień o Karolu Szymanowskim. *Zdrój* (Люблін). 1946. Nr 6. S. 6).

На початку 1990-х років інтерес до цієї теми з'явився й у польських дослідників – окрім Т. Хилінської, в Зоф'ї Гельман, Юзефа Опальського, Адама Мригоня, Ельжбети Ясінської-Єндрош; російських – Ірини Темченко, Георгія Коваленка (обидва – Москва), Юзефа Кона, Ольги Бочкарьової, Наталі Старикової (всі – Петрозаводськ, Карелія), Ірини Гребньової (Владивосток), Тетяни Єрмолаєвої (Іжевськ, Удмуртія); українських – Жанни Хурсіної (Київ), Валентини Гузеєвої, Олени Маркової, Лариси Смирнової (всі – Одеса), Олександра Полячка, Галини Дідич, Марії Гейченко (всі – Кіровоград), Олени Изваріної (Донецьк). І в 1993 році у Кіровограді пройшла наукова конференція *«Кароль Шимановський і Україна»*, де всі ці та інші дослідники разом із автором цих рядків включно виступили з доповідями або надіслали їх тези, що дозволило через 5 років видати відповідний збірник матеріалів. Згодом О. Полячок продовжив дослідження зв'язків композитора з Україною і вперше ввів в український музикознавчий обіг ряд відомостей, зокрема й той факт, що прапрапрапрабабуся Кароля Шимановського і прапрапрапрабабуся видатного українського поета Максима Рильського була та сама особа – українська шляхтянка Тишів-Биковська <sup>6</sup>.

Щоправда, в названому збірнику питання зв'язків Шимановського з Галичиною розглядалися тільки в надісланих тезах доповідей львівських музикознавців Марії Солтис і Лешека Мазепа, який на той час уже переїхав до Ряшова (Жешува) у Польщі, побіжно зачіпались також у доповіді ав-

<sup>6</sup> Шимановський і Україна / Szymanowski a Ukraina: Матеріали наук. конф., Кіровоград, 28–30 вер. 1993 р. / [упор. О. Полячок] ; передм., наук. ред. А. Калениченко ; перекл. А. Калениченко, О. Полячок. Кіровоград, 1998. 152 с.; Полячок О. «А чи могли б ви показати мені просто велике поле пшениці?»: Україна в житті та музиці Кароля Шимановського. *Війни і мир, або «Українці-поляки: брати/вороги, сусіди...»* / за заг. ред. Л. Івшиної. Київ, 2004. С. 257–261.

## Розділ 2. ВИДАТНІ ПОСТАТІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

тора цих рядків<sup>7</sup>. Але зазначені праці в силу своєї жанрової специфіки не могли претендувати на вичерпне висвітлення названого питання. Згодом, у процесі доопрацювання статті за матеріалами цієї доповіді для виданого Інститутом історії України НАНУ 2-томного збірника статей і спогадів пам'яті мого батька, Павла Калениченка, засновника сучасної наукової школи українських істориків-полоністів, це питання розглядалося ґрунтовніше, але через технічні проблеми його висвітлення увійшло не в основний текст статті, а у виноски<sup>8</sup>.

Зв'язки Шимановського з Галичиною пов'язані тільки із с. Криниця на Лемківщині (тепер – курорт у Польщі), де жив видатний український лемківський художник-примітивіст Никифор (справжнє прізвище – Єліфаній Дровняк); маєтком мецената й «друга богеми» Францішека Бетковського на березі Дністра під Галичем (тепер – райцентр Івано-Франківської обл.), де композитор разом зі своїми близькими товаришами – видатним польським піаністом Артуром Рубінштейном<sup>9</sup> і львівським письменником, фейлетоністом та театральним критиком Корнелем Макушинським – гостював

<sup>7</sup> Мазепа Л. Кароль Шимановський у Львові. *Шимановський і Україна*. С. 104–106; Солтис М. Львів у творчій біографії Кароля Шимановського. *Шимановський і Україна*. С. 106–108; Калениченко А. Кароль Шимановський і Україна: нові погляди матеріали, перспективи. *Шимановський і Україна*. С. 6–20.

<sup>8</sup> Калениченко А. Кароль Шимановський і Україна: нові погляди, матеріали, перспективи *Україна – Польща: історія і сучасність*. С. 461–493.

<sup>9</sup> Артур Рубінштейн (1887–1982) з теплотою згадує Шимановського у книжці своїх спогадів (Rubinstein A. *Moje mlode lata*. Kraków : PWM, 1986, Rubinstein A. *Moje długie życie*. Kraków, 1988). Йому – першому виконавцеві *Другої фортепіанної сонати* ор. 21 і *Скрипкової сонати* ор. 9 (разом зі скрипалем П. Коханським) – Шимановський присвятив написані в Україні *Варіації для фортепіано* ор. 3, п'єсу «*Серенада Дон Жуана*» з фортепіанного циклу «*Маски*» та створені згодом у Польщі початкові чотири *мазурки* з фортепіанного циклу *Двадцять мазурок для фортепіано* ор. 50.



три дні влітку 1911 року<sup>10</sup>. Та найбільше Шимановський був пов'язаний, за його словами, з «третім Олімпом у Польщі» – зі Львовом (не виключено, що він бував також у Бродях, тепер райцентрі Львівської обл.). Шимановський збирався відвідати й Гуцульщину – Ворохту, Жаб'є (тепер – Верховина, райцентр Івано-Франківської обл.), Яремчу, долину р. Прут<sup>11</sup>. Але цим планам, що, мабуть, були спричинені тогочасним зацікавленням композитора фольклором, не судилося збутись.

Натомість його зв'язки зі Львовом були винятково щільними. За далеко не вичерпними підрахунками, впродовж 30-ти років (1903–1933) Шимановський щонайменше 15 разів приїздив до Львова (як відомо, він спочатку входив до складу Австро-Угорщини, а згодом – до складу Другої Речі Посполитої), вочевидь вважаючи його містом більш польським, аніж українським. Така велика кількість приїздів була не випадковою, бо, по-перше, порівняно з іншими українськими містами, його твори у Львові виконувались (у т. ч. і вперше) найчастіше, а, по-друге, там мешкала його інша се-

<sup>10</sup> Makuszyński K. Kartki z kalendarza. Kraków, 1956. S. 156. Разом з Макушинським (1884–1953) Шимановський нерідко розважався у Львові. Літератор навчався на філософському факультеті Львівського університету ім. Яна Казімежа. Після навчання в паризькому університеті Сорбонна 1910 року Макушинський повернувся до Львова, де працював у редакції газети «*Słowo Polskie*», що нерідко друкувала рецензії на виконання творів композитора. Той зустрічався з літератором також у Києві під час Першої світової війни, а в серпні 1920 року написав на його вірші солдатські пісні «*O zwiedzionym żołnierzu*» і мазуркову «*Do dziewczyny*». Натомість Макушинський опублікував некролог і посмертні спогади про Шимановського [Makuszyński K. Człowiek czarujący. *Kurier Warszawski* (Варшава). 1937. 5 kwietnia; передрук. у згаданий кн. : Karki z kalendarza; Makuszyński K. Liście padają na grób. *Wiadomości Literackie*. 1938. Nr 1; Makuszyński K. *Ńędza Orfeusza* *Odrodzenie*. 1947. Nr 12].

<sup>11</sup> Див. ст. і зб. листування : Z. M. Festywal w Krynicy. *Głos Narodu*. 1933. 29 sierpnia; Karol Szymanowski. Korespondencja. T. 1. S. 435; Karol Szymanowski. Z listów. S. 279.

## Розділ 2. ВИДАТНІ ПОСТАТІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

---

стра, відома співачка Станіслава Корвін-Шимановська (на відміну від неї композитор не вживав шляхетського долучника до прізвища, хоч і мав на це право).

Оскільки ім'я С. Корвін-Шимановської в Україні незаслужено забуте, тож подаймо тут про неї бодай коротеньку, в енциклопедичному стилі, біографічну довідку. Відома оперна й камерна співачка (сопрано) та педагог народилася в листопаді 1889 року у с. Орлова Балка, а померла 7 грудня 1938 року у Варшаві. Навчалася співу у викладачки Львівської консерваторії Галицького (з 1919 р. – Польського) музичного товариства (ГМТ – ПМТ) та Львівського музичного інституту (ЛМІ) Зоф'ї Козловської у Львові. Дебютувала 1906 року у Львівській опері партіями Стелли, Олімпії та Антонії («Казки Гофмана» Жака Оффенбаха), де виступала в 1907–1910 роках. 1909 вийшла заміж за львів'янина, доктора Стефана Бартошевича (згодом редактора часопису «*Nafta*» Крайового нафтового товариства в Галичині) й переїхала до Львова, де народила дочку Алюсю. Під час Першої світової війни перебувала з родиною у Швейцарії, де виступала в концертах і займалася викладацькою діяльністю. Від 1920 року співала на сценах оперних театрів як Львова, так і Варшави, Кракова, на ін. естрадах Європи. Мала широкий оперний і камерний репертуар, куди входили в т. ч. твори композиторів ХХ ст. Перша виконавиця партії Роксани з опери «*Король Ролер*» К. Шимановського та з 1906 року деяких інших його творів, співала оперні партії західної музичної класики – Віолетти, Джільди («Травіата» й «Ріголетто» Джузеппе Верді), Лакме (однойменна опера Луї Деліба) та ін. Виконувала у Львові (зокрема 1914 р.) також вокальні композиції іншого свого брата – Фелікса. Очевидці відзначали, що її спів був позначений високою музикальністю. В 1930-х роках викладала в консерваторіях Варшави, Любліна, Катовіц, а також Вільна (тепер – Вільнюс, Литва). К. Шимановський присвятив їй, неперевершеній викона-

виці його творів, свої вокальні цикли «Чотири пісні» на вірші індійського поета Рабіндраната Тагора, «Слопєвні» на вірші Юліана Тувіма ор. 46 та пісню «Далеко лишився цілий світ» ор. 2. С. Корвін-Шимановська – авторка спогадів про К. Шимановського та методичної праці щодо виконання його вокальних творів<sup>12</sup>.

Композитор не написав у Львові жодного завершеного твору, займаючись там підготовкою концертного виконання своїх опусів і ведучи т. зв. «товариське» життя (інколи він приїздив з матір'ю). Окрім К. Макушинського, він розважався разом зі своїми тамошніми приятелями – колегою за Видавничою спілкою молодих польських композиторів («Молодою Польщею в музиці»), композитором диригентом та педагогом Людомиром Ружицьким, викладачем Львівської консерваторії Галицького (з 1919 р. – Польського) музичного товариства, який від 1907 року кілька років працював диригентом оперного театру у Львові, де поставив 1919 року свою оперу «Боєслав Хоробрий» і написав кілька симфонічних творів<sup>13</sup>; учнем Т. Лешетицького, керівником власної музичної школи, викладачем ЛМІ, піаністом, педагогом та композитором Яном Скушидлевським; викладачем фортепіано у Львівському музичному ліцеї, піаністом і музичним критиком Каролем Лішневським; учнем маестро

<sup>12</sup> Korwin-Szymanowska S. Jak należy śpiewać utwory Karola Szymanowskiego. Warszawa, 1938; перевид. Kraków, 1982; Korwin-Szymanowska S. Wspomnienia o Karolu Szymanowskim. *Muzyka* (Варшава). 1937. Nr 4/5.

<sup>13</sup> Видавнича спілка молодих польських композиторів, інша назва «Молода Польща в музиці» (1905 – після 1908) – угруповання композиторської молоді, створене з метою організації виконання і публікування власних творів під протекторатом кн. Владислава Любомирського. Крім Шимановського і Ружицького (1884–1953), до неї входили композитор, диригент та скрипаль Гжегож Фітельберг (1879–1953), композитор і піаніст Аполінарій Шелюто (Шелюта, 1884–1966) та композитор Мечислав Карлович (1876–1909), який, захоплюючись альпінізмом, згодом передчасно загинув у горах.

## Розділ 2. ВИДАТНІ ПОСТАТІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

Артура Нікіша, диригентом, композитором і скрипалем, ксьондзом Владиславом Плевкою-Плевчинським (1880–1964), можливо, скрипалем Масловським; зустрічався з учнем знаменитих уторців Леопольда Ауера, Йозефа (Йозефа) Йоахіма та київського чеха Отакара Шевчика, з 1906 року професором ЛМІ, скрипалем Вацлавом Коханським (1878–1939), імовірно, з «театральним подружжям» Людвіком та Іреною Сольськими та ін.

Але наприкінці 1907 – на початку 1908 років він там почав писати оперету «*Лотерея для чоловіків*» на лібрето сина польського композитора, місцевого літератора, актора та опереткового співака Юліана Кшевінського-Машинського (1882–1943) під початковою назвою «*Головний виграш*»<sup>14</sup>. Згодом композитор оцінював її досить низько, не позначивши навіть номером опусу. Через 17 років, наприкінці 1924 року (бл. місяця) й за деякий час на початку 1925 року (понад тиждень) він писав у Львові свій *Фортепіанний концерт*, призначений для виконання Арт. Рубінштейном, але внаслідок особистих трагічних подій, про що йтиметься нижче, так його й не закінчив. А влітку 1928 року він там працював над одним зі своїх знакових творів – балетом «*Гарнасі*» ор. 55. На створенні ще одного шедевра композитора – кантати «*Stabat Mater*» ор. 53 (1925–1926) – позначилась особиста трагедія: тоді у Львові трагічно загинула маленька дочка згаданої вище сестри С. Корвін-Шимановської, його улюблена племінниця Алюся (Аліна) Бартошевич (нар. 23 червня 1911 р.), яку 23 січня 1925 року вбила монастирська статуя св. Станіслава Костки, що обвалилась на неї (Шимановський написав для неї дитячі фортепіанні мініатюри, що не збереглися, а її пам'яті присвятив свій

<sup>14</sup> Krzewiński-Maszyński J. Nieznany utwór Karola Szymanowskiego. *Gazeta Polska*. 1937. 3 kwietnia.

вокальний цикл «*Дитячі рими*» ор. 49 на вірші Казимири Іллакович). Тільки через понад 10 років, 16 лютого 1937 року, Львів почув музику кантати під диригуванням тодішнього директора Львівської консерваторії ПМТ, провідного організатора його концертів у Львові, президента Польського товариства сучасної музики, головного диригента ПМТ у Львові, відомого композитора й педагога Адама Солтиса<sup>15</sup>, але Шимановський цього виконання вже не чув, повільно вмираючи від туберкульозу в швейцарському санаторії.

З-поміж численного грона львівських знайомих композитора був і вірменин за походженням, польський незрячий поет Станіслав Баронч (1864–1936). Ще на початку століття він передав Шимановському багато своїх польських перекладів віршів німецьких поетів. Той поклав їх на музику й об'єднав у вокальні цикли *П'ять пісень* ор. 13 (1905–1907), *Дванадцять пісень* ор. 17 (1907), «*Барвисті пісні*» ор. 22 (1910), фортепіанний і оркестровий зошити «*Любовних пісень Гафіза*» ор. 24 і 26 (парафрази німецького поета-експресіоніста Беттге на арабські вірші, відповідно 1911 і 1914) та написав на лібрето С. Баронча одноактову оперу «*Гагіт*» ор. 25 (1912–1913). Композитор присвятив йому пісні «*Колискова дитятку Ісусові*» та «*Чорна лютня*» з *П'яти пісень* ор. 13 (№ 2, 5).

У Львові відбулось 5 авторських концертів Шимановського, де співала його сестра, вже згадувана С. Корвін-Шимановська,

<sup>15</sup> Відзначу певні аналогії життя і творчості Кароля Шимановського й Адама Солтиса (1890–1968), хоч останній був на 8 років молодший свого старшого колеги. Обое очолювали консерваторії, займалися також педагогічною та музикознавчою діяльністю, звертались у своїх композиціях до польського й зокрема гуральського фольклору, до жанрів балету, симфонії, струнного квартету, фортепіанної та скрипкової сонати, писали пісні на вірші сучасних їм польських поетів, зрештою чи не в той самий час створили опуси з майже однаковими назвами («*Аретуза*» А. Солтиса, 1914; скрипкова поема «*Джерело Аретузи*» К. Шимановського з циклу «*Міфи*», 1915).

## Розділ 2. ВИДАТНІ ПОСТАТІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

й нерідко виступав як піаніст (або принаймні був присутній) сам винуватець події – композитор. На кожен із цих концертів відгукувалася численними анонсами й рецензіями здебільшого місцева польська преса.

Перший з них, камерний, за участю Арт. Рубінштейна, відбувся 25 березня 1912 року. Програма включала фортепіанні та камерно-вокальні твори. Фортепіанні становили *Друга соната* ор. 21, *Варіації h-moll* ор. 3, *Прелюдія і fuga*, кілька *прелюдій* ор. 1 та *етюдів* ор. 4; а вокальні – *пісні* (у Польщі романси теж називалися піснями) з вокальних циклів *Шість пісень* на вірші Казімежа Тетмайера ор. 2, *Шість пісень* на вірші Тадеуша Міцінського, «*Барвисті пісні*» та «*Любовні пісні Гафіза*», а також означена окремим опусом пісня «*Лебідь*» на вірш Вацлава Берента ор. 7. Не сприйнявши новаторську, незвичну музичну мову *Другої сонати* та деяких вокальних циклів, на той час досить консервативна львівська музична громадськість прохолодно зустріла цей концерт. Не останню роль у цьому відіграла думка викладача ЛМІ, місцевого композитора, педагога та впливового музичного критика Станіслава Невядомського<sup>16</sup>.

Не менший розголос у пресі мали й інші авторські концерти Шимановського. Програма другого, теж камерного кон-

<sup>16</sup> [Б. а.]. Koncert kompozytorski Karola Szymanowskiego. *Lwów Teatralny* (Львів). 1912. Nr 5. S. 14; Walter E. Koncert kompozytorski Szymanowskiego. *Gazeta Wieczorna* (Львів). 1912. 29, 30 marca; Gajewski Marcei. List ze Lwowa. *Przegląd Muzyczny*. 1912. Nr 9. S. 6; Niewiadomski St. Karol Szymanowski w drodze z Wiednia do Lwowa. *Słowo Polskie* (Львів). 1912. 12 marca; Niewiadomski St. Muzyka Szymanowskiego przed (nad?) publicznością lwowską. *Słowo Polskie* (Львів). 1912. 6 kwietnia. Станіслав Невядомський (1859–1936) – один із найвизначніших після Станіслава Монюшка творець романтичного польського солоспіву. В 1887–1914 роках був професором Львівської консерваторії ГМТ і з 1906 року ЛМІ, а під час Першої світової війни організував філію Консерваторії у Відні для польських біженців. 1919 року повернувся до Львова. Від 1885 року – постійний музичний рецензент львівських («*Kurier Lwowski*», «*Słowo Polskie*») і варшавських часописів, а з 1919 року – також краківських і познанських.

церту, що відбувся в залі ПМТ 17 березня 1920 року, одразу ж після переїзду композитора з України до Польщі, де виступав також інший польський друг Шимановського, уродженець Одеси, педагог, один з найвидатніших скрипалів світу 1-ї третини ХХ ст. Павло (Павел) Коханський<sup>17</sup>, включала скрипко-

<sup>17</sup> Павла Коханського (1887–1934, справжнє прізвище – Каган), вундеркінда-скрипаля, в дитячому віці вихрестив в Одесі й забрав до Польщі його вчитель, відомий варшавський диригент і скрипаль Еміль Млинарський, котрий, як і його учень, певний час був також професором Київської консерваторії. П. Коханський брав діяльну участь у створенні всіх скрипкових творів Шимановського, що цілком або частково виникли в 1915–1916 роках у маєтку польського мецената, цукрозаводчика Юзефа Ярошинського у с. Заруддя (тепер – Оратівського р-ну Вінницької обл.), який, за словами Я Івашкевича, подарував скрипалеві скрипку Страдиварі. Тільки *Тарантелу* ор. 28 почасті написано в маєтку Августа Іванського-мол. у с. Рижавка (тепер – Уманського р-ну Черкаської обл.), як той згадував, після пляшки доброго коньяку за відсутності гостинного господаря. Шимановський спокутував провину, присвятивши «*Тарантелу*» А. Іванському. Пов'язані із Заруддям композиції становлять більшу частину всієї скрипкової спадщини Шимановського. П. Коханський відредагував партію скрипки майже всіх творів композитора для цього інструменту, крім *Другого скрипкового концерту* (бо тоді вже перебував у кращому світі), зробив скрипкові транскрипції «*Пісні Роксани*» з опери «*Король Рогер*», «*Танцю*» з балету «*Гарнасі*», пісні «*Zarzyże, kipi!*» з вокального циклу *Дванадцять куртівських пісень* ор. 58, був першим виконавцем *Скрипкової сонати* (разом з А. Рубінштейном), циклу скрипкових поем «*Міфи*» ор. 30, мав грати прем'єру *Першого скрипкового концерту* ор. 35 (останнє не вдалося реалізувати, але скрипаль пізніше виконував твір у Нью-Йорку, Філадельфії та інших музичних центрах світу). Натомість Шимановський присвятив П. Коханському, якого вважав найбільш музикальним скрипалем світу, обидва свої *Скрипкові концерти* (*Другий* – уже його пам'яті), скрипковий *Романс* ор. 23, перші дві *транскрипції* (з трьох) *капрісів Н. Паганіні* для скрипки й фортепіано, а його дружині Зофії – згадувані «*Міфи*». Композитор слушно вважав, що вони з П. Коханським «створили в «Міфах» і [Першому] скрипковому концерті новий стиль, нову виражальність скрипкової гри, річ під цим оглядом зовсім епохальну», а П. Коханський «зробив для скрипки щось на зразок того, що Шопен для фортепіано, показав необмежені нові можливості» (Dzieje przyjaźni: Korespondencja Karola Szymanowskiego z Pawłem i Zofią Kochańskimi / opracowała T. Chylińska. [Kraków] : PWM, [1971]. S. 242–243; див. також : Калениченко А. До питання зародження в Україні скрипкового світового стилю ХХ століття: Передне слово. *Кароль Шимановський. Твори для*

## Розділ 2. ВИДАТНІ ПОСТАТІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

ві й камерно-вокальні твори. П. Коханський загравав скрипкові *Сонату* ор. 9, цикл «*Міфи*» ор. 30, *Ноктюрн і Тарантелу* ор. 28 та *транскрипції капрісів Ніколо Паганіні* ор. 40 D-dur і a-moll, а С. Корвін-Шимановська заспівала по дві пісні з вокальних циклів брата – «*Любовних пісень Гафіза*», «*Барвистих пісень*», «*Пісень божевільного муедзина*» на вірші Я. Івашкевича та *П'яти пісень* на вірші німецьких поетів ор. 13. Партію фортепіано протягом усього концерту виконував автор. Цей концерт мав оперативні, хоч і теж гречно-стримані відгуки у пресі, у т. ч. випускника й професора Львівської консерваторії ГМТ Францішека Нойгаузера<sup>18</sup>. Але публіка сприйняла концерт, як писав композитор, з ентузіазмом. Згадували його й через півстоліття<sup>19</sup>. Того приїзду Шимановський зустрівся з визначним музикознавцем – науковцем і педагогом, згодом творцем першої музикознавчої кафедри на теренах України проф. Адольфом Хибінським. Під час цієї зустрічі музикознавець за-

---

*скрипки і фортепіано*. Київ : Муз. Україна, 2012. С. 5–6; Калениченко А. Кароль Шимановський і модерн/сецесія. *Шимановські, Блюменфельди, Нейгаузи: музичні родини на перехресті культур: Колективна монографія*. Кропивницький, 2019. С. 260–271). Шимановський написав також некролог на смерть свого друга (Szymanowski K. Pamięci Pawła Kochańskiego. *Wiadomości Literackie*. 1934. 4 lutego).

<sup>18</sup> Jaworski L. Karol Szymanowski: W dniu koncerta kompozytorskiego. *Słowo Polskie*. 1920. 18 marca; Jaworski L. Koncert kompozytorski Karola Szymanowskiego. *Słowo Polskie*. 1920. 21 marca; Walter E. Karol Szymanowski: Sylweta. *Kurier Lwowski*. 1920. 18 marca; Walter E. Koncert kompozytorski Karola Szymanowskiego. *Kurier Lwowski*. 1920. 25 marca; Neuhauser F. Ruch muzyczny we Lwowie. *Gazeta Muzyczna*. 1920. Nr 13/14. S. 144. У Львівській консерваторії ГМТ, де викладали А. Хибінський, Здіслав Яхимецький, Стефанія Лобачевська, Людомир Ружицький, Зоф'я Лісса, Генрик Мельцер-Щавінський та ін., навчалися не лише поляки, а й українці – композитор Денис Січинський, співачка Соломія Крушельницька, віолончелісти Богдан Бережницький і Петро Пшеничка та ін.

<sup>19</sup> Karol Szymanowski. Z listów. S. 226; Warniecki J. Mój najdłuższy monolog. Warszawa, 1971. S. 144.



цікавив композитора фольклором гірського регіону Південно-Східної Польщі – Підгалля, що стало визначальним для всієї його подальшої творчості<sup>20</sup>.

<sup>20</sup> Chybiński A. Karol Szymanowski a Podhale. Kraków : PWM, 1977. S. 13. Детальніше про зв'язки А. Хибінського з Шимановським та іншими композиторами Видавничої спілки молодих польських композиторів у ст.: Michałowski K. Adolf Chybiński a Młoda Polska w muzyce. *Referaty i komunikaty wygłoszone na XII Ogólnopolskiej Konferencji Muzykologicznej 11–12 grudnia 1978 w Krakowie*. Kraków, 1981. Проф. Адольф Хибінський (1880–1952) – визначний польський музикознавець-медієвіст, етномузиколог, органіст та педагог. Від 1912 року викладав на філософському факультеті Львівського університету ім. Яна Казімежа. Цікаво, що на тому самому факультеті працював також учень Едмунда Гуссерля, згодом світової слави музичний естетик Роман Інгарден, який 1945 року переїхав зі Львова до Кракова. 1913 року А. Хибінський заснував і очолив в Університеті Інститут (інакше кажучи, кафедру або zakład) музикології (вул. Міцкевича, 5). Від 1917 року А. Хибінський – «надзвичайний» професор, а з 1921 року – «звичайний» Львівського університету. Асистентами кафедри (Інституту) музикології були Броніслава Вуйцік (з 1919 р.), згодом Йозеф Дунич та учні А. Хибінського Марія Щепанська та Ієронім Файхт. Окрім останніх двох та Стефанії Лобачевської, до його учнів належали також Еразм Ланьцуцький і Марія Раймерт (1925–1927). В Інституті музикології навчалися не лише поляки, а й польський музикознавець українського походження, згодом відомий дослідник творчості Шимановського Йосип (Юзеф Міхал) Хомінський (Хомінський), українці, згодом відомі діячі української музичної культури Мирослав Антонович, Борис Кудрик, Осип Залеський, Стефанія Туркевич-Лукинянович, Марія Білинська, Володимир Божик, Яків Козарук, Ярослава Колодій, Ярослав Мартинович та ін. Мав зв'язки з А. Хибінським і український композитор Нестор Нижанківський. За одними даними, польський музикознавець давав 1913 року останньому приватні уроки з гармонії та контрапункту, за другими – був науковим керівником його докторату (тепер – кандидатської дисертації) про гуцульський музичний фольклор. На думку Любові Кияновської, в 1910–1930-х роках у Львові існувало фактично дві музикознавчі школи: А. Хибінського та Станіслава Людкевича. Після організації на базі Львівської консерваторії ПМТ, Львівської консерваторії ім. К. Шимановського та Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка в 1939 році Львівської державної консерваторії (з 1944 р. – ім. М. В. Лисенка) А. Хибінський до початку війни очолював у ній кафедру історії музики, а деканом історико-теоретичного факультету була випускниця фортепіанного факультету Львівської консерваторії ПМТ і філософського факультету Львівського університету, відомий польський музикознавець Зоф'я Лісса (1908–1980), яка з 1930 року викладала у Львівській консер-

## Розділ 2. ВИДАТНІ ПОСТАТІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

Не обійшла увагою музична критика, насамперед львівська, й третій, пісенний авторський концерт Шимановського в середині грудня 1923 року, що дещо менше, ніж попередні, висвітлювався у пресі. Але тоді вперше з'явилася гаряча підтримка творчих пошуків композитора з боку музичної критики, зокрема в особі того самого А. Хибінського, котрий, виступаючи тут як чутливий музичний критик, анонсував цю подію<sup>21</sup>. Музикознавець і раніше цікавився творчістю Шимановського, науково аналізуючи його окремі опуси та висвітлюючи, принаймні від 1906 року, у львівській пресі їх виконання за кордоном, хоч і мешкав поза Львовом. Для композитора ця підтримка була вкрай важливою, ставши сигналом перших позитивних зрушень у прийнятті його творів музичною критикою<sup>22</sup>. Показово, що через пару років він присвятив музикознавцеві останні дві *мазурки* зі згодом проаналізованого тим фортепіанного циклу «*Двадцять мазурок*» ор. 50 (№ 19, 20), хоч тут могло відіграти роль також їхнє спільне захоплення народною

---

ваторії ПМТ, займаючись музикою Олександра Скрябіна й науковими засадами музикознавства, з початком війни переїхала спершу до Москви, а 1947 року – до Варшави, де з 1948 року працювала в Інституті музикології Варшавського університету (в 1957–1975 – директор), де досліджувала проблеми музичної соціології, марксистсько-ленінської естетики, польсько-російських музичних зв'язків, кіномузики, опублікувала ряд статей про Шимановського, деякі з них викликали полеміку з боку Я. Івашкевича. Під час формування професорського складу кафедри Львівської державної консерваторії пролунали були звинувачення А. Хибінського в українофобстві, але їх спростував М. Антонович, тоді голова студентського профкому, що дозволило встановити справедливість. У березні 1944 року А. Хибінський назавжди виїхав зі Львова до Польщі, зокрема до Познаня (Сторінки історії Львівської державної академії ім. М. В. Лисенка. Львів : Вид-во «Сполом», 2003. С. 23–25, 159–161).

<sup>21</sup> Chybiński A. Karol Szymanowski. *Słowo Polskie*. 1923. 12 grudnia.

<sup>22</sup> Chybiński A. Symfoniczny koncert polski w Berlinie. *Gazeta Lwowska* (Львів). 1906. 19 kwietnia (Nr 89); 20 kwietnia (Nr 90).

музикою польських Татр, зокрема Підгалля<sup>23</sup>. Дещо потеплішав і тон рецензій<sup>24</sup>.

Показово, що спільний знайомий Шимановського і Хибінського, етномузиколог Станіслав Мерчинський зібрав і 1930 року видав у Львові з передмовою композитора збірку народних мелодій Підгалля, а згодом записав (але не опублікував) багато зразків музичного фольклору Гуцульщини<sup>25</sup>, що не могло пройти повз увагу Шимановського й не викликати його інтерес.

<sup>23</sup> Chybiński A. Mazurki fortepianowe Karola Szymanowskiego *Muzyka*. 1925. Nr 1, 2. Серйозне дослідження А. Хибінським народної музики Підгалля засвідчують його наукові праці: Chybiński A. O polskiej muzyce ludowej: Wybór prac etnograficznych / przygotował do druku. *Ludwik Bielański*. Kraków : PWM, 1961; Chybiński A. Dzwony pasterskie ludu polskiego na Podhalu (z 10 rysunkami). Kraków : Nakł. Pol. Akad. Umiejętności, 1925. Детальніше про зв'язки Шимановського з Хибінським, а їх обох – з народною музикою Підгалля, див.: Chybiński A. Karol Szymanowski a Podhale; Iwaszkiewicz J. «Harnasie» Karola Szymanowskiego; Łobaczewska S. Karol Szymanowski a polska muzyka ludowa. *Studia Muzykologiczne*. Kraków, 1953. T. 2. S. 133–152; Pinkwart M. Zakopiańskim szlakiem Szymanowskiego. Warszawa : Kraj, 1982; Калениченко А. Кароль Шимановський и народная музыка Подгалья (к проблеме эволюции композиторского творчества): Дисс. ... канд. искусствед. Киев, 1988. 195 с., 98 с. прилож. Машиноп.; Калениченко А. Кароль Шимановський і гуральська музика (на прикладі мелодики кантати «Stabat Mater»). *Укр. музикознавство*. Київ, 1982. Вип. 17. С. 101–116; Калениченко А. О фольклорных истоках «Stabat Mater» Кароля Шимановского. *Кароль Шимановский: Воспоминания, статьи, публикации...* С. 269–275; Цыбульская Ю. Кароль Шимановский и музыкальный фольклор Подгалья. *Кароль Шимановский: Воспоминания, статьи, публикации...* С. 188–203; Цыбульская Ю. «Фольклоризм» в музыке Шимановского. *Советская музыка*. 1978. № 7. С. 110–114.

<sup>24</sup> Balicki J. Kompozytorski wieczór pieśni Karola Szymanowskiego. *Gazeta Poranna* (Львів). 1923. 18 grudnia; Mitscha A. [Б. н.]. *Słowo Polskie*. 1923. 16 grudnia, та ін.

<sup>25</sup> *Muzyka Podhala / zebrał i opracował S. Mierczyński ; ilustracje Z. Stryjeńska ; wstęp K. Szymanowski*. Lwów : Księżnica Atlas, 1930; *Muzyka Huculszczyzny / zebrał S. Mierczyński ; Przygotował do druku z rękopisu, skomentował i wstępem opatrzył J. Stęszewski*. Kraków : PWM, 1965.

## Розділ 2. ВИДАТНІ ПОСТАТІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

Ще один авторський концерт у Львові, як писав композитор у листі до свого віденського видавця Еміля Герцки, було заплановано на 25 січня 1924 року<sup>26</sup>, але цілковита мовчанка з цього приводу преси викликає серйозні сумніви в тому, що він відбувся.

Поступове збільшення кількості активних прихильників творчості Шимановського серед музичних критиків засвідчив його передостанній, четвертий авторський концерт у Львові на початку грудня 1927 року, коли гарячий ентузіазм А. Хибінського стосовно його музики розділила його тодішня студентка, львів'янка, згодом відомий музикознавець, педагог та музичний критик, авторка донині найґрунтовнішої наукової біографічної монографії про композитора Стефанія Лобачевська<sup>27</sup>, яка після цього протягом 5 років (1928–1932) була музичним критиком «*Gazety Lwowskiej*». Та загалом кількість рецензій на цей концерт не перевищувала рівня висвітлення у пресі попереднього<sup>28</sup>. Можливо, тогочасна консерва-

<sup>26</sup> Między kompozytorem i wydawcą: Korespondencja Karola Szymanowskiego z Universal Edition / opracowała T. Chylińska. [Kraków] : PWM, 1978. S. 176, 178.

<sup>27</sup> Łobaczewska S. Karol Szymanowski: Z okazji koncertu kompozytorskiego. *Słowo Polskie*. 1927. 6 grudnia. С. Лобачевська після закінчення 1914 року Львівської консерваторії ПМТ вивчала музикознавство в А. Хибінського у Львівському університеті (до 1928 р.). У 1931–1939 роках викладала музикознавство в своїй «alma mater»; у 1939–1941 роках – Львівській державній консерваторії на очолюваній А. Хибінським кафедрі історії музики; а в 1952–1955 роках була ректором Краківської музичної академії. Написала про Шимановського бл. 30 робіт, у т. ч. згадану монографію [Karol Szymanowski: Życie i twórczość (1882–1937)]. У Львові розробляла також питання давньої польської музики, проблеми музичної психології та естетики (див. кн. : Łobaczewska S. *Ogólny zarys estetyki muzycznej*. Lwów, 1938), пізніше у Кракові займалася музичною соціологією, стилями в музиці.

<sup>28</sup> Mitscha A. Koncert kompozytorski Karola Szymanowskiego *Gazeta Lwowska*. 1927. 10 grudnia; Neuhauser F. Koncert kompozytorski Karola Szymanowskiego. *Gazeta Poranna*. 1927. 6 grudnia.

тивна львівська музична критика тоді ще не змогла перетравити факт визнання музики Шимановського варшавською музичною громадськістю (попереднього, 1926 р. гарячий прийом у Варшаві мали прем'єри його опери «Король Ролер» і кантати «*Stabat Mater*»), а особисто композитора – високими державними достойниками (за 9 місяців перед цим авторським концертом, у березні 1927 року його було призначено ректором Варшавської консерваторії).

Та не минуло й трьох місяців, як цю новину було належним чином усвідомлено традиційною львівською музичною критикою і зроблено відповідні висновки, що засвідчив останній, п'ятий авторський концерт Шимановського у Львові. Програма цього симфонічного концерту включала 3-тю симфонію для голосу, мішаного хору та оркестру «*Пісня ночі*» на вірші персидського поета XII ст. Джалалуддіна Румі ор. 27 і оркестрову версію 2-го зошиту вокального циклу «*Любовні пісні Гафіза*» ор. 26 (перше виконання з хором). Диригував А. Солтис, а співала, як завжди, С. Корвін-Шимановська. Концерт широко висвітлювався у пресі, а до небагатьох прихильників музики Шимановського серед місцевої музичної громадськості, у т. ч. С. Лобачевської, приєднався перший український композитор-додекафоніст, музикознавець, музичний критик та журналіст, викладач Львівської консерваторії ПМТ Юзеф Коффлер (1896–1943 чи 1944). Але найбільш показовим став той факт, що помітно змінився на краще тон традиційної музичної критики <sup>29</sup>.

<sup>29</sup> Koffler J. Symfoniczny koncert kompozytorski. *Muzyk Wojskowy*. 1928. Nr 5. S. 78; Łobaczewska S. [Б. н.]. *Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie* (Львів). 1928. Nr 3. S. 3–4; Łobaczewska S. Z opery i sal koncertowych: [...] Koncert kompozytorski Karola Szymanowskiego. *Muzyka*. 1928. Nr 2. S. 78; A. M. [Mitscha Adam]. *Twórczość symfoniczna Karola Szymanowskiego. Słowo Polskie*. 1928.

## Розділ 2. ВИДАТНІ ПОСТАТІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

---

Отже, можна твердити, що останнім авторським концертом Шимановський завоював львівську музичну громадськість. Не зрозуміло, чому до програм авторських концертів майже не входили твори композитора 1920-х років, де він почав звертатись до фольклору Підгалля, розташованого не так далеко від Львова, що полегшувало б їх сприймання. Може, навмисне хотів піти тяжчим, тернистим шляхом?

Але справжнім тріумфом Шимановського стало присвоєння ще за життя, 1931 року, його імені вищому музичному закладові – Львівському музичному інституту, що змінив назву на Львівську музичну консерваторію ім. Кароля Шимановського (крім цього приватного музичного закладу, заснованого 1902 року ученицею Т. Лешетицького, піаністкою Анною Нементовською, у Львові діяли ще недержавні Львівська консерваторія ПМТ, заснована 1880 року, а то й 1854 року, і український Вищий музичний інститут ім. М. В. Лисенка, створений 1903 року; у концертах музично-творчого самоосвітнього студентського гуртка «Домінанта» останнього, що являло собою, по суті, студентське науково-творче товариство, звучала музика й Шимановського). Присвоєння імені Шимановського вищому навчальному музичному закладові означало визнання композитора не лише як лідера всіх тогочасних музикантів Польщі, а й фактично національного героя.

Львівська музична консерваторія ім. К. Шимановського (1902–1939, спочатку Музичний, а з 1905 року Львівський музичний інститут, починаючи з 1910 року мав філії у Дрогобичі, Станіславові, тепер – Івано-Франківськ, Стрию

---

3 lutego; A. M. Koncert kompozytorski Karola Szymanowskiego. *Słowo Polskie*. 1928. 9 lutego; Neuhauser F. Koncert kompozytorski Karola Szymanowskiego. *Gazeta Poranna*. 1928. 6 lutego.

та Тернополі, заснував музичну учительську семінарію), де в перший рік після заснування навчалось бл. 200 студентів, давала високопрофесійну музичну освіту й відіграла важливу роль у культурному житті Львова. Крім згадуваних піаністів А. Нементовської, яка після півторарічного стажування у США в 1922–1923 роках впровадила в навчальний процес деякі інноваційні принципи, розробила оригінальну методику музичного виховання та висунула гасло ЛМІ «новаторство і професіоналізм», Я. Скшидлевського, скрипаля В. Коханського (з 1906 р.), нещадного критикана Шимановського, композитора й музичного критика С. Невядомського та співачки Зоф'ї Козловської (вчительки С. Корвін-Шимановської), там викладали також піаністи Ігнаці Фрідман (очолював фортепіанний відділ), його асистентка, учениця Т. Лешетицького Н. Левенгеф, Г. Мельцер-Щавінський, з 1922 року колишній професор Київської консерваторії Мар'ян Домбровський та Яніна Ілляевич-Стояловська, Едвард Штайнбергер (1937–1938 рр. щомісяця приїжджав з Варшави давати уроки Збігнев Джевецький); скрипалі, учень Й. Йоахима й О. Шевчика Юліан Пуліковський (1914 р. у Кракові разом із Шимановським виконав його *Скрипкову сонату*), який перед тим теж викладав у Київській консерваторії, Рудольф Деман, з 1922 року Єжи Гаш; віолончеліст Арнольд Вольфсталь; з 1919 року музикознавець Северин Барбаг. На думку проф. С. Павлишин, у 1922–1928 роках там викладав також видатний український композитор і піаніст Василь Барвінський. 1921 року при ЛМІ створено навчальну оперну й драматичну середні школи, а 1931 року – учнівський симфонічний оркестр, який серед інших творів виконував у концертах також II дію балету «*Гарнасі*» Шимановського. Принаймні після перейменування ЛМІ на Консерваторію ім. К. Шимановського

## Розділ 2. ВИДАТНІ ПОСТАТІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

в ній викладали й навчалися не лише поляки, а й українці. Композитор і педагог Анатолій Кос-Анатольський вчився в піаніста Тараса Шухевича, піаністка й педагог Ірина Крих (Любчак) – у М. Домбровського; а в оперного співака Адама Дідура (викладав з 1934 р.) – співаки Євгенія Зарицька, Іра Маланюк та Теодор Юськів. Львівська музична консерваторія ім. К. Шимановського розташовувалась у Львові на вул. Коперніка, 5 (тепер – 9, приміщення Дитячої музичної школи № 2)<sup>30</sup>.

У Львові звучали не лише авторські концерти, а й прем'єри камерних варіантів окремих вокальних творів Шимановського у виконанні С. Корвін-Шимановської, на яких композитор напевно чи був присутній. 18 березня 1908 року вона заспівала пісню «*Пентесілея*» на вірші Станіслава Виспянського ор. 18 (грудень 1907 – березень 1908 рр., оркестрована 1910 р.) під час заходів на вшанування пам'яті цього поета, незадовго перед тим померлого<sup>31</sup>, а 27 жовтня 1922 року – вже згадуваний вокальний цикл «*Слоєвні*» (оркестрований 1928 р.), на що відгукнувся у пресі той самий А. Хибінський<sup>32</sup>.

Шимановський також планував здійснити світову прем'єру сценічної версії згаданого балету «*Гарнасі*» на сцені Львівського оперного театру у постановці його директора, відомого режисера Леона Шиллера під диригуванням друга Шимановського, колеги за угрупованням «Молода Польща у музиці», композитора, диригента та скрипаля

<sup>30</sup> Сторінки історії Львівської державної музичної академії ім. М. В. Лисенка. Львів, 2003. С. 14–16, 26, 112, 150.

<sup>31</sup> Див: Karol Szymanowski. Korespondencja. T. 1. S. 158; Niewiadomski S. [Б. н.]. *Przegląd Muzyczny*. 1918. 24 marca.

<sup>32</sup> Chybiński A. Drugi koncert St. Szymanowskiej. *Słowo Polskie*. 1922. 4–5 listopada.



Ґжегожа Фітельберга<sup>33</sup>, але цим планам не судилося бути реалізованими. Прем'єра відбулась у столиці Чехословаччини Празі 1935 року, а 2-га постановка – у Парижі на сцені Гранд Опера 27 квітня 1936 року із хореографією видатного, світової слави українця, уродженця Києва Сержа (Сергія Михайловича) Лифаря, який також танцював головну роль. Це був останній задокументований творчий контакт К. Шимановського з українцями.

Відбувались у Львові й позапрем'єрні виконання окремих творів Шимановського, включених поряд із музикою інших композиторів до різного роду концертних програм. На початок 1926 року колектив світової слави Трієстський квартет загравав його *Перший струнний квартет* ор. 37<sup>34</sup>, а 23 лютого 1927 року А. Солтис як диригент разом із скрипалем Феліксом Ейле виконав *Перший скрипковий концерт* ор. 35. Навесні 1932 року Шимановський, обіймаючи вже посаду ректора Варшавської музичної академії, вирішив поліпшити власне матеріальне становище, виступаючи в концертах як піаніст. Для цього він написав *Четверту симфонію (Symphonie concertante)* ор. 60 із не дуже складною партією сольного фортепіано, пристосованою під свої піаністичні можливості, для виступів у великому європейському турне. На його початку, після прем'єри у Познані, разом із

<sup>33</sup> Ґжегож Фітельберг диригував майже всі прем'єри симфонічних творів Шимановського, який присвятив йому *Другу симфонію* ор. 19 і чотири *пісні* з вокального циклу *Дванадцять пісень* на вірші польських поетів ор. 17. Фітельберг був ініціатором і співзасновником згадуваної вище Видавничої спілки молодих польських композиторів. Композиторську діяльність він провадив до 1912 року, пізніше цілком присвятив себе диригентському мистецтву. Був популяризатором тогочасної світової музичної культури й водночас патріотом польської музики.

<sup>34</sup> Gołębiowski W. Koncerty – opera – operetka. *Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie*. 1925/1926. Nr 2. S. 3.

## Розділ 2. ВИДАТНІ ПОСТАТІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

Г. Фітельбергом 5 листопада 1932 року вони виконали цей твір у Львові. На той час для львівської публіки Шимановський був уже класиком польської музики і вона дуже тепло прийняла цю Симфонію, змусивши виконати фінал на біс.

У 1906 році було заплановано у Львові симфонічний концерт із творів членів названої вище Видавничої спілки молодих польських композиторів, у т. ч. і Шимановського, під диригуванням Г. Фітельберга<sup>35</sup>; наприкінці квітня 1912 року – виконання *Другої симфонії* ор. 19 Шимановського під батудою ректора Львівської консерваторії ГМТ, голови ГМТ (згодом – ПМТ) у Львові, композитора педагога та диригента Мечислава Солтиса (батька згадуваного А. Солтиса)<sup>36</sup>; а в 1930 році – «*Stabat Mater*» з участю С. Корвін-Шимановської. Але всі вони не відбулись.

Важливим для композитора став факт перемоги у Львові його *Першої фортепіанної сонати* ор. 8 на конкурсі з нагоди 100-річчя від дня народження Фридерика Шопена. Результати урочисто було оголошено 24 жовтня 1910 року, але не відомо, чи зміг тоді Шимановський приїхати до Львова. На цю подію відгукнулося чимало газет: гаряче радів уродженець Львова, учень творця додекафонії, австрійця Арнольда Шенберга, зго-

<sup>35</sup> J. R. Pięciu młodych polskich Dawidsbündlerów. *Słowo* (Варшава). 1906. 2 grudnia.

<sup>36</sup> Мечислав Солтис (1863–1929) очолював польське музичне життя у Львові. Він був учнем по класу фортепіано відомого львівського педагога, композитора та піаніста вірменсько-румунського походження Кароля Мікулі, директора Львівської консерваторії ГМТ. У 1897–1899 роках редагував у Львові 2-тижневик «Wiadomości Artystyczne». Від 1891 року М. Солтис викладав композицію, музично-теоретичні дисципліни та гру на органі у Львівській консерваторії ГМТ (згодом – ПМТ), в 1899–1929 роках – її ректор. Протягом бл. 30 років він був головою ГМТ у Львові, керував хорами «Echo» й «Lutnia», а від 1919 року очолював профспілку Спілки композиторів та музичних педагогів. М. Солтис – автор оперних, вокально-симфонічних, симфонічних, хорових, камерно-інструментальних, органних та камерно-вокальних творів. Він писав музику в стилі пізнього романтизму.

дом перший біограф (автор єдиної прижиттєвої монографії про композитора) й активний популяризатор його творчості, один із провідних польських музикознавців, композитор, педагог та диригент Здзіслав Яхимецький<sup>37</sup>; висловив задоволення з цього приводу навіть уже згадуваний С. Невядомський, можливо, через близьку йому пізньоромантичну стилістику *Сонати*, а от музичний оглядач «*Przeglądu Muzycznego*» під псевдонімом Самсон підважив об'єктивність результатів конкурсу<sup>38</sup>.

Назвімо 8 львівських адрес Шимановського, наведених у його листах: у березні 1906 року він жив на вул. св. Антонія, 9; у грудні 1907 року – на вул. Хоружчизни (згодом – Чайковського), 6, 3-й поверх (тоді там проживала його матір; у той приїзд, як згадував через 5 років музичний рецензент «*Gazety Wieczornej*» Едмунд Вальтер, він також відвідував С. Баронча, який мешкав на вул. Жулінського, 1, 2-й поверх); в липні й грудні 1911 року – на вул. Юзефа Крашевського, 5;

<sup>37</sup>Troski i spory muzykologii polskiej. 1925–1926: Korespondencja między Adolfem Chybińskim i Zdzisławem Jachimeckim / opracowała K. Winowicz. [Kraków] : PWM, 1983. S. 226. Здзіслав Яхимецький (1882–1953) навчався у Львівській консерваторії ГМТ по класу вже згаданого С. Невядомського та композитора й диригента Генрика Ярецького (1846–1918), учня Станіслава Монюшка, товариша багатьох діячів української культури, в т. ч. Марії Заньковецької, автора оперної, кантатно-ораторіальної, камерно-вокальної, камерно-інструментальної та духовної музики, зокрема опери «Мазепа» й пісні «Дума українна» (його син Тадеуш у 1932–1935 рр. очолював Польське музичне товариство в Станіславові, тепер – Івано-Франківськ). 1911 року Яхимецький переїхав зі Львова до Кракова, де в Ягеллонському університеті очолив першу в Польщі кафедру музикознавства. Він активно популяризував музику Шимановського, опублікувавши в 1927 році у трьох номерах часопису «*Przegląd Współczesny*» наукову монографію про його творчість (Jachimecki Z. Karol Szymanowski: Rys dotychczasowej twórczości). 1930 року З. Яхимецький ініціював і активно сприяв присвоєнню Шимановському звання почесного доктора (doctor honoris causa) Ягеллонського університету.

<sup>38</sup>Усі наведені тут факти містяться у кн. : Karol Szymanowski. Korespondencja. T. 1. S. 85, 148, 149, 233–234, 285, 317, 401, 403, 424, 436.

## Розділ 2. ВИДАТНІ ПОСТАТІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

від грудня 1913 року – нерідко на вул. Сенаторській, 6, 2-й поверх (за 2-ма останніми адресами проживала сестра Станіслава з чоловіком і дочкою); восени 1924 року, в січні 1925 та влітку 1928 років – на вул. Ю. Потоцького, 94, на околиці Львова, де по кілька тижнів гостював і творчо працював на віллі промисловця Генрика Тепліца; в лютому 1914 року – у готелі «Жорж» (можливо, там відвідувала композитора і його «українська муза» Наталя Давидова <sup>39</sup>, яка зустрічалася з ним у Львові у

<sup>39</sup> Художниці й колекціонерці, першій голові (а згодом – заступниці голови) Київського кустарного товариства (1906–1916) Наталі Михайлівні Давидовій (1875–1933), уродженці Києва (не плутати її з іншою художницею, москвичкою, тезкою та однофамільницею приблизно того самого періоду – Наталею Олександрівною Давидовою), Шимановський присвятив *Другу фортепіанну сонату*. Н. Давидова стала прототипом головної героїні написаного ним у Єлисаветграді (тепер – Кропивницький) філософського роману «*Ефеб*» – графині Ланської; а на вірші її чоловіка, Дмитра Давидова (1870–1925), онука декабриста й родича Петра Чайковського, композитор написав *Три пісні* оп. 32 – і це було фактично єдиним його зверненням до віршів російською мовою. Д. і Н. Давидови були сусідами Шимановських і мали маєток у с. Вербівка неподалік Тимошівки (в сусідньому містечку Кам'янка мешкали їхні родичі, теж знайомі Шимановських, подружжя Лев і Маріанна Давидови; тепер Кам'янка – райцентр Черкаської обл., а Вербівка й Тимошівка належать до Кам'яньського р-ну). До переїзду Шимановського з України до Польщі (листопад 1919 р.) саме Н. Давидова мала найбільший вплив на його естетичний світогляд, чи не єдина серед тимошівських домашніх і сусідів, поділяючи новаторські погляди Шимановського на мистецтво ХХ ст. Вона організувала 1900 року майстерню сільських вишивальниць у Вербівці, праці яких було відзначено на 1-й Південно-руській виставці прикладного мистецтва (1906), 2-й Південно-руській кустарній виставці (1909); ці роботи демонструвались на 2-й Всеросійській кустарній виставці у Петрограді (1913). Вже на виставці 1909 року учасниці майстерні показували зроблені ними вишивки, у т. ч. за ескізами сецесійного спрямування Н. Давидової. За спільною ініціативою художниці разом з Олександрою Екстер та Є. Прибильською ці праці (килими, шарфи, паски тощо) виставлялись у московській галереї Лемерсьє. Такі праці вона показувала й на найбільших світових виставках у Західній Європі. Тим самим Н. Давидова вивела українське народно-ужиткове мистецтво на європейську арену, а, можливо, й відкрила новий напрямок у світовому авангардизмі, що виростав з особливостей української народно-декоративної творчості. Її роботи до нас майже не дійшли, але московський мистецтвознавець Г. Коваленко вважав, що вони в чо-

---

Калениченко Анатолій. Галицькі сторінки Кароля Шимановського

---

мусь були споріднені з картинами Ганни Собачко. Натомість у запасниках Музею декабристів, О. Пушкіна та П. Чайковського в Кам'янці зберігається виконаний Н. Давидовою сангіною чи олівцем у реалістичній манері портрет Сажина, економа їхнього з Д. Давидовим маєтку, але цей портрет, на мій погляд, не відбиває її прагнення поєднати українські народні засади із сецесією. Можна припустити, що захоплення Н. Давидовою українською народною культурою, музичні враження Шимановського від організованих нею селянських фольклорних концертів вдома у Вербівці, а художні – від робіт підтримуваних нею сільських вишивальниць – усе це стало одним з імпульсів до майбутнього зацікавлення композитора фольклором польського Підгалля, що визначило стилістику його творчості 1920-х – початку 1930-х років. Радше за все саме через Н. Давидову Шимановський познайомився зі згаданою художницею-модерністкою О. Екстер. Детальніше про стосунки Шимановського з Д. і Н. Давидовими у ст.: Левтонова О. Кароль Шимановский и семейство Давыдовых (некоторые наблюдения на основе писем и воспоминаний). *Кароль Шимановський і Україна / Karol Szymanowski a Ukraina*. С. 73–78. Важливим є і той факт, що Н. Давидова з-поміж товаришів композитора – єдина етнічна українка. Вона належала до відомого українського козацько-шляхетського роду Гудим-Левковичів, була дочкою великого поміщика Михайла Васильовича Гудим-Левковича (1848–1900) та відомої меценатки, організаторки художнього промислу Юлії Миколаївни Гудим-Левкович з роду Бахметьєвих (1852? – після 1919), тітки відомого православного філософа Миколи Олександровича Бердяєва (1874–1948), старший брат якого, Сергій (1860–1914), був українофілом і писав добрі, хоч і не позбавлені абстрактної патетики та, на думку Івана Франка, просвітницького моралізаторства вірші українською мовою. Бердяєви влітку, зазвичай, відпочивали у власному маєтку під селищем Обухів на Київщині (тепер – райцентр Київської обл.). До них нерідко приєднувалися й Гудим-Левковичі. Щоправда, документальних підтверджень фактові зустрічей Шимановського з Бердяєвими поки що не віднайдено, але, на думку, сучасного польського дослідника Бартоша Домбровського, вони цілком могли відбутись. Н. Давидова мала також двох сестер – Марію і Олександру – та брата Павла, повітового предводителя дворянства. Життя Н. Давидової закінчилося трагічно: вона покінчила із собою у Франції. Детальніше про Н. Давидову див. у працях : Коваленко Г. Наталія Давидова – друг и муза Кароля Шимановського. *Шимановський і Україна / Szymanowski a Ukraina*. С. 79–80; Нога О., Кодлубай І. Наталія Давидова: Від народної творчості до супрематизму. *Нога О., Девдюк Д., Савицький Б., Бобош Я., Кодлубай І. Три всесвітньо невідомі постаті українського авангарду*. Львів, 1994. С. 66–82; Шудря Є. Подвижниця народного мистецтва: Бібліогр. нариси / за ред. М. Селівачова. Київ, 2003. Зош. 1. С. 21–22, 29–31. В останній праці вміщено нариси про Н. Давидову і Ю. Гудим-Левкович, а також інформацію про зазначених їхніх кровних родичів. Про С. Бердяєва див.: Погребенник Ф. Бердяєв Сергій Олександрович. *Українська літературна енциклопедія*. Київ, 1988. Т. 1. С. 152.

## Розділ 2. ВИДАТНІ ПОСТАТІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

березні того самого року); у березні 1920 року, під час другого авторського концерту – у «*Hôtel de Cracovie*».

Доступне мені листування Шимановського дозволило встановити також ще принаймні чотири не зазначені вище дати його візитів до Львова – в травні 1925 року, у січні, восени та грудні 1926 року.

З усього наведеного випливає, що львівська польська преса (особливо газети «*Słowo polskie*», «*Gazeta Poranna*» та «*Gazeta Wieczorna*») приділяли велику увагу творчості Шимановського. Тож не дивно, що в цій пресі ще за життя композитора виходили інтерв'ю з ним<sup>40</sup>, а після смерті – численні некрологи<sup>41</sup>, часом навіть передруковані з інших видань<sup>42</sup>. За іронією долі автором одного з некрологів був польський музичний критик Петро (Пьотр) Ритель, який, за словами композитора, завдав йому багато прикрощів своїми несправедливими оцінками<sup>43</sup>. Тим самим збулися пророчі слова Шимановського про те, що поляки вміють цінувати своїх великих митців тільки після їхньої смерті.

Згодом про перебування Шимановського у Львові з'явилися спогади польських композиторів<sup>44</sup> і музикознавців<sup>45</sup>. Ще за його життя там побачило світ перше видання вже згадуваних спогадів сестри композитора Зоф'ї<sup>46</sup>.

<sup>40</sup> «Miasto tradycyjnej atmosfery muzycznej»: Wywiad z Karolem Szymanowskim. *Gazeta Poranna*. 1932. 6 listopada.

<sup>41</sup> Bul. Karol Szymanowski. *Gazeta Lwowska*. 1937. 7 kwietnia; [Б. а.]. Życiorys śp. Karola Szymanowskiego. *Gazeta Lwowska*. 1937. 31 marca.

<sup>42</sup> Ujejski J. I oto pieśń skończyłeś... *Gazeta Lwowska*. 1937. 9 kwietnia.

<sup>43</sup> Rytel Pjotr. Śp. Karol Szymanowski. *Lwowski Dziennik Narodowy* (Львів). 1937. 31 marca.

<sup>44</sup> Friemann W. Autoportret polskiej muzyki. *Muzyka Polska*. 1971. Nr 26. S. 11.

<sup>45</sup> Chybiński A. [Назва невідома]. *Там само*. 1937. Zeszyt 4.

<sup>46</sup> Szymanowska Z. *Szymanowska Z. Opowieść o naszym domu*. Kraków: PWM, 1980.

У Львові також видавалися більшою чи меншою мірою пов'язані з творчістю композитора наукові розвідки того самого З. Яхимецького<sup>47</sup>, Леона Поплавського<sup>48</sup>, Станіслава Зетовського<sup>49</sup> і, звісно, А. Хибінського<sup>50</sup>, літературно-художні твори, надихнуті музикою Шимановського<sup>51</sup>.

Досить показовим у контексті обраної теми видається факт наявності статті про Шимановського у виданій у Львові ще за його життя *Українській Загальній Енциклопедії*, що засвідчує не лише позитивне ставлення до польського митця українців Львова, а й високу оцінку його композиторської та організаційної діяльності<sup>52</sup>.

Після війни тривалий час музика Шимановського як «модерністична» в Україні, в т. ч. у Галичині, була практично заборонена. Крига скресла тільки за часів «хрущовської відлиги», коли 1962 року до 80-річчя польського митця І. Блажков організував концерт із його творів у Великому залі Київської державної консерваторії ім. П. І. Чайковського, а передне слово виголосив основоположник української композиторської школи ХХ ст. Борис Лятошинський<sup>53</sup>. 1964 року піаністка й педагог, згодом проф. Львівської консерваторії (тепер –

<sup>47</sup> Polska. Obrazy i opisy. Lwów, 1907; Jachimecki Z. Prądy i kierunki w dzisiejszej muzyce polskiej. *Ateneum Polskie*. 1908. T. 1. Nr 1. S. 63–74.

<sup>48</sup> Popławski L. Torami nowej muzyki. Lwów, 1924. S. 77–78.

<sup>49</sup> Zetowski S. Eposowe wzloty Karola Szymanowskiego. *Przegląd Klasyczny*. 1939. Nr 6/8. S. 671–719.

<sup>50</sup> Див., наприклад, ст. : Chybiński A. Duma muzyki polskiej. *Słowo Polskie*. 1923. 1 kwietnia.

<sup>51</sup> Żakiej T. Pamięci Karola Szymanowskiego. *Lwów Literacki* (Львів). 1937. S. 5.

<sup>52</sup> Українська Загальна Енциклопедія. Лівів, [1930]. Стовп. 1221.

<sup>53</sup> Калениченко А. Кароль Шимановський: нові погляди, матеріали, перспективи Україна – Польща: історія і сучасність. С. 471.

## Розділ 2. ВИДАТНІ ПОСТАТІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

Львівської державної музичної академії ім. М. В. Лисенка) Марія Тарнавецька опублікувала в Києві статтю про фортепіанні твори польського митця, а через 20 років на підставі переданих їй А. Солтисом авторських рукописів та фотокопій автографів чернеток творів Шимановського, що, можливо, виконувалися на концертах у Львові, вона надрукувала статтю у Москві<sup>54</sup>. 1995 року харківський музикознавець Олександр Сердюк, а 2001 року київська піаністка-ансамблістка Ганна Середенко захистили кандидатські дисертації, присвячені відповідно опері «Король Рогер» та інструментальним ансамблям Шимановського<sup>55</sup>. Примітним тут є той факт, що наприкінці 1990-х – на початку 2000-х років в ансамблі з нею галичанин, який переїхав до Києва, а згодом до Італії, уродженець Івано-Франківська, талановитий скрипаль Олесь Семчук виконав у концертах усі скрипкові інструментально-ансамблеві твори композитора, записав їх на компакт-диск і отримав спеціальний приз за виконання його музики на одному з міжнародних фестивалів у Великій Британії<sup>56</sup>.

Таким чином, Галичина, а надто Львів з його польською людиною, відіграли досить важливу роль у житті Шимановського (жодних фактів щодо його контактів із львівськими україн-

<sup>54</sup> Тарнавецька М. Друга соната К. Шимановського. *Українське музикознавство*. Київ, 1964. Вип. 4; Тарнавецька М. Неизвестные автографы Шимановского: К вопросу о методе творческой работы. *Кароль Шимановский: Воспоминания, статьи, публикации...* С. 228–255.

<sup>55</sup> Сердюк О. Музична драма К. Шимановського «Король Рогер» в контексті духовних пошуків епохи : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. Київ, 1995; Середенко А. Камерно-інструментальна творчість Кароля Шимановського: До проблеми індивідуального стилю композитора : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. Київ, 2001.

<sup>56</sup> Калениченко А. Кароль Шимановський: нові погляди, матеріали, перспективи. *Україна – Польща: історія і сучасність*. С. 471.



цями встановити не вдалось). Композитор часто відвідував місто, прагнув своєю музикою його «завоювати» і зрештою наприкінці життя «завоював». У Львові відбувались авторські концерти Шимановського, прем'єрні та позапрем'єрні виконання його окремих творів за участю видатних музикантів (П. Коханський, Арт. Рубінштейн, Трієстський квартет), інші значущі події, важливі зустрічі та знайомства, що вплинули на дальші життя і творчість.

Та ставлення композитора до Львова було неоднозначним. З одного боку, місто було «своїм» для Шимановського, бо там мешкала його сестра С. Корвін-Шимановська з улюбленою племінницею Алюсею, трагічну загибель якої він тяжко пережив, близький товариш К. Макушинський, колега за «Молодою Польщею в музиці» Л. Ружицький та ін. Композитора хвилювало музичне життя Львова, інші події, що там відбувалися. Саме там він одержав важливу для себе підтримку з боку як музичних критиків, котрі згодом стали вершками польського музикознавства (А. Хибінський, З. Яхимецький, С. Лобачевська), так і композиторів-авангардистів (Ю. Коффлер). Не випадково у Львові він планував прем'єру свого знакового твору – балету «Гарнасі». Зрештою ім'я Шимановського присвоїли Львівській музичній консерваторії, що не могло не лоскотати його самолюбства в останні роки життя. А з другого боку, він називав Львів «містом традиційної музичної атмосфери» (це мало в його устах негативний відтінок), що уособлював для композитора музичний критик консервативних поглядів С. Невядомський. Ставлення композитора до Львова еволюціонувало від роздратування через нерозуміння (або не досить гарячий прийом) його творчості там музичною громадськістю в 1910-х роках до деякої зверхності «громадянина світу» щодо польської провінції, хай навіть і «третього Олімпу в Польщі», в останні роки свого життя.

*Світлана Василик*

### **2.3. ЗНАКОВІ ПОСТАТІ НА СТОРІНКАХ ЧАСОПИСУ «НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ ТА ЕТНОГРАФІЯ» (музикознавчий дискурс)**

Журнал «Народна творчість» започаткований Інститутом українського фольклору АН УРСР та Управлінням у справах мистецтв при Раднаркомі УРСР як науково-популярний двомісячник. Виходив він у Києві у 1939–1941 роках на заміну «Етнографічного вісника» (1925–1932) і «Українського фольклору» (1937–1939).

Завданням реорганізованого журналу «Народна творчість» була публікація теоретичних статей з питань оповідального, пісенно-музичного фольклору й інших видів народної творчості та художнього самодіяльного мистецтва, критика і бібліографія видань народної творчості, зразки народної творчості, оповідального фольклору, народної музики, пісні, твори народного образотворчого мистецтва, п'єси, матеріали для самодіяльних драматичних колективів тощо.

Від 1939 року започатковується традиція тематичних номерів. Зокрема, № 2, за 1939 рік присвячено кобзарському мистецтву в Україні. Вже від № 1, 1940 вводиться рубрикація на теоретичні статті, зразки народної творчості, бібліографію, чорно-білі вклейки (до цього виокремлювалися лише зразки народної творчості та хроніка).

На сторінках журналу висвітлювалися мистецькі події республіки<sup>1</sup>, питання зародження кобзарства в Україні, роль кобзарів та вплив їхньої творчості на народ<sup>2</sup>; вплив фольклору на письменників<sup>3</sup>, виникнення, властивості, поширення фольклорних жанрів, вертеп, театральність в народних іграх<sup>4</sup>, музичну самодіяльність та її представників<sup>5</sup>. Розглядалися нові дослідження в галузі музичного фольклору<sup>6</sup>. Звичайно, жодне видання цього

<sup>1</sup> Б. а. Республіканська нарада кобзарів і лірників України. *Народна творчість*. 1939. № 2. С. 6–9; Тичина П. На ювілеї кобзаря (про творчу постать Ф. Кушнерика). *Народна творчість*. 1941 № 1. С. 23–27; Летичевський А. До підсумків всесоюзної конференції керівників єврейської театральної самодіяльності. *Народна творчість*. 1940. № 2. С. 57–62; Юцевич Є. Перша олімпіада Львівської області. *Народна творчість*. 1941. № 1. С. 79–84; Радловська І. В Музеї Івана Франка. *Народна творчість*. 1941. № 1. С. 47–60.

<sup>2</sup> Лавров Ф. Кобзарі в минулому і тепер. *Народна творчість*. 1940. № 3. С. 9–22; Лавров Ф. Федір Кушнерик. *Народна творчість*. 1940. № 6. С. 32–37; Грінченко М. Музика пісень і дум кобзаря Ф. Д. Кушнерика. *Народна творчість*. 1940. № 6. С. 38–41; Лавров Ф. Остап Вересай. *Народна творчість*. 1940. № 6. С. 28–31.

<sup>3</sup> Павелко П. М. Коцюбинський і народна творчість. *Народна творчість*. 1939. № 3. С. 33–47; Шкаровський І. Народний характер творчості Шолом-Алейхема. *Народна творчість*. 1939. № 1; Кушнарєнко Д. Шевченко і фольклор. *Народна творчість*. 1940. № 2. С. 46–56; Пономарьов П. Фольклорні джерела «Лісової пісні» Лесі Українки. *Народна творчість*. 1940. № 6. С. 45–52; Колеса Ф. Народно-пісенна ритміка в поезіях І. Франка. *Народна творчість*. 1941. № 1. С. 29–47; Нудьга Г. Поезії Шевченка у фольклорних збірниках та пісенниках. *Народна творчість*. 1941. № 2.

<sup>4</sup> Нагорний М. Перші зразки радянських дум і пісень та завдання створення радянського епосу. *Народна творчість*. 1939. № 2. С. 18–24; Нагорний М. Фольклор Західної України. *Народна творчість*. 1939. № 3, С. 11–18; Волошин І. Народний театр на Україні. *Народна творчість*. 1939. № 3. С. 33–47; Слободянюк М. Гаївки. *Народна творчість*. 1940. № 1.

<sup>5</sup> Ганкін Е., Носов Л. Розквіт народних талантів. *Народна творчість*. 1940. № 2. С. 62–70; [Б. а.] Самодіяльне мистецтво. *Народна творчість*. 1940. № 3. С. 3–8; Юцевич Є. Про духові самодіяльні оркестри. *Народна творчість*. 1940. № 3. С. 54–61.

<sup>6</sup> Попов В. Академік Ф. М. Колеса і його «Усна народна словесність». *Народна творчість*. 1940. № 2. С. 17–27.

## Розділ 2. ВИДАТНІ ПОСТАТІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

періоду не могло обходитися без світоглядних теорій вождів радянського народу та народної творчості про них<sup>7</sup>.

Під час Другої світової війни Інститут українського фольклору було евакуйовано до Уфи (тепер столиці Башкортостану, РФ) як відділ Інституту суспільних наук АН УРСР, а журнал не видавався. У 1942 році цей відділ було реорганізовано (згідно проекту М. Грінченка) в Інститут народної творчості та мистецтв АН УРСР, першим директором якого власне і став музикознавець, фольклорист, педагог і музично-громадський діяч Микола Грінченко. По смерті М. Грінченка Інститут очолив Максим Рильський, за керівництва якого Інститут значно розширив напрямки роботи (на це вказує й назва – Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР). Після реорганізації Інституту у 1957 році було фактично відновлено видавництво журналу із новою назвою – «Народна творчість та етнографія» (надалі – «НТЕ») як науково-популярний ілюстрований журнал ІМФЕ НАН України та Міністерства культури України у видавництві «Наукова думка». Від 1957 року журнал виходив як квартальник тиражем близько 5000 примірників (13 друк. арк. +4 вкл.), а від 1990 – як двомісячник. Головним редактором відновленого журналу став М. Рильський (1957–1964)<sup>8</sup>, далі – Ю. Костюк (в. о. голов. ред.

<sup>7</sup> Грінченко М. Музикальний фольклор народів СРСР про Леніна. *Народна творчість*. 1940. № 2. С. 34–45; Грінченко М. Музика українських народних пісень про Леніна і Сталіна. *Народна творчість*. 1939. № 4. С. 28–40; Попов В. Маркс і Енгельс про фольклор. *Народна творчість*. 1939. № 3. С. 89–91; Павлій П. Пісні радянського народу про Кірова. *Народна творчість*. 1939. № 4. С. 65–69; Петров В. Вчення Ф. Енгельса про рід і основні питання фольклору первіснообщинного періоду. *Народна творчість*. 1941. № 2.

<sup>8</sup> Переважно директор інституту суміщав посаду головного редактора більшості видань інституту. Після смерті М. Т. Рильського певний час обов'язки головного редактора журналу виконували провідні науковці інституту.

1965), О. Дей (1966–1973), С. Зубков (1974–1987), О. Костюк (1988–1999), Г. Скрипник (від 2000). Невдовзі журнал набув надзвичайної популярності, розповсюджувався основним чином через підписку, в тому числі закордоном, про що свідчить збільшення тиражів журналу, який у 1960–1970 роках сягав 12710 примірників, від 2000 – 850. «НТЕ» передплачували не тільки спеціалізовані мистецькі заклади, а й загальноосвітні школи, сільські й міські клуби, були й закордонні передплатники. Такої популярності журнал зажив не тільки тому, що публікувались статті науковців (адже це був єдиний український фаховий журнал, де публікація статей забезпечувала захист дисертацій), а перш за все завдяки широкій тематичній палітрі, швидкому реагуванню на мистецькі, наукові чи історичні події, оригінальному оформленню й використанню ілюстрацій, часто недоступних широкому загалові, публікацій щойно віднайдених матеріалів, які мали вагомий вплив на українську культуру загалом й музичне мистецтво зокрема. Політика журналу в той час була надзвичайно лояльною щодо дописувачів – на сторінках журналу друкувалися видатні вчені, молоді дослідники (аспіранти), та небайдужі до питань народної творчості – краєзнавці, вчителі, працівники відділів освіти та культури, художні керівники творчих професійних і самодіяльних колективів та ін.

З розширенням напрямків діяльності Інституту змінювалось і тематичне наповнення журналу. На сторінках журналу висвітлювали питання теорії, історії та сучасного стану народної культури, а саме: словесної, музичної і творчості (фольклор), хореографії, образотворчого мистецтва, побуту (етнографії), театральної і кінематографічної самодіяльності: публікувались нові зразки народної творчості, критично-бібліографічні огляди нових видань, різні інформації щодо досягнень у

## Розділ 2. ВИДАТНІ ПОСТАТІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

---

галузі культури українського та інших слов'янських народів, а також репродукції зразків народного мистецтва.

З часом зміст журналу ще більш чітко структурується: окрім постійних рубрик [Статті», «Розвідки і матеріали» (інколи «Замітки та матеріали»), «Дослідження з історії науки та культури», «З експедиційних матеріалів», «Публікації», «З архівів, колекцій та рідкісних видань», «Трибуна молодого дослідника» (інколи «Сторінка молодого дослідника»), «На допомогу художній самодіяльності», «Вам, вчителі» (або «На допомогу вчителеві»), «Наш календар» («Ювілейні та пам'ятні дати»), «Критика та бібліографія», «Огляди, рецензії, анотації», «Нам пишуть» (З нашої пошти), Хроніка], вводяться одноразові рубрики на відзначення ювілеїв видатних митців, письменників, учених та політичних діячів, рівночасно подій Республіки та СРСР.

Як і у «Народній творчості» на чолі з головним редактором М. Грінченком, так і в «НТЕ» за керівництва М. Рильського велику частину змісту журналів присвячувалося музичному мистецтву. Одним із центральних авторів «НТЕ» від його початку був видатний український музикознавець Микола Гордійчук (власне до сьогодні кількість написаних ним статей для журналу є найбільшою, з-поміж музикознавців).

Микола Максимович Гордійчук тривалий час поєднував роботу у відділі музикознавства Інституту та в редколегії журналу «Народна творчість та етнографія» і разом з іншими видатними науковцями визначав його редакційну політику. Водночас, його активна професійна позиція стимулювала власні розвідки музикознавця із широкого спектру проблем історії української музики та сучасного мистецтва. У наукових статтях, розвідках, публікаціях вченого на сторінках журналу представлено три напрями його діяльності: розгляд персоналій (музична біографістика), дослідження україн-

ської симфонічної музики та реалізація фольклористичних зацікавлень. Попри певну «обмеженість» тем, зумовлену специфікою журналу, простежується градація думки: від конкретного історично усталеного факту чи явища – до більш узагальненої, по-новому осмисленої рецепції його на сучасний музичний процес.

Так, перша стаття М. Гордійчука на сторінках журналу присвячена М. Грінченкові<sup>9</sup> – видатному українському вченому, музикознавцеві, фольклористові. Наукові інтереси обох учених досить близькі, як і їхнє кадрове становище в Інституті. Обидва все життя досліджували й популяризували українську музичну культуру. Саме цю думку підкреслює М. Гордійчук, вказуючи на першу працю М. Грінченка – «Українська музика і її представники», написану в 1908–1909 роках в Тамбові. Серед найбільших досягнень музикознавця М. Гордійчук вказує на його роботи в галузі історичного музикознавства, а саме: монографічні дослідження про М. Лисенка, Я. Степового, М. Леонтовича, К. Стеценка та «Історію української музики» (1922). Попри вимушені закиди щодо впливу націоналістичної концепції М. Грушевського, М. Гордійчук оцінює цю працю «як першу спробу систематизації багатого фактичного матеріалу і висвітлення музичного процесу на Україні»<sup>10</sup>. Власне Грінченко був першим і в дослідженні народної інструментальної музики. До сьогодні його класифікація народної танцювальної музики не втратила своєї актуальності, й до неї звертаються сучасні дослідники<sup>11</sup>. На жаль, більшість досліджень М. Грін-

---

<sup>9</sup> Гордійчук М. М. О. Грінченко. *Народна творчість і етнографія* [далі – НТЕ]. 1957. № 4. С. 55–59.

<sup>10</sup> Гордійчук М. М. О. Грінченко. *НТЕ*. 1957. № 4. С. 55.

<sup>11</sup> Зокрема, етномузиколог М. Хай у статті «Народна інструментальна музика». *УМЕ*. Т. 4. С. 32–33.

## Розділ 2. ВИДАТНІ ПОСТАТІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

---

ченка залишаються в рукописі, і Гордійчук добре розумів необхідність дослідження й публікації доробку вченого.

Продовжує напрям музичної біографістики стаття про Сокальського «П. П. Сокальський і його книга про народну музику»<sup>12</sup>, де Гордійчук оцінює не тільки наукову роботу музикознавця-фольклориста, а й композитора. Простежує зв'язок його творчих і наукових інтересів із провідними тенденціями часу: прагненні реалізму відтворення, зверненні до національних засад у мистецтві.

Реагуючи на вимоги часу, Гордійчук як магістральну лінію в творчості Сокальського відзначає російсько-українські культурні зв'язки, водночас акцентуючи «національну самобутність вітчизняного мистецтва» в його музично-критичній діяльності та «зародження елементів національного музичного стилю» в оперній творчості П. Сокальського, таким чином, наголошуючи саме «українськість» митця.

Уже в першій опері Сокальського «Мазепа», поряд із недоліками, зумовленими недосвідченістю автора, Гордійчук відзначає зародження національних елементів. Народність (у її тодішньому розумінні), відзначав музикознавець, у першій опері тільки намічається, чітко простежується в наступних – «Майська ніч» та «Облога Дубна», а останню критик вважав першим зразком української історико-героїчної опери. «Принципи народності, реалізму, національної визначеності» за Гордійчуком, Сокальський відстоював і в концертній, фольклористичній та літературно-критичній діяльності. У найвидатнішій праці «Руська народна музика, російська і українська, в її будові мелодичній і ритмічній і відміннос-

---

<sup>12</sup> Гордійчук М. П. П. Сокальський і його книга про народну музику. *НТЕ*. 1958. № 2. С. 98–108.



*Василик Світлана. Знакові постаті на сторінках часопису «НТЕ»...*

---

ті її від основ сучасної гармонічної музики» П. Сокальський підсумовує попередні здобутки в галузі вітчизняної фольклористики, розглядає проблеми музичної акустики у зв'язку з народною музикою, спростовує теорію старогрецького походження російської та української музики та назви «китайська гама», розглядає проблеми російсько-української єдності. Проте Гордійчук помічає й ряд суперечливих тверджень, як-от: існування українського гомофонно-гармонічного багатоголосся, що, припускає дослідник, зумовлено відсутністю таких записів на той час. Свідомо звужуючи розгляд російсько-українських зв'язків, Сокальський обмежується пошуком спільних рис обох культур, не помічаючи відмінностей та їх національної специфіки. Помилковим вважає Гордійчук і протиставлення народної музичної культури і культури професійної щодо національної самобутності. Адже, на його думку, найкращі зразки професійної музики асимілювали в собі типові риси народної музики, таким чином набувши яскраво національних рис. Що ж до методів і прийомів гармонізації, то слушність думок Сокальського, підтверджує «вказівка на необхідність пристосування гармонізації до змісту пісні, а не лише до мелодії, як суто музичної категорії»<sup>13</sup>. Такий прискіпливий, детальний аналіз (загалом характерний для наукової діяльності М. Гордійчук) праці П. П. Сокальського зумовлено живим інтересом вченого до народної музики, дослідженню якої присвячено цілий ряд його статей.

Із заснуванням Шевченківської премії в журналі запроваджується відповідна рубрика, де в короткому огляді подаються найвагомші здобутки лауреатів у різних галузях мистецтва. Так, поруч із Петром Панчем і Марією Приймаченко, удо-

---

<sup>13</sup> Гордійчук М. П. П. Сокальський... С. 106.

## Розділ 2. ВИДАТНІ ПОСТАТІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

---

стоених цієї премії, розглядається мистецька постать Левка Ревуцького, якому в 1966 році було присуджено Премію в галузі музики за Концерт для фортепіано та симфонічного оркестру<sup>14</sup>. У короткій замітці автор відзначає вплив учителів – М. Лисенка й Р. Глієра – на творчість композитора, а також відмічає характерні риси стилю Л. Ревуцького у контексті його творчості та зв'язок з українським музичним фольклором.

Невеличка, але надзвичайно тепла й поетична стаття М. Гордійчука вийшла в рубриці «Наш календар» до 50-річчя від дня народження Платона Майбороди<sup>15</sup>. Ставлячи запитання: «в чому ж сила пісень П. Майбороди?», дослідник вже на початку статті дає сконцентровану відповідь – «в їх простоті, щирості й задушевності, в їх справжній народності й національності»<sup>16</sup>, поступово ця характеристика поглиблюється. Перш за все, дослідник звертає увагу на зв'язок пісень П. Майбороди з українським фольклором, вказує на тонке відчуття композитором ладової, мелодичної будови народних пісень, їх жанрових особливостей тощо. Водночас М. Гордійчук акцентує «індивідуальну самобутність художнього стилю» П. Майбороди: адже його мелодії «оригінальні за будовою, характером, настроєм»<sup>17</sup>. Власне, ця всеперемагаюча народність і визначає популярність творчості композитора, вважав Микола Максимович.

Роздуми над побутуванням і фольклоризацією авторських і народних пісень до віршів Т. Шевченка та висвітлення позиції поета щодо музичної культури, українського фолькло-

---

<sup>14</sup> Гордійчук М. З глибин народної музики. *НТЕ*. 1966. № 3. С. 17–21.

<sup>15</sup> Гордійчук М. Композитор-пісняр (До 50-річчя від дня народження Платона Майбороди). *НТЕ*. 1968. № 6. С. 70–72.

<sup>16</sup> Там само. С. 71.

<sup>17</sup> Там само. С. 72.

Василик Світлана. Знакові постаті на сторінках часопису «НТЕ»...

ру, зокрема українських дум, викладає М. Гордійчук у статті «Шевченкова пісня» (рубрика «160 років від дня народження Т. Г. Шевченка») <sup>18</sup>. Ця розвідка цікава не тільки як огляд музичної Шевченкіани, а й генези пісні-романсу. Адже музикознавець виводить характерні риси жанру, де «зміст... можна... визначити двома поняттями – смуток і жарт» <sup>19</sup>, що, своєю чергою, визначає два підвиди – ліричні пісні-романси, де відбито трагедію нерозділеного кохання, переживання, викликані розлукою, журбу й тугу за молодістю... «Мелодії... – мрійливі, напрочуд елегійні, нерідко сповнені тихої печалі, ... передані мотивами емоційними, хвилясто-пластичними, гнучкими щодо інтонаційного прочитання слова і його настроєвих нюансів» та жартівливі, «які стильовими рисами,.. емоційним обарвленням близькі до деяких «селянських» побутових пісень. Їх іскристі, чіткі за метром і структурою, ритмічно пружні, сповнені задерикуватого гумору мелодії нагадують також окремі зразки музично-танцювальної творчості» <sup>20</sup>.

Цікавим видається «унаочнена» еволюція відомої пісні на слова Т. Шевченка «Така її доля», інтонаційним джерелом якої є гумористично-сатирична народна пісня «Влітку я родився», що в процесі побутування набула рис романсовості (зміна метру – замість 2/4 – 3/4, більша наспівність шляхом подвоєння тривалостей, а в подальшому й усунення дрібніших тривалостей, пунктирів, інтонаційна м'якість мелодичного вираження). Особливо Гордійчук підкреслює, що в процесі фольклоризації пісні музична образність набула іншого, протилежного поетичному слову змісту.

<sup>18</sup> Гордійчук М. Шевченкова пісня. *НТЕ*. 1974. № 2. С. 36–48.

<sup>19</sup> Там само. С. 37.

<sup>20</sup> Там само. С. 39.

## Розділ 2. ВИДАТНІ ПОСТАТІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

Більш позитивну оцінку фольклоризації пісень дістали «Реве та стогне Дніпр широкий» (першоосновою якої послужив російський «жорстокий» романс «Не брани мене, родная»), «Заповіт» (мелодія Г. Гладкого), «Думи мої, думи» (мелодія К. Борисюка). Гордійчук не тільки подає приклади фольклоризованих пісень до Шевченкових текстів, а й прослідковує використання їх у професійній музиці.

У статті «Здружений з піснею, зріднений з музикою»<sup>21</sup> М. Гордійчук з теплом і щирістю згадує про М. Т. Рильського (рубрика: 90-річчя з дня народження М. Т. Рильського). У спогадах музикознавця Рильський постає не тільки як визнаний поет, директор Інституту, а й вихованець М. Лисенка (М. Рильський кілька років проживав у родині Лисенків, і під наглядом композитора навчався гри на фортепіано), талановитий імпровізатор (згадується дуетне виконання з І. Козловським пісні «Ой у полі криниченька»), вчений-фольклорист (спогади про фольклорні експедиції, зокрема з «фольклорним комбайном». Максим Тадейович також високо цінував праці видатних фольклористів (Ф. Колесси, К. Квітки, М. Грінченка, Д. Ревуцького), був автором низки статей з музичної публіцистики (наприклад, присвячених М. Лисенкові, проблемам сучасного мистецтва тощо), шанувальником і популяризатором кобзарського мистецтва (особлива участь у житті кобзаря Є. Мовчана), а ще – другом Л. Ревуцького (з ним Рильський працював над редакцією опери «Тарас Бульба» М. Лисенка).

Показовим є відкриття рубрики «З історії науки, культури та побуту» статтею про один із найкращих хорових колективів

<sup>21</sup> Гордійчук М. «Здружений з піснею, зріднений з музикою». *НТЕ*. 1985. № 2. С. 17–23.

України – Державну українську мандрівну капелу<sup>22</sup>. Від першого концерту «Думки» до часу написання статті пройшло сімдесят років, тож подано історію колективу, насичену подіями, котрі варто згадати. Перший розквіт колективу припадає на другу половину 1920-х, коли капелою керував «видатний диригент, знавець багатющої національної культури й неперевершений майстер інтерпретації української народної пісенності Нестор Городовенко»<sup>23</sup>. У репертуарі капели в той час – складні класичні твори (ораторія «Пори року» Й. Гайдна, Дев'ята симфонія Л. Бетховена), обробки народних пісень, твори сучасних композиторів. Виконання автентичної народної поліфонії в академічній манері, на думку дослідника, не тільки збагачувало самотній колорит народної пісні, а й додавало свіжості й краси. Особливо відзначено тріумфальну поїздку «Думки» до Франції, про враження від неї на сторінках преси писали І. Стравинський, О. Глазунов, О. Кошиць. Втрату позицій хорового ансамблю світового рівня, зниження професійності колективу, М. Гордійчук пов'язує з відстороненням Н. Городовенка від керування колективом та змінами на цій посаді ряду хормейстерів недостатньо обдарованих, нездатних змінити становище. Відродження колективу, на думку мистецтвознавця, настає з приходом у колектив Є. Савчука, який не тільки оновив склад капели, а й кардинально переглянув репертуар. Особливу увагу в репертуарі оновленого колективу приділено духовним творам М. Дилецького, М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя, О. Кошиця, К. Стеценка, М. Леонтовича, П. Козицького та творам сучасних композиторів – Є. Станковича (симфонія «Диптих»), Л. Дичко (ораторія «Індія-Лакшмі»), І. Карабиця («Ки-

<sup>22</sup> Гордійчук М. Ювілей «Думки». *НТЕ*. 1990. № 3. С. 6–10.

<sup>23</sup> Там само. С. 6.

## Розділ 2. ВИДАТНІ ПОСТАТІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

ївські фрески»). Наостанок М. Гордійчук турбується про збагачення репертуару «Думки» творами, які ще не виконувалися або не відомі широкому колу слухачів (кантати «Бенкет Петра Великого», «Слухай» П. Сокальського, ораторії «Дума про дівку-бранку Марусю Богуславку» М. Вериківського, диптиху «Червоним шляхом» і «Дивний флот» П. Козицького, кантат «Заповіт» і «Урочиста» Б. Лятошинського, «Наймит» С. Людкевича, «Заповіт» В. Барвінського).

Стаття, присвячена М. Лисенкові, відкриває рубрику «3 історії науки, культури та побуту»<sup>24</sup>. Уже з назви розвідки зрозуміло, що в ній автор дає оцінку творчості композитора, окреслює його місце в національній музичній культурі. Найперше, що виділяє дослідник – це величезний вплив Т. Шевченка на формування творчої особистості М. Лисенка. Показово, що свій перший твір композитор написав на слова «Заповіту», а відтак створив великий цикл «Музики до «Кобзаря», кантати, хорові поеми, хори й окремі солоспіви. Велику роль у житті композитора також відіграли М. Старицький і М. Драгоманов, пов'язані з ним не лише родинними, а й творчими (опера-памфлет на лібрето М. Старицького, М. Драгоманова «Андрішіада», на лібрето М. Старицького – «Чорноморці», «Різдвяна ніч») зв'язками.

Про фольклорно-етнографічні зацікавлення М. Лисенка дослідник згадує в контексті спілкування з видатним ученим і поетом І. Франком, фольклористом Ф. Колессою. Позицію патріота і громадянина не тільки М. Лисенка, а й Гордійчука відтінює наведена цитата з листа до Г. Маркевича. М. Гордійчук зауважує активне піднесення творчості М. Лисенка у двадцяти роки минулого століття. Пісні, хори, кантати композитора ста-

<sup>24</sup> Гордійчук М. Микола Лисенко і відродження української культури. *НТЕ*. 1992. № 2. С. 5–11.

*Василик Світлана. Знакові постаті на сторінках часопису «НТЕ»...*

новили значну частину репертуару капели «Думки», видатних співаків – С. Крушельницької, М. Менцинського, О. Мишути, І. Козловського, М. Литвинено-Вольгемут, З. Гайдай, М. Микиші, І. Паторжинського, М. Донця. Але на час написання статті, як зазначає дослідник, творчість М. Лисенка знову призабута, а «відзначення пам'яті видатних митців набуло суто зовнішніх форм: урочистий вечір, присвоєння того чи іншого імені якомусь театрові або навчальному закладові, спорудження пам'ятника, найменування вулиці чи площі»<sup>25</sup>. Та й у наступні двадцять років тривала та сама практика. Тому молоді покоління незалежної України ще може назвати когось із українських поетів (зацитувати один-два вірші Т. Шевченка, щонайбільше Лесі Українки, І. Франка), а от композиторів, співаків, художників – навряд чи.

Тривалий час в СРСР духовні твори Миколи Леонтовича не можна було ні видавати, ні виконувати, ані вивчати, оскільки під забороною була фактично вся богослужбова музика українських композиторів. Звичайно, М. Гордійчук не міг оминати цього напрямку творчості видатного композитора, хоча навіть на початку 1990-х років духовні твори М. Леонтовича ще мало звучали в професійному виконанні, в основному зберігались у малодоступних (або й закритих) фондах, тому дослідник не міг розкрити цю тему в усьому обширі. Водночас, велику увагу М. Гордійчук приділив розгляду колядок, щедрівок, псалм та кантів<sup>26</sup>.

Ще одну статтю М. Гордійчука присвячено ювілею Державного народного хору ім. Г. Верьовки<sup>27</sup>. Історія колективу бере

<sup>25</sup> Гордійчук М. Микола Лисенко... *НТЕ*. 1992. № 2. С. 11.

<sup>26</sup> Гордійчук М. Духовні твори Миколи Леонтовича. *НТЕ*. 1993. № 1. С. 5–11.

<sup>27</sup> Гордійчук М. Школа народного хорового співу (До 50-річчя Державного народного хору ім. Г. Верьовки). *НТЕ*. 1993. № 5–6. С. 3–9.

## Розділ 2. ВИДАТНІ ПОСТАТІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

---

свій початок від 1943 року, коли «відомий композитор-пісняр і диригент... домігся утворення хореографічної та оркестрової груп»<sup>28</sup>. Вже перші концерти Хору захоплювали злагодженістю співу, інтонаційною чистотою, тонким нюансуванням, глибоким відчуттям народної стильової манери, що справляло колосальне враження на слухачів під час війни. Виконання у народній манері не тільки фольклорних зразків, а й творів композиторів-професіоналів, вирізняє колектив і до сьогодні. Велику популярність Хор здобув під час гастрольних турів містами України, СРСР та далеко за її межами. Особливо вирізняє М. Гордійчук в цьому контексті поїздки до Бельгії. Збереження своєрідних традицій, заснованих на багатющих пісенно-танцювальних мистецьких набутках українського народу, а також їх переосмислення в новому часі зумовлено тривалим керівництвом Анатолія Авдієвського, який очолив колектив по смерті засновника і керівника (1943–1964) хору Г. Верьовки.

Характеризуючи роботу А. Авдієвського як хормейстера, М. Гордійчук до прикметних рис його виконавської манери зараховує музикальність і високий професіоналізм. Це, на його думку, дозволило митцеві сформувати репрезентативний і потужний репертуар, куди ввійшли зразки обрядового фольклору («Марена»), найкращі твори М. Леонтовича («Дударик», «Щедрик», «Піють півні») та спеціально замовлена для колективу фольк-опера Є. Станковича «Квіт папороті».

Прикметно є те, що першу статтю Гордійчука на сторінках НТЕ, присвячено М. Грінченку – попереднику Гордійчука на керівних посадах Інституту, а остання – Пилипу Козицькому – вчителеві музикознавця.

---

<sup>28</sup> Гордійчук М. Школа народного хорового співу (До 50-річчя Державного народного хору ім. Г. Верьовки) *НТЕ*. 1993. № 5–6. С. 3.



У статті, приуроченій до 100-річчя з дня народження П. Козицького<sup>29</sup>, музикознавець свідомо зосереджується на детальному аналізі основних творів композитора. Адже, на думку М. Гордійчука, «нинішнє покоління так мало знає про музично-творчі надбання Пилипа Омеляновича, зосібна про його високомайстерні хори»<sup>30</sup>. Особливо музикознавець звертає увагу на твори, написані на слова «крамольних» (М. Гордійчук) на той час поетів (О. Олеся, Б. Грінченка, П. Куліша, Василя Еллана-Блакитного) і духовні твори (раніше вони взагалі були заборонені), музичні інтерпретації віршів Т. Шевченка, імпресіоністичну мініатюру на вірш «Хор лісових дзвіночків» раннього П. Тичини. Окрім композиторської діяльності, М. Гордійчук відзначає музично-громадську роботу П. Козицького – участь в організації і керівництво Комітетом пам'яті М. Леонтовича (пізніше Товариство ім. М. Леонтовича), Вищого музичного Народного комісаріату освіти, Всеукраїнського товариства революційних музик, Співки композиторів, Хорового товариства, кафедри історії української музики в Київській консерваторії.

Великий пласт наукового доробку М. Гордійчука на сторінках НТЕ становлять статті фольклорної тематики. В розгортанні цього напрямку знову ж таки простежується певна еволюція: від конкретики до узагальнення. Перша стаття про фольклор: «Методика записування народної музики (на до-

---

<sup>29</sup> Перед самим викладом статті надруковано коротку довідку від редакції про автора, де подано коротку біографічну довідку, наукові й педагогічні здобутки вченого. Цей коментар (переважно наприкінці журналу публікуються короткі відомості про авторів, що є менш інформативними) є ще одним свідченням авторитету науковця з огляду його співпраці з журналом.

<sup>30</sup> Гордійчук М. Славний будівничий нових шляхів музичної культури України. *НТЕ*. 1994. № 4. С. 17.

## Розділ 2. ВИДАТНІ ПОСТАТІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

---

помогу збирачеві фольклору)»<sup>31</sup> – містить постановку проблеми – записи народної музики, з чого починається робота будь-якого фольклориста. Покрокові вказівки пошуку носія фольклору та виявлення його репертуару, спосіб поширення музичних зразків, аналіз їх текстових і музичних розбіжностей – засвідчують фаховість автора узаasadнену методологією збирання фольклору та є цінною не тільки для самодіяльних виконавців чи фольклористів-початківців.

Наступним етапом дослідження фольклору є виокремлення характерних рис українського фольклору радянської доби, де М. Гордійчук розглядає пісенні новотвори (партизанські пісні, пісні полонянок, фольклоризовані пісні літературного походження) в іманентній єдності з українським і російським музичним фольклором. До визначальних рис радянського пісенного фольклору М. Гордійчук відносить превалювання бадьорих, енергійних інтонацій і ритмів, наявність маршового начала та чіткої квадратно-симетричної структури, ладову стабільність, зближення народного і професійного мистецтва.

Зазначаючи три способи запису (на слух, за допомогою музичних інструментів та звукозаписуючої апаратури) новотворів, учений розкриває характерні особливості кожного зокрема, вказує на істотні недоліки, виявлені з плином часу, з якими можуть зіткнутися сучасні фольклористи, дає конкретні поради (до найменших дрібниць: як-от, запис зразків народної поліфонії слід здійснювати тільки від гурту двома способами – виокремленням і записом основного, верхнього та нижнього голосів, підголосків або нотуванням інтервалів, акордів, що утворюються внаслідок гармонічного сполучення голосів. Автор

---

<sup>31</sup> Гордійчук М. Методика записування народної музики (на допомогу збирачеві фольклору). *НТЕ*. 1958. № 4. С. 75–83.

Василик Світлана. Знакові постаті на сторінках часопису «НТЕ»...

---

методики виділяє в окремий підрозділ запис інструментальної народної музики, де звертає особливу увагу на стрій та повний звукоряд інструмента, мелізматиду, а також особливості запису ансамблевої музики; дає поради щодо розшифровки записів з магнітофонної плівки та нотного запису. Великого значення він надає також паспортизації зразків музичного фольклору та систематизації його за жанрово-тематичними групами.

Продовженням теми вивчення народної музики є стаття «Характерні риси та проблеми української радянської народної пісенності»<sup>32</sup>, де вчений, окрім розгляду новостворених пісенних зразків, порівнює фольклорні записи минулого й сучасності. М. Гордійчук доходить висновку, що більш сучасні записи фольклору вирізняються «розвиненішою фактурою, цілеспрямованістю голосоведіння, більшою мелодичною розспівністю та індивідуалізацією голосів»<sup>33</sup>, а також перевагою хорових записів над сольними (як було до початку ХХ ст.).

Відзначаючи характерні особливості нового пісенстворення (пасивність музичного компоненту, принцип перенесення мелодії на новий текст), М. Гордійчук аналізує історію створення популярної пісні «Яблучко», наводить тотожні приклади з професійного мистецтва та «пісень, побудованих на базі творчої переробки інтонаційного матеріалу класичної спадщини»<sup>34</sup>, що утверджує думку наступності стилістики дожовтневого й радянського пісенного фольклору. Серед відмінних рис останнього – превалювання бадьорих, енергійних інтонацій і ритмів, наявність маршового начала та чіткої квадратно-симе-

---

<sup>32</sup> Гордійчук М. Характерні риси та проблеми української радянської народної пісенності. *НТЕ*. 1962. № 2. С. 15–26.

<sup>33</sup> Там само. С. 15.

<sup>34</sup> Там само. С. 18.

## Розділ 2. ВИДАТНІ ПОСТАТІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

---

тричної структури<sup>35</sup>, що вплинуло й на багатоголосий склад – відсутність «розвинених внутріскладових розспівів, великої кількості вставних слів і вигуків, значно менше імпровізаційності»<sup>36</sup> та ладову стабільність.

До нових рис післявоєнного фольклору він відносить використання в піснях побутових танцювальних форм, проникнення російського жанру частушка в український фольклор (обмеженої жартівливим та сатиричним змістом) поряд із поширенням західноукраїнських коломийок, що охоплюють весь спектр тем, та появу синтетичного жанру думи-пісні. Ще однією характерною рисою сучасного фольклору він називає зближення народного й професійного мистецтва.

Пісні періоду 1941–1945 одна з найпопулярніших тем журналу (річницям часто присвячувались окремі рубрики, наприклад у 1975, № 3 – до 30-річчя Великої Перемоги, де, поруч статті М. Гордійчука, є ще дві музично-фольклористичні статті – Ф. Лаврова та А. Омельченка). Побіжний огляд пісень воєнного періоду вже подавався у статті «Методика записування народної музики». У статті «Пісні про подвиг народний»<sup>37</sup> аналізує методи створення пісень (використання відомих мелодій з новим літературним текстом, фольклоризація пісень літературного походження, переосмислення музичного і словесного матеріалу згідно нових потреб часу), наводить приклади їх використання у професійній музиці сучасного йому періоду (В. Кирейка, Л. Грабовського, Л. Дичко). Серед пісень літературного походження М. Гордійчук відзначає ліричну

---

<sup>35</sup> Гордійчук М. Характерні риси та проблеми української радянської народної пісенності. *НТЕ*. 1962. № 2. С. 19.

<sup>36</sup> Там само. С. 24.

<sup>37</sup> Гордійчук М. Пісні про подвиг народний. *НТЕ*. 1975. № 3. С. 11–21.

пісню «Хусточка червона» А. Малишка, де тонко переосмислено інтонаційну й ладову природу народних пісень-романсів. Особливо цікавим є порівняння пісні А. Малишка із «Жайворонком» М. Глінки, де відзначається близькість мелодичних формул обох творів, що «гарантує» народну популярність. Така розмаїтість музичних асоціацій свідчить про надзвичайну мистецьку ерудованість дослідника.

Великого значення вчений надає тематиці й образності пісень, змалюванню в них реальних подій, зокрема у піснях про полонянок, партизанських піснях. Поряд із цим, він аналізує метричну (більшість пісень мають вільний метр), мелодичну (інтонаційна близькість до ліричних пісень) будову та принципи драматургії («поступове розгортання структури..., що надає їй певних епічних рис»<sup>38</sup>). Висвітлення характерних рис, типових для пісень воєнного періоду, зумовлює, на думку дослідника, їх подальшу життєвість, хоча далеко не всі зразки належать до найкращих надбань. Ще одна риса М. Гордійчука-вченого – правдиве висвітлення музичної творчості (попри ідейну заангажованість).

Стаття М. Гордійчука «Фольклорні традиції і сучасна музична культура»<sup>39</sup> 1988 року відкриває новий етап у науковій роботі вченого – змінюються погляди на розвиток суспільного життя і музичної культури, по-новому осмислюються й узагальнюються загальновідомі та доступні факти й події. Така переоцінка цінностей виводить митця на якісно новий рівень – етап підсумку його діяльності як музикознавця, фольклориста, культуролога. І всі подальші статті, попри сталість наукових інтересів, написано з погляду розстановки сучасних пріоритетів,

<sup>38</sup> Гордійчук М. Пісні про подвиг... *НТЕ*. 1975. № 3. С. 17.

<sup>39</sup> Гордійчук М. Фольклорні традиції і сучасна музична культура. *НТЕ*. 1988. № 3. С. 3–8.

## Розділ 2. ВИДАТНІ ПОСТАТІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

---

визначення місця митця в контексті національного мистецтва. Вчений підкреслює національне підґрунтя так званої «нової фольклорної хвилі», яку власне називає «іншою фольклорною хвилею»<sup>40</sup>, оскільки зв'язок фольклору і професійної музики є безперервним. А різка критика видань Інституту, зокрема серії «Українська народна творчість» через уповільнення друку, а з цим і застарілість, недосконалість концепції видання, – ще раз підкреслює принципову позицію М. Гордійчука як вченого-фольклориста. Він засуджує друк пісенного матеріалу без запису мелодії, що, на думку вченого, відкидає «справу видання фольклорної спадщини ... на сто років назад»<sup>41</sup>. Це, а ще й загрозлива ситуація із записом та систематизацією нових зразків народної творчості та активною популяризацією медійними засобами «низьковартісної, антихудожньої молодіжної масової культури», не сприяє відродженню української пісні. Наведені М. Гордійчуком слова одного з композиторів виявилися прозорими і не втратили актуальності й до сьогодні: «Поп-музика з її дурманячою ритмічною пульсацією, утробним лементом розхлябаних «зірок», найбезглуздішими текстами, доценту позбавленими поезії, а часом, здорового глузду, по суті постійно вишибає з культури в бездуховність...»<sup>42</sup>. Таким чином, учений, споглядаючи музичний процес зсередини, а присутньо, будучи активним його учасником, передбачив проблеми розвитку музичного мистецтва України більш як на 20 років уперед.

Журнал «Народна творчість і етнографія», як і його попередник «Народна творчість», окрім висвітлення наукових

---

<sup>40</sup> Гордійчук М. Фольклорні традиції і сучасна музична культура. *НТЕ*. 1988. № 3. С. 5.

<sup>41</sup> Там само. С. 7.

<sup>42</sup> Там само. С. 7–8.

питань, ознайомлював читача з найкращими зразками народного мистецтва. Так, у напрямку популяризації музичного фольклору активно працювали М. Гайдай, А. Гуменюк, А. Правдюк, Л. Яценко, експедиційні записи яких частково друкувалися на сторінках журналу.

Публікацію віднайденої думи «Батьків плач за синами» відкриває вступне слово М. Гордійчука<sup>43</sup>, де автор подає історію запису думи експедицією ІМФЕ в Полтавську область, аналізує її тематику, образність та структуру.

Розгляду української симфонічної музики присвячено три статті М. Гордійчука в дуже короткому часовому відтинку. Відкриває цей напрямок музикознавчої думки стаття про Першу українську симфонію<sup>44</sup>. У стислому екскурсі в історію музики М. Гордійчук акцентує увагу на використанні українського музичного фольклору на теренах Росії та резюмує, що за образністю, особливостями форми, фактури, прийомами розвитку тематичного матеріалу «Українська симфонія» близька до ранньокласичних зразків західноєвропейської симфонічної музики, попри притаманні їй самобутні риси естетичних тенденцій вітчизняного мистецтва<sup>45</sup>.

Характерною рисою цього твору дослідник вважає «прагнення композитора демократизувати цей жанр, наблизити його до сприйняття простим народом»<sup>46</sup> (через використання у творі популярних тоді російських та українських народних мелодій), зазначаючи при тому прорахунки автора (безособовість фоль-

---

<sup>43</sup> Гордійчук М. Кобзарська пісня Юхима Сенченка. *НТЕ*. 1992. № 4. С. 61–62.

<sup>44</sup> Гордійчук М. Народномузичні мотиви в першій українській симфонії. *НТЕ*. 1963. № 4. С. 38–47.

<sup>45</sup> Там само. С. 39.

<sup>46</sup> Там само. С. 45.

## Розділ 2. ВИДАТНІ ПОСТАТІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

клорних мелодій, відірваність засобів музичної виразності від образного строю і національної специфіки народних мелодій тощо). Аналізуючи твір, М. Гордійчук робить також припущення щодо авторства «Української симфонії», простеживши безпосередній зв'язок із оперою О. Аблесімова – М. Соколова «Мельник, чаклун, обманщик і сват». Відомо, що великого значення вчений приділяв редакції «Української симфонії» М. І. Вериківського, який «максимально зберігши музичний матеріал ... надав творові структурної цілісності й завершеності, збагатив та урізноманітнив його фактуру, розкрив ряд художніх деталей (зокрема, пов'язаних із народнопісенними мелодіями), які в оригіналі виступали як ледве помітний натяк, інструментував симфонію для гайднівського оркестру»<sup>47</sup>.

Наступна стаття М. Гордійчука відкриває підрубрику «До 125-річчя з дня народження П. І. Чайковського». Саме в 1970-х роках в НТЕ було започатковано традицію формування іменних номерів журналу, рубрикації за пам'ятними датами. Так, окремі номери журналу було присвячено Т. Шевченку і М. Рильському. Вперше «іменну» рубрику було введено 1961 року (№ 1 «Статті до 70-річчя з дня народження П. Г. Тичини»), пізніше формувалися рубрики до ювілейних дат І. Франка, М. В. Лисенка, Л. М. Ревуцького та ін. Першу персоніфіковану підрубрику на честь ювілею музичного діяча було присвячено саме П. І. Чайковському (рубрика «Статті») <sup>48</sup>. У розвідці «Тематизм Другої симфонії П. І. Чайковського та народна музика» М. Гордійчук розкриває значення назви

<sup>47</sup> Гордійчук М. Народномузичні мотиви в першій українській симфонії. *НТЕ*. 1963. № 4. С. 47.

<sup>48</sup> Гордійчук М. Тематизм другої симфонії П. І. Чайковського та народна музика. *НТЕ*. 1965. № 3. С. 15–24.



*Василик Світлана. Знакові постаті на сторінках часопису «НТЕ»...*

---

«українська», що його симфонія отримала в процесі концертного життя. Використання П. Чайковським музичного матеріалу російських і українських народних пісень М. Гордійчук ілюструє темами симфонії та зразками фольклору (збірки М. Лопатіна й В. Прокуніна та П. Демуцького), де підкреслює споріднені епізоди й характерні ходи для українського й російського фольклору та ілюструє, як саме задіяно цей матеріал у Чайковського. Тут дослідник підмічає, що використані мелодії за інтонаційною та ладовою структурою характерні як для українського, так і російського фольклору. Тому визначним у побудові симфонії є стильове переосмислення фольклорного матеріалу на національному ґрунті. Одним із характерних прикладів цього є використання в середньому епізоді другої частини симфонії російської народної пісні «Пряди, моя пряжа», що розвивається «за українським сценарієм» – варіаційність побудов відбувається за рахунок інструментальних, гармонічних та фактурних змін, підголосковості супроводу, що стилістично зближує її з обробкою М. Леонтовича «Ой устану я в понеділок». Водночас, використовуючи російські мелодії, композитор, на думку М. Гордійчука, «не порушує загально-характеру твору, а навпаки, ще більше підкреслює його». Таким чином, музикознавець послідовно й аргументовано апелює до творчості П. І. Чайковського як іманентного явища української національної музичної культури.

Ще одна стаття симфонічного вектору – «Українська симфонія невідомого автора»<sup>49</sup>, представляє детальний аналіз цього твору. Вже з перших рядків відчувається глибоке знання автора не тільки української симфонічної, а й світової літера-

---

<sup>49</sup> Гордійчук М. Українська симфонія невідомого автора. НТЕ. 1965. № 6. С. 22–32.

## Розділ 2. ВИДАТНІ ПОСТАТІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

---

тури (автор порівнює окремі частини, принципи їхнього драматургічного розвитку із симфоніями, увертюрами зарубіжних класиків В. А. Моцарта, Дж. Россіні, Л. Бетховена та ін.). Заперечуючи твердження С. Людкевича й О. Цалай щодо малотиповості для українського музичного фольклору теми вступу Симфонії, вчений переконливо аргументує свою думку наведенням ряду фольклорних зразків, що підкреслюють саме його типовість. У послідовному, буквально потактовому аналізі твору М. Гордійчук виявляє музично-стильові особливості національного характеру, спорідненість тем Симфонії із народнопісними й народно-танцювальними інтонаціями, і доводить, що цей зв'язок поступово нарощується і є найорганічнішим у четвертій частині твору. Автор стверджує, що в Симфонії *соль міно́р* невідомого автора «вперше в національній музиці розв'язано проблему органічного поєднання видатних надбань класичного мистецтва з народними пісними й танцювальними мелодіями. ... Народна тема звучить у Симфонії не як абстрактна категорія, ... а як живий мистецький організм, що вступає в природну взаємодію з комплексом засобів художньої виразності, впливає на їх характер, підпорядковує своїм специфічним законам увесь процес музичного мислення, визначає самотні прийоми щодо втілення ідейного задуму, конкретного структурного і драматургічного плану»<sup>50</sup>. До найхарактерніших ознак цього твору дослідник відносить використання варіаційного розвитку теми на основі народної мелодії, де сама тема інтонаційно й ритмічно залишається незмінною, а «змінюється тільки фактура супроводу, гармонізація, прийоми і засоби темброво-регістрової виразності»<sup>51</sup>;

---

<sup>50</sup> Гордійчук М. Українська симфонія невідомого автора. НТЕ. 1965. № 6. С. 32.

<sup>51</sup> Там само. С. 28.

*Василик Світлана. Знакові постаті на сторінках часопису «НТЕ»...*

а також перенесення окремих прийомів гри на українських народних інструментах (скрипкові фігурації в 1-й частині, органний пункт у Менуеті (3-я ч.) – специфічна ознака ліри, кози; інструментовка козачкових мелодій фіналу в стилі «троїстої музики») тощо.

Попри певну тематичну обмеженість журналу щодо публікації матеріалів, пов'язаних із професійним музичним мистецтвом, М. Гордійчук у своїх статтях досліджував характерні риси народного мистецтва в професійному, зумів підкреслити зв'язок, наступність музичного фольклору і пісенних новотворів радянського періоду, популяризував творчу діяльність видатних постатей музичної культури України.

\*\*\*

Окремий блок статей, що формували музикознавче реноме журналу «НТЕ», присвячений двом визначним постатям української культури – Левку й Дмитру Ревуцьким.

Так, уже перша стаття його учня – композитора Віталія Кирейка, присвячена творчості Л. Ревуцького, розкриває надзвичайну роль митця у кристалізації національного музичного стилю. Цією думкою, власне, і розпочинається стаття: «Значення цього митця полягає не лише в тому, що він є основоположником українського радянського симфонізму і автором першого в історії української музики фортепіанного концерту<sup>52</sup>, Л. М. Ревуцький створив якісно новий музичний національний стиль, що базується на органічному поєднанні високої майстерності з самобутньою музичною мовою»<sup>53</sup>.

<sup>52</sup> Першого, виконаного з музичної естради. – С. В.

<sup>53</sup> Кирейко В. Народна музика в творчості Л. М. Ревуцького (До 75-річчя з д. н. композитора). *НТЕ*. 1959. № 1. С. 72.

## Розділ 2. ВИДАТНІ ПОСТАТІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

---

І ця самотність стилю композитора, на думку Кирейка, безпосередньо пов'язана з українською народною піснею, адже робота «над музичним фольклором збагатила його творчість повнокровними реалістичними образами, обумовила її мелодичну красу та оригінальну гармонічну мову, цілковито виходить з ладових основ українських народних пісень»<sup>54</sup>. У своїй творчості Ревуцький спирається не тільки на досягнення українських композиторів (своїх учителів) М. Лисенка і О. Кошиця, а й російських М. Балакирева, М. Римського-Корсакова, знайшовши притаманні лише йому оригінальні музичні прийоми, що продовжували традиції обробки музичного фольклору М. Леонтовича. Характерною рисою індивідуального стилю композитора в обробках народних пісень (а це – історичні, козацькі, бурлацькі, наймитські, сімейно-побутові, ліричні, жартівливі, пісні літературного походження тощо) є збереження інтонаційної структури мелодії при розвиненій індивідуалізації фортепіанної фактури та диференціації музичних образів.

Про обробки Л. Ревуцького, де простежується вплив М. Лисенка, частково свідчить опрацювання історичних і козацьких пісень, де композитор використовує простий тип гармонізації, інколи додаючи ритмічні інваріанти та елементи звуконаслідування (зокрема, в пісні «Про Кальнишевського» відтворено арпеджований бандурний супровід, уведення великого септакорду на слабкій долі імітує крик галки, а синкопований ритм «підкреслює трагічну приреченість героя пісні»<sup>55</sup>.

Творча індивідуальність митця, як зазначає В. Кирейко, найяскравіше розкрилась у роботі над збірками «Сонечко» та

---

<sup>54</sup> Кирейко В. Народна музика в творчості Л. М. Ревуцького (До 75-річчя з д. н. композитора). *НТЕ*. 1959. № 1. С. 72.

<sup>55</sup> Там само. С. 73.

«Галицькі пісні». Саме в «Сонечку» автор знаходить до кожної п'єси «характерний, властивий лише їй прийом, який гранично розкриває зміст тексту народної мелодії»<sup>56</sup>, що було притаманно і М. Леонтовичу.

Збірка «Галицькі пісні» вражає багатством виражальних засобів, що витікають з особливостей локальної народної музики й «майстерним розвитком яких народна пісня збагачується, підноситься на високий рівень професійного мистецтва»<sup>57</sup>. До збірки, поряд із відомими народними піснями, входять на той час вже фолькоризовані авторські пісні «Ой, сусідко» та «Чуєш, брате мій», що були популярними в стрілецькому середовищі, а згодом поширилися на територіях Центральної України.

До пісні «Чуєш, брате мій» Б. та Л. Лепкого зверталися також Б. Вахянин, М. Гайворонський, К. Стеценко, О. Кошиць, Ф. та М. Колесси, С. Людкевич та ін., але одним з найкращих по праву вважається опрацювання Л. Ревуцького. Цю пісню, що стала пророцтвом епохи, можна розглядати як своєрідний реквієм (адже нею відспівували полеглих героїв в стрілецькому товаристві), сумний гімн української діаспори, розкиданої по світах у пошуках кращої долі, та надзвичайно проникливу епітафію-солоспів з глибоким філософсько-психологічним змістом. Твір став не тільки ознакою кровної та духовної спорідненості братів Лепких, а й певною мірою братів Ревуцьких.

Художні образи солоспіву композитор підкреслює хвилеподібним рухом голосів супроводу, вводить звуконаслідування журавлиного крику, мерехтіння шляху (із використанням мажоро-мінору).

<sup>56</sup> Кирейко В. Народна музика... *НТЕ*. 1959. № 1. С. 73.

<sup>57</sup> Там само. С. 76.

## Розділ 2. ВИДАТНІ ПОСТАТІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

---

Підсумовуючи викладене, В. Кирейко простежує еволюцію художніх принципів обробки Л. Ревуцького – від простих гармонізацій мелодії з дублюванням у супроводі та підкресленням у гармонії її ладових особливостей (традиції М. Лисенка, М. Балакирева, М. Римського-Корсакова) через творчий метод М. Леонтовича (із глибоким і багатограним розвитком мелодичного тематизму народної пісні) – до кристалізації свого індивідуального стилю, що «розкриває величезні художні багатства та образи народної музики і підносить її ще на вищий мистецький рівень»<sup>58</sup>. Тож, характерними рисами обробок Л. Ревуцького є використання всіх музичних засобів виразності (гармонія, поліфонія, модуляція, ритміка) у підпорядкуванні художньо-переконливому розкриттю змісту пісень, що зумовило «різноманітність музичних форм, починаючи від простої тричастинної форми, гармонічної варіаційності до рондоподібності і оригінальної (що взагалі вперше зустрічається в обробках) форми, наділеної рисами сонатності»<sup>59</sup>.

Звернення до фольклору, особливо у збірниках «Сонечко» і «Галицькі пісні» було, на думку самого Ревуцького, своєрідною підготовкою до написання Другої симфонії, вершинного твору Л. Ревуцького.

У статті В. Уманця, теж присвяченій творчості Л. Ревуцького<sup>60</sup>, так само розглядаються обробки народних пісень, що правда автор звертається до інших творів та акцентує увагу на тому, що занурення композитора в музичний фольклор було

---

<sup>58</sup> Кирейко В. Народна музика в творчості Л. М. Ревуцького (До 75-річчя з д. н. композитора). *НТЕ*. 1959. № 1. С. 78.

<sup>59</sup> Там само. С. 78.

<sup>60</sup> Уманець В. Деякі художні принципи обробок народних пісень Л. М. Ревуцького. *НТЕ*. 1965. № 4. С. 25–31.

зумовлене його оточенням. Зростання в мальовничому родинному гнізді на Чернігівщині, згодом навчання у М. Лисенка та участь у хорі О. Кошиця, та вплив на формування самобутнього стилю композитора його брата Дмитра Ревуцького – видатного вченого-фольклориста, музикознавця, збирача й виконавця українських пісень і дум. Власне, під його чуйним керівництвом Л. Ревуцький знайомився не тільки з найкращими зразками професійного музичного мистецтва, а й гармонізував багато народних мелодій.

Автор систематизує обробки Л. Ревуцького за формотворчою ознакою. До обробок із розгорнутою варіантно-варіаційною формою відносить хоріві «Три веснянки», «Дід іде», «Ой летіла зозуленька». Зокрема в сюїті для мішаного хору й фортепіано на народні теми «Три веснянки» композитор використав записи відомого фольклориста М. Гайдая. У цьому творі підкреслюються характерні риси стилю опрацювання Л. Ревуцького – трактування фортепіано як дуетної оркестрової партії, «що не тільки доповнює хорове звучання, а іноді й виступає як основний компонент музичного твору»<sup>61</sup>, та відмова від етнографічної недоторканості мелодії через трансформування і розвиток тематичного матеріалу в гармонічному, поліфонічному, архітектонічному ключах. На думку В. Уманця, «Три веснянки» Л. Ревуцького разом із «Кроковим колесом» М. Вериківського заклали початок «розроблення народної пісні в плані так званих симфонічних хорів»<sup>62</sup>.

Закладені в «Трьох веснянках» художні принципи поглиблюються в композиції на народну тему «Дід іде» (1935). Так, оркестровий супровід тут також має цілком самостійну роль,

---

<sup>61</sup> Уманець В. Деякі художні принципи... *НТЕ*. 1965. № 4. С. 25.

<sup>62</sup> Там само. С. 26.

## Розділ 2. ВИДАТНІ ПОСТАТІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

не дублює хорову партитуру, фактура урізноманітнена складними гармонічними побудовами та досконалою поліфонією, що підкреслює образність чотирьох епізодів твору, поєднаних між собою інструментальними зв'язками.

В обробках з чіткою куплетно-варіаційною формою В. Уманець звертає увагу на поглиблення музично-літературних образів засобами не тільки хорового письма, а й супроводом, при тому, що Ревуцький «не виходить за межі основної тональності і не вносить істотних змін в мелодію першоджерела»<sup>63</sup>. Так, у піснях «Про Кармелюка», «Ой ти, зоре», «На кладочці» розвиток обробки побудований фактурними засобами, тональними відхиленнями, віртуозністю, цікавими ритмічними і регістровими малюнками фортепіано. У піснях «Ой у полі вітер віє», «Ой хмелю ж мій, хмелю», «Ой світи, місяць» композитор поєднує засоби народної підголосковості й поліфонії та зв'язує звучання хору й супроводу в одне ціле.

Осібню розглядається обробка куплетної форми «Заповіту» Т. Шевченка для мішаного і двоголосого хору із супроводом, характерною рисою якої є використання змінних розмірів (3/2, 4/2). Ці метроритмічні зміни надають обробці «більш розлого, завершеного звучання» в порівнянні з обробкою К. Стеценка<sup>64</sup>.

Такий виокремлений розгляд «Заповіту» вносить певну плутанину в розподіл обробок Л. Ревуцького: адже наступна група – власне обробки в куплетній формі («Ой чого ж ви пожурились», «Серед темної ночі», «Ой Марусю, Марусю», «Ой славні ж бо, славні», «Пісні п'ятисотенниць»). По суті це двоголосні гармонізації мелодій з «коректним,

<sup>63</sup> Уманець В. Деякі художні принципи... *НТЕ*. 1965. № 4. С. 27.

<sup>64</sup> Там само. С. 29.



економним, але художньо-виразним фортепіновим супроводом»<sup>65</sup>.

В. Уманець як педагог піддає збірку «Сонечко» певній критиці, зазначаючи все ж її оригінальність: «не всі пісні доступні дитячому виконанню. Деякі з них гармонізовані досить складними музичними засобами, і діти не завжди можуть зберегти точність інтонування мелодичної лінії..., під силу ... учням старших класів, які мають певні навички сольного співу»<sup>66</sup>. Тому зовсім дивним і формальним видається висновок, що «збірка призначена не тільки для дитячого виконання»<sup>67</sup>, адже автор закладає в збірці значно глибший зміст, прагне показати психологію дитини, як вона бачить навколишній світ і себе в ньому.

Ще один напрям роботи Л. Ревуцького, що привернув увагу В. Уманця – редагування опери «Тарас Бульба» М. Лисенка, в яку композитор вводить кілька хорів, зокрема «Засвістали козаченьки», «Коло млина, коло броду». Хоча до кінця В. Уманцю і не вдалося розкрити характерні риси стилю обробок Л. Ревуцького, він зазначає, що їх слід трактувати як вокально-інструментальні композиції, де художньо-естетичні принципи М. Лисенка значно поглиблюються завдяки винятковому значенню фортепіанного супроводу (поєднання виразних ресурсів хору і фортепіано).

Зважаючи на вагомий внесок Л. Ревуцького в українську музичну культуру, часто ті чи інші твори композитора розглядаються в ході досліджень, безпосередньо не присвячених його творчій постаті. Так, цікавий аналіз двох варіантів об-

<sup>65</sup> Уманець В. Деякі художні принципи... *НТЕ*. 1965. № 4. С. 30.

<sup>66</sup> Там само. С. 30.

<sup>67</sup> Там само. С. 30.

## Розділ 2. ВИДАТНІ ПОСТАТІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

робки «Заповіту» Л. Ревуцького<sup>68</sup> містить передовиця першого номеру журналу за 1963 рік. Власне, авторка аналізує еволюцію обробок «Заповіту» від варіанту Г. Гладкого – до високомистецьких опрацювань Л. Ревуцького та Б. Лятошинського.

У цьому ж номері вміщено узагальнююче дослідження Б. Фільц про специфіку використання різних ладів і пов'язаних із цим гармонічних особливостей хорових обробок<sup>69</sup>, де музикознавця вперше побіжно звертається до творчості Л. Ревуцького. (Варто зауважити Богдана Михайлівна – аспірантка Л. Ревуцького, під його керівництвом писала кандидатську дисертацію).

Як відгук на заснування Шевченківської премії в журналі запроваджується відповідна рубрика, де в короткому огляді подаються найвагоміші здобутки лауреатів. Так, разом із П. Панчем і М. Примаченко розглядається мистецька постать Левка Ревуцького, якому в 1966 році присуджено Премію в галузі музики за Концерт Фа мажор для фортепіано з симфонічним оркестром, присвячений М. Лисенку<sup>70</sup>.

У статті Н. Андрос (Королюк) «Народнопісенні джерела поеми Л. Ревуцького «Хустина»<sup>71</sup> «Хустина» детально розкриваються музично-виражальні засоби твору й водночас простежується зв'язок із українською народною пісенністю. Це досягається об'єднанням окремих розділів у відносно завершені

<sup>68</sup> Цалай-Якименко О. С. «Заповіт» Т. Г. Шевченка – народна революційна пісня. *НТЕ*. 1963. № 1. С. 3–11.

<sup>69</sup> Фільц Б. Ладно-гармонічні особливості хорових обробок у радянських композиторів. *НТЕ*. 1963. № 1. С. 19–26.

<sup>70</sup> Гордійчук М. З глибин народної музики. *НТЕ*. 1966. № 3. С. 17–21.

<sup>71</sup> Андрос Н. Народнопісенні джерела поеми Л. Ревуцького «Хустина». *НТЕ*. 1967. № 2. С. 64–66.

музичні побудови, творчим переосмисленням куплетності народних пісень<sup>72</sup>, тематичній контрастності, репризності.

Звичайно ж найяскравіший зв'язок поеми з українськими народними піснями авторка виявляє в мелодиці: діатонічні інтонації, характерні для народного кадансування затримки «на ладовому устої з коротким повторенням його на останньому складі, яскравий ритмоінтонаційних рух у завершенні кадансу від V через III до I щабля, виразні квартові ходи» та типово українська барвиста ладова палітра.

Щодо гармонічної мови, Н. Андрос звертає увагу на домінування в поемі мелодичного розвитку над гармонічним, «Л. М. Ревуцький ніби намагається втриматись в колі традиційних класичних гармоній, стверджуючи думку, що виразальні можливості їх ще далеко не вичерпані»<sup>73</sup>.

Поліфонічні засоби (двоголосний канон, чотириголосна стретта), що є засобами скоріше професійної музики, обумовлені ладовістю мелодій. Зустрічаються епізоди, характерні для українських багатоголосих пісень: рух паралельними терціями, дублювання мелодії в октаву, використання двоголосся в унісон, терцію, квінту, а це в сукупності свідчить, що «джерела музичної думки композитора б'ють із щедрого народного ґрунту»<sup>74</sup>.

Першу рубрику, присвячену Л. Ревуцькому, – «До 80-річчя від дня народження Л. М. Ревуцького» формують статті М. Гордійчука<sup>75</sup> та В. Клина<sup>76</sup>. Зокрема, М. Гордійчук намагається не

<sup>72</sup> Андрос Н. Народнопісенні джерел... *НТЕ*. 1967. № 2. С. 64.

<sup>73</sup> Там само. С. 65.

<sup>74</sup> Там само. С. 66.

<sup>75</sup> Гордійчук М. Джерело творчості видатного митця. *НТЕ*. 1969. № 1. С. 50–53.

<sup>76</sup> Клин В. Елементи народної музики у фортепіанних творах Л. Ревуцького. *НТЕ*. 1969. № 1. С. 54–57.

## Розділ 2. ВИДАТНІ ПОСТАТІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

---

тільки розкрити значення творчого доробку композитора, а й показати як талановитого педагога, вченого, людини з глибоким почуттям любові до української культури, національної ідеї і гуманізму. Серед його учнів – талановиті композитори П. і Г. Майбороди, Г. Жуковський, А. Філіпенко, В. Гомоляка, В. Кирейко, Л. Грабовський та ін., яких композитор не тільки вчив основам професійної майстерності, а й спрямовував до пошуку власного шляху в мистецтві, виховував любов та повагу до народної творчості.

Ще одна грань постаті Л. Ревуцького тісно пов'язана із науковою роботою в Інституті мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського Української Академії Наук. Від 1957 року, коли митця обрано академіком АН УРСР, він був членом Ученої ради Інституту, Головної редакційної колегії Української Радянської Енциклопедії (також був одним із авторів і редактором музикознавчих статей цього видання), брав участь у створенні «Історії АН УРСР» та багатьох інших видань.

Як і інші дослідники творчості Л. Ревуцького, Гордійчук перш за все вказує на її зв'язок із народною піснею, що є «ніби згустком самого життя, узагальненням духовно-творчої потенції поколінь, здатним на активне вивільнення й розгортання все нових і нових образно-сміслових нюансів». Одними з найвизначніших творчих здобутків композитора в цьому напрямі музикознавець називає цикли «Сонечко», «Козацькі пісні» та «Галицькі пісні». Характерними рисами цих збірок є поєднання «національного, яке впливає з фольклорної мелодії, з найновішими методами її перетворення і розвитку»<sup>77</sup> та важлива виразова роль фортепіано, що разом з вокальною партією розкривають найтонші нюанси художнього образу.

---

<sup>77</sup> Гордійчук М. Джерело творчості видатного митця. *НТЕ*. 1969. № 1. С. 50.

У Другій симфонії, Другому фортепіанному концерті ще яскравіше розкривається «дивовижне чуття стильової природи фольклорної мелодії в усіх її виразових і структурних компонентах»<sup>78</sup> – інтонаційної основи, ладового забарвлення, метроритму, багатоголосся тощо.

Якщо в Другій симфонії, пише дослідник, композитор вдається не тільки до прямого цитування народно-пісенних джерел, а й використовує характерні принципи розвитку народної музики – варіаційність, імпровізаційність, що сполучаються з прийомами контрастної та імітаційної поліфонії, то в Концерті Л. Ревуцький відмовляється від запозичення фольклорних мелодій, хоча в деяких частинах концерту все ж проступають інтонаційні контури пісень «Ой а в городі» та «Гей, у Львові на ринку вдарили з гармати». У цьому творі, на думку М. Гордійчука, композитор виступає «як художник з довершеною індивідуальною манерою мистецького мислення», поєднуючи національні прикмети музичного стилю української культури із кращими надбаннями професійного композиторського письма.

Ще один твір, що привернув особливу увагу дослідника, це – вокально-симфонічна поема «Ода пісні», в якій Л. Ревуцький дотримується принципу народності. Попри певну політичну заангажованість поетичного тексту, твір позбавлений надмірного пафосу чи плакатності. Драматургія твору побудована на засадах поємності і зумовлена наскрізним розгортанням задуму.

Стаття В. Клини, попри формальне звернення до творчості Л. Ревуцького, містить теоретичні викладки з історії фортепіанного і кобзарського виконавства та жанрової специфіки

---

<sup>78</sup> Гордійчук М. Джерело творчості видатного митця. *НТЕ*. 1969. № 1. С. 51.

## Розділ 2. ВИДАТНІ ПОСТАТІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

дум, що зумовлено роботою автора над відповідним дисертаційним дослідженням, тому не має важливого значення щодо огляду творчої постаті композитора.

Єдину публікацію авторства Л. Ревуцького на сторінках журналу «НТЕ» в серії заміток рубрики «50-річчя Академії наук УРСР» присвячено відділу музикознавства<sup>79</sup>. Композитор згадує, як переплелися його і брата, Дмитра Ревуцького, життєві шляхи із Академією наук УРСР, починаючи від Етнографічної комісії, де від 1923 року працював Д. Ревуцький – до реорганізації Інституту до сучасної авторіві наукової установи. Л. Ревуцький коротко згадує праці В. Довженка, М. Гордійчука, Л. Архімович, М. Загайкевич, М. Боровика, О. Правдюка, В. Золочевського, О. Костюка, А. Мухи, Б. Фільц та називає відділ музики Інституту «головним осередком українського музикознавства».

Хронологічно наступним зверненням до творчості композитора є дослідження Віктора Клина народнопісенних та виконавських особливостей «Трьох дитячих п'єс для фортепіано» Л. Ревуцького<sup>80</sup>. Автор детально аналізує інтонаційний, метроритмічний, ладовий аспекти першоджерела і авторського твору, особливу увагу звертає на поліритмічність, гармонічну мову, використання тих чи інших штрихів, види фортепіанної техніки.

Перша розвідка в рубриці «Наш календар» про відомого фольклориста, музикознавця, філолога Д. Ревуцького на сторінках журналу присвячена 90-річчю від дня народження та 30-річчю смерті вченого<sup>81</sup>. В. Іваненко подає коротку біографію Д. Ревуцького, розповідає про його дружні й творчі

<sup>79</sup> Ревуцький Л. Головний осередок українського музикознавства. *НТЕ*. 1969. № 2. С. 24–25.

<sup>80</sup> Клин В. Народна основа «Трьох дитячих п'єс для фортепіано» Левка Ревуцького. *НТЕ*. 1970. № 4. С. 78–86.

<sup>81</sup> Іваненко В. Дмитро Ревуцький. *НТЕ*. 1971. № 2. С. 58–59.

*Василик Світлана. Знакові постаті на сторінках часопису «НТЕ»...*

зв'язки з М. Лисенком, К. Квіткою, А. Лободою, наводить спогади про його вчителя М. Рильського, знайомить читача із найбільшими здобутками вченого в галузі музикознавства і фольклористики – його збірки «Українські думи та пісні історичні» (що супроводжуються коментарями К. Квітки), 3 випуски «Золотих ключів» із рецензією М. Грінченка, монографічні дослідження «М. Лисенко – хоровий диригент», «С. С. Гулак-Артемівський і його комічна опера «Запорожець за Дунаєм», «Т. Шевченко і народна пісня».

Вивченню творчості Л. Ревуцького, зокрема висвітленню зв'язків із українським фольклором, присвячено статтю Юлії Кроткевич<sup>82</sup>. Однією з особливостей розвитку сучасної музичної мови, – вважає дослідниця, – «перетворення своєрідних ладоутворень народної музики, об'єднання елементів різних ладів в одну систему і створення на цій основі нових видів ладової організації»<sup>83</sup>. Для української музики ХХ ст. характерними рисами є синтез ладів, ладова змінність, ладовий розвиток тональності. Для Ревуцького, творчість якого увібрала в себе все багатство українського пісенного фольклору, притаманним є в основному ладова змінність, що нерідко переважує над модуляцією. Це стосується перш за все «випадків, де охоплювані гармонічним розвитком ладотональності мають спільний звуковий склад: спільні тони і акорди, утворювані з них, належать однаковою мірою як одним, так і іншим ладотональностям, і тільки перенесення логічного та ритмічного акценту створює тимчасові тональні центри»<sup>84</sup>. Дослідниця

<sup>82</sup> Кроткевич Ю. Народнопісенна основа ладової змінності у творчості Л. М. Ревуцького. *НТЕ*. 1974. № 5. С. 78–83.

<sup>83</sup> Там само. С. 78.

<sup>84</sup> Там само. С. 78.

## Розділ 2. ВИДАТНІ ПОСТАТІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

розглядає ладову змінність творів Ревуцького на основі єдиного для всіх ладів звукоряду та змінності ладів із спільним тонічним центром. Так, риси паралельно-ладової змінності є в обробках «Ой ходить сон», «Ой і зійди, зійди», «Про Саливна», «Ой у лузі». В творчості композитора зустрічаються, окрім терцевої, кварто-квінтова змінність (тоніко-субдомінантова «Прилетіла перепілонька», тоніко-домінантова «Благослови, мати»), а також інтонації ладів народної музики. Завдяки введенню діатонічних ладів, альтерацій ступенів надають обробкам нового барвистого звучання.

Як характерний приклад ладової модуляції в обробках Л. Ревуцького дослідниця наводить «Котику сіренький», «Засвітали козаченьки». Однією з найкращих музичних мініатюр з огляду однойменно-ладової змінності називає обробку пісні-гри «Я коза ярая», де протягом 21 такту «відбувається колоритний ладовий розвиток від діатонічного, функційно чіткого мажорного ладу через його хроматизацію – до однойменного мінору, а від ускладненого альтерацією мінору – до тоніки збільшеного ладу»<sup>85</sup>.

Ладова змінність музики, слушно зауважує Ю. Кроткевич, часто виявляється у Ревуцького в медіантових тональних співвідношеннях, наприклад в хоровій поемі «Хустина».

У статті М. Гордійчука, присвяченій творчій постаті М. Т. Рильського, побіжно згадується про його вчителя – Д. Ревуцького, та Л. Ревуцького (з яким Рильський працював над редакцією «Тараса Бульби» М. Лисенка)<sup>86</sup>.

<sup>85</sup> Кроткевич Ю. Народнопісенна основа ладової змінності у творчості Л. М. Ревуцького. *НТЕ*. 1974. № 5. С. 80.

<sup>86</sup> Більш детально, див. вище М. Гордійчук «Здружений з піснею, зріднений з музикою» (с. 9). – С. В.



У 3-му номері журналу за 1977 рік розміщено некролог Лева Миколайовича Ревуцького<sup>87</sup> за підписом визначних політичних (партійних), вчених, мистецьких діячів не тільки України а й Радянського Союзу, а також колективу ІМФЕ, редакції і редколегії «НТЕ». Стикло подано основні життєві віхи композитора, зазначено його творчі досягнення, заслуги перед суспільством та зауважено ширі, дружні стосунки із журналом.

Одна з найбільш ґрунтовних статей про творчу особистість Левка Ревуцького на сторінках журналу належить Б. Фільц<sup>88</sup>. Авторка, хоч і звертається переважно до аналізованих раніше в журналі іншими авторами творів, все ж знаходить нові ракурси (грані) творчого методу свого вчителя. Так, зважаючи на тісний зв'язок розвитку музичної думки в творах композитора, динаміку становлення їх образів із засобами народного художнього мислення, Б. Фільц називає кантату-поему «Хустина», де немає «цитат конкретних народних пісень, одначе все наче зіткане з народних інтонацій, і у всьому музично-поетичному сплаві відчутні тонко перетворені композитором лірична пісня і заплачка, старовинний кант і думний епос...»<sup>89</sup>. У Фортепіанному концерті, Інтермеццо для скрипки і фортепіано, 2-й Симфонії тонко і самобутньо використано українські народні мелодії, а в 1-й Симфонії та солоспіві «Монолог Тараса Бульби» на слова М. Рильського відчутна образність кобзарського співу. Характерною рисою «Монологу...» є імпровізаційність, власлива рецитаціям дум, що виявляється у ладовій змінності,

---

<sup>87</sup> [Б. а.] Лев Миколайович Ревуцький. *НТЕ*. 1977. № 3. С. 110.

<sup>88</sup> Фільц Б. Народна пісня у творчості Л. М. Ревуцького (До 100-річчя з д. н.). *НТЕ*. 1989. № 3. С. 3–14.

<sup>89</sup> Там само. С. 3.

## Розділ 2. ВИДАТНІ ПОСТАТІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

---

інтонаційній орнаментиці, поліфонізації гармонічної вертикалі супроводу. Окрім названих, характерними для творчого методу Л. Ревуцького, на думку Б. Фільц, є збагачення ладо-гармонічної палітри народнопісенною діатонікою, своєрідними ритмічними (інтонаціями), що виявляться в мішаних хорах Л. Ревуцького на слова Т. Шевченка та особливо увертюрі до опери М. Лисенка «Тарас Бульба».

Надзвичайно велике місце у творчості композитора займають сольні і хорові обробки народних пісень з супроводом фортепіано, де композитор мелодію залишає майже без змін, проте за допомогою гармонічних і фактурних засобів значно ускладнюється інструментальний супровід.

У циклі народних дитячих пісень «Сонечко» відзначено багатство образних характеристик, винахідливість у створенні казкових персонажів у мелодиці, цікаві фактурні рішення, що підкреслюють народність дитячих поспівок, гармонічну колористику, безперервність музичного розвитку і вільну побудову, що виводить їх за рамки поняття «обробки» і наближає до композиційно цільних вокальних мініатюр.

Уперше в цій статті звернено увагу на те, що «Козацькі пісні» створені як ілюстративний матеріал до лекцій Д. Ревуцького з історії Запорізької Січі. В циклі «Галицькі пісні» акцентується на безперервному зіставленні й накладанні гармонічно-поліфонічних пластів у фортепіанній партії. Поліфонічні сплетіння імітаційного характеру, народної підголосковості, хроматизовані ходи, звукозображальність, індивідуалізації голосів інструментальної партії відбивають загальну тенденцію «розкріпачення горизонталі» музики ХХ ст.<sup>90</sup>.

---

<sup>90</sup> Фільц Б. Народна пісня у творчості Л. М. Ревуцького (До 100-річчя з д. н.). НТЕ. 1989. № 3. С. 9.

Ще одна риса (засіб музичної виразності), притаманна обробкам Л. Ревуцького, на думку Б. Фільц, – це рівнобіжне ведення акордів часто у супроводі, де об'єднуючим началом виступає органний пункт, зокрема в обробці пісні про У. Кармалюка.

Окрім творчого здобутку Л. Ревуцького, Б. Фільц відзначає і багатогранну музично-громадську, педагогічну, наукову діяльність композитора та згадує, що сам Л. Ревуцький сприяв відновленню журналу «НТЕ» у 1957 році.

Відзначення 100-річчя від дня народження композитора було підтримано Юнеско, відбулися концерти на найкращих сценах УРСР, започатковано премію імені Л. Ревуцького (першим лауреатом став композитор Віктор Степурко), упорядковано і видано повне зібрання творів Л. Ревуцького, а також книгу спогадів про митця (упорядник Валентина Кузик).

Побіжно про Л. Ревуцького згадується ще в одній статті Б. Фільц<sup>91</sup>, присвяченій творчій постаті М. Рильського: адже митців пов'язувала не тільки творча співпраця, а й тривала дружба.

У цій же рубриці «100-річчя від дня народження Максима Рильського» розміщено статтю, що розкриває сторінки життєпису вчителя словесності поета – Д. М. Ревуцького<sup>92</sup>.

Співпраця Богдани Фільц із журналом розпочалася в 1959-му. Цей рік, можна сказати, віховий для композиторки, адже саме тоді Фільц вступила до аспірантури ІМФЕ, і упродовж першого року навчання, опублікувала свою статтю в

<sup>91</sup> Фільц Б. Максим Рильський в колі діячів української музичної культури. *НТЕ*. 1995. № 4–6. С. 33–38.

<sup>92</sup> Кузик В. Фольклористична і педагогічна діяльність Дмитра Ревуцького (Маловідомі сторінки з життєпису гімназійного вчителя словесності Максима Рильського). *НТЕ*. 1995. № 4–6. С. 24–33.

## Розділ 2. ВИДАТНІ ПОСТАТІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

єдиному на той час фаховому журналі, що свідчить про високий потенціал дослідниці. Власне стаття «Обробки українських народних пісень О. О. Аляб'єва»<sup>93</sup> (проаналізовано перший збірник мелодій українських народних пісень, надрукований М. Максимовичем у 1834 р. в Москві під назвою «Голоса украинских песен» в гармонізації для голосу і фортепіано О. Аляб'єва) окреслює майбутнє коло наукових інтересів Б. Фільц на майже двадцятилітній період.

У наступній статті<sup>94</sup> авторка робить ґрунтовний аналіз обробок П. Козицького. Привертає увагу структурованість матеріалу – чіткий, послідовний виклад дослідження підпорядковано характеристиці творчого методу композитора, виявленню спільних рис з творчістю інших композиторів. Велика увага приділяється аналізу засобів музичної виразності, а саме: використанню різних ладів в обробках (натуральний мажор, перемінний лад, зіставлення мажорного ладу з паралельним мінором і навпаки – натуральний мінор з паралельним мажором; натуральний мінор, гармонічний мінор; різні поєднання мінорних ладів в одній пісні – гармонічний і мелодичний мінор; старовинні лади: фрігійський, міксолідійський, лідійський, дорійський; частково пентатонічний натуральний мінор з опорою на IV або VII ст.).

У дослідженні обробок Є. Козака<sup>95</sup> виявляються прийоми розвитку пісенного матеріалу, ладове забарвлення, засоби «хорової інструментовки», особливості форми та ще більше уваги приділяється порівнянню творчих методів композиторів.

<sup>93</sup> Фільц Б. Обробки українських народних пісень О. О. Аляб'єва. *НТЕ*. 1959. № 4. С. 62–68.

<sup>94</sup> Фільц Б. Хорові обробки українських народних пісень П. Козицького. *НТЕ*. 1962. № 2. С. 67–68.

<sup>95</sup> Фільц Б. Обробки українських народних пісень Є. Козака. *НТЕ*. 1962. № 3. С. 76–85.

Наступне узагальнююче дослідження про специфіку використання різних ладів і пов'язані з цим гармонічні особливості хорових обробок виростає з попередніх статей. Як пише Б. Фільц, «нові риси гармонічної мови митців Радянської України виникли значною мірою завдяки уважному «прочитанню» ладової будови мелодики, використанню широких потенціальних можливостей розширення ладо-тональної системи (в творчості Л. Ревуцького, Б. Лятошинського), співставленню ладів та акордів різних далеких функцій тощо»<sup>96</sup>.

Ще одна грань у дослідженні хорових обробок – рецензія на перше видання в СРСР збірки О. Кошиця «Українські народні пісні» в упорядкуванні О. Мінківського (К., 1965)<sup>97</sup>. Б. Фільц наголошує на стрункості, цілісності, логічності музичної будови кожного твору, формі викладу, контрастності темпу, фактури, тембру, динаміки, тональності, що свідчить про шліфування композиторської техніки О. Кошиця.

На сторінках журналу було опубліковано рецензію В. Кирейка на монографію Б. Фільц «Хорові обробки українських народних пісень» (К., 1965), що містила оцінку музикознавчої діяльності, а також одна зі статей містила огляд творчого і концертного життя композиторики<sup>98</sup>.

Тільки один раз на сторінках журналу з'являлись власні твори Б. Фільц – було надруковано обробку відомої гаївки для

<sup>96</sup> Фільц Б. Ладово-гармонічні особливості хорових обробок у радянських композиторів. *НТЕ*. 1963. № 1. С. 19–26.

<sup>97</sup> Фільц Б. Видання хорових обробок Олександра Кошиця. *НТЕ*. 1967. № 4. С. 90–91.

<sup>98</sup> Кирейко В. Важливі питання хорової творчості. *НТЕ*. 1967. № 2. С. 94–96; Сікорська І. Творчий внесок у скарбницю української науки і культури. *НТЕ*. 2001. № 4.

## Розділ 2. ВИДАТНІ ПОСТАТІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

вокального тріо «Та зайчику сивесенький»<sup>99</sup>, написаної в куплетно-варіаційній формі. Характерною особливістю обробки є багате використання мелізматики (форшлаги, арпеджіо), гармонічного мінору, дорійської сексти, мажоро-мінору (3#), угорської гами (4#, 7#), низхідних хроматичних ходів у 3-му голосі, остинато в 2–3 голосі та супроводі. На фоні хроматичних ходів нижнього голосу і супроводу мелодія повторюється на *f* і поступово прискорюється. Незмінність «акомпануючих» голосів, як і супроводу, в прискоренні й розширенні періоду приводить до гучної кульмінації хору на мажорному тризвучку і поступового кадансування (тонічним мажорним нонакордом з #6) із розв'язанням через фригійську секунду в тоніку (варіювання зіставлень окремих щаблів у їх різних зв'язках).

Музикознавча діяльність Б. Фільц тісно пов'язана з виконавським стилем і творчістю хорових колективів. Сьогодні ця тема доволі розроблена. У період написання статті<sup>100</sup> (у співавторстві із Т. Булат), а це 1975 рік, в Україні існувало понад 40 тис. академічних і народних хорових колективів, які різнилися між собою «специфікою тембрального звучання, особливостями розподілу голосів за окремими партіями, а головне – характером звукоутворення. кожен з них мав свої закономірності розвитку, репертуар, стиль виконання»<sup>101</sup>. У статті проаналізовано добір репертуару, звернення хорових колективів до творчості хормейстерів (А. Авдієвського, А. Пашкевича, І. Зажитька, О. Стадника та ін.), про тісний зв'язок і взаємовплив самодіяльного і професіонального мистецтва (введення «академічного»

<sup>99</sup> Фільц Б. Та зайчику сивесенький: Гаївка для вокального тріо. *НТЕ*. 1969. № 4. С. 91–93.

<sup>100</sup> Булат Т., Фільц Б. Виконавство і творчість у самодіяльних народних хорах. *НТЕ*. 1975. № 5. С. 17–24.

<sup>101</sup> Там само. С. 17.

сопрано, що збільшувало діапазон звучання), а також колективне складання пісень, яким притаманна близькість до багатоголосих протяжних пісень поліфонічного підголоскового складу.

У журналі «НТЕ» часто друкувались обробки народних пісень із вступною заміткою фольклориста, що сприяло включенню цих зразків до репертуару професійних і самодіяльних колективів. Привертає увагу підбір (доволі сміливий, як на той час) і виклад обробок із анотацією Б. Фільц<sup>102</sup> – поряд з «Ой поля, поля колгоспні», «Тихо над річкою», – обробка для голосу і бандури «Кладочка, кладочка вузесенька»<sup>103</sup>, що побутувала в Західній Україні як народна. Насправді, – це одна із найпопулярніших стрілецьких пісень, авторами якої були Богдан і Лев Лепкі.

У статті «Фольклорні елементи в солоспівах українських радянських композиторів»<sup>104</sup> авторка розглядає зв'язок народнопісенних джерел із жанровими різновидами камерно-вокальної музики, опрацювання інтонаційно-ладових, метроритмічних особливостей побудови різних фольклорних жанрів, що впливає і взаємодіє власне з композиторською мовою того чи іншого митця. Особлива увага приділяється творам Л. Колодуба, І. Шамо, М. Скорика на слова Т. Шевченка. Глибоке проникнення в ладову структуру фольклору безпосередньо вплинуло на гармонічну мову.

У журналі «НТЕ», поряд із сталими рубриками, часто вводились нові, присвячені певним подіям, ювілеям визначних діячів науки і культури. Так було введено рубрику «До 1500-річчя заснування Києва», де вперше надруковано дослідження про му-

<sup>102</sup> Фільц Б. Нові обробки українських народних пісень. *НТЕ*. 1978. № 2. С. 78–81.

<sup>103</sup> Там само. С. 81.

<sup>104</sup> Фільц Б. Фольклорні елементи в солоспівах українських радянських композиторів. *НТЕ*. 1979. № 5. С. 36–43.

## Розділ 2. ВИДАТНІ ПОСТАТІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

зичний цех Києва<sup>105</sup>. Ця середньовічна професійна спільнота мала велике значення для розвитку народної і професійної музики, оскільки саме в подібних осередках зароджувалися характерні склади ансамблів українських національних інструментів, удосконалювалася виконавська майстерність, створювалися зразки інструментальної музики, які за традицією усної народної творчості передавалися від одного покоління музикантів до іншого.

Упродовж всього життя Б. Фільц не пориває творчих зв'язків із хоровими колективами Львівщини, активно популяризує їх діяльність у столиці. Стаття «Народна хорова капела «Бескид»<sup>106</sup> – про історію створення, репертуар, вплив капели на музичне життя Дрогобича, гастролі капели тощо. І знову шпилька режиму... «Бескид» – активний пропагандист пісенного фольклору – підготував велику концертну програму до 60-річчя утворення СРСР, до якої увійшли російські, білоруські, латвійські, литовські, грузинські народні пісні, а також обробки Лисенка, Леонтовича, Стеценка, Барвінського, Кошиця, Матюка, Б. Вахнянина, Ф. Колесси, Є. Козака та кілька обробок С. Стельмащука, керівника колективу, серед яких згадуються «Ірчик», «Ой світи, місяченьку» (остання підготовлена до 125-річчя І. Франка). Власне, «Ірчик» (інша назва «Чи є в світі красша зірка») – відома жартівлива стрілецька пісня, автором якої є Роман Купчинський, присвячена Андрію Баб'юку (Мирославу Ірчану), хорунжому УСС.

Республіканське дитяче фольклорне свято, яке відбулось 1987 року у м. Чернівцях, привернуло увагу громадськості: адже проходило вперше і відображало «як насправді функціонує народне мистецтво в дитячому середовищі, скільки уваги приді-

<sup>105</sup> Фільц Б. Київський цех інструментальної музики в XVII–XIX ст. *НТЕ*. 1981. № 5. С. 22–29.

<sup>106</sup> Фільц Б. Народна хорова капела «Бескид». *НТЕ*. 1984. № 6. С. 79–81.



ляється йому в шкільних програмах, позакласній роботі вчителів з учнями, як прищеплюється любов до неоціненних скарбів фольклору в сім'ї, побуті, різноманітних гуртках та художніх колективах в різних містах і областях республіки»<sup>107</sup>. Попри численні здобутки огляду-конкурсу Фільц вказує на відсутність чітких умов конкурсу фольклорних колективів, визначення критеріїв оцінки виступаючих стосовно репертуару, манери виконання у відповідності з регіональними і віковими особливостями, добору одягу тощо.

Відгукнулася Б.Фільц і на виступ самодіяльної хорової капели хлопчиків та юнаків «Дударик» Львівського Будинку вчителя за участі Ніни Матвієнко та Державного заслуженого академічного симфонічного оркестру УРСР (диригент В. Здоренко) в Колонному залі ім. М. В. Лисенка Київської державної філармонії<sup>108</sup>. Самовіддана, наполеглива праця всього колективу протягом тривалого часу принесла бажані результати – розширився й ускладнився репертуар, зросла професійна майстерність, поглибилось розуміння різних стилів музики, її виразових можливостей, а за цим і визнання у світі (участь у VIII міжнародному фестивалі дитячих і молодіжних хорових колективів ім. Золтана Кодая, Комло, Угорщина).

Ще одна стаття Б. Фільц присвячена ювілею М. Колесси<sup>109</sup>. Саме в цій розвідці Богдана Михайлівна уперше звертає увагу на родинні зв'язки та його оточення; виявляє характерні риси хорових обробок композитора, зокрема ладо-гармонічні особливості, що тонко відтворюють своєрідний локальний колорит

---

<sup>107</sup> Фільц Б. Республіканське дитяче фольклорне свято. *НТЕ*. 1987. № 5. С. 72.

<sup>108</sup> Фільц Б. Пісенні самоцвіти «Дударика». *НТЕ*. 1988. № 6. С. 89–90.

<sup>109</sup> Фільц Б. Видатний майстер художньої обробки фольклору (До 85-річчя з дня народження М. Ф. Колесси). *НТЕ*. 1989. № 6. С. 57–60.

## Розділ 2. ВИДАТНІ ПОСТАТІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

---

етнографічних територій західних областей України, поліфонічність (у піснях Волині), а саме підголосковий стиль народно-багатоголосся, ритмічне багатство лемківського фольклору з його частими синкопами, змінним метром, вільним зіставленням мелодичних фраз з різними ритмічними структурами тощо.

У статті «Максим Рильський в колі діячів української музичної культури»<sup>110</sup> Богдана Михайлівна розповідає про свою першу зустріч із М. Рильським та перетини творчих та наукових шляхів, а це перший хоровий твір для дітей (жанр, який згодом посів чільне місце у творчості композиторки) «Травнева пісня», написаний на сл. М.Рильського, аспірантура в ІМФЕ, очолюваному М. Рильським, подальше звернення до поезії М. Рильського («Пісня про ялинку», «За мир у всьому світі» для дитячого хору в супроводі фортепіано, романси «Вербова гілка», «Схиляюсь перед величчю твоєю», «Вийся, жайворонку, вийся»), а також до музикознавчої роботи поета – аналізу вокальної музики на його слова, зокрема романсів Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, М. Вериківського, Ю. Рожавської, Л. Дичко.

Як пише авторка: «Надзвичайно цікавою виявилась для мене праця над розшифруванням унікальних записів на магнітофонній стрічці блискучих музичних імпровізацій М. Рильського на фортепіано, які зберігаються у фондах ІМФЕ. Вони засвідчують ще один бік багатогранного таланту поета – неабияке музичне обдаровання і його хист до вільної імпровізації, прекрасне володіння інструментом»<sup>111</sup>.

Звертає увагу Б. Фільц і на вихід у світ збірки «Музичний фольклор з Полісся у записах Ф. Колесси та К. Мошинського.

---

<sup>110</sup> Фільц Б. Максим Рильський в колі діячів української музичної культури. *НТЕ*. 1995. № 4–6. С. 33–38.

<sup>111</sup> Там само. С. 36.

Систематизація матеріалу, вступна стаття, пісенні паралелі Ф. Колесси»<sup>112</sup> (віднайдена і реконструйована С. Грицою), де розглядаються проблеми структурного аналізу та їх класифікації, специфіки складочислення у взаємодії з ритмічною будовою мелодії.

У червні 1994 року відбувся 1-й «3-їзд Перемишлян» і Міжнародна наукова конференція «Перемишль і перемиська земля протягом віків», а наступного року – міжнародний з'їзд, присвячений 100-річному ювілею від дня заснування Української чоловічої гімназії в Перемишлі та Українського інституту для дівчат, що проходив у Львові й Перемишлі, в яких брали участь Марія Загайкевич і Б. Фільц<sup>113</sup>. У цій статті Б. Фільц вперше на сторінках журналу розповідає про свою родину.

До 185-річчя від дня народження та 130-річчя від дня смерті о. М. Вербицького вийшла у світ монографія М. Загайкевич «Михайло Вербицький. Сторінки життя і творчості» (Львів, 1998), успіх якої був зумовлений «виключною актуальністю теми, широким залученням нових фактів з життя і творчості композитора, сучасним осмисленням, з позицій сьогодення, величезного фактичного матеріалу (архівного, нотного, друкованих праць, захованих у спеціальних фондах і т. ч. вилучених з наукового вжитку) і врешті висвітленням всенародного визнання його самовідданої творчої праці і передусім його музики Державного гімну на всіх етнічних землях України в нових історичних умовах»<sup>114</sup>. Б. Фільц наголошує, що М. Загайкевич давно цікавилась цією темою, ще в

<sup>112</sup> Фільц Б. Високоцінний внесок в українському фольклористику. *НТЕ*. 1996. № 5–6. С. 86–88.

<sup>113</sup> Фільц Б. Міжнародні симпозиуми культурологів та фестиваль бандуристів у Перемишлі в контексті українського національного відродження. *НТЕ*. 1997. № 5–6. С. 34–44.

<sup>114</sup> Фільц Б. Книжка про автора музики державного гімну України «Ще не вмерла Україна». *НТЕ*. 2000. № 2–3. С. 132.

## Розділ 2. ВИДАТНІ ПОСТАТІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

1961 році написала книжку «М. М. Вербицький», але в той час багато фактів замовчувалося, зокрема про пісню-хор «Ще не вмерла Україна», церковну музику. Приємно відзначити, що за цю книжку про М. Вербицького М. Загайкевич удостоєна найпрестижнішої для музикантів Державної премії ім. М. Лисенка <sup>115</sup>.

Надзвичайна любов і повага до своєї родини відчувається у розвідці про тітку Богдани Фільц Ярославу Музику – видатну художницю, малярку-графіка, реставраторку, громадську діячку та збирачку культурної спадщини <sup>116</sup>. Як у більшості членів родини, у неї було надзвичайно насичене і складне життя.

Багато теплих слів Б. Фільц звернено і до Галини Менкуш <sup>117</sup> – блискучої концертної виконавиці і педагога. Авторка наголошує на «багатогранності її мистецької діяльності, кожен зі сторін якої можна розглядати окремо – сольне виконавство і участь у моновиставах у творчій співпраці з відомими артистами – читцями, озвучення кінофільмів і телевізійних вистав, композиція музичних творів для бандури, запис програм на аудіокасетах і CD, педагогіка тощо» <sup>118</sup>. А за емоційною насиченістю «Думи про козака Голоту», яку бандуристка вперше вивела на концертну естраду, здійснивши переклад з харківської бандури на київську варіант думи, створення цілої галереї жіночих образів з історії України – «Плач Ярославни» (музика Ф. Кучеренка, слова Т. Шевченка), «Князівна Либідь» (музика А. Кос-Анатольського, слова Л. Тиглій) та ін., можна вважати Г. Менкуш основоположницею жіночого виконання

<sup>115</sup> Фільц Б. Книжка про автора музики державного гімну України «Ще не вмерла Україна». *НТЕ*. 2000. № 2–3. С. 135.

<sup>116</sup> Фільц Б. Мистецькі здобутки Ярослави Музики. *НТЕ*. 2002. № 5–6. С. 51–58.

<sup>117</sup> Фільц Б. Багатогранність творчої діяльності Галини Менкуш (До 60-річчя від дня народження бандуристки). *НТЕ*. 2006. № 3. С. 112–117.

<sup>118</sup> Фільц Б. Там само. С. 113.

думного епічного жанру. Вона часто є першою виконавицею творів спеціально написаних для бандури (Сюїта М. Дремлюги, Фантазія Б. Фільц, творів В. Кирейка, М. Скорика).

Надзвичайно цікава фольклористична спадщина видатного українського вченого, поета, письменника, перекладача, громадського і політичного діяча І. Я. Франка на сторінках журналу була представлена мало, проте на момент публікації була відкриттям нового у спадщині Каменяра. Так, уперше надруковано в рубриці «Публікації» віднайдену передмову до збірки прислів'їв І. Франка та його статтю «Галицький селянський страйк у народній пісні» українською мовою <sup>119</sup>. У вступній частині подано коротку історію стосунків І. Франка й І. Коперницького з приводу публікації праці на сторінках «Zbiógu» <sup>120</sup>. Дей наводить цитату, де Франко відстоює свою позицію укладання збірки і критикує метод Номиса, який обстоював опонент вченого. Віднайдена передмова на жаль збереглася не повністю, але вона «розширює наше уявлення про фольклористичну спадщину І. Франка, містить його думки про жанр прислів'їв та шляхи їх дослідження» <sup>121</sup>. Інша публікація цікава для дослідників критичними заувагами вченого до народної

<sup>119</sup> З фольклористичної спадщини Івана Франка. І. Недрукована передмова до збірки прислів'їв / підгот. до др., перекл. і вступ. замітка О. Дея. ІІ. Стаття І. Франка про новостворену народну пісню / перекл., вступ і коментарі М. Мороза. *НТЕ*. 1963. № 2. С. 94–100.

<sup>120</sup> Йдеться про матеріали зібрані С. Рокосовською у с. Юрківщині Новоград-Волинського повіту (тепер – у складі смт Ярунь Новоград-Волинського р-ну Житомирської обл.), які у 1887 році Ізидор Коперницький впорядкував і опублікував на сторінках краківського видання «Zbiór wiadomości do antropologii krajowej» – Kopernicki I. Przyczynek do etnografii ludu ruskiego na Wołyniu z materyjałów zebranych przez P. Zofiję Rokossowską we wsi Jurkowszczyźnie w pow. Zwiąhelskim. *Zbiór wiadomości do antropologii krajowej*. Krakow, 1887, T. 11, Dz. 3.

<sup>121</sup> З фольклористичної спадщини Івана Франка... *НТЕ*. 1963. № 2. С. 94.

## Розділ 2. ВИДАТНІ ПОСТАТІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

пісні, хоч і не встановленої на час друку (в тексті статті сам автор подає її німецькою мовою).

У статті «Іван Франко – теоретик фольклору»<sup>122</sup> В. Є. Гусев розглядає теоретичні виклади вченого про народну поезію у зв'язку з його естетичними поглядами. Сам факт дослідження постаті І. Франка видатним російським славістом і фольклористом (він мав українське коріння, а в час написання статті – працював співробітником Інституту російської літератури АН СРСР, пізніше, 1969–80 – проректором з наукової роботи Ленінградського державного інституту театру, музики і кінематографії, завідувачем секції фольклору науково-дослідного відділу цього інституту) свідчить про незаперечний авторитет І. Франка в галузі фольклористики, а також високий рейтинг журналу на радянських теренах.

На думку дослідника, історично-діалектичний підхід до фольклору зумовив увагу Франка до специфіки народної творчості, її естетичної природи<sup>123</sup>. Гусев аналізує тези з маловідомих статей вченого про взаємозв'язок словесного і музичного тексту в українських народних піснях, колективність народної творчості, розглядає найвагоміші фольклорні дослідження вченого.

У 3-му номері «Народної творчості та етнографії» за 1966 рік уперше виокремлено рубрику, присвячену І. Франку – «До 50-річчя з дня смерті І. Я. Франка». Стаття «Іван Франко в польських фольклорно-етнографічних виданнях»<sup>124</sup> присвячена публіцистичній діяльності вченого у таких виданнях як «Zbiór wiadomości do antropologii krajowej», «Wisła», «Lud»,

<sup>122</sup> Гусев В. Іван Франко – теоретик фольклору. *НТЕ*. 1965. № 4. С. 18–24.

<sup>123</sup> Там само. С. 20.

<sup>124</sup> Юзвенко В. Іван Франко в польських фольклорно-етнографічних виданнях. *НТЕ*. 1966. № 3. С. 40–44.

«Kurjer Lwowski», «Ruch», «Kwartalnik Historyczny». Публікація уривків із рукопису «Історія української літератури» І. Франка <sup>125</sup> знайомить читача не тільки з невідомими сторінками творчості І. Франка, а й відтінює «його оригінальну гіпотезу про значну питому вагу народних пісень, легенд та переказів в найдавнішій літописній спадщині» <sup>126</sup>.

Вагоме місце в науковій діяльності І. Франка займають праці про Шевченка <sup>127</sup>, в яких учений обумовлює глибоке осмислення, творче використання Шевченком фольклору, віднаходить спільні риси народної і авторської поетичної творчості.

Ще одну рубрику сформовано «До 125-річчя з дня народження І. Я. Франка» у 1981 році, а оскільки в рубриці «З нашої пошти» кілька дописів теж присвячено Франкові, можна говорити про «іменний журнал». У статті «Іван Франко – збирач і видавець прислів'їв та приказок» <sup>128</sup> М. М. Пазяк розглядає історію написання і публікації пареміографічної праці «Галицько-руські народні приповідки», а саме – стосунки І. Франка з І. Коперницьким та Антропологічною Комісією Краківської Академії наук, вибір методу класифікації за опорно-гніздовими словами (за К. Вандером), а також вказує на опрацювання Франком пареміографічного матеріалу в порівнянні з прислів'ями інших народів, ареалу побутування та паспортизації тощо. Як зазначає М. Пазяк, «Галицько-руські

<sup>125</sup> Сторінки з рукописної «Історії української літератури» Івана Франка (Публікація) [Підготовка до друку та вступні замітки О. Дея]. *НТЕ*. 1966. № 3. С. 45–53.

<sup>126</sup> Там само. С. 45.

<sup>127</sup> Данисько О. Франко про фольклоризм творів Шевченка. *НТЕ*. 1967. № 2. С. 85–88.

<sup>128</sup> Пазяк М. Іван Франко – збирач і видавець прислів'їв та приказок. *НТЕ*. 1981. № 4. С. 37–46.

## Розділ 2. ВИДАТНІ ПОСТАТІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

народні приповідки» містять 31090 прислів'їв та приказок, що є найповнішим виданням в українській фольклористиці за кількістю зразків <sup>129</sup>.

У статті П. Арсенича <sup>130</sup> розглядається письменницький доробок на гуцульські теми, перебування Франка в різних кутках краю, згадки про Гуцульщину в епістолярній творчості письменника, використання зразків гуцульського фольклору, юридичних матеріалів із життя гуцулів у поетичній, письменницькій, науковій діяльності вченого.

У 70–80-х роках минулого століття журнал був надзвичайно популярним, на пошту НТЕ надходила велика кількість листів від читачів. Власне з них і формувалася рубрика «З нашої пошти». В невеличкій замітці Г. М. Малкович «Вечір пам'яті Івана Франка» <sup>131</sup> розповідається про свято, присвячене 100-річчю з часу першого приїзду до села Нижній Березів (Косівський район, Івано-Франківської області) Івана Франка. Про історію відвідин Березова, затьмарену тримісячним перебуванням поета в Коломийській в'язниці, згадує у своїй статті й П. Арсенич <sup>132</sup>. Серед учасників свята дописувач виділяє письменника Я. Яроша; молодого поета, студента Київського держуніверситету ім. Т. Г. Шевченка І. А. Малковича (відомого сьогодні поета і видавця) та студента Львівської консерваторії М. С. Скільського (тепер викладач Коломийського педагогічного училища) – уродженців Н. Березова.

<sup>129</sup> Пазяк М. Іван Франко... *НТЕ*. 1981. № 4. С. 44.

<sup>130</sup> Арсенич П. З фольклорно-етнографічної діяльності І. Я. Франка на Гуцульщині. *НТЕ*. 1981. № 4. С. 46–51.

<sup>131</sup> Малкович Г. Вечір пам'яті Іван Франка. *НТЕ*. 1981. № 4. С. 96–97.

<sup>132</sup> Див.: Арсенич П. З фольклорно-етнографічної діяльності І. Я. Франка на Гуцульщині. *НТЕ*. 1981. № 4. С. 46.



У замітці «Етнографічно-статистичний гурток (до 100-річчя від початку його діяльності)» (рубрика «З історії науки, культури та побуту») <sup>133</sup> автор розглядає історію створення гуртка, теми засідань учасників. Велику увагу приділено взаєминам М. Драгоманова з І. Франком щодо напрямків діяльності гуртка, видавничій справі, науковій роботі Франка у період його керівництва.

Ще одна публікація зі спадщини І. Франка, яка вважалася втраченою, вперше опублікована в журналі із вступним коментарем І. Стародуб та Л. О. Єфремової – «Народні пісні в записах Миколи Лисенка з голосу Івана Франка» <sup>134</sup>, що містить 11 пісень. У вступі докладно подається історія запису і публікації пісень М. Лисенком. Шляхом зіставлення мелодій і текстів автори публікації виявили повторення рядків, наявність приспівів, що зафіксовано посторінковими зносками.

Глибокі знання І. Франка в галузі музичного фольклору підкреслює у своїх спогадах С. Людкевич <sup>135</sup>, який співпрацював із вченим у Етнографічній комісії НТШ. Працюючи над «Галицько-руськими народними мелодіями», Людкевич неодноразово спілкувався із Франком. Власне Франко, не маючи спеціальної музичної освіти, «виявляв доволі широке знання ... у скарбниці української народної мелодики, її різних старих і нових жанрів» <sup>136</sup> і перший звернув увагу молодого композитора на неперервну еволюційність, нашаровість українського фольклору.

<sup>133</sup> Мороз М. Етнографічно-статистичний гурток. *НТЕ*. 1983. № 6. С. 42–45.

<sup>134</sup> Стародуб І., Єфремова Л. Народні пісні в записах Миколи Лисенка з голосу Івана Франка. *НТЕ*. 1986. № 6. С. 54–59.

<sup>135</sup> Людкевич С. Іван Франко як знавець українського мелодійного фольклору / вступ. ст. З. Штундер. *НТЕ*. 1990. № 4. С. 60–62.

<sup>136</sup> Там само. С. 61.

## Розділ 2. ВИДАТНІ ПОСТАТІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

До літературознавчих досліджень творчості І. Франка, дотичних до музикознавства, належить стаття Ф. Погребенника «Гімн національному відродженню України (З історії пісні на слова Івана Франка «Не пора, не пора, не пора»)»<sup>137</sup>. Цей вірш один із найвідоміших на початку минулого століття завдяки пісенному оформленню, тривалий час був заборонений і замовчуваний через перші рядки «не пора, не пора, не пора москалеві й ляхові служить». Проте, як свідчить Ф. Погребенник, «концепція цього вірша ... не ображає національні почуття ні росіян, ні поляків... Йдеться про заклик до народу бути самим собою, духовно відродитися, подолати роз'єднаність, розбрат, одностайно стати на боротьбу «за волю, і щастя, і честь»<sup>138</sup>. Але зміст цього вірша ще краще прочитується в контексті всієї збірки «З вершин і низин», яка просякнута ідеєю національного відродження. Дослідник розглядає також історію публікацій вірша та його побутування в пісенному варіанті та різного ідейного спрямування переробках.

Рубрику «До 145-річчя від дня народження Івана Франка». (№ 5–6, 2001) відкриває узагальнююча стаття Володимира Радзиковича «Світоч національно-культурного відродження України»<sup>139</sup>, яка складається з кількох підрозділів та присвячена літературній діяльності І. Франка. У першому – автор подає біографію письменника з означенням поетичних і прозових творів, зумовлених подіями з життя І. Франка. Другий розділ – розгляд прозових творів з акцентуванням на соціально-психологічних темах у творчості письменника, у третьому – ана-

<sup>137</sup> Погребенник Ф. Гімн національному відродженню України. *НТЕ*. 1995. № 4–6. С. 3–8.

<sup>138</sup> Там само. С. 4.

<sup>139</sup> Радзикович В. Світоч національно-культурного відродження України. *НТЕ*. 2001. № 5–6. С. 31–39.

лізуються поетичні твори для дітей, лірико-суб'єктивістська поезія, в четвертому – поема «Мойсей», що, на думку автора, є одним з найвизначніших творів українського письменства.

Мета наступної статті – «Роль Івана Франка в розвитку української фольклористики»<sup>140</sup>, як зазначає автор, – висвітлити «питання про ставлення Франка до різних теорій і шкіл у світовій фольклористиці XIX–XX ст.»<sup>141</sup>. М. Матвійчук розглядає еволюцію поглядів ученого від його праці про генезис уснопоетичної народної творчості до полеміки з представниками інших фольклористичних шкіл, течій, теорій (міфологічної школи, «міграційної» та «антропологічної» теорії походження фольклору, «аристократичної» теорії, полеміки з М. Драгомановим, О. Веселовським тощо). Як зазначає автор, третина наукових розвідок Франка стосується фольклору, а «Харківський університет присудив Франкові вчений ступінь доктора філологічних наук без захисту дисертації саме за опубліковані ним наукові праці», що свідчить про високий авторитет ученого в галузі не тільки української фольклористики, а й російської та світової. Попри ґрунтовний, теоретичний аналіз наукової діяльності І. Франка в галузі фольклористики, стаття не позбавлена впливу радянської риторики (наприклад, «Франко, як і його попередники – російські і українські революційні демократи...», «дослідники досі в основному виявляли факти впливу на Франка прогресивної культури великого російського народу»<sup>142</sup>), що втім не применшує значення її у Франкознавстві.

---

<sup>140</sup> Матвійчук М. Роль Івана Франка в розвитку української фольклористики. *НТЕ*. 2001. № 5–6. С. 40–56.

<sup>141</sup> Там само. С. 40.

<sup>142</sup> Там само. С. 55.

## Розділ 2. ВИДАТНІ ПОСТАТІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

---

У статті М. Грушевського<sup>143</sup> аналізується науково-публіцистична та громадсько-політична діяльність І. Франка крізь призму суспільно-політичних переконань автора. Вона базується на спогадах, особистому спілкуванні і співпраці у різних виданнях, зокрема «Літературно-науковому віснику», «Етнографічному збірнику», «Записках Наукового товариства ім. Т. Г. Шевченка» тощо. Подано також статті І. Франка «Про себе самого» в перекладі М. Возняка та «Смутна поява» (без підпису), яка вийшла на сторінках газети «Діло» у відповідь І. Франкові.

Як і в попередніх журналах, де одну з рубрик присвячено конкретній постаті та подано публікацію творів митця чи поєвята йому, в цьому номері збережено традицію – в рубриці «Нариси, етюди» публікуються спогади сучасниці Франка Уляни Кравченко – «Пісня і квіти для Івана Франка (Вчителька народної школи, поетеса Уляна Кравченко про Великого Каменяра)»<sup>144</sup>. Надзвичайно теплі, щирі слова знаходить авторка для розповіді про друга своїм учням, описана зустріч розширює нашу уяву про людські якості й уподобання поета, його важкий матеріальний стан наприкінці життя.

Ще одна стаття, присвячена І. Франкові – «Доля Франкових казок в англomовному світі»<sup>145</sup> виводить дослідження на новий рівень рецепції Франкової творчості в іномовному культурному середовищі, і це перше системне дослідження перекладів казкотворчості поета англійською мовою.

---

<sup>143</sup> Грушевський М. Апостолові праці. *НТЕ*. 2001. № 5–6, С. 57–74 [Передрук статті, опублікованої в журналі «Україна». Київ, 1926. № 6 з нагоди 10-річчя від дня смерті].

<sup>144</sup> Кравченко У. Пісня і квіти для Івана Франка (Вчителька народної школи, поетеса Уляна Кравченко про Великого Каменяра). *НТЕ*. 2001. № 5–6. С. 95–97.

<sup>145</sup> Максимів Г. Доля Франкових казок в англomовному світі. *НТЕ*. 2008. № 5. С. 72–81.

Авторка розглядає головні аспекти перекладу казок, а саме – «відтворення персонажного хронотопу героїв; відтворення локального хронотопу (власних та географічних назв); відтворення етномовного компонента»<sup>146</sup>.

Окрім статей, присвячених І. Франкові, є ряд публікацій, де досліджується інший об'єкт, проте постаті Франка надано вагоме місце. Так, у статті «Микола Лисенко і відродження української культури»<sup>147</sup> М. Гордійчук розглядає взаємини митців, уже згадані обробки українських народних пісень, записаних від І. Франка, а також ряд творів, написаних композитором на слова поета (пісні-романси «Місяцю-князю!», «Не забудь юних днів», «Розвійтеся з вітром», «Безмежне поле», «Оце тая стежечка», хорів «Ой що в полі димове», «Вічний революціонер»). У статті «Остап Терлецький і народна творчість»<sup>148</sup> Мирослав Грицик наводить архівні матеріали записів О. Терлецького, які зберігаються у фондах І. Франка, та містять його доповнення, а також стислу характеристику його фольклорної та поетичної творчості.

Активною дописувачкою журналу «НТЕ» є також відома музикознавиця, одна з найавторитетніших у галузі хорової творчості й виконавства, дослідниця українського в музичному просторі країни Лю Пархоменко. Її наукова діяльність розпочалася з дослідження творчої постаті Кирила Стеценка. Ця тема ніби аркою з'єднує різні етапи життя й наукової діяльності Л. Пархоменко: адже презентація теми – кандидатська дисертація та перша монографія<sup>149</sup> – у проекції часу накрес-

<sup>146</sup> Максимів Г. Доля Франкових казок... *НТЕ*. 2008. № 5. С. 72.

<sup>147</sup> Гордійчук М. Микола Лисенко і відродження української культури. *НТЕ*. 1992. № 2. С. 5–11.

<sup>148</sup> Грицик М. Остап Терлецький і народна творчість. *НТЕ*. 1995. № 4–6. С. 19–23.

<sup>149</sup> Кирило Григорович Стеценко. Київ, 1963. 231 с.

## Розділ 2. ВИДАТНІ ПОСТАТІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

лює тільки центральні аспекти (віхи) дослідження творчості композитора; друге видання <sup>150</sup>, значно доповнене, підкреслює невідповідність звернення до постаті К. Стеценка. Третя монографія <sup>151</sup>, присвячена видатному композиторові, засвідчує не тільки глибоку обізнаність із об'єктом дослідження, а й значно розширює коло аналізованих проблем [уперше розглядаються сакральні композиції К. Стеценка з нотною ілюстрацією – «Непорочны в великую субботу. Греческаго распева» (по синодальному обиходу) та «Панахида» (для хору)].

Як вже зазначалося раніше, журнал «Народна творчість та етнографія» – один із провідних періодичних видань мистецького напрямку, стає не тільки трибуною, де можна проаналізувати нові чи раніше замовчувані сторінки музичної історії, але й вперше декларує теми, що стануть визначальними в наукових дослідженнях молодих музикознавців і фольклористів ІМФЕ НАН України – С. Грици, М. Загайкевич, Л. Пархоменко, Б. Фільц, Л. Яценка та ін. Цю думку якнайкраще висвітлюють історико-музикознавчі дослідження Л. Пархоменко. Статті «Композитор К. Г. Стеценко і народна пісня» <sup>152</sup>, «Народно-пісенні джерела творчості К. Стеценка» <sup>153</sup> та «Кирило Стеценко і народна пісня» <sup>154</sup> присвячені видатному композитору, зв'язкам його творчості з українським музичним фольклором. Творча постать К. Стеценка,

<sup>150</sup> Пархоменко Л. Кирило Григорович Стеценко. Київ, 1973. 265 с.

<sup>151</sup> Пархоменко Л. Кирило Стеценко. Київ, 2009. 392 с.

<sup>152</sup> Пархоменко Л. Композитор К. Г. Стеценко і народна пісня. *НТЕ*. 1959. № 3. С. 38–51.

<sup>153</sup> Пархоменко Л. Народно-пісенні джерела творчості К. Стеценка. *НТЕ*. 1961. № 4. С. 55–62.

<sup>154</sup> Пархоменко Л. Кирило Стеценко і народна пісня (До 100-річчя з дня народження). *НТЕ*. 1982. № 3. С. 49–54.

тоді ще мало досліджена і ретельно замовчувана через активну музично-громадську діяльність композитора в період УНР, а також через приналежність його до Української Автокефальної Православної Церкви, стала однією з центральних тем музикознавчих та історико-культурних досліджень науковця. Про це свідчать названі монографічні праці, численні публікації у виданнях «Музика», «Мистецтво», «Радянська культура», «Українська культура»<sup>155</sup>.

У першій статті авторка досліджує жанр обробки українських народних пісень, особливу увагу звертаючи на збірку «Українські колядки і щедрівки»: адже ці обробки стали взірцем «дотримання національного стилю і певних принципів музичного розвитку, хорової «інструментовки», засобів ладової гармонізації. Колядки були справжньою школою й для самого Стеценка в шуканнях національної музичної мови, ... засобів виразності його хорової палітри»<sup>156</sup>. «Колядки і щедрівки» К. Стеценка є також єдиним прикладом виділення в окрему жанрову групу обробок календарних народних пісень у творчості композитора. Більшість обробок створено за його власними фольклорними записами. Аналізуючи колядки та щедрівки Стеценка, Л. Пархоменко зауважує, що вони уві-

<sup>155</sup> Пархоменко Л. Співець народу. До 75-річчя з дня народження К. Г. Стеценка, *Мистецтво*. 1957. № 3. С. 42–45; Пархоменко Л. К. Г. Стеценко (до 75-річчя з дня народження). *Спеціальний випуск Пресбюро РАТАУ*. 20. 10. 1958; Пархоменко Л. Завжди сучасний (К. Г. Стеценко). *Радянська культура*. 1962. 24 трав.; Пархоменко Л. Співець народу (до 100-річчя К. Стеценка). *Музика*. 1982. № 3. С. 9–11; Пархоменко Л. Вшанування Кирила Стеценка. *Музика*. 1982. № 4. С. 10–11; Пархоменко Л. Співець душі народної (до 120-річчя народження Кирила Стеценка). Київ, 2003. С. 8–14; Пархоменко Л. Хронограф життя і творчості К. Стеценка. *Співець душі народної (до 120-річчя народження Кирила Стеценка)*. Київ, 2003. С. 108–123.

<sup>156</sup> Пархоменко Л. Композитор К. Г. Стеценко і народна пісня. *НТЕ*. 1959. № 3. С. 44.

## Розділ 2. ВИДАТНІ ПОСТАТІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

брали в себе риси, не тільки притаманні найдавнішим зразкам жанру (елемент замовляння), а й асимілювали теми, сюжети, тип вірша, «характерного для дружинного епосу Київської Русі»<sup>157</sup>. Саме з елементом епічності дослідниця пов'язує багатство типів цього жанру (від ліричних, ліро-епічних та сюжетно-описових – до історичних, танцювальних тощо).

Л. Пархоменко доводить, що, попри сприйняті від Лисенка принципи обробки пісенного матеріалу, плеяда композиторів молодшої генерації виходить на якісно новий етап розвитку жанру, де фольклорний матеріал перетворюється в довершену хорову мініатюру. Таким чином, розглядаючи обробки Стеценка, дослідниця виявляє притаманні його творчості акапельність, тенденцію до «психологічно-поглибленого розкриття сюжету», схильність до індивідуалізації характеристик, уведення елемента сценічної дієвості, що приводить до появи напруженішої, на думку авторки, музичної драматургії.

Обробки 1918–1921 років «підсумовують досягнення митця в цьому жанрі»<sup>158</sup>. Поряд зі звичними для композитора типами жанру психологічної мініатюри, споглядально-ліричного етюдю, жартівливо-побутової сценки з'являються військово-патріотичні пісні (дослідниця наводить «Гей, видно село», «Ой у лузі», що разом із «психологічною поемою про тугу розлуки за рідною батьківщиною»<sup>159</sup> «Чуеш, брате мій» є чи не найвідомішими стрілецькими піснями), «пісня легінів про рекрутчину» («Кедь ми прийшла карта» – відома лемківська пісня, що також була популярна серед стрілецтва). В обробках пізнішого

<sup>157</sup> Пархоменко Л. Композитор К. Г. Стеценко і народна пісня. *НТЕ*. 1959. № 3. С. 40.

<sup>158</sup> Там само. С. 45.

<sup>159</sup> Там само. С. 44.



періоду дослідниця звертає більшу увагу на хорову фактуру, саме на поліфонічні засоби розвитку: використання контрпунктів, органного пункту, імітаційної поліфонії, а також на характерний прийом Стеценка – «різночасове проведення мотивно-тематичних елементів, або зіставлення мелодій з їх різними регістровими та динамічними вершинами»<sup>160</sup>. Ці стильові риси є визначальними для творчості Стеценка.

У доволі розгорнутому аналізі пісні «Чуєш, брате мій» дослідниця вказує на психологічність музичної драматургії, що підкреслюється загострено нестійкими гармоніями, імітаційними перегукуваннями голосів, діалогічністю, тембральними зіставленнями тощо, та підсумовує: «Цільна своїм настроєм, глибока мистецьким узагальненням, ця обробка може вважатися шедевром хорової мініатюри Стеценка»<sup>161</sup>. [Саме обробка для хору К. Стеценка пісні «Журавлі» Б. Лепкого – Л. Лепкого і до сьогодні вважається однією з найкращих поряд із обробкою Л. Ревуцького для соло тенора і фортепіано. – С. В.].

Уже перша стаття, присвячена К. Стеценку засвідчує високі професійні якості науковця, залюбленість у предмет дослідження, виваженість міркувань, стрункість, послідовність та довершеність форми викладу.

У наступній статті «Народно-пісенні джерела творчості К. Стеценка»<sup>162</sup> Л. Пархоменко виходить на новий рівень дослідження його композиторської творчості, розкриваючи національні риси його стилю. Вони простежуються «у проникненні в своєрідне мислення народу, у виявленні його духовних особли-

<sup>160</sup> Пархоменко Л. Композитор К. Г. Стеценко і народна пісня. *НТЕ*. 1959. № 3. С. 48.

<sup>161</sup> Там само. С.49.

<sup>162</sup> Пархоменко Л. Народно-пісенні джерела творчості К. Стеценка. *НТЕ*. 1961. № 4. С. 55–62.

## Розділ 2. ВИДАТНІ ПОСТАТІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

---

востей, у правдивому відтворенні почуттів і настроїв»<sup>163</sup>. Порівнюючи метод безпосереднього введення в оригінальні композиції народної пісні чи окремих зворотів, поспівок із методом прямого цитування в музично-театральних жанрах, дослідниця підкреслює, що в першому випадку він часто приводить до традиційного розвитку музичної думки (такий метод використовується тільки в ранній творчості), а в другому – використовується задля розвитку сюжету. Наводячи ряд прикладів цитування народних поспівок, авторка стверджує, що «Стеценко не підміняв ними власної музичної думки, вони виконували у творі лише свою специфічну драматургічну функцію»<sup>164</sup>.

Інший принцип використання народнопісенних джерел – створення музичного образу засобами того чи іншого жанру на фольклорному матеріалі йому не характерному, з дотриманням тільки притаманного розвитку – застосовує композитор у власних композиціях. На думку Л. Пархоменко, Стеценко так майстерно переосмислює народні інтонації, що вичленити із загальної тканини ту чи іншу поспівку майже неможливо, це вказує на тісний зв'язок музичного мислення композитора з народною пісенністю.

Риси стилю Стеценка, зумовлені українською пісенністю, – особлива емоційність, тепло, задушевність, а також вокальність, наспівність композицій митця, вказують, на думку Л. Пархоменко, на «пісенний спосіб прочитання тексту», а тому більшість «романсів справляють враження пісень-романсів»<sup>165</sup>.

---

<sup>163</sup> Пархоменко Л. Народно-пісенні джерела творчості К. Стеценка. *НТЕ*. 1961. № 4. С. 55.

<sup>164</sup> Там само. С. 56.

<sup>165</sup> Там само. С. 57.

У свою чергу сприйняття ладових модусів, притаманних народнопісенному багатоголоссю, у поєднанні з інтонаційним розвитком створює відповідний колорит, емоційну настроєвість чи відтворює її градації тощо. Наведено низку прикладів ладової змінності чи зіставлення як «засіб виявлення психологічної складності почуття», а також ладової мінливості окремих щаблів «як колористичний засіб, як легка світлотінь чи ледь помітний нюанс певного настрою», завдяки яким «комполитор досягає великої гнучкості в музичному розкритті»<sup>166</sup>.

Аналізуючи ладовий розвиток хорових творів Стеценка, Л. Пархоменко виділяє, зокрема, звороти, побудовані на еолійському ладі, що здебільшого експонують образи скорботи, жалю. Інша риса музичного стилю композитора, виокремлена дослідницею, – суміжність гармоній, засвідчує знову ж таки глибоке знання українського пісенного фольклору. Так, попри традиційні кварто-квінтові функціональні зв'язки, Стеценко часто використовує секундові співвідношення гармоній задля особливого емоційного колориту, відчуття м'якості, плавності, що притаманні народним діатонічним пісням, а також – паралелізм тризвуків або секст-, септакордів. Авторка підкреслює, що саме секундові функціональні зв'язки належали до новаторських прийомів у композиторській творчості Стеценка. Цей компонент гармонічної мови згодом широко розвинувся у творчості радянських композиторів (Л. Ревуцький, Б. Лятошинський, А. Штогаренко, Ю. Мейтус).

Серед інших музично-стильових рис Стеценка, які мають фольклорне забарвлення і, зокрема, закорінені в лірницькій інструментальній традиції, Л. Пархоменко відзначає по-

<sup>166</sup> Пархоменко Л. Народно-пісенні джерела творчості К. Стеценка. *НТЕ*. 1961. № 4. С. 58.

## Розділ 2. ВИДАТНІ ПОСТАТІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

ліфункціональність та суміжнощабельність, як найцікавіші функційні нашарування – (кантата «Єднаймося», «Плавай, плавай лебедоньку» тощо).

Особливу увагу в статті приділено мелодизації музичної тканини, побудованій на індивідуалізації середніх голосів, інтонаційній розробці в них мелодичного зерна, наданні їм «характеру емоційно виразних підголосків, або навіть насичених мелодичних потоків (ліній)»<sup>167</sup>, що пов'язано з традиціями народного підголоскового багатоголосся.

Розглянувши найхарактерніші зв'язки з українським фольклором, дослідниця виявляє не тільки національні основи стилістики К. Стеценка, а й значний поступ (еволюцію) його музичної мови в порівнянні з попередниками та своєрідність творчого шляху серед сучасників.

Стаття «Кирило Стеценко і народна пісня»<sup>168</sup> не тільки узагальнює все раніше висловлене на сторінках журналу про мистецькі здобутки композитора, а й накреслює нові напрями досліджень його творчості в контексті хорового мистецтва початку ХХ ст., її проєкції на сучасну композиторську творчість та хорове виконавство. У цій статті музикознавиця ставить собі завдання висвітлити маловідомі сторінки творчості композитора. Зокрема, вона зосереджує увагу на концертному житті творів композитора. Йдеться про виявлення своєрідного зв'язку між першими виконаннями Студентського хору Київського університету колядок Стеценка у 1913 році та відродженням концертного життя колядок фольклорно-етногра-

<sup>167</sup> Пархоменко Л. Народно-пісенні джерела творчості К. Стеценка. *НТЕ*. 1961. № 4. С. 62.

<sup>168</sup> Пархоменко Л. Кирило Стеценко і народна пісня (До 100-річчя з дня народження). *НТЕ*. 1982. № 3. С. 49–54.

фічним ансамблем Київського університету «Веснянка» під керівництвом В. Нероденка. Особливу увагу дослідниця звертає на передумови створення та особливості музичної мови кантів та «Панахиди» Стеценка. Перші виконання «Панахиди» вражали «силою ліризму, національною манерою вислову жалю і водночас мужніми чуттями громадської гідності й шани подвигу людини-творця»<sup>169</sup>. Л. Пархоменко наводить спогади М. Рильського про вимушене забуття творів на канонічні тексти та розповідає про друге життя «Панахиди» К. Стеценка в редакції Лесі Дичко («Концерт»). Музикознавиця виявляє композиційні знахідки музичного редактора і автора нового тексту «Концерту» Д. Павличка, аналізує нові принципи образно-тематичного розвитку та органічність їх співіснування з музичним оригіналом. На її думку прем'єрне виконання твору належить до видатних художніх подій, приурочених до ювілею композитора.

Таким чином, у своєрідному циклі статей Л. Пархоменко, розкриваючи національну сутність творчості Стеценка, закладає підвалини нових досліджень доробку композитора в галузі духовної музики та хорового виконавства.

1964 рік було оголошено Шевченківським, тому журнал активно публікує дослідження культурної спадщини письменника, і звичайно ж Л. Пархоменко долучилась до висвітлення мистецької шевченкіани<sup>170</sup>. Авторка подає загальний огляд ювілейних видань «Мистецтва», включаючи не тільки нотні,

---

<sup>169</sup> Пархоменко Л. Кирило Стеценко і народна пісня... *НТЕ*. 1982. № 3. С. 53.

<sup>170</sup> Пархоменко Л. Республіканські видавництва на честь шевченківського ювілею. *НТЕ*. 1964. № 3. С. 101–104. [В журналі не вказано авторів статті, але у Бібліографії праць Л. Пархоменко. *Музична україністика: сучасний вимір*. Київ, 2005. Вип. 1. С. 183–188, вказується стаття «Шевченківські видання «Мистецтва» (С. 184).]

## Розділ 2. ВИДАТНІ ПОСТАТІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

музикознавчі, а й художні видання та вказує не тільки на позитивні здобутки видавництва і звертає увагу на недоліки видань, зокрема малий тираж.

На сторінках журналу часто публікувалися огляди вагомих хроніки подій музичного життя країни. Одній такій події – святі пісні в Латвії – присвячена стаття Л. Пархоменко<sup>171</sup>. У розгорнутому огляді започаткування традицій свята дається позитивна оцінка хорového руху Латвії в історичному зрізі. Особливу увагу дослідниця звертає на «гармонію контрастів» 100-річного ювілею і «грандіозність масштабів» [виступ на одній сцені 16-тисячного хору], «багатоплощинність комплексу подій, декоративну барвистість видовищ» [динамічні паради з елементами урочистих прадавніх звичаїв] і «хвилюючий процес музичної творчості окремих колективів»<sup>172</sup>.

Серед низки публікацій, присвячених П. Ніщинському, вагоме місце займає стаття, присвячена 150-річчю з дня народження композитора у «НТЕ»<sup>173</sup>. Це один з найвдаліших зразків української біографістики. Віднайдено інформацію в Державному архіві м. Києва, відділу рукописів ЛНБ і ЦНБ, ЦДІА в Ленінграді (тепер – Санкт-Петербурзі, РФ), тогочасній періодиці, епістолярній спадщині М. Костомарова, М. Лисенка, О. Русова, І. Франка. Л. Пархоменко подає докладні відомості з біографії композитора, висвітлює чинники, що сприяли реалізації творчого обдарування митця.

Авторка звертає увагу на важке матеріальне становище, постійний пошук роботи і упереджене ставлення до Ніщин-

<sup>171</sup> Пархоменко Л. Столітній ювілей дня пісні Латвії. *НТЕ*. 1973. № 3. С. 102–105.

<sup>172</sup> Там само. С. 103.

<sup>173</sup> Пархоменко Л. Петро Ніщинський (До 150-річчя з дня народження). *НТЕ*. 1982. № 6. С. 37–44.

ського як педагога, але попри всі ці негаразди, він починає активно займатись музичною діяльністю. Перші спроби фольклорних записів і обробок пісень П. Ніщинського припадають на 1860-ті роки. В них йому вже вдається знайти ладо-інтонаційні, гармонічні та фактурні засоби, в яких проглядається тонке відчуття природи народного гуртового співу. Велику увагу авторка приділяє ананьєвському періоду Ніщинського. Не тільки краще матеріальне забезпечення, але й близькість до Єлисаветграда, де на той час працювали М. Кропивницький, брати Тобілевичі та М. Садовська, сприяли переїзду родини Ніщинського до Ананьєва 1875 року. У хорі ремісничого училища Єлисаветграда співали дочки композитора, сам він інколи керував цим хором. До цього періоду належить також створення композитором музики «Вечорниць», що «стала органічною складовою частиною постановок п'єси Т. Шевченка "Назар Стодоля"»<sup>174</sup>. Найбільш відомий хор П. Ніщинського – «Закувала та сива зозуля» – унікальне явище в хоровій літературі України. Виняткової популярності твору надає образний зміст, в якому скондесовано національні прагнення українського народу, що підкреслено динамічністю, стрімкістю розгортання музичних тем, яскравою контрастністю, характерними народнопісними зворотами, близькістю до фольклорних балад. Музично-театральна сцена «Вечорниці» посідає особливе місце в театральній музиці завдяки художній досконалості музики, динамічності сценічної дії, стильової єдності, яскравості, колоритності музичної мови. У прем'єрному виконанні «Вечорниць» брав участь Панас Тобілевич, і вистава мала великий

---

<sup>174</sup> Пархоменко Л. Петро Ніщинський... *НТЕ*. 1982. № 6. С. 39.

## Розділ 2. ВИДАТНІ ПОСТАТІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

---

успіх. В тогочасній пресі була також інформація про написання опери «Назар Стодоля», що наразі не підтвердилось.

Сьогодні існує потреба переглянути й ставлення до ананьєвського періоду з урахуванням віднайдених листів Ніщинського до архімандрита Антоніна. В добірці з тринадцяти листів міститься інформація щодо складних родинних стосунків, скрутного службового становища, кола спілкування поета, але для дослідниці було цінним з'ясувати оцінку Ніщинським власної творчості. У статті розглядаються не тільки музичні твори, а й переклади з давньоруської, давньогрецької мов, які мали широкий резонанс у тодішніх літературно-наукових та культурних колах.

Авторка виявляє також деякі нові аспекти творчої індивідуальності композитора, зокрема чутливість до гумору, вміння, переінтоновуючи наспів, відшукувати ресурси нових виражальних нюансів»<sup>175</sup>. Це добре ілюструє музичний жарт на вірш В. Самійленка «Горе Піїти». Відтак, стають популярними ліричні пісні-романси Ніщинського, поміж яких «У діброві чорна галка», яка й сьогодні відома як фольклорний варіант «Летить галка через балку».

Незважаючи на високу оцінку літературної критики, особисту підтримку І. Франка, М. Драгоманова, переклади «Одісеї» та «Іліади» були заборонені до друку (їх опублікували тільки у Львові), а ще й негативно вплинули на його кар'єру. Спочатку Ніщинського перевели з нижчим окладом до гімназії Бердянська, а потім примусили піти у відставку без пенсійного забезпечення.

Не дивлячись на незначну зацікавленість перекладацькою діяльністю і музичною композицією, в яких працював Ніщин-

---

<sup>175</sup> Пархоменко Л. Петро Ніщинський... *НТЕ*. 1982. № 6. С. 43.



ський, це не завадило славі його творів поширитися та здобути заслужену популярність за межами України.

У статті про роль творчості Лисенка в українському національному мистецтві <sup>176</sup> музикознавиця намагається розв'язати питання невідповідності місця композитора «в історичній ієрархії як класика, основоположника нашої професійної музики – рівнозначного Т. Шевченкові... – всупереч реальному вельми невисокому рівню репертуарності Лисенкових композицій, млявому ... артистичному життю надбань» <sup>177</sup>.

Виокремлюючи чинники, які вплинули на формування особистості митця як дослідника і пропагандиста народного мистецтва й найкращих зразків світової літератури, авторка простежує стильові риси творчості композитора в різних жанрах – від найменших форм (сольна обробка з фортепіано) до найвагоміших у проекції творчості на майбутні мистецькі здобутки.

Власне у перших спробах опрацювання фольклору, попри відзначення «хиб» сучасниками, Л. Пархоменко знаходить позитивні риси саме в збереженні унікальної колекції пісенного фольклору, популярного серед інтелігенції, а у супроводі вбачає «початки інструментального національного мислення» <sup>178</sup>. Вагоме місце в культурному надбанні займає дослідження та популяризація Лисенком дум Вересая.

Музикознавиця простежує виняткову роль творчості Лисенка у створенні української національної опери: адже до лисенківський період мав незначну кількість «народних во-

---

<sup>176</sup> Пархоменко Л. Микола Лисенко і його роль у розвитку української національної культури. *НТЕ*. 2002. № 3. С. 3–10.

<sup>177</sup> Там само. С. 3.

<sup>178</sup> Там само. С. 4.

## Розділ 2. ВИДАТНІ ПОСТАТІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

---

девілів». Лисенко у своїх оперних творах закладає підвалини подальшого розвитку жанрових різновидів на «етнічному жанрово-інтонаційному матеріалі, сильних фольклорних архетипах, з особливою функцією обрядових і побутових сцен, інтермедійності тощо»<sup>179</sup>.

Так, великого значення для майбутнього розвитку національної музичної культури набула пісенно-романсова та хорова творчість Лисенка (особливо його звернення до «Кобзаря» Шевченка), а разом з цим артистична діяльність митця. Узагальнюючи сказане, Л. Пархоменко зауважує, що перспективні напрямки розвитку музичної творчості, закладені у всебічній діяльності Лисенка, «принципові засади його творчості, опертої на національні музичні традиції та світовий досвід»<sup>180</sup>, накреслили шлях композиторів молодшої генерації.

Короткий огляд музикознавчих та музично-фольклористичних досліджень на сторінках журналу «Народна творчість та етнографія» свідчить про надзвичайно високий рівень наукової думки представлених публікацій, широкий тематичний спектр порушеної проблематики в галузі хорової музики й національного стилю та їх ґрунтовне концепційне розкриття й осмислення, висвітлення основних напрямків досліджень співробітників відділу музикознавства упродовж середини 50-х – початку 2000-х років.

---

<sup>179</sup> Пархоменко Л. Микола Лисенко і його роль у розвитку української національної культури. *НТЕ*. 2002. № 3. С. 6.

<sup>180</sup> Там само. С. 10.

## РОЗДІЛ 3

# РІЗНОВЕКТОРНІ ІНТЕНЦІЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРОЛОГІЇ

*Наталя Костюк*

### **3.1. ОХОРОННІ ТЕНДЕНЦІЇ В ГАЛИЦЬКІЙ БОГОСЛУЖБОВІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ – ПЕРШОГО П'ЯТНАДЦЯТИЛІТТЯ ХХ СТОЛІТТЯ**

Феноменальний спалах церковного хорового виконавства в Перемишлі хоча й змінив реалії творчості наступного періоду, та все ж унаслідок короткочасності й неможливості не тільки повноцінного й тотального розгортання досягнутих позицій, а й їх беззаперечного утримання навіть у локусі виникнення, означав приглушення бінарності у щойно зародженій ситуації на користь вкорінених у релігійній культурі Східної Галичини явищ. Серед першорядних причин відсутності бажаних наслідків була не пасивність мистецько обдарованих особистос-

### Розділ 3. РІЗНОВЕКТОРНІ ІНТЕНЦІЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРОЛОГІЇ

---

тей. Навпаки: зважаючи на реальні умови, їхня праця в піднесенні авторитетності українського обряду, поглиблення конфесійної самоідентифікації українського населення й культурно-релігійної освіченості церковнослужителів і пастви була справді титанічною. Ця праця мотивувалася насамперед першорядною необхідністю залучення якомога більшого відсотку парафіян візантійського обряду до збереження основоположних цінностей Східної церкви в умовах значних конфесійних суперечностей. На рівні повсякденних реалій церковного побуту фактори відсутності відповідних кадрів, традиціоналізму пастви та консервативності більшої частини священнослужителів відтермінували повсюдність впровадження хорового співу «перемишльської моделі» на далеку перспективу, позаяк розробка в річищі академізації звичних для широкого загалу форм, значною мірою посилених поширенням чоловічого аматорського чотириголосого співу, із середини століття набула домінуючого впливу на композиторську творчість.

Саме ця тенденція виявилася визначальною для богослужбової творчості Івана Лаврівського. Здобувши музично-теоретичну освіту й базові регентсько-хорові навички під час навчання при школі Перемишльського катедрального собору і сприйнявши ті самі, що й М. Вербицький, високі стандарти української богослужбової музики. володіючи традиціями кліросного і дяківського співу, він продемонстрував значно поміркованіший підхід до оновлення традицій церковного виконавства. Першорядну роль у цьому відіграв той фактор, що він не мав відповідної М. Вербицькому харизми. І хоча Лаврівський теж став символом злету галицької музичної творчості, в очах сучасників – «достойним заступником Вербицького»<sup>1</sup>,

---

<sup>1</sup> Г. Г. З Перемишля. *Зоря Галицька*. Львів, 1852. Ч. 89. С. 85.

*Костюк Наталія. Охоронні тенденції в галицькій богослужбовій ...*

---

значно скромніший рівень його доробку засвідчив не тільки безумовну творчу першість його сучасника, а й більший ступінь і врахування усталених співочих звичаїв, і залежності від наявних виконавських сил. І тому ж І. Лаврівський є значною мірою першим представником постперемисьького періоду.

Як і у більшості отців-регентів і композиторів, у діяльності І. Лаврівського спрацьовував фактор зміни місця призначення священничого служіння. Не всюди існували навіть аматорські хори, а над рівнем існуючих доводилося наполегливо працювати. Обмеженість інформації щодо його виступів або нових композицій може слугувати й підставою для припущення про ймовірність втрати інтересу до його діяльності. Та все ж не можна не констатувати, що після призначення до Перемишльської єпархії (1853) Лаврівському вдалося подолати кризу і знову піднести рівень хору Перемишльської катедрі<sup>2</sup>. Очевидно, цьому сприяло набуте в роки навчання розуміння першорядного значення вокального вишколу хористів. Тоді він ввів до репертуару власні твори – ймовірно [за ознакою виконавського складу (мішаний хор)], «Достойно» (F-dur), «Милость мира» (C-dur), «Свят» (G-dur) і «Хваліте» (D-dur). Також вірогідно, що досконалий рівень їх виконання яких спонукав сучасників ставили їх в один ряд з творами Д. Бортнянського.

Надалі І. Лаврівський писав переважно для чоловічого хору. До краківського (з 1854 р.) періоду належать причасні «Радуйтеся, праведнії», «Хваліте Господа» (імовірність, після 1861 р.). Розширення жанрового спектру богослужбової творчості спостерігається у час праці на посаді духівника Львівської греко-католицької семінарії у 1863–1866 роках. Очоливши хор цього закладу, митець ввів до його репертуару власні композиції –

---

<sup>2</sup> Б. п. 3 Перемишля (Страстні псалми). *Діло*. Львів, 1893. Ч. 70. 1/13 квіт. С. 2.

### Розділ 3. РІЗНОВЕКТОРНІ ІНТЕНЦІЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРОЛОГІЇ

---

кілька причасних [«Взыде Бог» (C-dur), «Услыши, Господи» (C-dur – F-dur) і «Явися, благодать» (F-dur)], а також «Свят» (G-dur). Тоді постали й піснеспіви на тексти служб Страсного тижня [кондак утрени Великої П'ятниці «Нас ради распятого», тропар утрени Святих Страстей Господніх (Великого Четверга) «Искупил ны еси от клятвы»], а також Пасхи (тропар «Христос воскрес») і панахиди («Вечная память»).

Характерний приклад тогочасних жанрово-стильових уподобань композитора надає написаний у львівський період причасний «Услыши, Господи» (Moderato, C-dur). Його основою став сьомий рядок з двадцять шостого псалма «Господь просвещение мое» – «Услыши Господи глас мой...», в якому композитор змінив розташування останніх двох сегментів і тим самим посилив у образній драматургії семантику прохальності. За рядкового принципу компоновання загальну масштабність (51 такт, з-поміж яких 10 займає кода) досягнуто завдяки кількаразовому повторенню вербального тексту в кожній зі структурних частин і його сегментів всередині кожної з них, а також – розширенню форми внаслідок приєднання приспіву «Алилуя» як коди піснеспіву. У такій повторності явним є наслідування принципів хорових концертів, посилене введенням ансамблево-сольних зачинів у третій і четвертій музичних фразях першої частини, а також антифонним перегуком високих і низьких тембрів у одному з фрагментів другої. Привертає увагу те, що мелодика піснеспіву віддалена від інтонаційної пластичності монодійних джерел, натомість часто зустрічаються типові для класичного фонду закличні поспівки. Певний контраст до такої інтонаційної «офіціозності» формують поспівки-оспівування і поспівки пощаблевого розгортання; пом'якшення загального імперативного колориту відбувається і шляхом хроматизації навіть осно-

*Костюк Наталія. Охоронні тенденції в галицькій богослужбовій ...*

---

вних щаблів унаслідок численних відхилень у тональності першого ступеню споріднення. Відтак достатньо багатим є ладо-гармонічний план, що, як і досить різноманітна ритміка, опосередковано вказують або на доволі значні технічні навички хору, або на бажання композитора-регента доступними шляхами піднести слуховий і виконавський досвід його учасників. Загалом особливості твору виявляють тенденцію до домінантності стилістики класично-академічного типу, наближеної до композиторської техніки в «німецькому стилі» О. Львова і, частково, П. Турчанінова, що означало також істотніший прояв спорідненості з пластом тогочасної міської пісенності лідертафелю і водночас помітне дистанціювання зі стильовими тенденціями у творчості М. Вербицького. Ще одним зразком цієї стилістичної концепції є піснеспів «Дух Святий» (Adagio, F-dur) з характерними початковими закличними зворотами, домінуванням гармонічної вертикалі над мелодичним розгортанням і привнесенням контрасту за рахунок зіставлення виконавських складів.

У тому самому стильовому річищі в 1865–1866 роках написано «Хваліте», «Достойно», «Милость мира», а також, у холмський період (від 1866 р.) для місцевої духовної семінарії, – «Херувимські» (C-dur і G-dur), «Іс пола еті деспота» (F-dur і A-dur) для мішаного хору, «Да возрадується», «Херувимську» (F-dur), «Милость мира» (B-dur), «Тебе поєм» (F-dur) і «Достойно» (B-dur) для чоловічого хору. Очевидно, репертуарними потребами, а також посиленням процесу уніфікації офіційно-процесуальних складових богослужінь під впливом інтенсивно поширюваних у той час принципів петербурзького церковного (т. зв. капельського) співу, зумовлено звернення до аранжування «Іс пола еті, деспота» Д. Бортнянського, а також написання власного піснеспіву на цей текст.

### Розділ 3. РІЗНОВЕКТОРНІ ІНТЕНЦІЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРОЛОГІЇ

---

Серед названих композицій вирізняється богородичний «Достойно є» (B-dur). Чотириголосу фактуру хорально-академічного типу із застосованим акустично ефектним дистанціюванням між басом і трьома іншими голосами спочатку збагачено поширенням мелодичної функції на тенор (секстова втора до сопрано). Таке характерне для української співочої традиції посилення основної лінії водночас сприяло й посиленню специфічної для богородичної пісенності теплої тембральності. Цей семантичний нюанс продовжено й у фрагменті «Всеблаженну і Пренепорочну», де композитор використав уже цілком явний за генезою в пласті кантової стилістики терцієвий паралелізм сопрано й альту на тлі майже суцільно звуковисотно витриманого баса. Загалом питомий для національної церковної творчості тип фактурної тканини значною мірою забезпечено терцієвістю в голосоведенні тембрально суміжних голосів. Пластичність пощаблевого розгортання інтонаційних ліній всіх, за винятком баса, партій в теситурно зручних умовах, як і використання відповідної віршуванню канонічного тексту двочастинної структури з чітким відокремленням строф, свідчить як про синтез принципів звичного ірмологічного й «німецького» стилю в церковній творчості, так і важливу зміну в динаміці авторського стилю І. Лаврівського: в час написання піснеспіву відхід від універсальних класицистичних стандартів уже міг відбутися внаслідок зародження ідей, що невдовзі привели до посилення національної парадигми в церковному співі.

І. Лаврівський всюди працював над поглибленням виконавського досвіду колективів, звертаючись до відпрацювання різноманітних динамічних ефектів, контрастних зіставлень, техніки філірування звуку. Спираючись на свідчення П. Бажанського щодо особливостей його творів – «Утвори Лаврівського суть



*Костюк Наталя. Охоронні тенденції в галицькій богослужбовій ...*

чисто слов'янського церковного стилю ... Лаврівський розумів змісл своєї композиції і випосадив її хорошими красками»<sup>3</sup>), – доцільно наголосити на яскравому виявленні в них характерних національних основ, можливо – в річищі сентименталізму. Про богослужбово-ужиткове призначення його творів й розрахунок на комплектацію конкретного колективу опосередковано свідчить і те, що він використовував високу теситуру в теноровій партії («Да возрадуется душа твоя», «Милость мира», «Тебе поем», «Достойно есть»). Утім, вони засвідчили продовження напряду, зорієнтованого на використання природних просодичних моделей, несиметричної ритміки та некласичних структурно-формотворчих засобів. Ця тенденція не набула достатньої значущості на західноукраїнських теренах, тому галицькі хори не часто виконували твори І. Лаврівського.

Згадану неоднозначну ситуацію виявляють і відомості про діяльність Петра Любовича. На час навчання у Львівській духовній семінарії він очолював її хор (1851–1853), а з 1854-го працював регентом архікатедрального хору в Перемишлі, змінивши на цій посаді І. Лаврівського. Відгук на виступ у Велику П'ятницю 1852 року виявив мобільність і регента, і семінарського хору, оскільки один із виконаних творів було отримано тільки кількома днями. Зокрема, роком раніше спів у соборі св. Юра виявився гідним продовженням ідеї піднесення обрядовості. Захоплення викликав добір піснеспівів у аспекті колориту й тембральних ефектів, майстерності відпрацювання сольних фрагментів і загального впливу на релігійні почуття присутніх. Та й загалом його праця над піднесенням рівня церковного співу в місті оцінювалася дуже високо.

<sup>3</sup> Бажанський П. Гдещо про музику взагалі, а про спів пригробний в особенности. *Діло*. Львів, 1881. Ч. 37. 13/25 мая. С. 1.

### Розділ 3. РІЗНОВЕКТОРНІ ІНТЕНЦІЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРОЛОГІЇ

---

Плідною була і його композиторська діяльність. За деякими відомостями, П. Любовичу належить «Служба Божа» для мішаного хору. Більше того, 1846 року ним було розпочато систематичну роботу над гармонізацією старовинних наспівів із збереженням закономірностей несиметричної ритміки (ірмоси восьми гласів грецького розспіву, Празників та Великого посту). П. Любович створив прецедент в українській богослужбовій творчості, гармонізувавши і взірці локальної місцевої традиції обичного співу – мелодії тропарів, поширених у церквах містечка Острів (імовірно, з відтворенням фактурних особливостей). Ці композиції, які включали до свого репертуару різні хори, втілюють охоронну тенденцію як один із виявів парадигматики романтичної епохи – першорядність національно-регіональних чинників у розгортанні культурних інтенцій.

Ці навіть поодинокі факти показують, що взаємодія церковно-співочих осередків із характерним перейняттям і підтримкою ініціатив та традицій у Галичині була достатньо плідною. При тому в центрі богослужбово-співочої культури краю – Львові – навіть у межах одного року неможливо встановити першість між його провідними колективами – Ставропігійним інститутом і духовною семінарією, хор якої залучався до богослужінь у соборі св. Юра. Це забезпечувало важливий конкурентний стимул для розвитку церковного виконавства, відкриваючи можливості для апробації незвичних для свого часу задумів.

Так, уже до часу введення в регіональний церковно-виконавський досвід композицій Бортнянського, про запровадження хорового співу академічного типу свідчать факти виконання у богослужіннях Великодня 1834 і 1835 років перекладень сонат Й. Гайдна з канонічним текстом хором Львівської духовної

*Костюк Наталія. Охоронні тенденції в галицькій богослужбовій ...*

семінарії під орудою Й. Левицького (з Болшева). Експеримент отримав продовження через кілька років (1837) внаслідок використання можливості суто зовнішнього характеру: кожної неділі всі сорок хористів, які співали літургію самолівкою, обслуговували собор св. Юра <sup>4</sup>. Тоді І. Хр. Сінкевич домігся, щоб у кожній партії було принаймні троє достатньо навчених співаків <sup>5</sup>, а репертуар новоствореного хору склали переважно твори Д. Бортнянського. До 1854 року у репертуарі семінарського хору були твори Б. Галуппі, М. Березовського, М. Вербицького. Та при тому значною мірою зберігала своє значення усна традиція вивчення з характерним для неї перейняттям різних за якістю властивостей співочої практики <sup>6</sup>. Нестабільність ситуації у львівській духовній семінарії тривала упродовж десятиліття: переломним роком виявився 1844/1845 навчальний рік, коли керування хором обійняв М. Вербицький. Про зростання зацікавленої хоровим виконанням свідчить І. Лаврівський, згадуючи кількість присутніх у час співу при Гробі Господньому в межах 1847–1854 років <sup>7</sup>. У той самий період склалася типова для духовних навчальних закладів традиція призначення керівниками хору з числа студентів, тоді як на виступи в Свято-Юрському соборі, особливо у випадках урочистостей і зведення хорів, призначалися більш досвідчені регенти. Культура академічного співу в семінарії значно зросла до се-

<sup>4</sup> Сінкевич І. Начало нотного пінія на Галицкой Руси. Воспоминания старого священника. *Українська музика*. Львів, 2015. № 1–2 (15–16). С. 64.

<sup>5</sup> Сінкевич І. Начало нотного пінія на Галицкой Руси... С. 65.

<sup>6</sup> Бажанский П. Наши руски музыкальні твори. *Діло*. Львів, 1881. Ч. 16. 25 лют./1 марця. С. 2–3; Ч. 17. 28 лют./ 2 марця. С. 1–2; Ч. 18. С. 1–2.

<sup>7</sup> Лавровскій Й. Дописи. З Перемишля. *Вісник*. 1854. Ч. 1. С. 3; Ч. 2. С. 6; Ч. 3. С. 10; Ч. 4. С. 14–15; передрук: *Українська музика*. Львів, 2015. № 1–2 (15–16). С. 46.

### Розділ 3. РІЗНОВЕКТОРНІ ІНТЕНЦІЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРОЛОГІЇ

редини 1880-х <sup>8</sup>, хоча стабільність була відносною, а П. Бажанський при тому дорікав за занепад ерусалимкової традиції <sup>9</sup>. Якісність процесу того часу своїм захопленням стилем і особливостями виконання підтверджують окремі представники інших національностей і конфесій <sup>10</sup>. До кінця століття у виступах хору львівської семінарії відзначалася стабільна майстерність виконання творів хоральної і поліфонічної фактури та володіння технікою динамічних ефектів.

Аналогічні процеси відбувалися у хорі Ставропігії. Зокрема, композитор і педагог Матвій Рудковський, який працював регентом хору цього закладу в 1848–1853 роках паралельно з хором греко-католицької семінарії, передусім намагався урізноманітнити репертуар. В умовах культивування унісонного мододійного і багатоголосого самолівкового співу в цьому закладі бажана можливість виникала передусім у зв'язку з виступом на Страсний тиждень. Уже маючи прикладом доволі вдалі експерименти в семінарії, він використовував як основу зразки західної творчості [згадується про «Stabat Mater» Гессера (Hesser'a)] та адаптував їх («Нас ради», «Іскупив ни еси» <sup>11</sup>). Та вже невдовзі після відходу М. Рудковського в Ставропігії запанувала старовинна традиція. П. Бажанського, на той час студента другого року навчання греко-католицької семінарії (1863), було призначено сюди вчителем співу. Він наполіг на врахуванні вокальних даних як першорядних при вступі й проведенні іспиту «з пінія

<sup>8</sup> Б. п. Новинки. *Слово*. Львів, 1875. Ч. 39. 8/20 цветня. С. 3.

<sup>9</sup> Бажанський П. *Исторія руского церковного пения*. Львів : Типографія Ставропігійського Інститута, 1890. С. 69.

<sup>10</sup> Б. п. Б. н. *Діло*. Львів, 1889. Ч. 194. С. 3.

<sup>11</sup> Бажанський П. *Гдещо про музику взагалі, а про спів пригробний в особенности*. *Діло*. Львів, 1881. Ч. 36. 9/21 мая. С. 1.

*Костюк Наталія. Охоронні тенденції в галицькій богослужбовій ...*

і ритуалів»<sup>12</sup>, домігся створення нових списків із давніх джерел (львівських і перемишльських), серед авторських композицій – Літургій Д. Бортнянського й П. Турчанінова<sup>13</sup>. Очевидно, що митець звертав значну увагу на комплектацію хорових партій у чисельному за складом хорі, оскільки в його «Історії» серед тембрів названо кращі голоси. Через два роки після цього піднесення рівня й майстерності хористів стало очевидним фактом<sup>14</sup>. Показово, що апробації нової манери, знову ж таки, відбувалася під час підготовки й виконання «Страстних псалмів»: регент випробував техніку зміни темпів і динамічної градації, а також специфічних драматургічних ефектів. Значним фактором цього успіху була збагачена за рахунок дитячих голосів тембральність, особливо важлива в концертах Д. Бортнянського. Внаслідок цього хор Ставропігії також почали запрошувати до богослужінь у соборі св. Юра (5–6 разів на рік) і для виступів після урочистих обідів у церковного керівництва, а також освячення парафіяльних церков чи їх храмових свят. Утім, в діяльності колективу спостерігалися періоди піднесення і спаду. Зокрема, під час Пасхального богослужіння 1896 року ставропігійний хор не виявив ні технічної вправності (передусім, було втрачено дикцію і фразування; при швидкому темпі не вимовлялися окремі склади), ні, відповідно, мистецького відтворення сакрального змісту піснеспівів, і тому ніхто з присутніх не зрозумів, що виконуються саме улюблені парафіянами стихирі Пасхальної утрени<sup>15</sup>.

<sup>12</sup> Б. п. Б. н. *Слово*. Львів, 1870. 11/23 черв. С. 4.

<sup>13</sup> Бажанський П. *Історія руского церковного пенія...* С. 68–69.

<sup>14</sup> Б. п. *Новини. Слово*. Львів, 1865. 26 черв./8 лип. Ч. 19. С. 4.

<sup>15</sup> Б. п. *Пасхальные праздники. Галичанин*. Львів, 1896. 28 марта / 9 апр. Ч. 68. С. 2.

### Розділ 3. РІЗНОВЕКТОРНІ ІНТЕНЦІЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРОЛОГІЇ

---

Перед I Світовою війною хор Ставропігії значною мірою керувався порадами й настановами викладача церковного співу І. Дольницького, який також викладав у духовній семінарії. Цей факт сприяв наближенню виконавських манер колективів цих закладів, тим більше, що функції регента Успенської церкви виконував вихованець її дяківської школи Ілля Цюрох, який відіграв помітну роль у львівському церковно-хоровому виконавстві. За спогадами С. Шаха, піснеспіви його власної чотириголосої Літургії, яку Є. Турула вважав однією із найкращих нових композицій, були поширеними в репертуарі галицьких церковних хорів. Окрім цих двох визначальних хорів, у перших десятиліттях ХХ ст. рівень церковно-хорового виконавства Львова – за традиційного при тому збереження самолівкової традиції в інших церквах – визначали ще кілька колективів. Це хори академічної гімназії (диригент – Ярослав Вітошинський; Преображенська церква), мішаний (регент – дяк Юрій Криштальський) архікатедрального собору св. Юра, а також жіночий, організований 1899 року Й. Радкевичем та І. Туркевичем у школі співу при ньому.

Важливим фактором збагачення досвіду тогочасної західноукраїнської музичної культури було виконання нових творів митців, які працювали в Російській імперії. Цей пласт привносив у Галичину віяння інтенсивно впроваджуваних уніфікаційних тенденцій. З одного боку, це сприяло утвердженню т. зв. «німецького стилю» в богослужбово-музичній творчості, який відтворився частково у богослужбовому доробку І. Лаврівського й П. Любовича. З другого боку, не зменшувалася частка зразків давніх і традиційних шарів церковного співу. Поступово і закономірно посилювався інтерес до більш нових шарів творчості. Тож молоде покоління виховувалося в досить своєрідному середовищі, специфіку якого зумовлювала вза-

*Костюк Наталія. Охоронні тенденції в галицькій богослужбовій ...*

---

емодія й навіть конфронтація істотно відмінних між собою чинників. Після періоду осягнення національного модусу новий історичний етап української церковно-музичної творчості, яку вони репрезентували, висував присутньо інше завдання – збереження самобутності місцевих традицій церковного співу, їх адаптацію до нових умов. Тому творчість фактично всіх західноукраїнських композиторів і регентів останньої третини ХІХ – початку ХХ ст., особливо священнослужителів, спиралася на цю доволі консервативну в своїй суті парадигму. Навіть в умовах утвердження в більшості репрезентативних галицьких церковних осередків (передусім, Львівській духовній семінарії, Ставропігії, Перемишльському соборі й Дяковчительському інституті, Чернівецькій духовній семінарії) хорового співу академічного типу, подекуди захоплення й виконання цілком нових за концепцією творів не применшувало значення чинника традиціоналізму, що на безпосередньо впливав із основного роду діяльності, сприйнятих у молодості принципів освітньо-виховної діяльності, безпосереднього і щільного зв'язку із селянсько-містечковим середовищем і власною парафією.

Так, Сидір Воробкевич розпочав мистецьку діяльність у галузі української церковно-музичної творчості під час розгортання другої хвилі романтизму (його першу літургію церковнослов'янською мовою створено в той самий період, що й перший цикл П. Бажанського – 1868 року). Статус С. Воробкевича в культурі галицького й буковинського регіонів забезпечило кілька чинників, передусім – диплом регента Віденської консерваторії, оскільки станом на 1869 рік серед українських музикантів консерваторський диплом мав тільки М. Лисенко. Завдяки йому він отримав перспективу педагогічної діяльності: з 1867 року Воробкевич викладав у Чернівецькій духовній

### Розділ 3. РІЗНОВЕКТОРНІ ІНТЕНЦІЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРОЛОГІЇ

---

семінарії, де з його ініціативи було створено хор, а з 1875 – і в Чернівецькому університеті, де, зокрема, вчив Є. Мандичевського. Ґрунтовна теоретична база і знання регентської справи сприяли й легкості та швидкості компонування. Так, тільки у богослужбовій галузі йому належать кілька десятків циклів «Літургій» церковнослов'янською, румунською та грецькою мовами та численні окремі піснеспіви. 1879 року один із його творів здобув офіційний статус: Літургію для дитячих голосів було допущено Архієпископською консисторією до вивчення у церковних школах і до співу в єпархіальних церквах. Богослужбово-музична творчість С. Воробкевича продовжила тенденції, започатковані першим поколінням вихованців перемишльської школи. Та його вплив у музичній культурі регіону істотно перевищував впливи її видатних представників. У цьому зв'язку потрібно наголосити на наступному. Зважаючи й на загальний контекст музичної культури, й на конфесійні особливості регіону, звернення до румунських текстів у церковній творчості було закономірним. Водночас в українській музиці було створено прецедент, який мав істотні наслідки. Насамперед, на той час не існувало написаних до румунських текстів богослужбових творів, приналежних до української співочої традиції. Відтак із творами С. Воробкевича інтонаційність української літургічної пісенності отримала можливість входження в іноетнічний богослужбово-музичний контекст, водночас виникла перспектива ментального утримання українського етнічного елементу в його ж межах. Домінування ж старослов'янських текстів дивовижно відлунює з «теорією староруського відродження» П. Куліша з характерним для неї культом церковнослов'янізмів. А прихильність до побутуючих співочих традицій досить впевнено пояснюється бажанням відмежувати власну богослужбову творчість від укоріне-



*Костюк Наталія. Охоронні тенденції в галицькій богослужбовій ...*

ної в аматорському компонуванні естетики сентименталізму й водночас – очевидною підтримкою значною мірою посилених ідеологією народництва поглядів щодо цінності закорінених і освячених тривалим побутованням народних звичаїв.

Зокрема, коли повні цикли «Літургій» в українській музиці були надто рідкісним явищем, 1887 року митець надрукував по дві літургії церковнослов'янською і румунською мовами. Ще 1856 року, під час праці в с. Давидах, під назвою «Церковні пісні св. літургії св. Іоанна Златоустого» з'явився розгорнутий літургійний цикл церковнослов'янською мовою. При тому такі важливі частини, як «Отче наш», «Єктенія», «Милость мира» та тропар Пасхи було вміщено в останньому блоці, що може свідчити про те, що на той час молодий митець розумів переважання розспівів, типових для місцевості служіння текстів. У його доробку – також «Гимн до Пречистої Діви Марії», псалми, піснеспіви на відспівування померлих тощо. Такий спектр дозволив С. Воробкевичу привнести у богослужбову музичну культуру Буковини відчуття оригінальності й цінності українського церковного співу.

Деякі з творів цікаві в історично-стилістичному ракурсі. Так, у «Святий Боже» (C-dur) композитор дотримується мовно-виразових констант, що нагадують про взірці у музиці М. Вербицького: терцієве дублювання провідної партії, епізодична мелодизація лінії басової партії тощо. Та назагал більш строгою виглядає фактура, хоча поступове динамічне нарощення й застосування дівізі у сопрано в заключних реченнях композиції виявляють виразну концепцію поступового емоційно-динамічного нагнітання – одну з типових для розспіву цієї молитви в богослужбовій творчості XIX ст. Натомість у «Херувимській» (C-dur) з того самого циклу композитор використав доволі рідкісну композиційну схему, відокремивши у

### Розділ 3. РІЗНОВЕКТОРНІ ІНТЕНЦІЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРОЛОГІЇ

---

різні номери тексти властиво «Херувимської» і «Яко да царя» з «Алилуєю». Тому співвідношення між двома розділами набувають перенесені у площину канонічних співвідношень; натомість усі інші усталені композиційні закономірності ретельно збережені. Застосовуючи у першій строфі фактуру з переважно широким розташуванням голосів, достатньо виразну свободу в ритміці й фразуванні й часті відхилення, С. Воробкевич прагне досягти ефекту містичної позачасовості. Зіставлення ж високих і низьких тембрів у другій строфі не тільки забезпечує контраст із попередньою частиною, а й до певної міри апелює до розмежування ангельського й людського світів. В іншому ж властивості цього піснеспіву типові для української церковної творчості. Зокрема, використання очевидних квінтових і октавних паралелізмів як сталого прийому голосоведення та при поєднанні акордів у сусідніх структурах показує приналежність до стилістики прийомів, характерних для загальнонародного співу (як-от у «Амінь»).

Чинник вербальної основи (церковнослов'янського, румунського чи грецького текстів) спонукав до відтворення відповідних співочих традицій. Те, наскільки різноманітними є стилістичні опори у творах С. Воробкевича, виказує як прагнення уникнути безпосереднього впливу старшої генерації, так і усвідомлення значущості поширених регіональних традицій. Його твори написано переважно для чоловічого чотириголосся). Та композитор часто відступав від поширених нормативів<sup>16</sup>. Серед типових для його стилістики прийомів – унісони, що використовуються для посилення ефектності початкових фраз різних побудов, а також різноманітні паралелізми. Вра-

---

<sup>16</sup> Воробкевич І. Наші композитори. Михайло Вербицький. *Родимий листок*. Чернівці, 1879. Ч. 11. 10/22 черв. С. 170–172 ; Ч. 12. 25 черв./7 лип. С. 186–188.

*Костюк Наталя. Охоронні тенденції в галицькій богослужбовій ...*

---

жає як неприйнятна для класичної гармонії і типова для фольклорних розспівів наповненість переченнями й показовим кварто-квінтовим рухом від унісону, так і експериментами з хроматизацією ладу (знову ж таки, раціонально невмотивованим із точки зору класичної гармонії, і натомість – характерним для української гуцульської і румунської співочих традицій). Досить часто С. Воробкевич звертався до колористичних ефектів, що походять від традицій «золотої доби» – почергового виконання тембральними групами фрагментів у межах розспіву того чи іншого поетично-текстового звороту, гармонічних педалей; внутрітематичного розширення структур за допомогою розспівів і т. ін. Тому не тільки масштабна видавнича діяльність у популяризації власного доробку за підтримки єпархіальної влади сприяла активному входженню творів С. Воробкевича в богослужбове побутування, а й плідність опертя на регіональні традиції з балансуванням між академічними й парафіяльними церковно-співочими моделями.

В аналогічному напрямку розгорталась і діяльність о. Віктора Матюка. Хоча жоден із творів його богослужбово-музичної спадщини за стилістикою не належить до новаторських, їх цінність для сучасників і наступного покоління полягала в іншому. Орієнтуючись на доробок своїх попередників, В. Матюк до кінця життя демонстрував прихильність до церковно-співочих пріоритетів ХІХ ст. у їх поміркованішому варіанті, уґрунтованому в місцевих співочих традиціях. Перші твори належать до часу навчання в руській гімназії у Львові («Нині отпускаєши», 1870). Наступні композиції написані переважно для чоловічого («Всяческая днесь радости», «Да исполнятся», «Достойно есть», «Свят, свят, свят», «Святой Боже») чи мішаного («Нині отпускаєши») чотириголосого хору. Тільки кілька творів відходять від цього стандарту (як-

## Розділ 3. РІЗНОВЕКТОРНІ ІНТЕНЦІЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРОЛОГІЇ

от «Многая літа» для тенора соло й чоловічого хору без супроводу), при тому достатньо характерними є випадки створення обробок церковних наспівів для акапельного жіночого хору («Плотію уснув», «Христос воскрес»). Поширеність творів В. Матюка внаслідок різних факторів – простоти фактури, мелодичності, невибагливості ладо-гармонічної мови тощо – підтверджує той факт, що кілька піснеспівів згодом відредагував для мішаного хору й опублікував С. Людкевич у збірці літургічних піснеспівів (1922).

Так, «Іже херувими» (G-dur) написано як куплетну пісню з незначними варіаційними змінами в третьому куплеті й на тому самому тематичному матеріалі написано «Яко да Царя» [аналогічні принципи – у «Херувимській» (B-dur – g-moll)]. В. Матюк спирався переважно на усталені принципи стилістики й компонування. За такої типовості привабливість цієї «Херувимської» криється в її колориті – особливо просвітлений, глибинно-теплій настроєвості. В. Матюк вдало посилив таке сприймання завдяки вкрапленню до панівного туттійного викладу сольних епізодів. Не прагнучи до новаційного розвитку богослужбових жанрів та їх стилістики, В. Матюк тільки в одному піснеспіві продемонстрував відтворення засад несиметричної ритміки. У «Да ісполнятся» він удався до поєднання розмірів  $3/2$  і С, що сприяє відчуттю плинності тематизму в початкових фразах речень і його стабілізації в другому реченні майже кожної строфи. Саме таке вирішення надає композиції незвичного ефекту – метр набуває значення провідного формотворчого чинника.

Окрім них, значну роль у сфері церковно-співочої освіти й поповнення репертуару звичайних парафіяльних хорів відіграли укладені В. Матюком «Співаник церковно-народний для шкіл народних» і перших два випуски «Збірника церков-

*Костюк Наталя. Охоронні тенденції в галицькій богослужбовій ...*

---

но-народних пісень». Їх структура надає уявлення про спектр жанрів, які, цілком ймовірно, традиційно побутували у співо-чому богослужбовому вжитку. Це не тільки постійні, а й змінні піснеспіви Літургії – антифони воскресні та повсякденні. Надзвичайна простота їх стилістики базується на побутуючих типологічних моделях загальнонародного обичного співу: саме на це спирається просте всуціль паралельно-терцієвого голосоведення двоголосся подекуди з доданням дівізі для посилення функційності співзвуччя, несиметрична ритміка у фразуванні за елементарності руху чвертками й половинками і тільки поодиноким вкрапленням вісімок, застосування мелодизованого псалмодіювання («Слава Отцю» у «Святий Боже»). Та все ж композитор час від часу використовує також інші принципи – елементи поліфонізації («Алилуя» № 12), що апелює до простого наслідування, нарощує складність розспіву від псалмодіювання в початкових відповідях «Єктенії сутубої» до невматичного і навіть мелізматичного розспіву в ній же (вони застосовуються також у «Піснь Херувимська» й надалі у багатьох номерах). Ймовірно, задум їх застосування полягав у ознайомленні з можливостями урізноманітнення фактури за допомогою елементарних засобів, тоді як кілька варіантів «Херувимської» (в т. ч. «Жалібне») – з принципом варіантності, типовим для церковного співу усної традиції.

Враховуючи всі ці риси його стилістики й зважаючи на освітньо-виховне спрямування більшості його публікацій, творчість В. Матюка була свідомо підпорядкована передусім потребам звичайних парафій і можливості залучення широких кіл їх пастви до соборної співучасті в релігійному бутті народу, а тому й виявляла пріоритетність доступних і «знайомих» моделей нескладного у своїх технічних аспектах аматорського виконавства.

### Розділ 3. РІЗНОВЕКТОРНІ ІНТЕНЦІЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРОЛОГІЇ

---

Значно рішучішу позицію в аспекті професіоналізації церковно-музичної творчості в руслі розвитку засад перемишльської школи в новому стильовому контексті межі століть виявив Денис Січинський. Його «Служба Божа» для мішаного хору виявляє неабиякий творчий потенціал. Її дванадцять номерів – основні незмінні піснеспіви цієї відправи – виявляють домінування прохально-ліричної і прославної сфер. Це підтверджено музичним матеріалом: і у двох варіантах «Трисвятого», і в «Господній молитві» панує ліричний мелодизм; псалмодійно-речитативні чинники послаблені навіть у такій типовій для цієї манери розспіву сакральних текстів, як ектенія і цілком відсутні у «Вірую». Загалом «Служба Божа» виявляє значну для циклу динамічність драматургії, цілісність інтонаційної основи в її варіантних проявах, майстерність окреслення зон напруження і стабілізації, спільність загальних принципів формотворення для багатьох частин.

Ці властивості виявляються вже у двох варіантах піснеспіву «Святий Боже», що є початковими частинами твору. Перший (C-dur) приваблює наспівністю фраз широкого дихання, м'яким розспівом акцентованих складів, завдяки яким створюються бажані просодичні акценти навіть за припадання такого наголосу на другу долю тридольного метру. Другий варіант («Похоронне», h-moll) зі зміною метру з тридольного на чотиридольний і супутнім увиразненням асоціації з процесуальною ходою вносить виразно суворіші барви. Важливу роль у створенні цього колориту відіграє початкова низхідна квартова поспівка та унісонний виклад такту-заспіву. Але у другому реченні композитор знову вкраплює у мелодику елементи розспіву; пом'якшують колорит і секвенції. Саме на них будується матеріал доповнення цієї частини, що, як і відсутність славослов'я («Слава Отцю і Сину...»), на межі другого та

*Костюк Наталя. Охоронні тенденції в галицькій богослужбовій ...*

---

третього повторень ключової молитовної формули піснеспіву надає своєрідності загальній композиції цього варіанту на тлі усталених композиційно-формотворчих моделей. Аналогічним до кінцевої моделі другого варіанту «Святий Боже» є формотворення наступних частин – «Алилуя» та ектенії. Цей фактор, поряд із фактурно-інтонаційними засадами, набуває значення стабільного і при тому тривкого чинника циклізації піснеспівів «Служби Божої».

За такої спроби посилення авторського чинника композитор все ж дотримувався й типових драматургічних принципів. Зокрема, значне центруюче значення надано «Херувимській пісні», відокремленої від «Яко царя». Її композиційні особливості – повторення музичного матеріалу без жодних змін у всіх трьох віршах-строфах – свідчать про врахування принципів обичного співу; на це вказують і фактурні особливості цього тексту (початковий загальнохоровий октавний унісон, майстерне розгалуження голосів у повноцінне чотириголосся, ланцюги терцієвих паралелізмів у різних однорідних голосах тощо). Емоційно-смісловне наповнення початкового матеріалу таке виразне, що митець, вочевидь, прагнув максимально закріпити її образність у слуховому досвіді. Значну роль в інтонаційному плині відіграють низхідні поспівки. Характерною фактурною моделлю є розростання від початкового унісону із одночасним розрідженням щільності звучання. При тому провідна мелодична роль належить не тембрально найвищому голосу, а переважно чоловічим партіям, які й домінують серед загального звукового колориту. Звертає на себе увагу й те, наскільки майстерно створено ілюзію підголосковості й навіть короткочасного усамостійнення тембральних пластів, тоді як у «Яко да Царя» семантично необхідний контраст забезпечено різким введенням строго академічного чотириголосся, осла-

### Розділ 3. РІЗНОВЕКТОРНІ ІНТЕНЦІЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРОЛОГІЇ

---

бленням мелодичного чинника і посиленням гармонічної вертикалі. Та при тому композитор не відмовляється від терцієвості у співвідношенні жіночих голосів, а зведення чоловічих до унісону породжує в наступних співзвуччях введення таких типових для самолівкової традиції прихованих квінт.

У стилістиці інших піснеспівів циклу згадані прийоми займають помітне місце. Так, у «Милость мира» їх фактурно-тембральна ефектність виявляється в антифонних зіставленнях чоловічих і жіночих партій («поклонитися Отцю і Сину і Святому Духу»). Аналогічне використання цього прийому зустрічається в «Господній молитві» (дев'ята частина, «Отче наш»), де композитор вдається й до звучання аналогічних фігур у секстовому викладі. Кожне з таких фактурних «розсвічувань» пов'язане з відтворенням певного семантичного задуму. Так, обернення терції в сексту викликане потребою посилення емоційності людського прохання в розспіві тексту «і остави нам долги наша». Заклучна фаза літургійного циклу насичена прославно-гимнічною інтонаційністю. Тут ідею соборної єдності й загальнонародного прославлення митець ефектно втілює як повнофактурним звучанням, так і постулативно виразними загальнохоровими унісонними поспівками, у специфіці застосування котрих (як, зокрема, у «Да ісправиться») виразно простежується вплив його попередників. Серед першорядних у цьому випадку – чіткі асоціації з піснеспівами О. Нижанківського, зокрема зі «Святим Боже» f-moll: у завершенні першої частини при повторенні фрази «помилуй нас» зустрічається аналогічний прийом.

У «Службі Божій» Д. Січинського виявляється типова для жанру образна рельєфність тематизму великих багатотемних частин, посилена насиченням внутрішніми контрастами (динамічними, фактурними, інтонаційними, тональними тощо). Ви-



*Костюк Наталія. Охоронні тенденції в галицькій богослужбовій ...*

---

разність мелодики й емоційних планів за простоти викладу також і малих піснеспівів споріднює твір із загальною традицією української літургійної творчості, але водночас і виокремлює його серед таких циклів західноукраїнських композиторів кінця XIX – початку XX ст., більшою мірою зорієнтованих на особливості регіонального співу. Та водночас зустрічаються в цьому творі і напрочуд показові для розуміння творчого контексту моделі, як, наприклад, відокремлення триразового туттійного проголошення «Святе» на початку однойменної частини: аналогічний прийом, у такій самій частині застосований К. Стеценком кількома роками згодом, дозволяє говорити про глибоке осягнення Січинським можливостей синтезу мовно-виразових площин богослужіння. У тому самому руслі важливою є і широкі застосування квартових чи секстових стрибків у початках фраз, які ще зберігають у митця типову функцію інтонаційного акцентування (наприклад, у «Да ісполняться»), та провіщають важливий для піснеспівів представників «нового напрямку» (знову ж таки, на етапі першого п'ятнадцятиліття XX ст., що виявляється передусім у К. Стеценка) прийом семантичного посилення фаз стадіального розгортання драматургії.

Ця тенденція – звернення до ідеї створення богослужбових циклів на ґрунті регіональних церковно-співочих традицій – стала достатньо типовою ознакою західноукраїнської творчості цього етапу. До тенденції, започаткованої М. Вербицьким і П. Бажанським, з часом долучилися такі визначні церковно-музичні діячі, як О. Нижанківський [«Служба Божа», втрачена], І. Кипріян «Літургія в партитурі на 4 голоси для мішаного хору» (Перемишль, 1882), «Божественна літургія Василя Великого» (Львів, 1893), «Утреня у святу Велику неділю Пасхи» (Львів, 1883)], М. Копко [«Літургія» (1897), «Літургія Іоана Золотоустого» (1899), «Служба Божа»

### Розділ 3. РІЗНОВЕКТОРНІ ІНТЕНЦІЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРОЛОГІЇ

---

(1912) і «Тропарі воскресні» (1904)], М. Кумановський [«Заупокійна Служба Божа для мішаного хору» а capella (Львів, 1911), «Літургія для мішаного хору» (1911), «Панахида по напіву церковному» для мішаного хору а capella (Львів, 1911)]. Вона присутня й у творчості Йосипа Кишакевича, який звернувся до цієї сфери компонування ще студентом Львівської духовної семінарії. Першим його твором у цій царині – вже традиційно для багатьох священників-композиторів регіону внаслідок необхідності для них регентської праці – стала «Служба Божа» (1892, видана 1893), написана, за припущенням Л. Кияновської, для учнів української перемишльської гімназії, як і піснеспіви для жіночого хору – для перемишльського Руського інституту для дівчат. Їх стилістика – з характерними вторами й унісонами, нескладною інтонаційністю й ритмікою, подекуди вкраплюваними альтераціями – цілком проста й невибаглива, та водночас синтезує в собі властивості обичного самолівкового співу і духовної пісенності. Композитор і надалі дотримувався такої стилістики, що можна, включно з використанням побутуючої в регіоні української лексики, а також – зорієнтованості на соборні принципи загальнохорового виконання включно з прийомами самолівкового співу, розцінювати як провіщення майбутніх Літургій для народного співу в творчості київської школи.

Отже, діячі західноукраїнської богослужбово-музичної культури другої половини XIX – перших десятиліть XX ст., засвоївши сутність новацій перемишльської школи в добу її розквіту та інтерпретуючи її концепти значною мірою крізь призму неухильного укріплення серед пастви авторитетності візантійської обрядовості в консолідації «руської» церкви і втіленні духу національної релігійної ментальності українців, привнесли чимало важливого у перебіг її процесів. Прагнути

*Костюк Наталія. Охоронні тенденції в галицькій богослужбовій ...*

---

як збереження й поміркованого розвитку традиційних засад богослужбового співу, так і осмислення та впровадження нових ідей, вони, трансформуючи задум І. Снігурського відповідно до реалій і можливостей тогочасної громадськості, значною мірою змінили напрямок отриманих в ході міжкультурної взаємодії «потоків текстів»<sup>17</sup>. Насправді це означало інтенсивне використання регіональних церковно-співочих традицій у власній авторській творчості й водночас їх популяризацію всіма доступними засобами у дещо «осучасненому» вигляді – у складі різноманітних друкованих співаників, «Напівника», «Бібліотек», врешті – «Простоїнія» і «Гласопіснців» тощо. Такий підхід у сукупності зі своєчасними інформативно-критичними публікаціями в періодиці виявився результативним і плідним, оскільки значно інтенсифікував інформаційні потоки й забезпечив доступ до різних рівнів необхідного матеріалу. Зрештою в ході такої освітньо-виховної і творчої праці була забезпечена важлива для, умовно кажучи, сприймаючої ланки суспільної культури масовість активних реципієнтів: нарощення кількості парафіян із достатнім для повсякденного вжитку досвідом хорového співу значно перевищило результативність створення академізованих церковно-хорових колективів. Чутливість до потреб «сприймаючої культури» (Ю. Лотман), виявлене композиторами значною мірою внаслідок їхнього пастирського покликання і священничої праці, породило лавиноподібну реакцію в суспільстві й значно перевищило початковий імпульс потужністю і культурним значенням, хоча динаміка суто мистецького плану у виконавській і

---

<sup>17</sup> Лотман Ю. М. Проблема византийского влияния на русскую культуру в типологическом освещении. *Лотман Ю. М. История и типология русской культуры*. Санкт-Петербург : «Искусство – СПб», 2002. С. 48.

### Розділ 3. РІЗНОВЕКТОРНІ ІНТЕНЦІЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРОЛОГІЇ

---

композиторській сферах була не тільки нестабільною, а часом і позначена надмірною консервативністю. Та все ж це був процес, що, на протигагу до, сказати б, «книжних» і науково вивіренних концепцій, ішов від ґрунтових шарів і у своєму розгортанні забезпечував оволодіння академізованою хоровою мовою «вільне нею користування, засвоєння правил породження чужих текстів і відтворення за цими правилами аналогічних їм нових»<sup>18</sup>. У цьому коріняться мотивація як створеної західноукраїнськими композиторами безпрецедентної кількості циклів літургій, так і прецедент гармонізації локальних наспівів за значний час до активного розгортання такої тенденції на інших теренах. У зв'язку із цим цілком виправдано характеризувати цей етап як вислід діяльності не «перемишльської школи», а постперемишльської генерації; до межі століть цей процес у західноукраїнському ареалі вийшов на рівень, який Ю. Лотман визначив як критичний для засвоюючої культури: «традиція докорінно трансформується на основі споконвічного семіотичного субстрату приймаючого»<sup>19</sup>.

---

<sup>18</sup> Лотман Ю. М. Проблема византийского влияния на русскую культуру в типологическом освещении... С. 48.

<sup>19</sup> Там само.

Ірина Сікорська

### 3.2. УКРАЇНСЬКА МУЗИКА 1990–2000-х РОКІВ: ШЛЯХИ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИФІКАЦІЇ

25-літній період незалежності України дозволяє змалювати картину розвитку в його часових межах української професійної музичної культури як цілісної, національно визначеної, вписаної у світовий контекст, конкурентоздатної на світовій арені. Передбачається окреслити загальнокультурну ситуацію (фестивалі, конкурси, соціальний запит тощо); проаналізувати найяскравіші твори в різних жанрах: камерних, симфонічних, музично-театральних тощо. Прослідкувати «прояви» національної визначеності музики: зовнішні (назви, програмність, тексти тощо) і внутрішні (інтонація, емоція, організація матеріалу тощо).

Незалежності України минуло понад чверть століття. Дата 1991 року не лише історію країни розділила на «до» й «після». Аналогічні процеси відбулися в культурі й мистецтві як галузях, на пряму залежних від ідеології, що вивело їх на якісно новий рівень.

*Сучасні композитори – Тарасові Шевченку.* Відколи Радянський Союз, цей «колос на глиняних ногах», розвалився, практично припинилася гастрольно-концертна діяльність українських колективів, чи не єдиною можливістю для компо-

### Розділ 3. РІЗНОВЕКТОРНІ ІНТЕНЦІЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРОЛОГІЇ

---

зитор – почути свій твір у «живому» виконанні стали українські фестивалі. Таким чином, запропонована тема дає майже вичерпну інформацію про різножанрові музичні твори, написані упродовж останніх десяти років ХХ ст., імпульсом для народження яких стала постать чи поезія Великого Кобзаря (свідомо обмежимо себе рамками музики академічної). Звісно, траплялися винятки на кшталт опери-ораторії Віталія Губаренка «Згадайте, братія моя» (1991, Львівський театр опери та балету) чи постановки опери Левка Колодуба «Поет» (2001, Харківський театр опери та балету), – щасливі, оскільки були доведені до сценічної версії, тоді як у рукописах, скажімо, залишилися опера-ораторія «Тарас. Зоряна колицьова» Ігоря Щербакова (лібрето Ігоря Мамчура за Богданом Стельмахом, 1996), але такі приклади були поодинокими й лише підтверджують загальне «правило».

Ми проаналізували програми найпотужніших столичних фестивалів академічної музики: «Київ Музик Фест» (у подальшому – КМФ), «Музичні прем'єри сезону» (МП), «Міжнародний форум музики молодих» (ФМ) за 1990–2000-і роки, – і це дозволило нам зробити певні узагальнення. Усвідомлюємо, що тема «Тарас Шевченко на українських фестивалях» занадто широка, й розкрити її нам вдасться лише пунктирно, окресливши магістральні напрямки, з перспективою у подальшому розглянути їх глибше й ґрунтовніше.

Почну з негативу: на жодному з «Міжнародних форумів музики молодих» не прозвучало жодного твору на вірші Т. Шевченка. Це свідчило, з одного боку, що молоді автори не наслідилися взяти Т. Шевченка за об'єкт експериментаторства, з другого ж – хрестоматійний «побронзовілий» образ Кобзаря, створений та старанно підтримуваний офіційною владою, і не міг привернути увагу юних митців. 2004 року на «Прем'єрах

сезону» прозвучав доволі авангардовий твір Івана Тараненка для баяна «Після прочитання Шевченка. Причинна», виконаний Романом Юсипеем, тож можна було б сподіватися, що ситуація нарешті зміниться на краще. Проте зазначмо: автор на той час наближався до свого сорокаріччя, а це означає, очевидно, що до Шевченка ще треба «дорости». Приємно, що цей твір став репертуарним (Павло Фенюк) і неодноразово виконувався за кордоном.

У програмах «Київ Музик Фесту» та «Музичних прем'єр сезону» Т. Шевченко у тій чи іншій іпостасі (про це трохи далі) був присутній майже на кожному фестивалі. Одначе, якщо зважити на кількісне співвідношення (1–2 твори, з-поміж приблизно 2-х сотень), – стане ясно, що й тут не все гаразд.

Тему «Шевченко і музика» умовно можна розподілити на дві підтеми: а) твори на вірші Кобзаря, б) композиції про самого поета (т. зв. «меморіальні»). Останніх менше. До образу Кобзаря зверталися переважно композитори старшого покоління. Наймасштабнішим і найбільш помпезно-претензійним серед них є цикл «Шевченкіана» Якова Цегляра. Його перша частина – кантата «Світа зоря безсмертного Тараса» для тенора, хору та симфонічного оркестру на вірші Бориса Олійника – двічі (МП'94 та МП'96) прозвучала у виконанні Симфонічного оркестру та хору Національної радіокомпанії України; – соло Станіслав Пікульський, Юрій Олійник – МП'04, соло Євген Зубко – МП'96; вдруге – як диптих, де 2-ю частиною стала кантата для хору й симфонічного оркестру «По селах і містах іде Тарас» на вірші Миколи Руденка та Василя Симоненка (МП'96) у тому самому виконанні.

Не такими масштабними, але не менш пафосними вийшли «Дума про Кобзаря» Віктора Тилика (МП'93) у виконанні Симфонічного оркестру й хору ім. Платона Майбороди Націо-

### Розділ 3. РІЗНОВЕКТОРНІ ІНТЕНЦІЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРОЛОГІЇ

---

нальної радіокомпанії України та «Поема, присвячена Великому Кобзарю» для симфонічного оркестру Юрія Шуровського (МП'94, у тому самому виконанні). У стилістиці соціалістичного реалізму було вирішено й сонет для баритона й фортепіано «Шевченко і Пушкін» Климентія Домінчена на вірші Максима Рильського (МП'90, Василь Бокоч та Елеонора Пірадова). При тому варто зазначити, що кожен автор був по-своєму щирим у розкритті теми, проте музичні стереотипи попередньої доби виявилися надто «фундаментальними» для кожного з них, щоб їх подолати.

Деяко особно у цьому ряду стоїть оригінальний твір Богдана Янівського «Відповідь України Шевченкові», написаний для оркестру народних інструментів (Оркестр Національної радіокомпанії України під керівництвом Станіслава Литвиненка, КМФ'98). Що ж до стереотипів, то слухачі молодшого віку мали можливість переконатись як в їх існуванні, так і можливостях яскраво-індивідуалізованого потрактування «магістральної» (тобто Шевченківської) теми композиторами з «минушини», чи «з портфеля» старших сучасників. Так, на фестивалях звучали «Прелюд пам'яті Шевченка» Якова Степового в оригінальному аранжуванні (МП'96, Муніципальний духовий оркестр під керівництвом Василя Охріменка), Хорова замальовка Станіслава Людкевича «Сонце заходить» (КМФ'90, Чоловіча капела ім. Л. Ревуцького під керівництвом Богдана Анткова), частини з хорової сюїти А. Штогаренка «Шевченкіана» – «І будуть люди на землі» (КМФ'02, хор «Молодь Січесьлава» Дніпропетровського музичного училища п/к В'ячеслава Тарана). Камерний хор ім. М. Леонтовича з Харкова під керівництвом Юрія Бабія представив твори своїх земляків: Григорія Цицалюка – «Гече вода з-під явора» для баритона й хору та Тараса Кравцова – «І небо невмите» (КМФ'90).



Так чи інакше, на кожному КМФ обов'язково була присутня «лінія» Бориса Лятошинського – його музика, починаючи з валторнового мотиву V Симфонії – завжди є своєрідним камертоном для сучасних майстрів «композиторського цеху». Тож не дивно, що в «Шевченкіані з минулого» творів Б. Лятошинського було найбільше. Так, у виконанні Симфонічного оркестру Національної радіокомпанії України під орудою Володимира Сіренка звучала музика до кінофільму «Тарас Шевченко» (КМФ'94). Мініатюри «Із-за гаю сонце сходить», «Тече вода в синє море» виконували Хор студентів КНУКіМ під керівництвом Дмитра Радика (КМФ'02) та Ансамбль класичної музики ім. Б. Лятошинського під керівництвом Ігоря Андрієвського (КМФ'05). Романс для високого голосу «...є карії очі» прекрасно озвучила Марія Стефюк (КМФ'95).

Серед творів, написаних на вірші Т. Шевченка, особне місце посідають композиції іноземних авторів: Мар'яна Кузана (Франція) «Псалми» для тенора, хору та симфонічного оркестру (Хор ім. П. Майбороди й симфонічний оркестр Національної радіокомпанії під керівництвом Сергія Власова) та Девіда Дауні (США) «Мені однаково» для баса й симфонічного оркестру [Симфонічний оркестр Дитячого музичного театру (диригент Ігор Палкін, соло Сергій Павленко)] – обидва твори прозвучали на КМФ'90. З першим – все зрозуміло. Мар'ян Кузан – француз українського походження. Він багато й активно писав на вірші Т. Шевченка упродовж усього життя. Досить згадати його ораторію «Неофіти», репрезентовану свого часу в «Метрополітен-опера». Як зазначила дослідниця його творчості Стефанія Павлишин: «звернення композитора до релігійної теми [через поезію Шевченка. – І. С.] в останній період творчості посилюється і поглиблюється разом з його пошуками безпосередніх українських

### Розділ 3. РІЗНОВЕКТОРНІ ІНТЕНЦІЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРОЛОГІЇ

---

коренів»<sup>1</sup>. У музиці «Псалмів» спостерігається зумисна архаїзація мотивів і гармоній, що асоціюються із середньовіччям. Натомість, симфонічна поема Д. Дауні «Мені однаково» – приклад унікального діалогу культур, реалізація якого уможливилася внаслідок просвітницької діяльності одного із співдиректорів КМФ Вірка Балея.

Твори сучасних українських композиторів можна умовно згрупувати за жанровими ознаками. До першої включімо композиції т. зв. «великих» форм: симфонічна поема «Тополя» Юрія Іщенка (Симфонічний оркестр Національної радіокомпанії України під керівництвом В'ячеслава Блінова, КМФ'02), Думка для симфонічного оркестру Натальї Боевої «Бандуристе, орле сизий» (Естрадно-симфонічний оркестр під керівництвом Віктора Здоренка, соло Валерій Буймістер, КМФ'02), поема для баса, хору та симфонічного оркестру «Я не нездужаю» Я. Цегляра (Хор ім. П. Майбороди та Естрадно-симфонічний оркестр п/к В. Здоренка, соло Владлен Грицюк, МП'94), Симфонія для хору Євгена Станковича (МП'92) та його ж «Плач Ярославни» із симфонічного диптиха (МП'94) – в обох випадках у прекрасному виконанні хору «Київ» (керівник – Микола Гобдич), що послужило імпульсом для майбутнього тісного творчого співробітництва композитора з цим колективом, кульмінацією якого став фестиваль «Золотоверхий Київ'2000», присвячений метру сучасної музики.

Найбільш монументальною сторінкою фестивальної «симфонічної Шевченкіани» стала трагедійна симфонія В. Губарен-

---

<sup>1</sup> Павлишин С. Український композитор у Франції – Мар'ян Кузан. *Наук. вісник НМАУ*. Вип. 17 : Українська тема у світовій культурі. Зб. статей. Київ, 2001. С. 299.

ка «De profundis» для тенора, сопрано та симфонічного оркестру, яка «постала як могутня скеля»<sup>2</sup>, завершуючи своєрідний «Шевченківський» триптих митця (початок йому було покладено симфонічною поемою «Пам'яті Т. Шевченка» (1963), продовженням, нагадаю, стала опера-ораторія «Згадайте, братія моя!...» (1991). У симфонії проявилось константне тяжіння В. Губаренка до театральності, сценічності (всі вокальні епізоди скоріше нагадують оперні). Водночас розвиток тематизму відбувається за законами симфонічного циклу. Як справедливо писала Надія Некрасова: «Лірико-філософський і водночас сповнений високого драматизму твір В. Губаренка ніби уособлює саму сутність буття»<sup>3</sup>.

Найвищу музичну «якість» демонструє фестивальна «камерна Шевченкіана». Однією з її вершин, безумовно, стала Камерна симфонія для сопрано й камерного оркестру Олега Киви у виконанні Ніни Матвієнко та ансамблю солістів «Київська камерата» під керівництвом Валерія Матюхіна (МП'89). У цьому творі вповні проявились як неофольклористичні інтенції композитора (введення фольклорної співачки, темброва палітра, ладові особливості), так і його неоромантизм (яскрава мелодична лінія в солістки, звукопис пейзажних замальовок, висока емоційна напрута). Цікавою була також кантата «Іван Підкова» Віктора Камінського, виконана у Києві двічі, причому різними колективами (найоб'єктивнішу оцінку твору, зазвичай, дають виконавці) – Житомирським камерним хором п/к Олександра Вацека (КМФ'90) та Жіночим хором музично-педагогічного факультету Київського педагогічного інституту п/к Поліни Ніколаєнко (КМФ'91).

<sup>2</sup> Некрасова Н. «Київ Музик Фест'96». *Музика*. 1997. № 1. С. 3.

<sup>3</sup> Там само.

### Розділ 3. РІЗНОВЕКТОРНІ ІНТЕНЦІЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРОЛОГІЇ

---

Одним із найяскравіших вражень КМФ'94 (за оцінкою музикознавця Ігоря Лапинського)<sup>4</sup>, стала Кантата для хору а капелла Валентина Сильвестрова, написана ще в 1977 році, у виконанні хорової капели «Думка» під керівництвом Євгена Савчука. Доволі авангардова (як на 1970-ті рр.) музика твору (численні сонористичні ефекти, алеаторика, «горизонтальна» поліфонія та ін.) унеможливлювали його виконання за радянських часів, оскільки не збігалася з тодішнім «реалістичним» сприйняттям Т. Шевченка провладними структурами. З висоти ж слухацького досвіду 1990-х кантата зовсім не видалася чимось екстраординарним. Навпаки, музика вражає глибокою емоційністю, яскравим колоритом. Цікаво, що композиція отримала позитивний і вельми поетичний відгук і представника письменницької братії<sup>5</sup>.

Природно, що найчисленнішою є група хорових творів на вірші Т. Шевченка. Сповнені виразної ритміки й мелодики, часом зумисне фольклоризовані, вони якнайкраще лягають на музику, легко розспівуються. Широка варіативність виразово-тембрових можливостей хору також здатна найповніше відтворити дух і глибину змісту Шевченкового слова. Жанрово-стилістичний діапазон хорових творів на вірші Т. Шевченка теж дуже широкий. Так, на фестивалях виконувалися хори з опер «Чумацький шлях» Олександра Рудянського (Хор ім. П. Майбороди та Естрадно-симфонічний оркестр під керівництвом Віктора Плоскіни, КМФ'95, 98) та «Поет» Л. Колодуба (хор КНУКіМ під керівництвом Д. Радика та Державний духовий оркестр під керівництвом Олексія Рошача – МП'04); розгорнуті епічні хорові

---

<sup>4</sup> Лапинский И. Осенняя элегия. *Новости*. 1994. 13 октября.

<sup>5</sup> Гучало Є. Київські псалми. *Літературна Україна*. 1994. 20 жовтня.

композиції – дума «Вмирала річка» Віктора Мужчиля (хор КНУКіМ п/к Д. Радика, КМФ'91). Зрозумілим є потяг композиторів до раніше забороненої релігійної тематики – Два псалми Людмили Матвійчук («Класик-хор» кафедри хорового диригування КНУКіМ п/к Д. Радика, КМФ'97), Молитва Божої Матері Володимира Зубицького (капела «Трембіта» п/к Миколи Кулика, КМФ'1993), «О Боже наш великий» Івана Подорожного (Вінницький хор під керівництвом Віталія Газінського, МП'96), «Псалом Давидів» Віктора Гончаренка (хоровий ансамбль «Свят-коло» під керівництвом Віктора Степура, МП'93, КМФ'92 та Вінницький камерний хор п/к В. Газінського, МП'96).

Поміж «фольклоризованих» творів – «Сонце заходить» Я. Цегляра для чоловічого хору а капелла (хор ім. П. Майбороди п/к Віктора Скоромного, МП'96), «І барвінком, і рутою», «Ой діброво, темний гаю» Ю. Іщенко (хор «Хрещатик» під керівництвом Лариси Бухонської, МП'02).

«Рекордсменом» за частотою виконання є хор Богдани Фільц «Учітєся, брати мої»: його співає Вінницький хор п/к В. Газінського (МП'96), Чернігівський хор ім. Д. Бортнянського (МП'98; КМФ'98, МП'99) та ін.

«Візитною карткою» Великого дитячого хору Національної радіокомпанії України стала композиція В. Степура «Над Дніпровою сагою» (МП'92) завдяки її особливій виразності, витонченому звукопису й нюансуванню.

Утім, безперечною кульмінацією «хорової Шевченкіани» став «Заповіт» В. Сильвестрова – друга частина його Диптиху, виконана капелою «Думка» на КМФ'95. Критика була на рідкість одноставною: «справжнє відкриття», «справжній фурор» (Юрій Чекан), «справжній шедевр» (Ірина Сікорська), «справжнє одкровення» (Наталя Семенен-

### Розділ 3. РІЗНОВЕКТОРНІ ІНТЕНЦІЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРОЛОГІЇ

ко) <sup>6</sup>. Але всіх перевершила В. Кузик, зазначивши: «Ці думки-образи надлюдської сили; вони ніби надійшли з космічної безодні й вселенських світів, пронизали єство митця й спонукали його, самого зачарованого почутим, передати це нам, земним людям...» <sup>7</sup>.

Романсова лірика на вірші Тараса Шевченка упродовж зазначених років, на жаль, була вельми нечисленною, надто у порівнянні з попередніми періодами. При тому поповнили її композитори старшого покоління, які у своїй творчості тяжіють ще до романтизму лисенківського типу: Віталія Кирейка – 5 романсів (Юрій Демчук, баритон, у супроводі автора, КМФ'98); Олександр Левицький – «Чого мені тяжко» (В. Бокоч, МП'99); Б. Фільц – романси «Маленькій Мар'яні» та «Як маю я журитися» виконала Людмила Войнаровська (МП'04).

Отже, незважаючи на декларації про «святу до Шевченка любов», сучасні композитори упродовж минулих десятиліть зверталися до Кобзарєвої поезії не так уже й часто, і результат, відповідно до творчого потенціалу кожного митця, щоразу був різним.

**Оперна творчість доби незалежності.** У музичному дискурсі української культури 1950–1980-х років жанру опери належить провідне місце. Як не дивно, але саме в добу, затавровану нині «роками застою» та критикованого методу «соціалістичного реалізму», народилися найкращі опери Бориса Лятошинського, Юлія Мейтуса, Віталія Кирейка, Віталія Губаренка... На оперній сцені розквітнув талант багатьох славетних

<sup>6</sup> Міжнародний музичний фестиваль «Київ Музик Фест». 1990–1999 / упоряд. М. Копиця, Г. Степанченко. Київ, 1999. С. 52–57.

<sup>7</sup> Кузик В. Осінній ужинок – «Київ Музик Фест'95». *Демократична Україна*. 1995. 19 жовтня.

українських співаків: Зої Гайдай, Бориса Гмирі, Марії Литвиненко-Вольгемут, Євгенії Мірошниченко, Івана Паторжинського, Белли Руденко, Анатолія Солов'яненка, та багатьох інших; геніальних українських диригентів: Костянтина Симеонова, Натана Рахліна, Стефана Турчака... Почасти це було пов'язане з намаганням тодішньої влади саме через оперний жанр стверджувати пафос радянської ідеології (відтак – безліч соціальних замовлень і відповідних «датських» творів). Однак факт залишається фактом: опери замовлялися, праця композиторів стимулювалася відповідною оплатою навіть із кредитуванням, твори виставлялися на сцені...

Упродовж наступного періоду українській опері судилося пережити далеко не найкращі часи. Цей жанр виявився найбільш уразливим від економічних негараздів доби т. зв. «перебудови», подальшого розвалу Радянського Союзу та становлення незалежної української держави. І це також було цілком логічно, бо ще Борис Асаф'єв писав, що «опера – барометр суспільного життя»<sup>8</sup>. Тож не дивно, що поволі українська опера перетворилася на своєрідний фантом (із французької *fantom* – привид, від латинської *phantasma* – думка, уявний образ) – тобто те, що існує лише в чийсь уяві. Спробуємо з'ясувати, як це твердження відповідає дійсності.

Не секрет, що створення такого масштабного твору, яким є опера, завжди перебувало (і продовжує перебувати) у прямій залежності насамперед від постановочних запитів відповідних закладів (тобто оперних театрів). Однак вітчизняні театри опери та балету (в чому їм упевнено задає «тон» Національна опера України) майже цілком переорієнтувалися на світо-

---

<sup>8</sup> Асаф'єв Б. В. Опера. *Очерки советского музыкального творчества*. Москва ; Ленинград, 1947. Т. 1. С. 20.

### Розділ 3. РІЗНОВЕКТОРНІ ІНТЕНЦІЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРОЛОГІЇ

---

ву класику: з нею можна виїжджати на прибуткові зарубіжні гастролі та й удома покращити фінансовий стан – головними відвідувачами, принаймні Національної опери, є іноземці, здатні заплатити за квитки... Панівне місце посіла італійська й російська класика, іноді траплялися німецькі й французькі, знову ж таки класичні твори. Якщо ж проаналізувати репертуар шести оперних театрів України за останні десять років ХХ ст., може скластися враження, що розвиток української опери зупинився десь наприкінці ХІХ ст.: поодинокі українські твори, як-от: «Запорожець за Дунаєм» Семена Гулака-Артемовського (1862), «Наталка Полтавка» (1889) і «Тарас Бульба» (1890) Миколи Лисенка у Києві, час від часу «Катерина» Миколи Аркаса (1891) в Одесі – репрезентували українську класику. Іноді часові кордони «пересувалися» на півстоліття вперед: у Львові з'являлося «Украдене щастя» Юлія Мейтуса (1960) – я особисто мала приємність переглядати її в 1995 році. В оперній студії НМАУ наприкінці 1998 року відновили «Лісову пісню» Віталія Кирейка (1957) – але відбулось усього декілька вистав. У сезон 1993/94 років майже одночасно в Києві поставили «Купало» Анатолія Вахнянина (1882), а у Львові – «Роксолану» Дениса Січинського (1909) – в новій оркестровій редакції Мирослава Скорика. Однак сценічне їх вирішення не вийшло за рамки «етнографізму», й твори не затримались у постійному репертуарі. Щоправда, Київська опера спробувала, як кажуть, «погнатися за двома зайцями»: у сезон 1995/1996 поставити на своїй сцені твір водночас і український, і закордонний, але далеко не найкращий – «Анна Ярославна» Антіна Рудницького (1967) – композитора не дуже яскравого таланту й обмежених можливостей. Добре, що редакцію цього твору та його оркестровку було доручено Левкові Колодубу – саме ретельна праця останнього врятувала цей наперед невдалий



проект від неминучого провалу. До речі, оглядовою рецензією на цю постановку відгукнулася й Алла Терещенко<sup>9</sup>.

Що ж ми отримали у спадок? Із розвалом Радянського Союзу припинила існування налагоджена система державного замовлення й кредитування написання опери (справа копітка й тривала): останньою замовленою й оплаченою закупівельною комісією Міністерства культури оперою стала лірико-комічна «В степах України» В. Губаренка (1987) за Олександром Корнійчуком (авторка лібрето Марина Черкашина-Губаренко). Історичні й політичні події в країні тоді розвивалися такими темпами, що невдовзі цей блискучий твір виявився «морально застарілим», хоча був лише опосередковано пов'язаний із «лінією партії» (життя «передових» і не дуже колгоспників). Композитор намагався його «підремонтувати»: зняти ідеологічні моменти, підсилити акцент на загальнолюдських цінностях, навіть перейменував на більш нейтральне «Кому посміхалися зорі?», проте до постановки справа так і не дійшла. Невдовзі в Харкові зняли з репертуару його чудову, вишукану комічну оперу «Сват мимоволі» (1982), а в Одесі економічні негаразди ще раніше «вибили» вельми успішного «Вія» (1980).

Останньою радянською оперною постановкою стали одіозні «Прапороносці» Олександра Білаша за Олесем Гончаром (1987). Створений до жовтневого ювілею (також останнього в історії СРСР, що пишно відзначався), цей твір так і залишився «датським». Написаний у традиціях радянської пісенної опери 1930-х років, невисокої художньої вартості, він також невдовзі зійшов зі сцени. Таким чином, ні на замовлення, а тим паче кредитування написання опер (до чого за радянських часів були привчені композитори), ні на поста-

<sup>9</sup> Терещенко А. Повернена із забуття. *Культура і життя*. 1996. 6 березня.

### Розділ 3. РІЗНОВЕКТОРНІ ІНТЕНЦІЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРОЛОГІЇ

новку вже написаних творів держава коштів не мала. Звісно, все це не могло не позначитися на розвитку такого масштабного синтетичного жанру, яким є опера.

Поміж тим, довідкові збірники про написані твори, що видавалися до чергових з'їздів Національної спілки композиторів України<sup>10</sup>, засвідчили, що, незважаючи на вкрай несприятливі обставини, композитори продовжували писати опери. «За звітний період» (тобто в період між кількома з'їздами – 1989–2005 рр.) з'явився цілий ряд творів оперного жанру понад двадцяти (!) авторів. Аналіз цього списку дозволяє зробити певні узагальнення.

Насамперед, розгляньмо тематику зазначених творів. Проблеми державотворення й національної самоідентифікації повернули погляди композиторів у бік Шевченківських текстів: опера-ораторія В. Губаренка «Згадайте, братія моя» (лібрето М. Черкашиної-Губаренко), опера-дума Олександра Злотника «Сліпий» (лібрето Віктора Гришича), опера Олександра Рудяньського «Чумацький шлях Тараса» [лібрето В. Юречка, – з неї виконувалися фінал – «Заповіт» для баритона з оркестром (КМФ'1995) і арія Тараса (КМФ'1998)]. Тексти Кобзаря було використано і в опері Л. Колодуба «Поет» (лібрето О. Біляцького й З. Сагалова). Усі ці твори єднає масштабність, розгорнена епічна драматургія, відповідне інтонаційне коло, різний ступінь глибини переосмислення фольклору.

Значною популярністю користувалися й сюжети, запозичені з вітчизняної класики, у т. ч. й забороненої упродовж

<sup>10</sup> Твори композиторів та музикознавчі праці, написані між IX та X з'їздами Спілки композиторів України : Довідник. Київ, 1994; Твори композиторів та музикознавчі праці, написані між X та XI з'їздами Спілки композиторів України : Довідник. Київ, 1999; Твори композиторів та музикознавчі праці, написані між XI та XII з'їздами Спілки композиторів України : Довідник. Київ, 2004.

радянських часів – «Оргія» Олександра Костіна (окремі її фрагменти виконувалися на КМФ'95) та однойменний твір Віталія Пацери, «Бояриня» Людмили Матвійчук – всі за драмами Лесі Українки, «Маруся Чурай» за однойменним віршованим романом Ліни Костенко Тамари Оскоменко-Парулави, «Привітання життя» на вірші Богдана-Ігоря Антонича Бориса Синчалова, «Сулейман і Роксолана» за Богданом Лепким О. Костіна та ін.

Не згасав інтерес і до вічної теми кохання: останнім твором 90-літнього Ю. Мейтуса стала опера «Антоній і Клеопатра», «найсвіжіший» твір Олександра Нежигая – рок-опера «Тристан і Ізольда». Не оминув її також Ігор Гайденко в композиції «Нет повести печальне на свете»...

Цілий ряд творів було написано на біблійні сюжети й тексти: «Спіймайте нам лисенят» (за «Піснею пісень») Олександра Белінського, рок-опера «Маріанна» (лібрето Олександра Вратарьова) Ігоря Поклада, «Благовіщення» (за Євангелієм від Луки) Олександра Щетинського, «Вигнання з раю» Андрія Бондаренка, «Син людський» Бориса Синчалова, «Адам і Єва» Юлії Грицун та ін. – за радянських часів навіть уявити собі подібне було просто неможливо.

Ще один показовий момент – твори «закритої» за радянських часів єврейської тематики – від трагедійних подій останньої війни (одноактова трагедія «Це мої діти» та опера у двох діях «Праведники» Якова Цегляра на вірші Дмитра Павличка) до комедійних сцен «Весілля Двойри» й камерної опери «Одеська легенда» Олени Томльонової за мотивами «Одеських оповідань» Ісаака Бабеля.

Прикметно, що переважна більшість поданих оперних творів має позначку «камерна». Їх лібрето у переважній більшості інтерпретували світову літературну класику. Серед них – «Час

### Розділ 3. РІЗНОВЕКТОРНІ ІНТЕНЦІЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРОЛОГІЇ

---

каяття» Олександра Козаренка (лібрето Сергія Ступака за віршами українських поетів XVII–XVIII ст.), «Доля Доріана» Кармели Цепколенко за мотивами «Портрета Доріана Грея» Оскара Вайльда, «Із життя князя Т.» (камерна опера-балет), «Повний джентльмен» Людмили Самодаєвої за Вашингтоном Ірвінгом, її ж «Мірсконца» та «Два дні мадам Ленін» за Велеміром Хлебниковим, «Вуса» Юрія Бабенка за Олексою Стороженком, «Сцена із Фауста» Борислава Стронька за Олександром Пушкіним та багато інших.

З одного боку, прагненням скоротити до мінімуму «постановочні витрати», а з другого – потягом до психологізму, увагою до внутрішнього світу окремого індивідуума можна пояснити збільшення кількості моноопер. Нагадаю, що в українській музиці цей жанр започаткував В. Губаренко своєю оперою «Ніжність» («Листи кохання») за новелою Андре Моруа (1971) – у концертному виконанні її було повторено на Першому «Київ Музик Фесті» 1990 року у виконанні Алли Романовської (сопрано) й Симфонічного оркестру Київського дитячого музичного театру для дітей та юнацтва. Продовженням цієї лінії у творчості В. Губаренка стала «Самотність» – моноопера для тенора з оркестром за Проспером Меріме.

У тому самому жанровому ряду (проте різної художньої вартості) стоять «Сповідь білого тюльпана» О. Білаша на тексти Лариси Слюсак (виконувалась у концертному виконанні Лідією Кондрашевською), «Лист із Мілана» Бориса Синчалова на тексти листів Соломії Крушельницької і його ж «Самотній в океані» на вірші українських поетів, «Між двох вогнів» – міні-моноопера для квартету ударних, бас-кларнета та голосу К. Цепколенко за мотивами «Степового вовка» Германа Гессе, «Пісні кохання» Юрія Шамо на вірші російських поетів, «Танок із тінню» й «Танок із тінню-2» – моноопери для сопрано,

скрипки, баяна та фортепіано Л. Самодаєвої на вірші Олени Палашек-Сторожук, «Alchimic du Verbe», «The Divine Sarah» – опера-сцена для мецо-сопрано й фортепіано Юлії Гомельської (лібрето Метта Ірвіна).

Прикро, але переважна більшість згаданих вище творів поки що залишається в рукописах. Авторів же, які вперто продовжують працювати «в стіл», мужньо сподіваючись на обов'язковий прихід «щасливого майбутнього», я б назвала ідеалістами. Серед таких – Ю. Іщенко: його завершальний твір із чеховської тетралогії «Ми спочинемо» (за п'єсою «Дядя Ваня»), оркестрований ще у 2000 році, обіймає 4 дії й потребує цілих 2 вечори (без жодних сподівань на постановку). Є надія, що відкриття у Києві Камерного оперного театру все-таки змінить стан речей на краще. Певні надії в цьому плані подає блискуче поставлена в Оперній студії силами студентів НМАУ сатирична опера В. Зубицького «Палата № 6» (за Антоном Чеховим). Написана в 1982 році, вона, як з'ясувалося, й сьогодні звучить на диво свіжо й актуально.

Більш «гнучкою» виявилася когорта композиторів-прагматиків: свій потяг до опери вони реалізовували у творах, орієнтованих на «сьогодення» – вдавалися до певних жанрово-постановочних компромісів, обмежували кількість дійових осіб, оркестровий склад тощо – і все для того, щоб таки почути свій твір у живому виконанні й перевести його з «фантомного стану» у площину реальності (нехай хоч і «одноразової»). Величезну роль у цьому процесі відіграли музичні фестивалі, які упродовж 1990-х років замінили регулярне концертне життя попередніх десятиліть.

Так, із камерною оперою «Готель кохання» Олександра Камерштейна за новелою А. Моруа (лібрето Олександра Стельмашенка), хоча лише й у концертному виконанні, широкий

### Розділ 3. РІЗНОВЕКТОРНІ ІНТЕНЦІЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРОЛОГІЇ

---

загал дістав змогу ознайомитися завдяки фестивалю «Музичні прем'єри сезону». Прагнучи відтворити своєрідну версію вічного трикутника «Фауст–Маргарита–Мефістофель», композитор зумисне зіставив атональну музику й оперетковий шлягер, «пошматований» ритм хаосу й чи не банальну боса-нову. Втім, подібними контрастними барвами можна змалювати й сучасне життя, – не дарма ж О. Канерштейн зізнавався що «...живучи у певному соціокультурному середовищі, не можна самоізолюватися від його проблем»<sup>11</sup>. Драматургія опери побудована на основі лейтмотивів: зневіри (Жан), кохання (Жан-Марі), підступності (Гійом), страждання (соло саксофона) – всі вони зосереджені в партії оркестру – змінюються, розвиваються, симфонізуючи музичну тканину. В музиці присутнє сильне особистісне начало. Пластична мелодика виростає з виразної мовної інтонації, струнка темброва драматургія будується на зіставленні «чистих» тембрів. Без сумніву, твір виграє би за наявності бодай пантоміми: вона б допомогла виструнчити драматургію, об'єднати окремі сцени, подолати статику, зрештою, полегшити сприймання змісту: адже вокальні партії лише фіксують емоційний стан героїв, а занадто «засимволізований» текст тяжкий для сприймання. Завдяки фестивалю КМФ'95 у виконанні Запорізького симфонічного оркестру п/к В'ячеслава Реді було «озвучено» «Американську симфонію» О. Канерштейна, яку останній переробив із написаної раніше опери й озаглавив: «Сторінками опери “Скуті ланцюгом”».

Відкриттям «Міжнародного форуму музики молодих'98» стала камерна опера «Час каяття» О. Козаренка. Її коріння – у середньовічних містеріях, вітчизняних покайних віршах,

---

<sup>11</sup> Олександр Канерштейн. *Музика*. 1996. № 4. С. 3–4.

у народних плачах-ладканнях. Серію сценічних пошуків О. Козаренка продовжила монодрама «Орестея» за трагедіями Есхіла для актора й інструментального ансамблю (КМФ, 1996, М. Барнич і «Київська камерата» п/к В. Матюхіна). Експресія декламаційного мовлення, драматично загострене звучання, виразні зображальні моменти (шалений політ Ериній) – стали «головним каталізатором змістової напруги» твору<sup>12</sup>. Автор «неначе ставить перед очима глядача збільшувальне скло, аби той зміг побачити, як близькі проблеми «часів, давно минулих» та сучасності»<sup>13</sup>.

Великий майстер музичного театру В. Губаренко завжди тяжів до жанрових мікстів (симфонії-балети «Асоль», «Liebestoo», опера-балет «Вій»), проте «вічною й нездоланною» його любов'ю все ж залишалася опера. «Оперне» трактування вокальних партій і «театральність» музично-драматичних «сцен» навіть у симфонії, «схрещення» театральності й симфонізму неодноразово відзначали музикознавці<sup>14</sup>. Але неможливість сценічного втілення своїх задумів спонукала Майстра до т. зв. «жанрових компромісів» – опера-ораторія «Згадайте, братія моя» за Т. Шевченком (добре, що авторові пощастило за життя почути її в концертному виконанні солістів і Симфонічного оркестру Національної радіокомпанії України п/к В. Сіренка). Нічим іншим, як камерною оперою з усіма її атрибутами, є «Монологи Джульєтти» В. Губаренка – ліричні сцени

<sup>12</sup> Загайкевич М. Оптимістичні нотатки. *Культура і життя*. 1997. 5 листопада.

<sup>13</sup> Гожик Ю. Когда смотришь в бездну, обрати взор к небу. *Факты*. 1997. 14 жовтня.

<sup>14</sup> Некрасова Н. Київ Музик Фест–96. *Музика*. 1997. № 1. С. 4; Загайкевич М. Київ Музик Фест–96: економічні реалії і духовне життя. *Культура і життя*. 1996. 20 листопада.

### Розділ 3. РІЗНОВЕКТОРНІ ІНТЕНЦІЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРОЛОГІЇ

---

за Вільямом Шекспіром для сопрано, баса, органа, фортепіано, струнного оркестру та ударних. Їх успішна прем'єра відбулася на КМФ'98, у виконанні Людмили Давимуки (сопрано), Богдана Тараса (бас), Галини Булибенко (орган) та Київського камерного оркестру п/к Романа Кофмана.

Хорова опера Лесі Дичко «Золотослов» на народні вірші стала подією не лише фестивалю МП'96, а й української хорової музики в цілому. Появі її завдячуємо активізації хорового життя в Україні (у чому, до речі, немала заслуга самої Л. Дичко) та народженню ряду висококласних хорових колективів, зокрема, камерних хорів «Хрещатик» (тоді кер. Л. Бухонська) та «Орея» (кер. О. Вацек), які й стали першими виконавцями «Золотослова».

Перед глядачами розгорнувся цикл народних обрядових дійств: оповідь про створення світу («Ой ти, Боже ти наш, Боже»), щедрівки («Ой сивая зозуленька»), веснянки («Весна-красна»), фрагменти весілля («Просила Маруся в свого батечка»), плач за матусею («Матінко рідная, чом тебе не мала?» та «Ой прийди, прийди, матінко»). Композиторка представила власні варіанти народних пісень, зумисне обираючи широковідомі варіанти, переосмислює їх, але зберігає основні ознаки. Деякі пісні, зокрема весільні, «розігруються» в особах – єдина маса хору диференціюється, «розсипається» на окремих акторів. У музичній тканині твору об'єднуються кілька пластів: молодечі забави, виступи солістів, коментарі хору. Твір вражає проникненням у глибини народної свідомості, виразністю музики, композиторською майстерністю.

Осібне місце в музично-сценічній палітрі України посідає дійство «Золотий камінь посіємо» Ганни Гаврилець на лібрето Софії Майданської. За своїми жанровими ознаками цей твір впритул наблизився до фольк-опери – він, власне, продовжує



лінію «Цвіту папороті» Євгена Станковича. Грандіозне музично-театральне дійство, присвячене ювілею славетної української співачки Ніни Матвієнко, окрім солістки, включає хор, фольклорний ансамбль, театр сучасної хореографії. 31 композиція – зразки автентичного фольклору з репертуару головної героїні – завдяки розгорненій музичній драматургії майстерно вплетена в масштабне епічне полотно. Перед очима розгортається історія України (від дохристиянської доби до сьогодення) в її найвеличніших проявах, подана крізь призму народної пісенної свідомості. Вельми органічно вплелися в дійство і композиції О. Киви, Є. Станковича, М. Скорика, написані свого часу спеціально для Н. Матвієнко, – при тому абсолютно не порушивши стильової єдності й самодостатності твору.

Справжнім «проривом» у сценічному втіленні сучасного оперного твору став «Мойсей» М. Скорика за поемою І. Франка, народжений завдяки «соціальному» замовленню й фінансовій підтримці Ватикану (його прем'єру було приурочено до візиту в Україну Папи Римського Іоана-Павла II у 2000 році). «А не писав я опер тому, що ніхто не замовляв...», – зізнався композитор у відповідь на запитання: «Чому Ви звернулися до оперного жанру?»<sup>15</sup>. Хоча оперу критикували за «засилля» інтонацій оперних шлягерів XIX ст., саме вони спричинили доступність і демократизм музичної мови для найширших верств меломанів. «Мойсей» посів постійне (й почесне) місце в репертуарі Львівського театру. Фрагменти з цього твору показували у Києві на звітному концерті Львівської області та у США. 2003 року опера з великим успіхом демонструвалась у Великому театрі у Варшаві й отримала чудову пресу. На-

<sup>15</sup> Сікорська І. І опера, і псалми, і романси. *Українська культура*. 2003. № 8. С. 11.

### Розділ 3. РІЗНОВЕКТОРНІ ІНТЕНЦІЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРОЛОГІЇ

---

решті, 2007 «Мойсей» було поставлено в Національній опері України, а невдовзі й у Львові. Незважаючи на певні постановочні прорахунки й недоречності, опера стала подією для культурної громадськості.

Завдяки президентському гранту «Молодим митцям» упродовж 1993–97 років було написано камерну оперу в шести картинах «Малюнки з пам'яті» Алли Загайкевич за мотивами віршів і малюнків поета-шістдесятника Миколи Воробйова. У цьому творі, що продовжує лінію «Прометей» Луїджі Ноно, поєднуються «живий» звук (сопрано, альт, баритон, камерний оркестр) і синтезатор, а також відеоряд та міманс.

Завдяки залученню позабюджетних коштів стала можлива постановка опери «Поет» Л. Колодуба в Харківському театрі опери та балету ім. Т. Г. Шевченка. Упродовж чотирьох (!) років збиралися необхідні для постановки 200 тис. грн, і результат виправдав усі зусилля. Велика питома вага успіху – в органічному поєднанні всіх складових частин вистави. У цікавому, хоча й не у всьому беззаперечному, сценічному вирішенні (режисер-постановник Леонід Куколев) – «трагічна фантазмагорія» за словами авторів (в передсмертну ніч картини минулого життя «постають» перед Поетовими очима). У барвистому й зі смаком зробленому художньому оформленні (художник Н. Швець) – вдало розписано мальовничі «задники» (один навіть відтворює картину Шевченка «Ніч у Кос-Аралі»), зшито понад 500 костюмів із Тарасової епохи, сценографія лаконічна й продумана до найменших деталей. В ефектних хореографічних епізодах (балетмейстер В. Логвиненко) – мазурка, полонез, екосез у сценах балу.

Але лідирували в цьому блискучому ансамблі, звісно, майстри оркестрового цеху: симфонічний оркестр під орудою В. Куценка, прекрасно впоравшись зі складною й насиченою

партитурою, вдало витримав баланс оркестру й солістів. Нелегке завдання постало й перед хором: бути не статичним, а дійовим учасником, проявляти акторський хист, і при тому співати зовсім непрості речі, – він з честю витримав іспит (хормейстер Леонід Чернікін). Критика справедливо адресувала половину складової успіху виконавцеві головної партії Поета заслуженому артисту України П. Бойку (баритон), який блискуче справився не лише з усіма інтонаційними складнощами, яких в опері немало, а й вразив перевтіленням в образ Поета-трибуна й трепетного лірика, страдника й гнівного викривача (фактично він майже увесь час на сцені, «в кадрі», і навіть «кількісно» його партія суттєво переважає інші). А ще – неймовірною зовнішньою схожістю з Тарасом Григоровичем, немов зійшов із портрета...

Музика «Поета» складна, й водночас зрозуміла широкому загалу (що сьогодні вкрай важливо). Це підтверджують і незмінні овації на адресу виконавців, і численні схвальні відгуки. Опера захоплює, хвилює, спонукає до роздумів. Тож не дивно, що цей твір у Харкові впродовж тривалого часу залишається репертуарним і користується неабияким успіхом.

Найсвіжіший приклад повернення театрального чиновника «обличчям до композитора» стала постановка (в концертному виконанні) опери В. Кирейка «Бояриня» (лібрето Василя Туркевича за однойменною драмою Лесі Українки, 2003 р.). Певні ваді лібрето не дозволили витримати в музиці необхідний баланс драми особистісної (лейтмотив кохання, що проходить крізь усію музичну тканину) й суспільно-громадської (дещо пафосно декларативна тема «обов'язку» перед батьківщиною). Глибокий конфлікт почуттів і вчинків окреслено надто поверхнево, пунктирно (іншого, втім, годі чекати упродовж 2-х дій). Натомість у цілому музика перегукується з вершинним (не лише для доробку композитора, а й для всього вітчизняного оперного жан-

### Розділ 3. РІЗНОВЕКТОРНІ ІНТЕНЦІЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРОЛОГІЇ

ру) твором – «Лісовою піснею», хоча їх і розділяє майже півстоліття. Насамперед, докладною розробкою образу головної героїні (Ірина Даць, сопрано): вихідне аріозо Оксани «Я перша братчиця», розгорнута сцена закоханих (2-га картина I дії), що завершується кульмінаційним дуєтом згоди; натомість у II дії в партії Оксани панує рецитація (численні репліки, подеколи не дуже інтонаційно яскраві й дещо менторсько-моралізаторські), пафосна драматична арія «З яким лицем збираєшся явитись на Україні?» та пантеїстично-величальна фінальна постлюдія «Добридень, сонечко!» До безперечних удач композитора належать хорові сцени (хормейстер Богдан Пліш): патетично-урочистий початок (сцена на майдані, де хорова тканина індивідуалізується як у хрестоматійному «Борисі Годунові» Модеста Мусоргського, щоправда без тієї напруги), хор за сценою (чудова постановочна знахідка), поетичні веснянки. Натомість образ Степана вийшов помітно слабшим, бляклим (С. Фіцич). Треба віддати належне майстерності В. Кирейка – прекрасного оркеструвальника й інструментознавця: у цьому вже з перших тактів переконала розгорнута увертюра (диригент Іван Гамкало). Хотілося, щоби «Бояриню» було поставлено також у «повнометражному» – костюмованому варіанті. Найголовніше, що композитор – великий український патріот – дожив до прем'єри.

Отже, українська опера початку XXI ст. поволі переставала бути «фантомом»

Окрему й самостійну численну групу оперних творів становлять композиції для дітей: «Снігова королева» Віктора Власова, «Маленька чаклунка» Валерія Золотухіна, «Вовк-чарівник» Ірини Кириліної, «Новий рік» Валерія Подвали, «Дива дивнії» Володимира Птушкіна, «Король та усмішка» Людмили Самодаєвої, «Солом'яний бичок» і «Барвінок» Бориса Синчалова, «Вовк і семеро козенят» О. Стецюка, «Три мішки хитроців» та «Коли звірі

говорили» Миколи Стецюна, «Барвінок» Віталія Філіпенка, «Лісова школа» Богдани Фільц, «Володар гір» Романа Цися, «Різдвяна колискова» Михайла Чембержі, «Пастка для відьми» Ігоря Щербакова, «Царівна-жаба» та «Хоробрий півник» Богдана Янівського – проте їх дослідження, ясна річ – тема окремої розвідки.

**Опера «Поет» Левка Колодуба. Особливості національної мови.** У музичній шевченкіані опері Левка Колодуба «Поет» належить окреме – почесне місце. Як зазначалося, цей твір є репертуарним у Харківському театрі опери та балету і користується незмінним успіхом. Прем'єрним показом композиції опери «Поет» Національна філармонія України відзначила 190-річчя від дня народження Тараса Григоровича Шевченка.

Історія «Поета» розпочалася на початку 1980-х років, коли Левко Миколайович побачив у Харківському драматичному театрі імені Тараса Шевченка виставу місцевих драматургів Олександра Біляцького та Зиновія Сигалова «Шлях» – драматичну оповідь про страсну путь Тараса Шевченка, зміщену в часі й просторі: в останню передсмертну ніч Поет немовби бачить епізоди з життя, друзів і недругів, героїв власних творів тощо. Цей сюжет ідеально підходив для опери. Тим більше, що композитор ще змалечку захоплювався поезією Тараса Григоровича, а образом поета «перехворів» ще під час роботи над симфонією-думою «Шевченкові образи» (1971).

Напружена робота тривала чотири роки, але постановку опери вдалося здійснити лише до десятої річниці Незалежності України (2001) в Харкові, про що вже йшлося.

Одначе, всі ці роки Левко Колодуб не полишав надії показати «Поета» киянам. На допомогу прийшов колектив одностудійців – диригент Національної опери України, народний артист України Іван Гамкало та Державний духовий оркестр України (художній керівник і диригент Олексій Рошак). Те, що оперну партитуру ви-

### Розділ 3. РІЗНОВЕКТОРНІ ІНТЕНЦІЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРОЛОГІЇ

---

конав саме цей колектив – явище унікальне в музикальній практиці. Адже дотепер можливості духового оркестру обмежувалися лише сферами військової та розважальної музики. Левко Миколайович сміливо зламав стереотипи: свого часу він починав саме як виконавець на кларнеті і упродовж усього життя «палав» пристрастю до цього віртуозного інструменту. А до того ж Колодуб був великим знавцем оркестру – всі тонкощі й таємниці знав «із середини». Тому з радістю переробив партитуру так, що духовий оркестр тембровою палітрою не поступався більш звичному – симфонічному складові. Тут Левко Колодуб проявив себе як гідний продовжувач Харківської композиторської школи – у Харкові він виріс, закінчив консерваторію по класу Михайла Тіца.

В опері широко використовуються різні тембри, оркестрова тканина дуже виразна. Оркестр то загрозливо гуркоче, то мерехтить ледь чутно, то переливається прозорими трелями, то «поступається» першістю солістам, то знов виступає наперед (колектив під орудою Івана Гамкала – диригента-постановника композиції, прекрасно справився зі складною й насиченою партитурою).

Опера запам'яталася цікавим сценічним вирішенням (режисер-постановник Микола Гамкала – це була його дипломна робота); лаконічним, але влучним оформленням (художник Сергій Лукашев); барвистими хореографічними сценами (балетмейстер Віталій Сучак). Однак, завдання постановників ускладнювалося тим, що на сцені фактично не відбувається жодної дії: всі персонажі з'являються лише в поетовій уяві, й ми бачимо їх крізь призму його внутрішніх переживань. На допомогу прийшли прийоми кіно. Насамперед, прийом відчуження: Поет то наближається, то віддаляється від своїх співрозмовників. Його образ – той стрижень, який об'єднує різні епізоди-кадри, зіставлені за контрастним принципом (композиція складається

з 12 найяскравіших сцен). Змінюючись, немов у калейдоскопі, вони й творять мозаїчне полотно стражденного життя Поета

Перед, як і в Харкові, звісно вели солісти – виконавець головної партії соліст Національної опери Геннадій Ващенко. У сценах з Репніною (народна артистка України Олена Романенко, солістка Харківської опери) на перший план виходив ліричний струмінь. Непогано у трагічних епізодах виглядала й студентка Національної музичної академії Олена Нагорна (в ролях Музи й Катерини). Гротескові барви панують в епізодах балу, солдатської муштри, панських знущань – у всіх негативних епізодах «діяв» соліст Національної опери Ігор Мокренко – яскравий і дуже сценічний співак.

Не можна сказати, що опера «Поет» цілковито позбавлена традиційності: у ній є всі належні оперні форми – сольні епізоди, ансамблі (дует, тріо, квартет), хори; є усталене в класичній опері узагальнення через жанр (бал – салонні танці, армія – військовий марш, імператор – фанфара, інквізиція – стилізація хоралу, годинник – передзвін тощо), є класично-логічна система лейтмотивів (дитинства, кохання та ін.). Але все це вмотивоване, виправдане, і зовсім не сприймається як штамп.

У передостанній сцені Поет перевтілюється у свого героя – Яна Гуса, котрий згорає у вогні інквізиції, відтак як і Тарас Шевченко, переходить у безсмертя (це – трагічна кульмінація опери!)

А нам залишається його Заповіт: композитор створив авторський варіант мелодії на вірші Т. Шевченка. Треба було мати неабияку сміливість, щоб переінтонувати хрестоматійний текст, але Левко Миколайович пішов на це, і не програв: зал слухав його стоячи. Тож у київській постановці опера «Поет» засяла новими гранями, а твір увійшов до скарбниці української опери, насамперед як яскраво національний за музичною мовою.

## РОЗДІЛ 4

# ПРОБЛЕМИ ВИКОНАВСТВА І МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ

*Оксана Летичевська*

### **4.1. ВТІЛЕННЯ ХУДОЖНІХ ЗАСАД МЕТОДУ ЛЬВА ВЕНЕДИКТОВА В ІНТЕРПРЕТАЦІЯХ ОПЕРНИХ ТВОРІВ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ XX–XXI СТОЛІТЬ**

Традиції відтворення народно-хорових сцен, що сформувалися в українській класичній опері, збереглися та отримали новий імпульс розвитку в оперній творчості українських композиторів XX–XXI ст.: в історико-героїчних та лірико-драматичних операх К. Данькевича, Б. Лятошинського, Г. Майбороди, Ю. Мейтуса, В. Губаренка, М. Скорика. У цих творах дійові, розгорнуті, збагачені яскравим мелодизмом хорові сцени органічно вписуються у логіку оперного дійства, яскраво втілюють кульмінаційні злети композиторської драматургії. До того ж, музичний матеріал, заснований, за означенням М. Гордійчука, «на типових засобах художнього



*Летичевська Оксана. Втілення художніх засад методу Льва Венедиктова ...*

вираження народної пісенної культури», відіграє в музичній драматургії хорових сцен важливу роль <sup>1</sup>.

За весь час роботи в Національному академічному театрі опери та балету України ім. Т. Шевченка (до 1991 – Державний академічний театр опери та балету УРСР) Л. Венедиктов долучився до постановки багатьох оперних творів композиторів-сучасників <sup>2</sup>. Найактивніше ці творчі контакти функціонували в період 1950–80-х років, коли українська оперна творчість завдяки певним зусиллям з боку її палких прихильників, зокрема, згаданого вище М. Гордійчука, була важливою складовою театрального репертуару. Л. Венедиктов, як хормейстер-постановник, працював у 1961 році над втіленням опери К. Данькевича «Назар Стодоля» (диригент – Г. Дугашев), брав участь у всіх прем'єрах і поновленнях оперних творів Г. Майбороди: «Милана» (1957, диригент – В. Тольба, 1967, 1988, С. Турчак), «Арсенал» (1960, В. Тольба, 1971, 1978, С. Турчак, 1980, І. Гамкало), «Тарас Шевченко» (1964, К. Симеонов), «Ярослав Мудрий» (1975, С. Турчак, 2007, М. Дядюра). У творчому тандемі зі С. Турчаком відбулося прочитання на оперній сцені опери «Прапорonosці» О. Білаша (1985). У співпраці з І. Гамкалом було постановлено «Наймичку» М. Вериківського (1984, поновлення 1996), оперу композитора та активного музично-громадського діяча української діаспори А. Рудницького «Анна Ярославна – королева Франції» (1995, редакція М. Скорика), а також здійснено постановку твору самого М. Скорика «Мойсей» (2006, поновлення – 2010). Л. Венедиктовим, у співпраці з диригент-

<sup>1</sup> Гордійчук М. Про нашу оперу. *Гордійчук М. На музичних дорогах*. Київ : Музична Україна, 1973. С. 257.

<sup>2</sup> Лев Миколайович Венедиктов – Герой України, народний артист СРСР, хормейстер (від 1954 р.), головний хормейстер (1972–2013) Національного академічного театру опери та балету України ім. Т. Шевченка.

#### Розділ 4. ПРОБЛЕМИ ВИКОНАВСТВА І МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ

---

том В. Кожухарем, у 1989 році було здійснено постановку опери Б. Лятошинського «Золотий обруч». Також серед доробку Льва Миколайовича – опера-ораторія І. Карабиця «Київські фрески», в драматургії якої визначальне місце відводиться хоровому компоненту. Виконання цього масштабного вокально-симфонічного полотна хором та оркестром київського театру (на замовлення якого свого часу було написано твір) відбулося 2005 року під орудою сина композитора й учня Л. Венедиктова диригента К. Карабиця.

Важливою особливістю постановочної роботи над сучасним оперним репертуаром є можливість безпосереднього контактування з композитором – автором твору, отримання від нього необхідних вказівок і пояснень (наприклад, Г. Майборода представляв колективу постановників свої твори у власному виконанні). Процес співпраці композитора й виконавців забезпечує і «зворотній зв'язок», адже надає можливості авторові вже під час репетицій робити коректури й редакційні переробки партитури, «підлаштовуючи» її під конкретних виконавців і реалії сценічного відтворення. Визначальним моментом такої роботи над оперною постановкою є творчий контакт композитора й диригента-постановника. Наприклад, гранично ерудований та досвідчений в оперному мистецтві В. Тольба, який, до того ж, мав композиторські навички, брав активну участь у фінальному шліфуванні партитур перших оперних спроб Ю. Мейтуса й Г. Майбороди, допомагаючи композиторам досягнути специфічні особливості оперної вистави <sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Мейтус Ю. Полвека творческой дружбы. *Вениамин Тольба. Портрет дирижера в воспоминаниях современников. К 100-летию со дня рождения / сост. В. В. Тольба. Нежин : ООО «Гідромакс», 2009. С. 24; Майборода Г. Слово о друге. Вениамин Тольба. Портрет дирижера в воспоминаниях современников. К 100-летию со дня рождения. С. 30.*

*Летичевська Оксана. Втілення художніх засад методу Льва Венедиктова ...*

---

Співпрацюючи з Київським театром опери та балету, композитори враховували виконавські можливості конкретних солістів і оперного хору. Високий рівень керованого Л. Венедиктовим колективу дозволяв широко використовувати виражальний потенціал хорового звучання для створення важливих акцентів музичної драматургії вистави, що робилося навіть у процесі постановочної роботи. Так, за порадою В. Тольби, Г. Майборода в опері «Милана» дописав репліки та вокаліз хору в сцені появи угорської дівчини Йолан з її розкішною колоратурною арією. Включення хорової складової додало сцені динамізму живого спілкування та підкреслило атмосферу дружності й порозуміння між представниками сусідніх народів, об'єднаних спільною метою звільнення.

Уважно ставилися композитори й до порад Л. Венедиктова, враховуючи його постановочний досвід та глибоке розуміння специфіки хорового виконавства. Особливо активно була співпраця хормейстера з Олександром Білашем під час постановки його опери «Прапорonoсці» (1985). Поява на сцені сучасної опери, створеної на основі відомого роману Олеся Гончара, була приурочена до 40-річчя Перемоги над гітлерівцями у Другій світовій війні. О. Білаш, наділений чудовим даром композитора-мелодиста, створив своєрідну лірико-епічну «оперу-пісню», присвячену цим славним і трагічним подіям. Основоположну роль в її музичній драматургії відігравали хори, які втілювали різнохарактерні народні образи: героїчних радянських бійців, хоробрих червоних партизанів, замучених нацистською неволею мирних жителів. Втім, робота в оперному жанрі ускладнювалася для автора відсутністю досвіду композитора-драматурга, а в деяких епізодах твору відчувалася певна суперечність між напруженим драматизмом

#### Розділ 4. ПРОБЛЕМИ ВИКОНАВСТВА І МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ

---

сценічних ситуацій і пісенно-аріозним складом музики. На думку Л. Венедиктова, у другому акті опери, де за сюжетом відбуваються бойові дії, пісенна хорова фактура не могла органічно втілити дієвість сценічної ситуації та відповідний психологічний стан героїв твору. Хормейстер запропонував композиторові свій варіант аранжування – поліфонічну імітаційну фактуру, що підкреслила драматизм подій, а також дозволила хору продемонструвати виражальні можливості драматургії хорових тембрів у розвитку сценічних образів. Композитор співпрацював не лише з хормейстером, а й з диригентом-постановником вистави С. Турчаком, який брав активну участь у роботі над редакцією симфонічної партитури. Як згадує хормейстер театру А. Семенчук, «увесь постановочний склад, в тому числі хор, який працював над виставою під керівництвом Л. Венедиктова, дуже старалися, щоб сучасна українська опера була найкращим чином втілена на сцені театру»<sup>4</sup>. Ця робота мала плідний результат. Ю. Станішевський писав про те, що в опері «Прапорonosці» «з великою емоційною силою і піднесенням прозвучали хорові епізоди, в яких знов продемонстрували свою високу виконавську культуру, справжню професіональну майстерність артисти хору столичного театру, керовані талановитим музикантом Л. Венедиктовим»<sup>5</sup>.

Хормейстер був свідком творчих пошуків і досягнень в оперному жанрі видатних композиторів-сучасників Юлія Мейтуса, Віталія Губаренка. Втім найближчою для нього стала творчість Георгія Майбороди. Крім того, що Л. Венедиктов

---

<sup>4</sup> Інтерв'ю з хормейстером Національного академічного театру опери та балету України ім. Т. Шевченка А. Семенчуком. Запис О. Летичевської.

<sup>5</sup> Станішевський Ю. Національний академічний театр опери та балету України ім. Т. Шевченка: Історія і сучасність. Київ : Музична Україна, 2002. С. 303.

*Летичевська Оксана. Втілення художніх засад методу Льва Венедиктова ...*

брав участь у постановках всіх опер композитора, він високо цінував його хоровий доробок: включав до концертних програм оперного хору, пропонував у якості учбового репертуару своїм консерваторським учням. Причина захопленості хормейстера творчістю Г. Майбороди криється у вокальній природі його мелодизму, яскраво виписаним музичним образами, вмілому використанню засобів хорової – фактурної і тембральної драматургії.

Незабутні враження отримав Л. Венедиктов під час роботи над театральним дебютом композитора – оперою «Милана»: «З творів Г. Майбороди я завжди більше всього захоплювався “Миланою” – “весняною” оперою. Коли зібралися на першу загальну репетицію і зіграли партитуру, ніби весняний вітер свіжих мелодій увірвався в зал. Це було приголомшливо»<sup>6</sup>. Наснажена інтонаційно-ритмічним колоритом закарпатського фольклору партитура Г. Майбороди отримала чудове емоційно-поетичне втілення в постановці В. Тольби, режисера В. Скляренка, художника Ф. Нірода, хормейстера В. Колесника (сезон 1957/58 років). Вдала співпраця автора й постановників сприяла загальному визнанню твору: «Яскравий мелодизм, рельєфність музичних характеристик, багатство хорових сцен, майстерність ансамблів, насичення розвитку симфонічним диханням визначили місце “Милани” серед кращих радянських опер 50-х років», – відзначила в присвяченій Г. Майбороді монографії О. Зінькевич<sup>7</sup>. Окрасою музичної драматургії опери були розгорнуті хорові

---

<sup>6</sup> Інтерв'ю з головним хормейстером Національного академічного театру опери та балету України ім. Т. Шевченка Л. М. Венедиктовим. Запис О. Летичевської.

<sup>7</sup> Зінькевич О. Георгій Майборода. Київ: Мистецтво, 1973. С. 35.

#### Розділ 4. ПРОБЛЕМИ ВИКОНАВСТВА І МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ

---

сцени, що своїм народно-поетичним колоритом, яскравим різнохарактерним мелодизмом, динамічністю продовжували класичні традиції українського музичного мистецтва. «Вражають своєю поетичною красою, розвиненою багатоголосною структурою чоловічі й мішані хори без супроводу. Дуже цікавий монументальний хор селян з другої дії, в якому поєднані дві різні пісні, що нагадує подібні побудови з опер М. Лисенка (“Різвяна ніч”)), – відзначила М. Загайкевич<sup>8</sup>.

Наступною зустріччю з творчістю Г. Майбороди стала постановка опери «Арсенал» (сезон 1960/61 років, диригент В. Тольба). У роботі над цією оперою, в якій народно-хорові сцени посідають одне з визначальних місць у музичній драматургії, Л. Венедиктов брав участь і як хормейстер, і як диригент<sup>9</sup>. Як і в роботі над «Миланою», постановка «Арсеналу» проходила у творчій співпраці композитора, диригента та хормейстерів. Зокрема, Л. Венедиктов порадив композиторові в епілозі опери перед хоровим вступом додати як оркестровий підголосок мелодію «Варшав'янки». Цей образ-знак революційної боротьби надалі отримав розвиток у звучанні хорової партії. Брав участь Л. Венедиктов і в постановці наступної опери композитора – «Тарас Шевченко», що відбулась у сезоні 1963/64 років (диригент-постановник К. Симеонов, режисер – В. Складенко, хормейстери – В. Колесник, Л. Венедиктов).

«Ярослав Мудрий» – четверта опера Г. Майбороди – масштабний твір на історичну тематику, насичений багатоплановими драматургічними колізіями, що став для композито-

---

<sup>8</sup> Загайкевич М. «Милана» Георгія Майбороди. Путівник по опері. Київ : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1959. С. 17.

<sup>9</sup> Л. Венедиктов як диригент у 1980 році здійснив запис опери на грам-платівку.

*Летичевська Оксана. Втілення художніх засад методу Льва Венедиктова ...*

ра своєрідним підсумком театральної роботи над оперною партитурою. Як згадує Л. Венедиктов, саме на репетиціях «Ярослава» він почув від Георгія Іларіоновича: «Нарешті я навчився писати оперу»<sup>10</sup>.

Прем'єра «Ярослава Мудрого», відбулася наприкінці театрального сезону 1974/75 років. Творчу групу, що працювала над виставою, склали диригент-постановник С. Турчак, режисер Д. Смолич, художник Ф. Нірод, хормейстери Л. Венедиктов і В. Згуровський. Виставу було високо оцінено сучасниками. За відгуком рецензента В. Довженка, «диригент-постановник цілком заслужено поділив успіх композитора ... Вся багатоскладна вокальна й оркестрова партитура знайшла своє блискуче втілення»<sup>11</sup>.

У виставі були задіяні провідні, досвідчені солісти, які до того ж були прекрасними акторами – О. Загребельний, Я. Головчук, Г. Ципола, А. Кочерга, колоритний В. Лосицький (Турвальд). Як згадує Лев Миколайович, «завдяки вокальній і артистичній переконливості співаків арії-монолози, дуети звучали дуже виразно, підкреслюючи філософський підтекст твору, вистава набувала епічного, масштабного звучання. Особливо виділявся О. Загребельний – Ярослав. Він і зовнішністю, і статуєю, і голосом, і акторським обдаруванням дуже підходив для цього образу. У його виконанні арії-монолози, озвучення роздумів князя-державотворця справляли велике враження. Виконавський акцент на цих епізодах робився не лише солістом, а й диригентом-постановником. Це надавало піднесений епічний колорит всьому звучанню вистави»<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> Інтерв'ю з Л. М. Венедиктовим. Запис О. Летичевської.

<sup>11</sup> Довженко В. «Ярослав Мудрий». *Радянська Україна*. 1975. 21 грудня.

<sup>12</sup> Інтерв'ю з Л. М. Венедиктовим.

#### Розділ 4. ПРОБЛЕМИ ВИКОНАВСТВА І МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ

---

Створенню виразного ансамблю співаків-акторів допомогло логічне та виразне мізансценування режисера-постановника Д. Смолича. Рецензентом було підкреслено, що постановка «відзначалась реалізмом, високохудожнім смаком і винахідливістю у проведенні масових, ансамблевих та індивідуальних сцен і картин. Завдяки цьому весь спектакль проходив вельми жваво, з динамічним запалом<sup>13</sup>».

Ще при обговоренні майбутньої постановки опери на засіданні Художньої ради театру було зауважено виняткову роль хорових епізодів у драматургії твору. «В опері небагато хорових сцен, але вони такі емоційні, що їх більше й не потрібно», – відзначила режисер театру І. Молостова<sup>14</sup>. В «Ярославі Мудрому» композитор представив широку й різноманітну палітру нюансів хорової експресії, які створили переконливу емоційну компоненту в динаміці розвитку музичної драматургії вистави. Відгуки рецензентів свідчать про те, що потенціал, закладений у партитурі, було вдало реалізовано хормейстерами: «Сильне враження справляють порівняно невеликі, але дуже красиві й виразні за мелодикою хорові епізоди. Серед них особливо виокремлюється початковий унісонний чоловічий хор з першої картини, дівоча весільна пісня, жалібний хор-плач над Милушею з п'ятої картини та урочистий хор із передзвонами, який завершує оперу<sup>15</sup>». У сучасній партитурі «Ярослава Мудрого», так само, як і класичних творах, хор Л. Венедиктова зміг продемонструвати майстерність вокальної кантилени та артикуляції, різноманітність нюансування, гарний виконав-

---

<sup>13</sup> Довженко В. «Ярослав Мудрий». *Радянська Україна*. 1975. 21 грудня.

<sup>14</sup> Протокол № 4 розширеного засідання Художньої ради Державного академічного театру опери та балету УРСР від 10.10.1972. *Архів Національної опери України*.

<sup>15</sup> Довженко В. «Ярослав Мудрий». *Радянська Україна*. 1975. 21 грудня.



*Летичевська Оксана. Втілення художніх засад методу Льва Венедиктова ...*

ський ансамбль. І. Мамчур, який характеризував режисерське вирішення вистави як «досить традиційне», що не виходить за рамки «загальноприйнятого трактування лірико-епічної опери», відзначив, що «хор звучить злагоджено, інтонаційно чисто і, на відміну від деяких солістів, шанує слово<sup>16</sup>».

Робота над виставою відбувалася в атмосфері творчої співпраці. Композитор прислухався до зауважень як диригента-постановника С. Турчака, так і хормейстера. Л. Венедиктов згадує, як запропоновані ним на репетиції виконавські штрихи у фінальному хорі композитор одразу ж вніс до партитури. Інтерпретація «Ярослава Мудрого» була позначена високою сценічною культурою, що уможливило її довге життя – понад десять сезонів твір був неодмінно присутній у репертуарі театру.

«Ярослав Мудрий» є одним з небагатьох українських оперних творів радянського періоду, що продовжили своє сценічне життя і у ХХІ ст. Власне виконавське прочитання хорових сцен хормейстер відтворив у новій інтерпретації опери під орудою диригента-постановника М. Дядюра у співдружності з режисером А. Солов'яненком та львівськими сценографами Т. і М. Риндзаками (прем'єра – 25.03.2007). Завдання творчої групи полягало в тому, щоб режисура, музичний матеріал набули нового бачення: через зменшення легендарності, посилення динаміки естетика опери Г. Майбороди мала наблизитися до актуальних проблем сьогодення. Диригент-постановник М. Дядюра відзначив у партитурі не лише наявну в ній поетичність, але, в першу чергу, драматизм того часу, відчуття поступу тих всеосяжних ідей, що втілював Ярослав, лишаючись при тому людиною з усіма властивими їй чеснотами і слабкостями. На думку диригента, домінування експресивної патети-

---

<sup>16</sup> Мамчур І. Драма і музична драматургія опери. *Музика*. 1975. № 6. С. 12–13.

#### Розділ 4. ПРОБЛЕМИ ВИКОНАВСТВА І МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ

---

ки в його власній інтерпретації твору ґрунтується на тому, що при надзвичайній мелодійності опери практично всі сольні партії композитором написано для драматичних голосів. Певні складнощі постановки було пов'язано з розшифровкою рукопису партитури: «При роботі над виконанням за життя автора опера ще перебувала в процесі відшліфовування, колективного вдосконалення – це видно з приміток, коректив, внесених С. Турчаком. Остаточні рішення щодо деяких моментів партитури міг знати тільки він, а я – лише здогадуватися», – зауважив М. Дядюра<sup>17</sup>. Багатогранний творчий досвід Л. Венедиктова став вагомим внеском у створенні звукового полотна майбутньої вистави. Хормейстер був задіяний у роботі, і не лише як співавтор першої постановки, а і як усебічно обізнана «людина театру», досвід якої поширюється не тільки на хорову складову, а й надає можливості осягнення цілісної структури вистави з розумінням визначальної ролі засобів музичної драматургії, та диригента, як її практичного провідника й організатора. В інтерв'ю М. Дядюра підкреслив: «У постановочній роботі судження, враження Льва Миколайовича мали велике значення. Після наших бесід, обговорень, нарад, ми, наприкінці, прийшли до потрібного єдиного виконавського відчуття». На думку Л. Венедиктова, нове прочитання опери М. Дядюрою було позначено експресивністю, підкресленим драматизмом розвитку сюжетних ліній, але, на відміну від вистави 1975 року, дещо нівелювало риси героїки, патетики філософського узагальнення, що були притаманні інтерпретації С. Турчака.

---

<sup>17</sup> Інтерв'ю з диригентом-постановником опери, диригентом (від 2011 – музичним керівником, від 2013 – головним диригентом) Національного академічного театру опери та балету України ім. Т. Шевченка М. Дядюрою. Запис О. Летичевської.

*Летичевська Оксана. Втілення художніх засад методу Льва Венедиктова ...*

Підсиленню експресії нової постановки сприяло й те, що в ній було задіяно молодих за віком, хоча і вже досить досвідчених солістів – С. Магєру (Ярослав), Д. Попова (Микита), Петра та Павла Приймаків (Гаральд, Журейко), Н. Николаїшин (Милуша), А. Швачку (Джемма). Саме перед початком роботи над «Ярославом Мудрим» було суттєво оновлено і склад оперного хору, особливо чоловічу групу. Перевага молодих голосів у виставі додала їй звучанню широти, яскравості, хоча брак у співаків сценічного досвіду інколи й позначався на виконанні.

Інтонаційна сфера «Ярослава Мудрого» відрізняється від фольклористичної забарвленості «Милани» чи пісенності «Арсеналу». Сам Г. Майборода під час попереднього обговорення опери на засіданні Художньої ради ділився думками, що виникали в нього під час роботи: «Писати про минуле значно важче, ніж про сучасність. Коли я працював над оперою, переді мною постало дуже важливе питання – питання музичної мови. Можна було б звернутися до стилізації, але я не вважаю, що це було потрібно, тому що я цілком впевнений, що колись у ті часи люди любили, страждали, ненавиділи так як і сьогодні... Не звертався я також і до фольклорних зразків<sup>18</sup>». Дійсно, вокальні партії та симфонічні епізоди опери «розмовляють» зі слухачем традиційною для оперного мистецтва музичною мовою пізнього романтизму, підкреслюючи таким чином «позачасовий», узагальнюючий характер висвітлених проблем взаємодії суспільного та особистого в долях людей різних соціальних верств у відповідальний історичний момент творення державності. Втім, це не завадило композиторові наснажити партитуру «Ярослава Мудрого» проникливим слов'янським мелодизмом, пов'язаним із тра-

---

<sup>18</sup> Протокол № 4 розширеного засідання Художньої ради.

#### Розділ 4. ПРОБЛЕМИ ВИКОНАВСТВА І МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ

---

диціями національної культури. Лірична складова набуває значення основної «рушійної сили» в музичній драматургії цієї сповненої драматичними колізіями опери.

У хорових фрагментах «Ярослава Мудрого» Г. Майборода, дещо спростовуючи свою означену вище позицію, використовує і фольклорні мотиви – не у прямому цитуванні народних мелодій, а в їх в авторському «переосмисленні», як це зроблено у жіночому закулісному хорі «Із нашого саду», або хорі-плачі з п'ятої картини опери. Цікавою знахідкою музичної драматургії стало використання у чоловічому закулісному хорі з першої картини імітування старослов'янського церковного розспіву. Таким чином композитор не лише «конкретизує» часові та географічні ознаки оперного дійства, а й апелює до традицій національної музичної культури, найзначніші втілення яких містяться саме в хорових сценах опери.

За драматургічними функціями хорові епізоди в опері можна поділити на три групи. Перша – фонові хори, що створюють колорит та настрій певної драматургічної ситуації. До них належать згадані вище чоловічий хор за сценою, жіночий весільний хор. Ці виразні акценти, що філігранно виписані та витончено вплетені композитором у загальну канву музичного полотна, поглиблюють семантику оперної дії, допомагають у створенні зав'язки локальних драматургічних конфліктів. Друга група – традиційні для історичної опери славильні хори, як, наприклад, зустріч Гаральда (четверта картина), хоровий фінал епілогу. Це колористичні хори настрою. Третя група – дійові сцени, кульмінаційні моменти оперної дії, як-от епізод «Суда і правди!» (третья картина), розгорнута багатопланова сцена загибелі Милуші (п'ята картина). Хор тут відтворює образ народу – повноправного учасника музично-сценічної драми, і в той же час виступає коментатором усіх

*Летичевська Оксана. Втілення художніх засад методу Льва Венедиктова ...*

подій і вчинків героїв. Таким чином синтетична драматургічна функція хору в цих епізодах вбирає як традиції античного театру, так і притаманне найкращим зразкам слов'янського оперного мистецтва прагнення розкриття в хорових сценах народної психології і світогляду.

Провідна роль ліричної інтонації у розвитку драматичних колізій опери спрямовує хормейстерський пошук вокальної образності, яка забезпечує активність хорової складової в музичній драматургії. «В “Ярославі Мудрому” мелодична виразовість ніби прихована, – ділився творчими враженнями Л. Венедиктов, – на відміну від класичних опер, наприклад, творів Дж. Верді, де всю красу можна відчутти одразу. А інтонації Г. Майбороди треба “витягувати”<sup>19</sup>». На основі спостережень за роботою хормейстера на репетиції в хоровому класі, можна було прослідкувати пошук і визначення вокальних прийомів, виконавських штрихів, що вже потім, у сценічному виконанні, створюють колорит і образність хорових епізодів.

Закулісний чоловічий хор, яким розпочинається перша картина опери – своєрідна інтродукція, що створює відповідний настрій слухача, «занурюючи» у глибину віків. Як було згадано, композитор використав тут музичний матеріал, інтонаційно споріднений зі середньовічним монодійним розспівом, осередками формування та розповсюдження якого в ті далекі часи були православні монастирі. Інтерпретація цього епізоду Л. Венедиктовим витримана в медитативному дусі монастирського богослужіння – на репетиції хормейстер домагався від чоловічої групи хору зосередженого, концентрованого звучання в нюансі *P*, не дозволяв підсилювати динаміку, додавати зайву тембральність («роздувати ноти»), вимагав співати ніби

---

<sup>19</sup> Інтерв'ю з Л. М. Венедиктовим.

## Розділ 4. ПРОБЛЕМИ ВИКОНАВСТВА І МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ

«замислюючись». Перехід звучання хору у вищу теситуру (яка в структурі монодії відповідає найвищому «трисвітлому согласію»), хормейстер пов'язував зі зміною тембру хору на більш яскраве «головне звучання», цією просвітленою кульмінацією готуючи вступ оркестру й початок монологу Сильвестра – священослужителя, сподвижника Ярослава в його просвітницьких справах. Таким чином, цей, пов'язаний із традиціями національної музичної культури, хоровий вступ створює атмосферу майбутньої вистави, надає імпульс подальшому розвитку музичної драматургії.

Вагомого значення набувають барви хорового звучання в розгорнутій сцені, що є зав'язкою важливої драматургічної лінії опери (друга картина). Юрба розгніваних киян приводить на княжий суд Ярослава варяга Турвальда з почету нареченого княжої доньки Єлизавети витязя Гаральда. Народ вимагає смертної кари для злочинця, який не лише намагався збездістати місцеву дівчину Милушу, а й убив її брата, який вступився за сестру.

Хор у цій сцені виконує функції як активної дійової сили, так і коментатора подій та почуттів героїв. Диференціювання драматургічних функцій хору, що певною мірою відображає розподіл на чоловічу та жіночу групи, Л. Венедиктов підкреслює застосуванням контрастних виконавських штрихів. Остинатна мелодична фігура («Суда! Суда!») у чоловічій партії виконується *non legato*, створюючи дійовий напружений пульс, тоді як ламентозні репліки жіночого хору *legato* звучать як плач і стогін. З допомогою виразного акцентування підкреслює хормейстер ключову для розуміння сценічних подій репліку жінок «Ой вбили, вбили!». Також акцентуований штрих використовується у драматичних кульмінаційних розспівах жіночого хору («цих насильників скажених»). З твердою ата-

*Летичевська Оксана. Втілення художніх засад методу Льва Венедиктова ...*

кою, рішуче й вагомо звучить репліка чоловічого хору «Суда і правди, княже!», якою народ зустрічає Ярослава. Натомість м'яко й лірично виражені емоції співчуття і скорботи в хоро- вому акомпанементі, що супроводжує плач Милуші («Боже правий... Плаче нещасна...»). Чоловіча група хору м'яким зга- саючим *portamento* ніби відтворює траурний поступ («Він до- брий син був і брат»). Зовсім по іншому, чітко та агресивно звучить репліка чоловічого хору «Вірно, княже!», в мить, коли Ярослав наказує принести плаху і сокиру для вбивці.

Виконавські контрасти хорової партії продовжуються й далі по мірі зростання напруги сценічної дії. В той час, коли вирішується питання страти чи помилування Турвальда, лі- ричну виразність ансамблю солістів підкреслюють репліки жіночого хору («Дитиночка милая...»). На репетиції в класі хормейстер переймався тим, щоб ці репліки набули інтонації «зітхання», що ніби розчиняється в повітрі. Різко контрастує з емоціями співчуття обвинувальний драматизм останньої кульмінаційної репліки хору «Нізащо, нещасний, загинув...». Крім вказаної в партитурі зміни динаміки (*f*), хормейстер застосовує зміну характеру звукової атаки, виконавського штриха, розбиває фразу акцентами.

За спогадами Л. Венедиктова, сучасна інтерпретація цього епізоду відрізняється від попередньої постановки С. Турчака, зокрема, відмінностями в темпах. Виписані в першій редакції клавіру зміни темпу впродовж сценічної дії були органічно пов'язані зі змінами відтінків хорового звучання. Натомість М. Дядюра провів сцену більш динамічно, скоріше приді- ляючи увагу загальному розвитку конфлікту, ніж зупиняю- чись на деталях. Утім, закладені хормейстером контрастні ви- конавські нюанси, органічно пов'язані з літературним текстом лібрето та логікою розвитку сценічних подій, не лише додають

#### Розділ 4. ПРОБЛЕМИ ВИКОНАВСТВА І МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ

---

сцені різноманітності й колористичності, а й активують через засоби музичної виразовості зміст і розвиток драматичної дії. Хор постійно перебуває в діалозі із солістами та оркестром, виступає як живий, тонко реагуючий організм. Завдяки прискіпливому відбору хормейстером виконавських нюансів, кожна інсталяція хорového звучання працює на драматичну виражальність та єдність виконавського ансамблю.

Одним із небагатьох світлих моментів у виставі представлена сцена зустрічі Гаральда, який, вже здобувши корону і славу, приїхав одружуватись із княжою дочкою Єлизаветою (четверта картина). Майбутнє весілля – не лише щаслива родинна подія, а й політичний тріумф Ярослава, який завдяки шлюбу дочки укріплює позиції київської державності. Традиційний для оперного жанру славильний хор Л. Венедиктов трактує як «хор настрою», що відображає як підкреслену врочистість моменту, так і його ліричне забарвлення, адже, за словами хормейстера, «народ вітає не лише Гаральда, а й Єлизавету – свою улюбленицю». З таким завданням пов'язано відбір засобів хорového інтонування – блискучі, чітко окреслені, немов фанфара або салютний постріл репліки «Хвала!», дзвінкий, сяючий тембр звучання. На репетиції хормейстер звертав увагу на ансамбль хору та оркестрового акомпанементу, підкреслення спільних штрихів, ритмічних акцентів, що підтримують рухливий характер епізоду. У звучанні жіночої групи він добивався чергування легкого акцентованого штриха та кантилени, що вносить у загальний ансамбль нотки граційозності та грайливості. Ця «гра» отримує продовження у звучанні басової партії, коли та своїм «дипломатичним» (Л. В.) *legato marcato* повторює інтонації оркестрового акомпанементу.

З радісним, світлим колоритом сцени зустрічі Гаральда контрастує наступна, п'ята картина, що є центром драматич-



*Летичевська Оксана. Втілення художніх засад методу Льва Венедиктова ...*

них та трагічних подій – викриття змови проти Ярослава та вбивства Милуші. Згідно з виконавськими враженнями диригента-постановника і хормейстера, ця картина є найбільш цільною, драматургійно вибудованою сценою опери, що сприймається «на єдиному подиху».

Одним із найвдаліших проявів в опері ліричного обдаровання Г. Майбороди є закулісний жіночий хор «Із нашого саду», що відкриває картину. В його звучання хормейстер вклав і світлі відгомони весілля, що відбувається в цей час десь поза межами сценічної дії, і відлуння прихованої тривоги й напруги, що звучить передчуттям майбутньої трагедії.

У сцені, що відбувається після вбивства Ульфом Милуші, функції хорової складової в музичній драматургії є схожими з попередньою сценою суда. Знову хормейстер застосовує прийом контрастного співставлення емоційного наповнення чоловічого (воля, рішучість) та жіночого (жалоба, відчай) хору, що досягається застосуванням різноманітних прийомів звукоутворення, штрихів та динаміки. Репліки жіночого хору в *Andante doloroso* («Журејко!») звучать м'яко, округло, поступово збільшуючи динаміку, схоже на те, як поступово відбувається усвідомлення трагічної події. Водночас чоловічий хор використовує контрастний штрих *portamento*, що звучить, мов тривожний фатальний пульс. Проголошення Милушею імені свого вбивці хор зустрічає реплікою «Ульф!», котру хормейстер на репетиції пропонував ніби «виплюнути», вклавши в цю коротку «вісімку» все можливе презирство та ненависть до вбивці. Ще більшою емоційністю сповнена різка обвинувачувальна репліка хору «Такі варяги!», коли викривається не лише вбивство, а й змова проти князя. Під час напруженого квінтету солістів (Ярослав, Інгігерда, Єлизавета, Гаральд та Журејко), коли кожен із героїв означає свою смислову лінію, хорова пар-

#### Розділ 4. ПРОБЛЕМИ ВИКОНАВСТВА І МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ

---

тія («Боже милій») виконує емоційно-об'єднувальну функцію щодо всіх учасників ансамблю. На репетиції цього епізоду хормейстер приділяв увагу граничній виразності вокального фразування, співвідношенню експресивної атаки та м'якого «видихання», «промовляння» кожної фрази. На кульмінації він вимагав «вогонь» у першу чергу від тенорової партії, оскільки саме драматичний теноровий тембр в оперному хорі, за визначенням маестро, має особливість наповнювати звучання справжньою оперною експресією.

Надовго лишається в пам'яті слухачів фінал п'ятої картини – плач-молитва хору над мертвою Милушею. Хормейстер досягає вражаючого емоційного ефекту, застосовуючи контрастне співвідношення ясної атаки початку фраз та їх затихаючих, що переходять майже на шепіт, закінчень. Вагомим значенням набувають паузи між фразами: за висловом хормейстера – «ця тиша дорожча за звучання».

Закінчується опера традиційним хоровим фіналом, де хормейстер знову концентрує увагу співаків на завданнях загального виконавського ансамблю, збагаченого природною експресією вокальної тембральності.

Незважаючи на деяку фрагментарність драматургічної побудови, опера Г. Майбороди «Ярослав Мудрий» є прикладом вдалого використання хорової складової в музичній драматургії вистави. Образ народу в опері має виражену характеристику, йому притаманні загострене відчуття правди і справедливості, милосердя і співчуття, непохитність, патріотизм. Ці якості народу роблять його своєрідним *alter ego* головного героя князя Ярослава, втілюючи ту частину його складної натури, що понад усе прагне ладу і справедливості у керованій ним державі.

Реалізуючи різноманітні функції хору в музичній драматургії вистави, композитор опирався на класичні оперні зразки та

*Летичевська Оксана. Втілення художніх засад методу Льва Венедиктова ...*

традиції національної хорової культури. До цих зразків і традицій апелює у своїй виконавській інтерпретації і хормейстер, який, вживаючи різноманітні прийоми звукоутворення, динаміки, агогіки, виконавських штрихів, активує драматургічні функції хорової партії, ніби вдихаючи в неї життя та пульсацію безосереднього людського переживання. Завдяки підсиленню змістовності та виражальності хорових сцен в інтерпретації Л. Венедиктова опера набуває рис народної драми. Емоційна лірика, виразна вокальна мелодика стає основним засобом музичної виражальності хорової партії, продовжуючи тим самим традиції української класичної опери.

Оновлення національного репертуару залишається однією з гострих проблем функціонування всіх сучасних оперних колективів. Особливим інтересом до вітчизняного репертуару позначений період державної незалежності Україні. Проте, на жаль, економічна ситуація створювала малосприятливий клімат для написання та сценічної реалізації нових масштабних оперних творів. За цих умов, поява опери провідного українського композитора Мирослава Скорика «Мойсей» викликала майже сенсаційний інтерес всіх шанувальників вітчизняного музично-театрального мистецтва. Твір було написано на замовлення Львівського оперного театру ім. С. Крушельницької та приурочений до візиту в Україну Понтифіка Івана Павла II, який фінансово посприяв створенню цього мистецького проекту. Як лібрето композитор М. Скорик та письменник Б. Стельмах використали літературне переосмислення біблійної легенди, здійснене в однойменній поемі І. Франка, де постає пророка Мойсея тлумачиться в річищі рефлексій поета, пов'язаних із трагічними подіями в історії українського народу. Прем'єра опери відбулася 2001 року у Львові, з успіхом пройшли гастрольні покази вистави в Києві та містах

#### Розділ 4. ПРОБЛЕМИ ВИКОНАВСТВА І МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ

---

Польщі. Але, як підкреслив сам М. Скорик, повна, позбавлена купюр, сценічна версія твору, що була здійснена 2006 року в Національній опері України, нарешті втілила його авторські прагнення і сподівання<sup>20</sup>. Не останню роль у цьому відіграли задіяні у виставі провідні співаки-солісти (Мойсей – народний артист України М. Шопша), оркестр і чудовий великий хор під керівництвом Л. Венедиктова.

Перша та єдина на сьогодні опера М. Скорика вирішена на перетині традиційних та інноваційних засад творчих пошуків композитора. Духовно-філософська тематика, епічний характер викладу та вагома роль у композиції твору хорових епізодів створюють паралелі з театральними жанрами доби античності та бароко: давньогрецькою трагедією, духовною оперою ораторіального типу та навіть, за оцінками деяких дослідників, українською шкільною драмою XVII – XVIII ст.<sup>21</sup>

Поява на оперній сцені однієї з центральних постатей Старого Заповіту – пророка Мойсея – нагадує про вже існуючі традиції висвітлення його образу у творах Г. Ф. Генделя, Дж. Россіні, Ант. Рубінштейна, А. Шенберга. Натомість сила полум'яного франкового слова, що порушує болючі для українців питання морального вибору та відповідальності лідера за долю свого народу, надає опері проникливо-актуального звучання. Обраний композитором стиль музичного висловлювання зберігає притаманні українському класичному оперному мистецтву пріоритети мелодійного начала, ліричної емоційності. Водночас до семантичного контексту опери композитор вводить і сучасні

---

<sup>20</sup> Станішевський Ю. Національна опера України 2001–2011. Київ : Музична Україна, 2013. С. 121.

<sup>21</sup> Дерев'янченко О., Овчинникова Г. Опера «Мойсей» М. Скорика в контексті національних та західноєвропейських традицій. *Музичне мистецтво*. 2012. Вип. 2. С. 164–173.

*Летичевська Оксана. Втілення художніх засад методу Льва Венедиктова ...*

«естрадно-танцювальні» ритми (приміром, у хореографічній сцені – оргії прихильників Золотого Тельця).

Дещо статичний характер опери, де конфлікт розвивається, переважно, в площині протиборства ідей, а дійові особи охарактеризовані досить схематично й узагальнено, вніс певні корективи до роботи постановчої групи (диригент І.-Я. Гамкало, режисер А. Солов'яненко, художниця М. Левитська, хормейстер Л. Венедиктов, балетмейстер А. Рехвіашвілі). Так, режисер прагнув максимально висвітлити у сценічній концепції вистави спрямування на сьогоденні проблеми, зацентувати національний аспект поеми І. Франка. Для цього у виставі було використано кінокадри, що в пролозі опери нагадували про події української історії, а в епілозі демонстрували пам'ятки національної культури, символи української державності. Таким чином, до вистави привносилося «сучасне обрамлення» основної дії опери про біблійні події.

За дещо неоднозначного сприймання слухачами і критикою режисерських новацій, музична сторона вистави, підготовлена І.-Я. Гамкалом, викликала схвальні відгуки. Значною мірою успіху київської інтерпретації опери М. Скорика посприяла робота солістів Національної опери, зокрема, басів Миколи Шопші та Сергія Магери, які глибоко й пафосно трактували центральний образ Мойсея, надихаючи й інших учасників вистави складу на максимальну емоційну віддачу.

Ораторіальний характер твору, безумовно, визначила важливість функцій хорової складової. Хорові сцени в опері «Мойсей» є, за означенням Л. Кияновської, «опорними колонами, на які спирається вся драматургічна будівля вистави»<sup>22</sup>.

---

<sup>22</sup> Кияновська Л. Опера «Мойсей» та її творець (вступна стаття). *Скорик М. Мойсей. Опера. Клавір*. Київ : Музична Україна, 2006. С. 9.

#### Розділ 4. ПРОБЛЕМИ ВИКОНАВСТВА І МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ

---

Як персонаж, хор знаходиться у постійній взаємодії з головним героєм: підтримує, суперечить, засуджує, і, врешті, попри все, втілюючи пророцтво Мойсея, знаходить обітовану Землю. В музично-сценічній драматургії хор виконує і коментуючі, і дійові функції. «Хорова партитура опери дуже цікава, продумана, емоційно різноманітна, – зауважує диригент-постановник твору І.-Я. Гамкало, – Композитор Мирослав Скорик добре відчуває хор, його драматичний потенціал, виконавські можливості. Всі були приємно вражені результатами роботи Л. Венедиктова, який зумів віднайти в партії хору нюанси, акценти, світлотіні, що надавали музиці ще більшої виразності»<sup>23</sup>.

Багатий хормейстерський досвід Л. Венедиктова зумовив високий мистецький рівень хорового втілення ораторіальної за характером і драматургією опери М. Скорика. Виконавські можливості венедиктівського колективу проявились у створенні особливої експресії і масштабності втілення, по суті, центрального в опері образу народу, хорової складової як головного чинника драматургічної динаміки. В оперному Пролозі, що відтворює палке звернення поета і композитора до сучасників-українців, хор як коментатор увиразнює емоційне відлуння лірико-драматичного монологу соліста. Поступово барви хорового звучання виходять на перший план, демонструючи притаманні виконавському стилю венедиктівського хору витончені нюанси, глибокі динамічні контрасти, пластичність і тембральну наснаженість поліфонічних проведень. Нарощення фактури та виконавської експресії віншується могутнім оркестрово-хоровим *tutti*, що поєднує емоційну патетику та традиційну для виконавського стилю київського оперного хору академічну шляхетність звучання.

---

<sup>23</sup> Інтерв'ю з диригентом Національного академічного театру опери та балету України ім. Т. Шевченка (1970–2016) І.-Я. Гамкалом. Запис О. Летичевської.

*Летичевська Оксана. Втілення художніх засад методу Льва Венедиктова ...*

Запропонована композитором у першій дії опери диференціація хору (прибічники та опоненти Мойсея) спонукала хормейстера на пошук відповідного семантиці літературного тексту емоційного наповнення риторичних хорових реплік, поглиблення контрасту звучання зазначених груп. Розгорнуте у хоровому викладі протиставлення впевненості прихильників пророка та агресивності невдоволених заколотників приводить до поступового загострення конфлікту і, врешті, відторгнення Мойсея від народу та його подальшого вигнання.

Особливого ліричного наповнення хоровому звучанню надають шляхетно-оксамитові барви мелодичного тематизму партій альтів і басів, що супроводжують монолог-притчу головного героя («Розповідь-казка»). Цей епізод, наснажений інтонаціями українського народного мелосу, втілює гуманістичний пафос філософських ідей пророка, його єдність зі своїм народом. Проникливі барви хорового звучання сприяли тому, що монолог набував значення ліричної кульмінації першої дії вистави.

В музичній драматургії другої дії опери, де відтворено боротьбу героя з потойбічними силами, важливого значення набирає хор-рефлексія «Се Мойсей на молитві стоїть». За означенням Л. Кияновської, хор у в другій дії стає втіленням «перелому від зневіри до надії, поступовим переконанням у слушності слів Мойсея»<sup>24</sup>. Як і в інших трактуваннях Л. Венедиктовим хорових сцен релігійно-містичного характеру (досить поширених в оперному репертуарі), експресія хорового звучання тут спрямована на відтворення особливого співчуття та душевної теплоти у ставленні до головного героя. У прозорій фактурі хору переважає особливий лірично-емо-

---

<sup>24</sup> Кияновська Л. Опера «Мойсей» та її творець.

#### Розділ 4. ПРОБЛЕМИ ВИКОНАВСТВА І МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ

---

ційний колорит. Відтворюючи «ламентозні» імітації, синкоповані ритми інтонацій-схлипувань композиторської партитури, хормейстер прагнув створити цілісну, нерозривну хорову тканину, використовуючи для цього безперервне «ланцюгове» дихання, не зупиняючи музичну думку навіть під час коротких пауз між хоровими репліками. Особливе виражальне значення отримують майстерно втілені хормейстером динамічні нюанси: поступові *crescendo* та *diminuendo*, постійні зміни динаміки (*f* – *p* – *f*). Усе це сприяло об'єднанню епізоду загальним емоційним настроєм, збагатило образ новими витонченими барвами. Творчою знахідкою постановників стало застосування технічних новацій: спеціально записаний у студії хоровий унісон у комп'ютерній обробці втілює наприкінці другої дії звучання божественного голосу грізного Ієгови. Контрастом до могутнього драматичного звучання хору Л. Венедиктова у виставі став ніжний світлий колорит дитячих голосів – колективу «Дитяча опера» під орудою учениці Л. Венедиктова Наталії Нехотяєвої. Хорові епізоди опери у виконанні дитячого хору було позначено гарним ансамблевим інтонуванням, виразною емоційністю, чіткою дикцією, сценічною артистичністю – складовими методу Вчителя, засвоєними та творчо переосмисленими його колегою.

За оцінкою Л. Венедиктова, М. Скорик у своїй опері звернувся до глобальних філософських проблем, музично-сценічна реалізація яких вимагає масштабного і глибокого осмислення<sup>25</sup>. Враження слухачів та критиків щодо звучання хорових сцен у виставі «Мойсей» М. Скорика на сцені київського театру підтверджує їх експресію, пафос та гуманістичне спрямування, а також плідність найкращих традицій українського

---

<sup>25</sup> Інтерв'ю з Л. М. Венедиктовим.



*Летичевська Оксана. Втілення художніх засад методу Льва Венедиктова ...*

---

оперно-хорового виконавства, що повною мірою забезпечили реалізацію високих намірів, заявлених автором твору.

Розвиток національного оперного мистецтва можливий лише у взаємодії композиторської творчості, виконавства та суспільної підтримки. Практично від початку свого існування стаціонарний Київський оперний театр уособлював для українського оперного мистецтва той осередок, що міг найкраще поєднати всі складові цього інтегративного синтезу. Навіть в умовах політичної заборони української оперної творчості на початку його існування, доробок театральної трупи, де корифеями виступали талановиті й високопрофесійні артисти, формував професійні сили для майбутнього втілення національного оперного репертуару.

У період роботи Л. Венедиктова в театрі відбувалося як продовження роботи над класичними творами, так і створення нових українських опер. Л. Венедиктов, як високопрофесійний митець, знавець театру, майстер хорової справи, став активним учасником творення сучасної української опери, де його хор – осередок високого музично-театрального професіоналізму та зберігач традицій української хорової культури – відіграв важливу роль.

Інна Лісняк

## 4.2. СТАНОВЛЕННЯ СИСТЕМИ НАВЧАННЯ НА АКАДЕМІЗОВАНІЙ БАНДУРИ В ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ XX СТОЛІТТЯ

Народно-академічні інструменти посідають чільне місце в царині професійної музичної культури сьогодення. Однак в середовищі сучасних етномузикологів не вщухають численні дискусії щодо правомірності їх побутування й взагалі права називатися «народними», зокрема, такі думки висловлюють М. Хай, М. Товкайло та ін.<sup>1</sup> Водночас результати творчої діяльності «народників» – очевидні. Хоча розвиток народно-академічних інструментів в іпостасі «академічних», тобто таких, що функціонують у відповідній системі освіти, охоплює невеликий часовий проміжок (активна фаза розпочалася з 50-х рр. XX ст.), мистецькі здобутки переконливо свідчать про потужний творчий, інтелектуальний потенціал: це наявність великої кількості різножанрової і різностильової оригінальної музики для народно-академічних інструментів відомих українських

---

<sup>1</sup> Хай, М. Бандура: від атрибута традиції до деривата і «мистецтва» (рецензія-роздум із приводу виходу у світ праці Гната Хоткевича «Бандура та її репертуар»). *Студії мистецтвознавчі*. 2010. Чис. 3. С. 125–130; Товкайло М. Про «трансформацію кобзарства в XIX–XX ст.», що не відбулася. *Актуальні питання сучасного виконавства на традиційних кобзарських інструментах. Матеріали науково-практичної конференції (26–27 червня 2018 р.)* / упоряд. К. П. Черемський. Харків : Видавець Олександр Савчук, НЦНК «Музей Івана Гончара». 2018. С. 167–179.

*Лісняк Інна. Становлення системи навчання на академізованій бандурі ...*

композиторів (В. Власова, А. та І. Гайденків, Ю. Гомельської, В. Зубицького, В. Камінського, Є. Мілки, І. Тараненка та багато інших); пласт музики, створеної безпосередньо виконавцями-народниками (Ок. Герасименко, Р. Гриньківим, В. Івком, В. Рунчаком та ін.); плеяда високопрофесійних виконавців, які апробували своє мистецтво на теренах не лише українського, а й світового Олімпу (Р. Гриньків, Ок. Герасименко Є. Черказова, П. Фенюк та ін.); інтелектуальна спроможність «народників», яка відобразилась у низці захищених докторських (М. Давидов, В. Дутчак, Т. Іванніков та ін.), кандидатських дисертацій (Р. Безугла, Н. Морозевич, А. Сташевський та багато ін.), методичних напрацювань тощо.

«Паростки» такого потужного народно-академічного руху були закладені фахівцями ще в першій третині минулого століття. Тут варто відзначити також сприятливі умови, що склалися навколо народно-академічного виконавства: зацікавленість із боку радянської влади, великий ентузіазм «мас» пов'язаний з музичною самодіяльністю, активна фаза якої припала на другу половину 20–30-х років ХХ ст., і, власне, високий фаховий рівень педагогів (В. Комаренко, Г. Хоткевич – Харків, М. Геліс – Київ), котрі за повної відсутності методичного забезпечення, синтезували найдоцільніші принципи педагогіки й на їх основі заклали базис для подальшого розвитку цього жанру в цілому.

Як зауважив «амбасадор» народно-академічного руху в Україні М. Давидов, «визнаючи різноманітні методики, виконавські стилі, трактовку музичних творів провідними музикантами того часу, специфіку звуковидобування на «класичних» інструментах, М. М. Геліс впроваджував усе корисне й доцільне у свій клас, творчо переосмислюючи досягнення консерваторської педагогіки та виконавського мистецтва, докладав усіх зусиль, щоб створити власну методику навчання гри на народних

## Розділ 4. ПРОБЛЕМИ ВИКОНАВСТВА І МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ

інструментах з урахуванням їх специфіки»<sup>2</sup>. М. Геліс випрацював чітку систему, цілеспрямовано розвивав у своїх учнях передусім музично-естетичний і загально-інтелектуальний рівні, був переконаний, що «...в мистецтві звуку – знаходить втілення ВСЕ, без винятку, що може відчутти людина»<sup>3</sup>. Тому результат педагогічної діяльності – когорта висококваліфікованих фахівців народно-академічного руху, які продовжили й вдосконалили засади свого Вчителя, поміж них: згадуваний М. Давидов, В. Дикусаров, М. Різоль, А. Семешко, І. Яшкевич (баян), Ю. Алексик, Є. Блінов (балалайка), С. Баштан (бандура), Т. Вольська, В. Івко (домра), Я. Пухальський (гітара), головний диригент НАОНІ – Є. Гуцал та багато ін.

Не так пощастило Харківській школі народно-академічного виконавства. Безпідставні звинувачення та передчасна страта Г. Хоткевича (1938), вилучення, а згодом і зникнення нотозбірні Полтавської капели бандуристів, для якої бандурист створив велику кількість оригінальної літератури, в тому числі всіх партитур митця<sup>4</sup>, призвело до «білої плями», порожнечі в розвитку виконавства на бандурі Харківського типу аж до кінця минулого століття.

Отже, професіоналізація народного виконавства (на кшталт академічних інструментів) намітилася ще у першій третині

<sup>2</sup> Давидов М. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа) : [лідруч.]. Київ : НМА України ім. П. І. Чайковського, 2005. С. 13.

<sup>3</sup> Семешко А. Педагог від Бога (до 115-ї річниці від дня народження Марка Мусяйовича Геліса). Академічне народно-інструментальне мистецтво : традиції та сучасність (до 80-річчя заснування кафедри народних інструментів Київської консерваторії). Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2009. С. 113–116.

<sup>4</sup> Деякі твори Г. Хоткевича були вивезені його учнями в Канаду та Австралію, згодом розшифровані й надруковані, але велика кількість нотних рукописів так і залишаються не знайденими.

*Лісняк Інна. Становлення системи навчання на академізованій бандурі ...*

---

XX ст., та, на думку Ю. Лошкова, була пов'язана із зацікавленням і матеріальною підтримкою радянської влади<sup>5</sup>, найбільшого розвою вона отримала у повоєнний період. У своїй книзі «История баянного и аккордеонного искусства», М. Имханицький підкреслив, що для підйому академічного виконавства на народних інструментах важливим стало розширення системи професійної освіти<sup>6</sup>.

1923 року відбулося удержавлення закладів музичної професійної освіти. Було розроблено й створено триступеневу модель освіти: мережу професійно-музичних освітніх закладів, що не мали аналогів у світі (музично-драматичні інститути – вищий заклад, музичний технікум – середній і музична школа – нижчий)<sup>7</sup>. Згодом вищими музичними навчальними закладами стали консерваторії, середніми – училища.

Пропаганда масового музичного просвітництва спричинилася до популярності народних інструментів, зокрема ансамблів бандуристів, оркестрів народних інструментів – поміж широких верств населення та виявила нагальну необхідність виховати яскравих виконавців, освічених та кваліфікованих керівників гуртків, педагогів.

Розвиток музичної освіти в Україні, починаючи з повоєнних років, супроводжувався позитивними й негативними факторами. Поміж позитивних моментів: відкриття великої

---

<sup>5</sup> Лошков Ю. Творчість В. А. Комаренка і народно-інструментальне виконавство в Слобідській Україні (перша половина XX століття) : автореф. дис. ... мистецтвозн. : 17.00.03. Харків, 2000. 17 с.

<sup>6</sup> Имханицький М. История баянного и аккордеонного искусства : учебн. пособие. Москва: РАМ им. Гнесиных, 2006. 520 с. (курс «История исполнительства на народных инструментах»).

<sup>7</sup> Козицький П. Музична культура Радянської України (VII розділ програми з історії української музики). НБУВ ІР. Ф. XXXIX. Од. зб. 111. 1 арк.

#### Розділ 4. ПРОБЛЕМИ ВИКОНАВСТВА І МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ

---

кількості різних навчальних закладів музичної освіти (вісімдесят сім музичних шкіл – семирічок (згодом ДМШ), чотири музичні школи-десятирічки, п'ятнадцять державних музичних училищ та чотири консерваторії<sup>8</sup>, безкоштовне навчання, індивідуальна форма навчання, відкриття допоміжних музично-просвітницьких закладів без вікових обмежень та ін.

Водночас радянська система мистецької освіти мала значні хиби, що викривляли її розвиток. Передусім – це домінування загальних, суспільствознавчих предметів над фаховими, переслідування, утиски окремих педагогів, студентів, «...усіяки виснажливі беззмістовні обговорення чергових партійних документів, семінари, конференції, поточні збори (партійні, комсомольські, профспілкові тощо), різні урочистості і шефські заходи<sup>9</sup>.

Ознайомлення студентів народних відділень на уроках з фаху та диригування з найкращими зразками класичної музики, а також опанування основними елементами академічної музичної культури на уроках з музично-теоретичних дисциплін (засвоєння теорії та історії музики, гармонії та ін.) прискорювало процес академізації народних інструментів.

Тож не дивно, що чимало відомих представників інших музичних спеціальностей розпочинали свій творчий шлях як студенти народних відділень різних середніх і вищих музичних закладів, поміж яких – оперні співаки (В. Андрієв-

---

<sup>8</sup> Козицький Пилип Омелянович. Стенограма доповіді на науковій сесії присвяченій 30-річчю Великого Жовтня. Ф. XXXIX. Од. зб. 211. Арк. 19. 25 Листопада, 1947 р.

<sup>9</sup> Семененко Н., Муха А. Музична освіта. Історія української музики : в 6 т. Т. 5. 1941–1958 / авт. т. : М. Беляєва, Т. Булат, М. Гордійчук та ін. Київ : НАНУ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2004. С. 433.

ська, Г. Гаркуша, О. Степанюк та ін.), симфонічні диригенти (В. Гаркуша, В. Сіренко та ін.), композитори (В. Власов, В. Зубицький, В. Рунчак та ін.).

З другої половини ХХ ст. бандурна освіта як рівноправна складова народно-академічного мистецтва формувалася в загальноприйнятій системі професійного музичного навчання. Класи бандури було відкрито у всіх ланках музичної освіти по всій території колишнього УРСР. Епіцентрами бандурної освіти стали Київська державна консерваторія ім. П. І. Чайковського (з 1995 – Національна музична академія України; далі – КДК) та Львівська державній консерваторія ім. М. В. Лисенка (з 2000 – Львівська державна музична академія), в яких з 1950 року та, відповідно, з 1954 – проводилося навчання на бандурі. Першими викладачами класу бандури в Київській консерваторії були: А. Бобир, В. Кабачок та М. Полотай, Львівській – В. Герасименко.

Окрім вишів, бандуру викладали в тринадцяти державних музичних училищах: Львівському (1949), Рівненському (1952), Харківському (1953), Тернопільському (1958), Луцькому (1959), Хмельницькому (1959), Вінницькому (1961), Чернігівському (1962), Івано-Франківському (1963), Сумському (1968), Дрогобицькому (1965), Северодонецькому (1966), викладачі відповідно: М. Грисенко, А. Грицай, П. Іванов, Г. Серветник, А. Ващенко, В. Кротенко та С. Бут, Т. Заболотна, М. Поклад, І. Стефанович, М. Федієнко (за фахом балалаечник), А. Котляревська, Л. Дегтярова; у 1970–1980-х роках у: Житомирському (1971), Чернівецькому (1971), Черкаському (1976) та Уманському (1977), Запорізькому музичних училищах, викладачі: О. Кашперко, Р. Василевич, Л. Бридько, М. Мошик, О. Обуховська. Пізніше у: Херсонському (1990), Миколаївському (1991), Артемівському (1994) й Дніпродзержинському (нині –

#### Розділ 4. ПРОБЛЕМИ ВИКОНАВСТВА І МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ

---

Кам'янському, 2003) музичних училищах, викладачі відповідно: Н. Мазур, С. Кирилюк, А. Ковальська, Є. Балакірева.

Заповненню всіх ланок бандурної професійної освіти сприяли педагогічні й загальнокультурні навчальні заклади, а також музичні школи-інтернати та десятирічки, де навчалися обдаровані діти, які вдосконалювали свою майстерність у вищих музичних навчальних закладах. У 1964 році О. Нирко відкрив клас бандури в Ялтинському педучилищі (нині Кримський державний гуманітарний інститут). У 1985 році клас бандури було відкрито в Тернопільському педагогічному університеті ім. Д. Гнатюка, 1988 року – у Луцькому педагогічному університеті ім. Л. Українки; викладачі відповідно: М. Євгенєва, М. Сточанська, 1990 – Луганському коледжі культури і мистецтв, викладач В. Фалалєєва та ін.

У 1955 році клас бандури започатковано в Київській музичній школі-десятирічці (нині – середня спеціальна музична школа-інтернат ім. М. В. Лисенка), де заняття з фаху провадив Андрій Омельченко. У 1957 році клас бандури було відкрито у Львівській середній музичній школі-десятирічці (з 1959 – середня спеціалізована школа-інтернат, з 1963 – ім. С. Крушельницької) викладач – В. Герасименко. Значно пізніше класи бандури було відкрито в Одеській школі-інтернаті ім. П. Столярського (1995) й Донецькій обласній спеціалізованій музичній школі-інтернаті для обдарованих дітей (1998), викладачі – відповідно Т. Головченко й О. Симонова.

Навіть цей неповний перелік спеціальних навчальних закладів дає змогу скласти уявлення про створену розгалужену систему професійної музичної освіти, в тому числі на бандурі, що сформувалася переважно протягом 1950–1980 роках. Після закінчення середніх та вищих навчальних закладів держава



*Лісняк Інна. Становлення системи навчання на академізованій бандурі ...*

---

працевлаштовувала випускників за системою розподілу<sup>10</sup>. Цей позитивний момент, без сумніву, також стимулював розвиток академічного бандурного мистецтва.

Слід зауважити, що важливе значення в процесі розвитку бандурної освіти середини ХХ ст. мали педагогічні принципи відомих музикантів, педагогів широкого профілю: згадуваного вже піаніста й гітариста М. Геліса, хормейстера В. Кабачка, хормейстера й симфонічного диригента А. Бобиря та їхніх учнів – С. Баштана й С. Герасименка. Вони доклали чимало зусиль для зміцнення професійних засад бандурного мистецтва та, певним чином, накреслили траєкторію його розвитку протягом наступних десятиріч.

Цікаво, що погляди викладачів на розвиток бандурного виховання різнилися. Приміром, В. Кабачок і А. Бобир розглядали інструмент здебільшого як акомпануючий, тоді як М. Геліс – як сольо-інструментальний.

Вагомий внесок у становлення професійної освіти на бандурі у 50-х роках минулого століття належить Володимирі Кабачку, який, після загибелі М. Опришка (1941), очолив клас бандури в Київському музичному училищі (1945–1953), а згодом і КДК (1950–1956). В. Кабачок був усебічно освіченим музикантом. Він отримав практичні навички співу в Полтавському архієрейському хорі, закінчив Полтавське музичне училище по класу тромбона, оволодів грою на ударних інструментах, навчався в Московській консерваторії ім. П. І. Чайковського по класу контрабаса та, за сумісництвом, на вокальному від-

---

<sup>10</sup> Навчальні заклади отримували запити на випускників зі всіх областей України, згідно яких молодий фахівець повинен був відпрацювати три роки на певному місці.

#### Розділ 4. ПРОБЛЕМИ ВИКОНАВСТВА І МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ

---

діленні. Набутий досвід В. Кабачок плідно використовував у роботі з учнями-бандуристами. Відтак, особливу увагу педагог приділяв засвоєнню культури хорового співу, опануванню гри ансамблем, намагався прищепити своїм учням любов до музики, розвинути їх творчі уявлення, кругозір. Пояснюючи художній зміст твору, його драматургічну лінію, В. Кабачок використовував різні асоціації та порівняння, що допомагало учню зрозуміти композиторський задум. Багато уваги В. Кабачок приділяв розвитку гармонічного слуху учнів, тому важливе місце в методиці викладача посідала гармонізація по слуху народних мелодій<sup>11</sup>.

Загалом його педагогічні принципи полягали в індивідуальному підході до кожного учня. Невипадково, що поміж перших викладачів бандури в музичних училищах: Рівного, Тернополя, Вінниці, Чернігова, Луцька були випускники В. Кабачка – А. Грицай, Г. Серветник, Т. Заболотна, М. Поклад, А. Ващенко. Ґрунтовні знання з хорознавства та досвід роботи з хоровими колективами наштовхнули його на думку створити жіноче тріо бандуристок, яке започаткувало нову віху в розвитку бандурного ансамблевого виконавства другої половини ХХ ст. В. Кабачок багато працював над удосконаленням конструкції інструмента та збагаченням бандурного репертуару.

Дотичними до поглядів В. Кабачка були педагогічні підходи музичного діяча, симфонічного та хорового диригента А. Бобира (викладав у КДК з 1951–1985 рр.). Він упорядкував кілька збірок для бандури, був незмінним диригентом оркестру народних інструментів радіокомпанії України протягом декількох років.

---

<sup>11</sup> Бандуристе, орле сизий: віночок спогадів про В. А. Кабачка / упоряд. : С. Баштан, Л. Івахненко. Київ : Муз. Україна, 1995. С. 73.

Прогресивні на той час погляди щодо розвитку народних інструментів високоосвіченого музиканта М. Геліса, який, після смерті В. Кабачка, був викладачем по класу бандури в КДК (1956–1960) мали вирішальне значення для розвитку сольного бандурного мистецтва. В процесі становлення професійної бандурної освіти його педагогічна діяльність мала етапне значення. Великого значення педагог надавав вивченню класичних різножанрових і різностильових творів, культурі виконання. На уроках з фаху студенти-народники, в тому числі бандуристи, знайомилися з музикою Й. С. Баха, А. Моцарта, Е. Гріга, О. Лядова, П. Чайковського та інших відомих композиторів. Відтак у репертуарі бандуристів значно збільшилася кількість творів-перекладів. Отож, педагогічні погляди М. Геліса відіграли важливу роль не лише у формуванні баянного, домрового, гітарного, балалаечного академічного виконавства, а вплинули і на бандурне виконавство, розвиток інструментального жанру.

У цьому контексті слід додати, що учень М. Геліса – С. Баштан здійснив своєрідну «апробацію» педагогічних методів свого вчителя. Бандурист посів перше місце і отримав золоту медаль на Всесоюзному конкурсі виконавців на народних інструментах у Москві 1957 року. У програмі тоді ще студента С. Баштана були виключно інструментальні твори: «Прелюдія» До-мажор Й. С. Баха, «Варіації на тему Моцарта» М. Глінки, фантазія на народну тему «Гей, ну-те, хлопці» В. Заремби, концертні варіації на тему української народної пісні «Йшли корови із діброви» самого С. Баштана. Твори поліфонічного жанру увійшли до репертуару бандуристів пізніше. На Республіканському конкурсі виконавців на народних інструментах 1977 року уперше прозвучала поліфонія і твори крупної форми. Лауреатами конкурсу стали бандуристи: В. Єсіпок і В. Петренко.

#### Розділ 4. ПРОБЛЕМИ ВИКОНАВСТВА І МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ

---

У процесі становлення бандурної освіти непересічне значення мала педагогічна діяльність фундатора Київської бандурної школи С. Баштана – учня В. Кабачка, згодом М. Геліса, який з 1959 року очолив клас бандури у КДК. Продовжуючи традиції, закладені М. Гелісом, С. Баштан особливу увагу приділяв опануванню творів класичної музики. Творча й педагогічна діяльність С. Баштана – ґрунтовно досліджена в дисертації І. Панасюка<sup>12</sup>. Поміж учнів С. Баштана заслужені й народні артисти України, заслужені працівники культури, науковці: Л. Дедюх, К. Новицький, С. Овчарова, П. Чухрай, тріо «Вербена» та ін. Вершинний злет школи С. Баштана пов'язаний із виконавською творчістю його учня Р. Гриньківа.

Заняття з фаху «бандура» у КДК також проводили викладачі: з 1959 – відомий гітарист Я. Пухальський, з 1979 – А. Шептицька. У 1980–1990-х роках на кафедрі народних інструментів Київської консерваторії розпочали педагогічну діяльність учні С. Баштана – Л. Федорова (Коханська) (1983), М. Кардаш (1989), К. Новицький (1993), Л. Дедюх (1996) та Р. Гриньків (1997), І. Панасюк (2003).

Іншим, не менш потужним центром бандурної освіти став Львів. Важливого значення в процесі становлення бандурної освіти на Галичині у другій половині ХХ ст. набули педагогічні принципи В. Герасименка – фундатора Львівської бандурної школи, учня А. Бобирия. Як і С. Баштан, В. Герасименко у своїй педагогічній практиці звернувся до творів-перекладів світової та української музичної класики: Д. Бортнянського, А. Вівальді, Н. Паганіні та ін. У такий спосіб відбувалось і вдоскона-

---

<sup>12</sup> Панасюк І. Творча діяльність С. В. Баштана в контексті становлення київської школи академічного бандурного виконавства : дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Київ, 2008. 221 с.

*Лісняк Інна. Становлення системи навчання на академізованій бандурі ...*

---

лення виконавського рівня, і розширення потенційних можливостей інструмента, що підіймало бандурне мистецтво та бандурну культуру на новий щабель розвитку. Особливу увагу В. Герасименко приділяв в цілому посадочно-постановочному комплексу, слідкував за м'язами рук учня, характером звуковидобування. Поряд з цим, педагог не нехтував й опануванням студентами бандуристами вокальної техніки. В. Герасименко брав активну участь у всіх сторонах життя своїх учнів. Деякі з них, навіть мешкали вдома у викладача, який контролював щоденну працю своїх вихованців. Невипадково, що поміж випускників В. Герасименка – ціла низка яскравих творчих постатей, відомих бандуристів, педагогів, композиторів: Окс. Герасименко, Д. Губ'як, В. Дутчак, Т. Лазуркевич, Г. Менкуш, С. Мирвода, Л. Посікіра, О. Созанський та ін.

Від 1977 року до педагогічної діяльності у Львівській консерваторії було залучено талановиту бандуристку-співачку, ученицю В. Герасименка Л. Посікіру (Яницька), з 1991 – відому композиторку, виконавицю Окс. Герасименко, з 1997 – Т. Лазуркевич, а 2008 – О. Ніколенко (Кушнір).

Як бачимо, з другої половини минулого століття відбувався інтенсивний процес становлення бандурних шкіл, зокрема Київської і Львівської, основу яких склали методичні напрацювання й педагогічні погляди музикантів широкого профілю. Важливу роль у цьому відіграла матеріальна підтримка радянської держави, яка створила сприятливі умови для розвитку вдосконалених народних інструментів, була зацікавлена виховати кваліфіковані кадри.

Водночас розвиток академічної бандурної освіти у другій половині ХХ ст. гальмувався значними труднощами. Ідеться про повну відсутність нотних, методичних посібників для бандури у бібліотеках музичних училищ повоєнних років. В. Герасименко

## Розділ 4. ПРОБЛЕМИ ВИКОНАВСТВА І МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ

так пригадував роки свого навчання у Львівському музичному училищі (1949–1952): «нот жодних для бандури не було, тож співав, підбираючи супровід на слух, <...> відшукав собі доступні інструментальні мініатюри на зразок думок-шумок М. Завадського, танців з опери «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, а супровід до народних пісень підбирав на слух, формуючи таким чином навчальну програму»<sup>13</sup>. Бандурист-виконавець дійшов висновку: «...бандура і гра на ній знаходяться в жалюгідно-примітивному стані, навіть у порівнянні з іншими народними інструментами (баяном, домрою)»<sup>14</sup>. Аналогічна проблема була і в Київському музичному училищі. Так, репертуар бандуриста С. Баштана за роки навчання в Київському музичному училищі (1944–1948), складався з народних танців, перекладень класичних творів і мініатюр<sup>15</sup>. Про складнощі навчання по класу бандура у КДК 1950-х років свідчить наступне висловлювання: «Студенти хотіли навчитися грати на бандурі, а в учителя – ні нот, ні підручників [йдеться про А. Бобира – І. Л.], а тільки власні пальці та природній дар...»<sup>16</sup>.

Таким чином, процес накопичення й формування репертуару був не простим, студентам-бандуристам 1950-х років часом доводилося самотужки підбирати репертуар, викладачі формували навчальну програму, користуючись власним досвідом.

<sup>13</sup> Кияновська Л. Лицар бандури: до 80-річчя Василя Герасименка. Львів : Тер-Рус, 2007. С. 15–16.

<sup>14</sup> Там само. С. 15.

<sup>15</sup> Панасюк І. Переплелись роки й бандури струни (Сергій Васильович Баштан – кобзар нової доби). Київ : ПП «Кравчук», 2002. С. 25.

<sup>16</sup> Тетяна МакКой. «Бандуристе, орле сизий...» До 100-річчя від народження Андрія Бобира – бандуриста, льотчика, диригента. URL : [https://www.radiosvoboda.org/a/27467264.html?fbclid=IwAR3ulb8RlAM\\_zlN7FPkoXt9w4\\_PKK5lberQKkr6NWv9e93FTEKNdky7VNWg](https://www.radiosvoboda.org/a/27467264.html?fbclid=IwAR3ulb8RlAM_zlN7FPkoXt9w4_PKK5lberQKkr6NWv9e93FTEKNdky7VNWg).

*Лісняк Інна. Становлення системи навчання на академізованій бандурі ...*

---

Складна ситуація була і з наявністю інструментів. Як відомо, велика заслуга у вирішенні цього питання належить бандуристу, майстру І. Скляру. Йому вдалося розробити музично-теоретичну основу вдосконалення бандури Київського типу (без механізму перемикання тональностей та з механізмом перемикання тональностей)<sup>17</sup>. Звукоряд бандури без механізму перемикання тональностей або «Пріми» – хроматичний, розраховано для учнів ДМШ, самодіяльних виконавців і колективів. Конструкція бандури з механізмом перемикання тональностей – складніша, розрахована для студентів середніх і вищих навчальних закладів та професійних виконавців, колективів. У процесі роботи над винайденням механізму перемикання тональностей, І. Скляр дійшов висновку про необхідність уведення на звукоряді бандури дублюючих струн. Протягом року, разом із Ю. Барташевським, І. Скляр намагався винайти таку конструкцію, яка б перестроювалася одночасно по всьому регістру та у всі мажорні й мінорні тональності зі збереженням послідовного хроматизму. Майстрам вдалося вирішити це питання у такий спосіб: звукоряд бандури було вибудовано з двох діатонічних гам на відстані півтону. Одна гама розташовувалася на нижньому ряді, друга – на верхньому. При такому співвідношенні виник хроматизм (на перехресті струн), а також утворилися енгармонічно-рівні звуки – необхідні для механізму перестройки.

Введення енгармонічно-рівних звуків дозволили І. Скляру отримати звукоряд із збереженням повного й послідовного хроматизму у всіх тональностях. Тоді як інші майстри наслі-

---

<sup>17</sup> У першій половині минулого століття мали місце активні пошуки навколо стабілізації конструкції бандури (дет. про це див.: Черкаський Л. Українські народні музичні інструменти. Київ : Техніка, 2003. С. 134–137).

#### Розділ 4. ПРОБЛЕМИ ВИКОНАВСТВА І МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ

дували принцип фортепіанного розташування звукоряду. Новим елементом на грифі бандури конструкції І. Скляра, яку він здійснив у 1946 році, стала хроматизація басів.

Окрім цього, майстер зробив максимально компактним механізм перемикання тональностей, переніс кріплення струн до нижньої частини корпусу бандури, розташував металеві підставки біля верхнього шемстка, розділив підструнник. Всі ці конструкційні зміни сприяли підняттю виконавського рівня, дозволили бандуристам ввести до репертуару різножанрові й різностильові твори переклади, а композиторам – створювати більш складні твори.

Бандури конструкції І. Скляра отримали схвальний відгук від керівництва. У 1949 році на пленумі правління Спілки композиторів УРСР, що відбувся у Києві, було відкрито виставку вдосконалених бандур, на якій було представлено інструменти конструкції І. Скляра й В. Тузиченка (вони різнилися формою і механізмом перестройки)<sup>18</sup>.

1954 року, за кресленням І. Скляра, було впроваджено масове виробництво бандур київського типу з механізмом перестройки тональностей (випуск бандур без перестройки тональностей було розпочато з 1952 року) на Чернігівській фабриці музичних інструментів ім. П. П. Постишева<sup>19</sup>. Свої ґрунтовні напрацювання стосовно конструкції бандур Київського типу, І. Скляр вмістив у книзі «Київсько-Харківська бандура» (Київ, 1971). За кресленням П. Іванова Чернігівська фабрика народ-

<sup>18</sup> Скляр І. Щоб повнозвучною була бандура. *Народна творчість та етнологія*. 1967. № 5. С. 61.

<sup>19</sup> Для порівняння – фабрика з виготовлення гармоні в Києві була відкрита в 1929 році : Имханицкий М. История баянного и аккордеонного искусства : учебн. пособие. Москва : РАМ им. Гнесиных, 2006. С. 204 (курс «История исполнительства на народных инструментах»).



*Лісняк Інна. Становлення системи навчання на академізованій бандурі ...*

---

них інструментів 1958 року виготовила партію харківських бандур без механізму перемикання тональностей, але виробництво було припинено. На Галиччині 1964 року Львівська фабрика музичних інструментів розпочала випуск кількох моделей бандур конструкції «Львів'янка» за кресленням В. Герасименка, який поруч із низкою конструктивних нововведень, спирався на винаходи І. Скляра.

Стабілізація конструкції бандур київського й львівського типів стимулювала розвиток навчання на академічній бандурі, сприяла підвищенню професійного рівня виконавців, співпраці з композиторами.

Також І. Скляр розробив конструкцію київсько-харківської бандури, що перестроювалася не лише на приструнках, а й на басах. На думку конструктора, таке нововведення мало б слугувати підвищенню рівня басової партії та подоланню гомофонно-гармонічної природи бандури київського типу. Від 1967 року Чернігівська музична фабрика розпочала виготовлення двох зразків київсько-харківських бандур: без перестройки (для широкого кола виконавців-аматорів) та з хроматичною перестройкою (для виконавців-професіоналів, педагогів та студентів музичних навчальних закладів). Проте бандури київсько-харківського типу не отримали розповсюдження у виконавській та концертній практиці.

Варто відзначити, що за кафедрою народних інструментів Київської державної консерваторії були закріплені майстерні з виготовлення народних інструментів, деякі викладачі кафедри входили до складу художньої ради Укрмузпрому<sup>20</sup>. Досліджу-

---

<sup>20</sup> Укрмузпром – об'єднання підприємств музичної промисловості. За радянських часів до Укрмузпрому належали музичні підприємства в Горлівці (тепер Донецької обл.), Житомирі, Ізяславі (тепер Хмельницької обл.), Кременіному (тепер Луганської обл.), Львові, Полтаві та Чернігові.

#### Розділ 4. ПРОБЛЕМИ ВИКОНАВСТВА І МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ

---

ючи тенденції розвитку баянного мистецтва в культурному просторі України другої половини минулого століття, Р. Безугла вказала на сформовану за радянський час певну інфраструктуру, до якої увійшли: масове виробництво інструмента, попит на виготовлений інструмент та тісний зв'язок між указаними чинниками й державною політикою в музичній сфері<sup>21</sup>.

Про поступове розширення масового виготовлення бандур красномовно свідчать наступні факти: на 1975 рік було заплановано збільшити випуск бандур без перемикання тональностей на 400 штук, тобто з 1 600 до 2 000 екземплярів. На 1976 рік – до 2 300, на 1978 – до 3 000 штук, а з 1980 року планувалося випускати 1 500 бандур з механізмом перемикання тональностей. До того ж, щороку було заплановано випуск 600 підліткових бандур, з яких 200 інструментів було виготовлено за моделлю В. Герасименка. Паралельно зі збільшенням виробництва інструментів вирішувалося питання виготовлення комплектів струн для бандури. Так, у 1975 році було вироблено 2 000 комплектів, а в майбутньому планувалося збільшити їх до 5 500<sup>22</sup>.

Слід відмітити, що хоча процес фабричного виготовлення бандур на Чернігівській та Львівській фабриках було налагоджено, все ж таки, він супроводжувався певними труднощами, про що дізнаємося з тогочасних періодичних видань. Деякий час фабрики музичних інструментів здійснювали випуск бандур лише однієї моделі – без механізму перемикання тональностей. На шпальтах газети «Культура і життя» за

---

<sup>21</sup> Безугла Р. Баянне мистецтво в музичній культурі України (друга половина ХХ ст.): дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01. Київ, 2004. С. 10.

<sup>22</sup> Бабиченко Д. Виробництво бандур збільшується. *Культура і життя*. 1975. № 70. 4 верес. С. 2.

*Лісняк Інна. Становлення системи навчання на академізованій бандурі ...*

1970–1980-ті роки вміщено статті, присвячені питанням про збільшення випуску бандур різних моделей та поліпшення звукових якостей інструментів<sup>23</sup>. Розв'язанню цих проблем, зокрема збільшенню кількості інструментів Чернігівського типу не сприяла обмежена заготовка промислової сировини, оскільки вони виготовлялись із цілого куска верби способом видовбування (так робились автентичні бандури)<sup>24</sup>. Тому бандури із системою перестройки тональностей деякий час випускалися лише однієї моделі, на якій грали і учні ДМШ, і студенти вишів, що, зрозуміло, дещо гальмувало ріст виконавської майстерності.

Наприкінці 1950-х років було налагоджено систему державного видавництва, що поступово забезпечила навчальний процес нотною, методичною літературою та була важливим чинником у формуванні бандурної освіти другої половини ХХ ст. 1960–1980-ті роки були досить плідним періодом у створенні методичної бази для початкових і середніх ланок музичної освіти по класу бандури. У Державному видавництві образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, а також «Музичній Україні» систематично друкувалися методичні посібники. Світ побачили: «Школа гри на бандурі» В. Кабачка–Є. Юцевича (1958), «Школа гри на бандурі» М. Опришка за редакцією

<sup>23</sup> Скірко М. Де придбати бандури? *Культура і життя*. 1974. № 86. 27 жовтня. С. 2; А. Авдієвський, Г. Куляба, С. Баштан [та ін.]. Ще раз про бандуру. *Культура і життя*. 1975. № 6. 23 січня. С. 3; [Б. а.] То що ж буде з бандурою? *Культура і життя*. 1975. № 45. 8 червня. С. 8.

<sup>24</sup> Зауважимо, що конструкційні експерименти відбувалися на основі вивчення особливостей бандур майстрів-кустарників. Зокрема про це повідомляє А. Омельченко у статті присвяченій проблемам удосконалення народного музичного інструментарію та його вивчення: Омельченко А. Народні музичні інструменти і проблеми їх удосконалення. *Народна творчість та етнологія*. 1976. № 2. С. 77–83.

#### Розділ 4. ПРОБЛЕМИ ВИКОНАВСТВА І МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ

---

А. Омельченка (1967, написана в 1940 р.)<sup>25</sup>, «Школа гри на бандурі» Баштана – Омельченка (1984<sup>1</sup>, 1989<sup>2</sup>). Слід відзначити, що після «Школи гри» С. Баштана – А. Омельченка і до сьогодні не було написано жодної «Школи гри на бандурі», хоча потреба в цьому існує.

У педагогічній практиці ДМШ та середніх навчальних закладах найчастіше використовується «Школа гри» Баштана–Омельченка. У формуванні навчальної літератури для бандуристів-початківців вагому роль відіграв А. Омельченко, він написав «Школу гри на бандурі. I клас» (1973), уклав навчальний репертуар для ДМШ – I, II, III (1968), IV (1970) класи, «Педагогічний репертуар бандуриста» (1967). Навчальний посібник «Бандура» уклав М. Гвоздь (1977). З друку вийшов інструктивний матеріал для студентів-бандуристів: збірки етюдів П. Іванова (1956), Д. Пшеничного (1958), В. Таловирі (1967), а також для бандуристів молодшої генерації – «Веселі етюди» (1966) В. Полевого.

Варто відзначити «Методичний посібник гри на бандурі» (1978) талановитого педагога, гітариста Я. Пухальського, в якому автор, на основі власного педагогічного досвіду запропонував використати принцип «свідомо підготовлених рухів» на бандурі (цей прийом використовується гітаристами і арфістами). Він полягає в тому, що «...виконавець встановлює пальці на потрібні струни з випередженням реального звучання мінімум на один. Завдячуючи постійному випереджаючому контакту пальців зі струнами, виникає сприятливий ґрунт для точної розстановки пальців по струнах, дозу-

---

<sup>25</sup> Див. : Ваврик О. Кобзарські школи в Україні. Тернопіль: Збруч, 2006. 133–149; Панасюк І. Переплелись роки й бандури струни (Сергій Васильович Баштан – кобзар нової доби). Київ : ПП «Кравчук», 2002. С. 74–76.

*Лісняк Інна. Становлення системи навчання на академізованій бандурі ...*

вання потрібної відстані, оскільки кожен раз вимірювання відбувається від конкретної відчутної точки, якою є точка на струні під пальцем, а не якась абстрактна, як це буває під час гри «з повітря», без підготовчої розстановки пальців» [переклад наш. – *І. Л.*] <sup>26</sup>. Цей прийом, введений Я. Пухальським, став поштовхом для подальшого вдосконалення техніки гри на бандурі.

Окрім методичної і навчальної нотної літератури, з друку систематично виходила велика кількість репертуарних збірок для бандури соло, тріо, ансамблів бандуристів. Поміж них, *для бандури-соло*: «Українські народні пісні для співу з супроводом бандури» (1962), «Бібліотека бандуриста» (з кінця 1950-х по 1968 рр.), «Взяв би я бандуру» (1968–1975) та «Репертуар бандуриста» (1976–1986) упорядкував С. Баштан, «Збірник п'єс для бандури» уклав А. Омельченко (1959), «Альбом бандуриста» уклав В. Герасименко (1969), «Твори для бандури» М. Дремлюги (1970), «Думи та пісні кобзаря Г. Ільченка» уклав А. Омельченко (1975), «П'єси для бандури» К. Мяскова (1984) та ін.; *для тріо бандуристів*: Українські народні пісні для вокального тріо у супроводі бандур уклав Ф. Глушко (1969), «Ой, співаночки мої» упорядкував М. Голенко (1973), «З тобою, бандуро!» упорядкував С. Петрова (1982), «Співає тріо Дніпрянка» уклала Ю. Гамова (1988) та ін.; *для професійних й самодіяльних ансамблів бандуристів*: «Збірник пісень і танців для бандури, або ансамблю бандуристів» уклав і обробив А. Бобир (1959), «Збірник пісень для ансамблю кобзарів-бандуристів» упорядкував і обробив М. Полотай, (1963), «Граї, моя бандуро! Репертуар державної заслуженої капели

<sup>26</sup> Пухальський Я. Методика обучения игре на бандуре. Учебное пособие. Киев : КДК, 1978. С. 5.

#### Розділ 4. ПРОБЛЕМИ ВИКОНАВСТВА І МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ

---

бандуристів УРСР» уклав О. Міньківський (1968), «Твори для ансамблю бандуристів» уклав А. Омельченко (1970), «Зацвіли волошки сині» уклав В. Лобко (1976), «Ансамблі для бандур» у 2-х випусках – В. Герасименко (1980, 1981), «Українські народні пісні для ансамблю співаків-бандуристів» упорядкував В. Лобко (1989), «Бандуристам-аматорам» А. Омельченка (1966), «Музичні вечори» Бібліотека музичної самодіяльності уклав В. Лобко (1988) та ін.

Необхідно додати, що друк нотної та методичної літератури мав чималий тираж. Так, «Школи гри» Кабачка-Юцевича, А. Омельченка, Баштана – Омельченка вийшли відповідно у: 2 000, 4 800 та 6 000 екземплярах. Налагоджене видавництво методичних посібників, нотних збірок для бандури та, в цілому народних інструментів, забезпечувало навчальний процес дидактичним матеріалом, концертним репертуаром.

Попри заідеологізовані прояви у всіх сферах суспільства, в тому числі музичної освіти, радянська влада створила сприятливі умови для максимального підвищення рівня виконавців на народно-академічних інструментах, зокрема й бандуристів.

Лише з кінця 70-х років ХХ ст. викладачами-бандуристами було написано й затверджено навчальні програми, які посилили інтеграцію бандурного виконавства в річище академічних традицій та стимулювали значне підвищення професійного рівня виконавців на академічній бандурі. Аналіз деяких програм дає змогу скласти уяву про поступове підвищення вимог до студентів-бандуристів, динаміку зростання виконавського рівня, а також важливість творів-перекладів у навчальному процесі. Міністерством культури було схвалено програми для музичних вузів: С. Баштана (1978, 1992, 1995), остання у співавторстві з Л. Федоровою; музичних училищ: С. Баштана (1971), В. Герасименка (1985), С. Овчарової (2007).

Всі програми складаються з інструктивного й художнього матеріалу. Для того, щоб виявити найбільш повну динаміку зростання вимог до професійного рівня студентів-бандуристів, не зайвим буде звернутися до програми з класу бандури М. Опришка за 1939/1940 рік, написану для музичного училища. Так, зі складених педагогом планів дізнаємося, що в перший рік навчання учень повинен оволодіти інструктивним (опанувати натуральний звукоряд, гру акордами, арпеджіо, терціями, секстами, октавами, паралельними тризвуками, септакордами, а також вправами для лівої руки) та художнім матеріалом (вивчити дві масові та дві народні пісні, два класичних та три ансамблевих твори). Список рекомендованої літератури для студентів першого року навчання становив 34–36 твори, поміж яких: 10 революційних (радянських), 13 українських народних пісень (в тому числі для ансамблю), 5 вокально-інструментальних (російських композиторів-класиків або радянських), 3 класичних та 3 народно-інструментальних твори<sup>27</sup>. Не зважаючи на заідеологізованість тогочасного бандурного репертуару, з нього видно усталеність і донині основних принципів формування навчальних програм, а саме: розподіл матеріалу на дидактичний і художній (вокально-інструментальний та інструментальний), а також обов'язкове використання творів-перекладів класичної музики.

Якщо у програмі М. Опришка домінували вокально-інструментальні твори, то з програми В. Герасименка «Спеціальний клас бандури» для музичних училищ (1985) дізнаємося про перевагу в кількісному сенсі інструментальних творів над вокально-інструментальними. Протягом першого року навчан-

---

<sup>27</sup> Опришко М. Плани лекцій в Київському музичному училищі на 1939 р., 1940 р. АНФРФ ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАНУ, Ф. 14.-к. 1. Од. зб. 20. 4 арк.

#### Розділ 4. ПРОБЛЕМИ ВИКОНАВСТВА І МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ

---

ня студент-бандурист мав вивчити 8 інструментальних різнохарактерних п'єс, 6–8 етюдів на різні види техніки і 4 вокальні твори. Екзаменаційні вимоги для студента при переході на другий курс приблизно такі самі: 2 інструментальні різнохарактерні п'єси, 2 етюди на різні види техніки, 1 пісня.

Значно ускладнилася програма для студентів-бандуристів старших курсів. Так, студент четвертого курсу повинен за рік виконати 1–2 поліфонічних твори, 1–2 твори великої форми, 4 інструментальні різнохарактерні п'єси, 4–5 вокальних твори (з них 1–2 великої форми).

Метою виховання концертного виконавця соліста-бандуриста, ансамбліста, педагога середніх та вищих навчальних закладів є засади, описані у програмі Баштана-Федорової (1995). У ній проводиться чітка диференціація на бандуристів-вокалістів і бандуристів-інструменталістів, що засвічує сформований високий рівень обох видів бандурного виконавства, наявність відповідного репертуару, в якому переважали твори-перекладення<sup>28</sup>. Водночас такий розподіл студентів не виключає поглиблене опанування ними як суто інструментальних так і вокальних засад. Так, виконавці вокально-інструментального профілю на іспитах з фаху, окрім вокальних творів, мають виконати поліфонічний твір, варіації або фантазію, а студенти бандуристи-інструменталісти – заспівати одну пісню<sup>29</sup>.

Система професійної музичної освіти націлена на виховання високопрофесійних музикантів-бандуристів, обізнаних з основами диригування, сольного співу, інструментовки

---

<sup>28</sup> Розподіл бандуристів на вокалістів та інструменталістів також використовується в конкурсних змаганнях, приміром Міжнародний конкурс виконавців на народних інструментах імені Г. Хоткевича.

<sup>29</sup> Баштан С. Федорова Л. Програма : Спеціальний клас бандури. [Для музичних вузів]. Київ : КДК, 1995.



тощо. На прикладі наведених програм для бандури бачимо тенденцію до поступового підвищення вимог до студентів-бандуристів, динаміку зростання виконавського рівня, а також важливу роль творів-перекладів у навчальному процесі. Слід відзначити, що обмежена кількість різножанрових і різностильових інструментальних оригінальних творів у педагогічному й концертному репертуарі бандуристів 1960–1980-х років, спонукала викладачів формувати навчальні плани, орієнтуючись передусім на твори-переклади світової музичної класики. Дослідники зазначають, що використання жанру перекладу в педагогічній і концертній практиці було закономірним етапом становлення професійно-академічного напрямку бандурного мистецтва, зумовленим «...репертуарним “голодом”, певною репертуарною прогалиною, що склалася в бандурному мистецтві»<sup>30</sup>.

Наявність творів-перекладів у концертній практиці та навчальному процесі, на думку В. Дутчак, було логічно обумовлено: «Їх побутування в репертуарі народних інструментів є закономірним, – зазначає дослідниця, – оскільки не лише збагачує музичну палітру виконавського мистецтва, але й сприяє вихованню художнього смаку, розширює стильовий кругозір бандуристів»<sup>31</sup>. Аналізуючи специфіку жанру аранжувань у бандурній музиці, вона вказала на важливість використання транскрипцій та аранжувань у навчальній і концертній практиці бандуристів та можливість розглядати їх як певну законо-

---

<sup>30</sup> Дутчак В. Аранжування для бандури: *Навчально-методичний посібник для студентів спеціальностей «Музичне виховання» та «Музичне мистецтво»*. Івано-Франківськ, 2001. С. 12.

<sup>31</sup> Дутчак В. Розвиток професійних засад бандурного мистецтва 1970–1990 років. Творчість та виконавство : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03. Київ, 1996. С. 77.

#### Розділ 4. ПРОБЛЕМИ ВИКОНАВСТВА І МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ

---

мірність на шляху становлення композиторсько-виконавського професіоналізму. Аранжовані класичні твори стимулювали композиторів до створення аналогічних зразків у бандурній музиці – сонат, концертів, поліфонічних творів<sup>32</sup>.

Така тенденція була притаманна всій сфері народно-інструментального мистецтва другої половини ХХ ст., особливо в 50–80-х роках. Щодо подібних процесів у баянному мистецтві, М. Имханицький зауважив, що включення до репертуару баяністів фортепіанних творів, зокрема композиторів-романтиків, мало позитивні та негативні сторони. З одного боку, до класичної музики залучався непідготовлений слухач, а з другого – виникав дилетантський піхід у відтворенні музичних творів: «Нерідко те, що було важливим для навчальної освіти баяніста-любителя, з точки зору професійного музиканта сприймалося не тільки як естетично непрепустиме, але й жахливе кощунство» – підсумовує дослідник [переклад наш. – І. Л.]<sup>33</sup>.

Логічним продовженням дедалі більш поглибленої інтеграції бандурного виконавства до академічного мистецтва стало відкриття асистентури-стажування при КДК (1983). У ній продовжували навчання обдарованні бандуристи-виконавці, майбутні педагоги, які згодом очолили центри бандурної освіти в регіонах України. Так, класи бандури були відкриті: при Харківському державному інституті мистецтв (нині – Харківський національний університет мистецтв ім. Івана Котляревського) – 1980 рік; Одеській державній музичній академії (нині – Одеська національна музична академія імені А. В. Нежда-

---

<sup>32</sup> Дутчак В. Аранжування для бандури... С. 5.

<sup>33</sup> Имханицкий М. История баянного и аккордеонного искусства : учебн. пособие. Москва : РАМ им. Гнесиных, 2006. С. 258. (курс «История исполнительства на народных инструментах»).

*Лісняк Інна. Становлення системи навчання на академізованій бандурі ...*

---

нової) – 1987 рік; Донецькій консерваторії (нині – Донецька державна музична академія імені С. С. Прокоф'єва) – 1992 рік; Дніпропетровській консерваторії (нині – Дніпропетровська академія музики ім. М. Глінки) – 2006 рік. Регіональні бандурні школи очолили відповідно: кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри народних інструментів ХНУМ Л. Мандзюк, заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор кафедри народних інструментів ОНМА Н. Морозевич, доцент кафедри народних інструментів ДДМА О. Симонова, заслужений працівник культури, професор кафедри народних інструментів ДАМ ім. М. Глінки С. Овчарова.

Питання функціонування регіональних бандурних шкіл досить складне й потребує окремих ґрунтовних досліджень. Відзначимо, що їх становленню сприяє тісна композиторсько-виконавська творчість. Так, творча співпраця Н. Морозевич з композиторами Одещини – В. Власовим, О. Соколом, О. Польовим; Л. Мандзюк – із композиторами Харківщини – І. та А. Гайденками, Л. Донник, Т. Хмельницькою; О. Симонової – з Донецькими композиторами – Є. Мілкою, О. Мамоновим, а С. Овчарової з Дніпропетровською композиторкою В. Мартинюк, – дала яскраві результати у вигляді цілої низки оригінальної музики для бандури із сучасною стилістикою, цікавими підходами до інтерпретації інструменту.

Кількісне та якісне зростання бандурної освіти мають двосторонній зв'язок із бандурною композиторською та виконавською творчістю. Підвищення фахового рівня бандурної освіти спонукає композиторів до розширення жанрового і стильового, художньо-естетичного діапазону відповідного доробку, його технічного ускладнення тощо. Водночас зазначені риси композиторської творчості мають і зворотній бік, а саме : виявлення названих прикмет у навчальному репертуарі, істотне

#### Розділ 4. ПРОБЛЕМИ ВИКОНАВСТВА І МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ

ускладнення навчальних програм. Студенти-бандуристи вивчають твори великої форми вже з першого курсу, виступають із сольними програмами в одному або навіть двох відділеннях (подібно до студентів – виконавців на інших музичних інструментах, вокалістів, диригентів та ін.), що, безумовно, також сприяє зростанню виконавської майстерності. Так, згідно програми С. Овчарової (2007), індивідуальний робочий план студента бандуриста-інструменталіста в кожному семестрі включає опанування наступних творів:

1. Поліфонічний твір (арія, хорал, фугетта, органна хоральна прелюдія, прелюдія і фуга).
2. Твір великої форми (фантазія, соната, варіація, рапсодія, концерт).
3. Дві різнохарактерні п'єси (віртуозна і кантиленна).
4. Два-чотири вокальні твори (різні за характером).
5. Шість-вісім етюдів на різні види техніки, три-чотири з яких виконуються разом із гамами на технічних заліках<sup>34</sup>.

Програма державного іспиту студента-бандуриста складається з п'яти-шести творів, з яких лише один-два – оригінальні твори українських композиторів, а решта – твори композиторів-класиків і сучасних митців.

Показовим з погляду дедалі глибшої інтеграції бандурної складової до академічної музичної культури є подальше фахове вдосконалення виконавців на бандурі, а також педагогів, зокрема розширення сфер їхньої творчої діяльності та опанування іншими музичними фахами. У сучасному суспільстві постійно зростає роль інтелектуального потенціалу й відповідно

<sup>34</sup> Овчарова С. Програма «Спеціальний клас бандури» для вищих навчальних закладів культури і мистецтв I–II рівнів акредитації. Спеціальність «Музичне мистецтво» Спеціалізація «Народні інструменти»: навч. видання. Київ, 2007. С. 6.

освіти, головна мета якої: «...навчити вчитися, тобто самостійно «видобувати» (знаходити, опрацьовувати й засвоювати) інформацію»<sup>35</sup>. Важливого значення набуває фактор творчості й креативності. Креативний потенціал митців, які здобувають або ж здобули мистецьку освіту, виявляється через їхню оригінальну, неординарну діяльність, основним чинником якої є не копіювання ідей своїх учителів, а їх переосмислення.

Завдяки вокально-інструментальній природі інструмента нерідко обдаровані бандуристи-вокалісти продовжують навчання на вокальних відділах, а згодом випробовують свої сили вже як кваліфіковані солісти-вокалісти. Так, відповідну освіту здобули й виступають як солісти-вокалісти такі бандуристи як: В. Андрієвська, К. Болкуневич, М. Дзюба, Ю. Фесай (Київ), Р. Антонюк (Львів) та ін. Світові оперні сцени підкорили українські вокалісти, які свого часу закінчували виші як бандуристи: Н. Ковальова, Т. Кузьмич, Н. Степаняк, О. Притолок та ін.

Деякі бандуристи, пройшовши навчання як оперні чи камерні співаки, не полишили бандури. Наприклад, Л. Посікіра після закінчення ЛДК по класу бандури (клас В. Герасименка) вступила на вокальний факультет цього вишу (клас М. Хмельницької); Т. Лазуркевич (навчався в ЛДК) пройшов курс оперно-хорового співу в професора Б. Дітріха (Байройт, Німеччина); Л. Чернецька після закінчення ОНМУ здобула також диплом камерної співачки (клас А. Джамагорцян). Як солісти-вокалісти епізодично виступають бандуристи О. Коломієць, Т. Лазуркевич, О. Созанський, О. Ніколенко та ін. Часто бандуристи, випускники вишів, удосконалюють свою фахову

---

<sup>35</sup> Шейко В., Александрова М. Культура та цивілізація в історико-культурній думці України в добу глобалізації. Київ : Ін-т культурології АМУ, 2009. С. 244.

#### Розділ 4. ПРОБЛЕМИ ВИКОНАВСТВА І МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ

---

майстерність як артисти хорів, солісти філармоній, вокальних ансамблів тощо<sup>36</sup>.

Водночас у сфері професійної бандурної музичної освіти утворилася парадоксальна ситуація: з одного боку, щороку навчальні заклади продовжують випускати велику кількість бандуристів-спеціалістів, особливо НМАУ ім. Чайковського, а з другого – відсутність працевлаштування та належної оплати праці змушують багатьох випускників перекваліфіковуватися. Взагалі ж, фах професійного музиканта втратив престижність.

Процес академізації народних інструментів, зокрема бандури, сприймається науковцями неоднозначно. Досягши належного концертного рівня поряд із «класичними» інструментами, народно-академічні інструменти завжди будуть пов'язані зі своїми прототипами. Так, на думку М. Корчинського, академізація народних інструментів призвела до поступового відходу концертних виконавців-бандуристів від ендогенної імпровізаційної манери: «...на перших етапах концертного виконавства на народних інструментах окремі музиканти наближували своє мистецтво до імпровізаційного варіювання фольклорного матеріалу, – зазначає дослідник. – Чимало таких зразків (обробки, в'язанки) виявляють нове розуміння стильової особливості народної музики; <...> інші ж музиканти майже виключно пов'язали народні інструменти з “класичним виконавством” (виконавство фортепіане, скрипкове та ін.), що естетично й історично не є правомірним, хоч і зручне для налагодження планово-навчального процесу»<sup>37</sup>. Автор вважає,

---

<sup>36</sup> Лісняк І. Академічне бандурне мистецтво України кінця ХХ – початку ХХІ століття : монографія. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. 2019. С. 69–70.

<sup>37</sup> Корчинський М. Мистецтво, але яке? *Музика*. 1980. № 6. С. 21.

що завданням академічного (тобто «професійно підготовленого») виконавства на народних інструментах є актуалізація його основних жанрів.

Деякі дослідники дають досить негативну оцінку академічному бандурному мистецтву, піддають гострій критиці всі його надбання: залучення до «академізму» – «народного космополітизму», композиторський репертуар, що «“зроблений <...> під класику”, тобто за тими самими законами, але з мало сумісною для цих законів естетикою», музичну освіту<sup>38</sup>. Називаючи сучасне бандурне мистецтво «музичним суржилом», автор статті під назвою «Банда бандуристів» О. Шевченко запевняє, що «Справжню народну культуру свого часу знищили, натомість створили явище, з яким ми маємо справу зараз?!»<sup>39</sup>. Такої самої думки дотримуються переважно виконавці на реконструйованих автентичних інструментах. Вони вважають такий шлях бандури неприродним, звинувачуючи у цьому політику радянської влади у сфері музичного мистецтва.

У зазначених радикальних поглядів є і опоненти, зокрема О. Ільченко та Я. Сверлюк визнають світову музично-освітню практику в галузі «неакадемічних» інструментів унікальним явищем, що зумовлене соціально-естетичними, художніми факторами: популярністю поміж широкого кола слухачів, намаганням виконавців «пізнати сутність свого мистецтва, опанувати його закони і правила, знайти свій імідж, манеру гри чи співу безпосередньо у процесі виконавської діяльності»<sup>40</sup>. Аналогічну позицію займають й інші дослідники, акцентую-

---

<sup>38</sup> Шевченко О. Банда бандуристів. *ПК*. 2004. № 19 (248). С. 37.

<sup>39</sup> Там само. С. 38.

<sup>40</sup> Ільченко О., Сверлюк Я. Методологічні проблеми професійної музичної освіти. Рівне : Перспектива, 2004. С. 18.

#### Розділ 4. ПРОБЛЕМИ ВИКОНАВСТВА І МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ

---

чи увагу на обумовленості залучення бандурного мистецтва до академічної традиції історико-соціальними факторами та загально-традиційними рисами еволюції музичного інструменталізму<sup>41</sup>.

Розглядаючи процес «академізації» народних інструментів, Ю. Лошков зауважує, що «термін «академічний» означає його відзнаку від фольклорного колективу, <...> вбирає в себе характеристики, що лягли в основу поняття «Академічний» стиль у мистецтві – звернення до традиційної, класичної музики і, навіть, консерватизм стосовно репертуару»<sup>42</sup>. Щодо елементів «консерватизму» в академічному бандурному мистецтві, слід зауважити, що вони стали виявлятися на початку ХХІ ст. у дуже несподіваній формі, зокрема, зверненням високопрофесійних бандуристів до сфери популярної культури. Цей процес, на думку дослідників, також є закономірним та виникає «...в періоди застою традиційних класичних напрямків і являє собою спосіб його подолання та вираження нових зростаючих вимог»<sup>43</sup>.

Враховуючи суперечливі думки щодо розвитку академізованих народних інструментів протягом минулого століття, слід вказати на аналогічні процеси у світі. Тут варто згадати,

---

<sup>41</sup> Морозевич Н. Бандурне мистецтво як культурне надбання сучасності : дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Одеса, 2003. С. 56.

<sup>42</sup> Лошков Ю. Творчість В. А. Комаренка і народно-інструментальне виконавство в Слобідській Україні (перша половина ХХ століття) : автореф. дис. ... мистецтвозн. : 17.00.03. Харків, 2000. С. 4.

<sup>43</sup> Паславський А. Проблеми взаємодії поп-культури та вторинного виконавства в Україні (на прикладі реконструкції кобзарського виконавства). *Актуальні питання сучасного виконавства на традиційних кобзарських інструментах : Матеріали науково-практичної конференції (26-27 червня 2018) / упоряд. К. П. Черемський*. Харків : Видавець Олександр Савчук ; НЦМК «Музей Івана Гончара», 208. С. 134.



*Лісняк Інна. Становлення системи навчання на академізованій бандурі ...*

---

наприклад, і російські гусли, і арабський аль-уд та інші народні інструменти, які були залученні до системи професійної музичної освіти та розвивалися за законами й канонами академічного музичного мистецтва.

Таким чином, залучення народних інструментів, у тому числі бандури, до системи професійної музичної освіти сприяло їх поступовій інтеграції до професійно-академічної сфери, вихованню професійних виконавців, педагогів, диригентів, активізувало їхній інтелектуальний потенціал. Методичне оснащення процесу навчання по класу бандури в другій половині ХХ ст. ґрунтувалося на творчому переосмисленні, адаптуванні та асиміляції вироблених й апробованих принципів різних академічних виконавських шкіл та створенні на їх основі власних. Становлення регіональних бандурних шкіл та поповнення бандурного репертуару низкою оригінальних різножанрових, різностильових творів для різних форм бандурного виконавства, різноманітна творчість сучасних виконавців-бандуристів – результат непростого, суперечливого шляху розвитку бандурного мистецтва впродовж другої половини минулого століття.

## БІБЛІОГРАФІЯ

Арановский М. Вызов времени и ответ художника. *Музыкальная академия*. 1997. № 4. С. 15–27.

Арановский М. Музыкальные «антиутопии» Д. Шостаковича. *Русская музыка и XX век* : сб. ст. Москва : ГИИ МКРФ, 1997. С. 213–250.

Асафьев Б. Опера. *Очерки советского музыкального творчества*. Москва ; Ленинград, 1947. Т. 1. С. 20–38.

Бабенко Л. Як українців робили атеїстами: державна політика проти релігії у перші десятиліття радянської влади. *Україна Модерна*. Міжнародний інтелектуальний часопис. 7.11.2017. URL : [www.uamoderna.com](http://www.uamoderna.com).

Бажанський П. Історія руского церковного пения. Львів : Типографія Ставропігійського Інститута, 1890. 8+86 с.

Бандуристе, орле сизий: віночок спогадів про В. А. Кабачка / упоряд. : С. В. Баштан, Л. Я. Івахненко. Київ : Муз. Україна, 1995. 136 с. : іл.

Бахтин М. Творчество Ф. Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. Москва : Художественная литература, 1965. 593 с.

Баштан С. Федорова Л. Програма Спеціальний клас бандури. [Для музичних вузів]. Київ : КДК, 1995.

Безугла Р. Баянне мистецтво в музичній культурі України (друга половина ХХ ст.) : дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.01. Київ, 2004. 187 с.

Биографические сведения о братии Киево-Печерской Лавры, пострадавшей за Православную веру в 20 столетии / сост. Л. П. Рылкова. Киев, 2008.

Болгарский Д. Киево-Печерский распев как церковно-певческий феномен украинской культуры : дис. ... канд. искусствед. : 17.00.01. Рукопись. Киев, 2002. 238 с.

Борев Ю. Комическое, или О том, как смех казнит несовершенство мира, очищает и обновляет человека и утверждает радость бытия. Москва : Искусство, 1970. 269 с.

Бровенко Є. Фортепіанні мініатюри М. В. Лисенка: до проблеми взаємодії загальноєвропейських та національних джерел стилю. *Українське музикознавство*. Київ, 1992. Вип. 27. С. 146–155.

Булат Т. Український романс. Київ, 1979. 320 с.

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

Валькова В. Трагический балаган. *Музыкальная академия*. 1997. № 4. С. 78–84.

Вениамин Тольба. Портрет дирижера в воспоминаниях современников. К 100-летию со дня рождения / сост. В. В. Тольба. Нежин : ООО «Гідромакс», 2009.

Вентури Л. От Мане до Лотрека. Москва : Изд. иностранная литература, 1958. 131 с.

Гаккель Л. Фортепианная музыка ХХ века. Ленинград : Советский композитор, 1990. 288 с.

Гарднер И. А. Богослужбное пение Русской Православной Церкви. Сущность. Система. История : в 2 т. Сергиев Посад, 1998. Т. 2.

## Бібліографія

Глазунов А. Письма, статьи, воспоминания. Москва : Гос. муз. издательство, 1958. 550 с.

Головацкий Я. Народныя пѣсни Галицкой и Угорской Руси, собранныя Я. Ф. Головацкимъ. Москва, 1878. Ч. I. Думы и думки. 388+24+748 с.

Голяховский С. Кароль Шимановский / Ивашкевич Ярослав. Встречи с Каролем Шимановским (фрагм.) / пер. с польск. И. Свирида ; вступ. ст. и общ. ред. Игорь Бэлза. Москва : Музыка, 1983. С. 113–125.

Гордійчук М. Про нашу оперу. *Гордійчук М. На музичних дорогах*. Київ : Музична Україна. 1973. С. 257–262.

Давидов М. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа) : [підруч.]. Київ : НМА України ім. П. І. Чайковського, 2005. 420 с.

Денисов Э. О некоторых особенностях композиционной техники Клода Дебюсси. *Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники*. Москва : Советский композитор, 1986. С. 90–111.

Дерев'янченко О., Овчинникова Г. Опера «Мойсей» М. Скорика в контексті національних та західноєвропейських традицій. *Музичне мистецтво*. 2012. Вип. 2. С. 164–173.

Дурандина Е. Вокальное творчество Мусоргского. Москва : Музыка, 1985. 200 с.

Дутчак В. Аранжування для бандури: *Навчально-методичний посібник для студентів спеціальностей «Музичне виховання» та «Музичне мистецтво»*. Івано-Франківськ, 2001. 89 с.

Дутчак В. Г. Розвиток професійних засад бандурного мистецтва 1970–1990 років. Творчість та виконавство : дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Київ, 1996. 240 с.

Жаборюк А. Український живопис останньої третини ХІХ – початку ХХ століття. Київ ; Одеса : Либідь, 1990. 312 с.

Жуйкова-Миненко Л. Трагическое и комическое в творчестве М. П. Мусоргского. *Вопросы теории и эстетики музыки* : сб. науч. ст. Ленинград : Музыка, 1975. Вып. 14. С. 39–64.

Загайкевич М. «Милана» Георгія Майбороди. Путівник по опері. Київ : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1959. 56 с.

Зінькевич О. Георгій Майборода. Київ : Музична Україна. 1973. 51 с.

Золозова Т. Инструментальная музыка послевоенной Франции (1945–1970). Киев : Музична Україна, 1989. 216 с.

Имханицкий М. Karol Szymanowski: Bibliografia, 1967–1991. Dyskografia, 1981–1991 / Towarzystwo Muzyczne im. Karola Szymanowskiego w Zakopanem. Kraków : Musica Jagellonica, 1993. 123 s.

Имханицкий М. Książka moich wspomnień. Kraków ; Wrocław : Wydawnictwo Literackie, 1983.

Имханицкий М. История баянного и аккордеонного искусства: учебн. пособие. Москва : РАМ им. Гнесиных, 2006. 520 с. (курс «История исполнительства на народных инструментах»).

Искусство, живопись, графика, художественная печать. 1911. № 5. С. 252.

Ільченко О., Сверлюк Я. Методологічні проблеми професійної музичної освіти. Рівне : Перспектива, 2004. 200 с.

Історія української музики : в 6 т. Т. 5. 1941–1958 / авт. т. : М. Беляєва, Т. Булат, М. Гордійчук та ін. Київ : НАНУ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2004. 504 с.

Калениченко А. Кароль Шимановский и народная музыка Подгалья (к проблеме эволюции композиторского творчества) : дисс. ... канд. искусствовед. Киев, 1988. 195 с., 98 с. прил. Машиноп.

## Бібліографія

Калениченко А. Кароль Шимановський і гураальська музика (на прикладі мелодики кантати «Stabat Mater». *Українське музикознавство*. Київ, 1982. Вип. 17. С. 101–116.

Калениченко А. Кароль Шимановський і Україна: нові погляди, матеріали, перспективи. *Україна – Польща: історія і сучасність : зб. наук. ст. і спогадів пам'яті Павла Михайловича Калениченка (1923–1983) : у 2 ч. / упоряд. А. Калениченко, Н. Калениченко ; ред. [і перекл., укладач бібліографії П. Калениченка]*. Київ, 2003. Ч. 1. С. 461–493.

Калениченко А. О фольклорных истоках «Stabat Mater» Кароля Шимановского. *Кароль Шимановский: Воспоминания, статьи, публикации...* С. 269–275.

Калениченко А. Чи можна вважати Кароля Шимановського також українським композитором? *Українська тема у світовій культурі : Наук. вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2001. Вип. 17. С. 314–322.

Каратыгин Г. Избранные статьи. Москва ; Ленинград : Музыка. Ленингр. отд-ние, 1965. 352 с.

Кирчів Р. Український фольклор у польській літературі. Київ, 1971, 275 с.

Кияновська Л. Лицар бандури : до 80-річчя Василя Герасименка. Львів : ТеРус, 2007. 60 с.

Кияновська Л. Опера «Мойсей» та її творець (вступна стаття). *Скорик М. Мойсей. Опера. Клавір*. Київ : Музична Україна, 2006. С. 5–11.

Ковалів Ю. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. Київ, 2007. Т. 1. 624 с.

Козаренко О. Деякі тенденції розвитку національної музичної мови у першій третині ХХ-го століття. *Українське музикознавство*. Київ, 1998. Вип. 28. С. 144–154.

Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів : НТШ, 2000. 285 с.

Козицький П. О. Музична культура Радянської України (VII розділ програми з історії української музики). НБУВ ІР. Ф. XXXIX. Од. зб. 111. 1 арк.

Козлов В. Роль особливих видів повторності в музиці Дебюссі. *Українське музикознавство*. Київ : Музична Україна, 1974. Вип. 9. С. 237–257.

Конен В. Значение внеевропейских культур для музыки XX века. *Конен В. Этюды о зарубежной музыке*. Москва : Музыка, 1975. С. 368–426.

Костюк Н. Українська богослужбова музична культура 1801–1916 років (науково-дидактичний, ужитково-співочий, концертно-виконавський і композиторський аспекти : монографія. Київ, 2018. 654 с.

Коципинский А. Писни, думки и шумки русского народа на Подоли, Украины и в Малороссии Антона Коципинского. Второе издание, просмотренное и исправленное : в 2 т. Київ ; Одесса , 1891.

Кошиць О. Спогади. Київ, 1995. 387 с.

Кудряшов Ю. Влияние Дебюсси на тембровое мышление XX века. *Проблемы музыкальной науки*. Москва : Советский композитор, 1985. Вып. 6. С. 244–282.

Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера / пер. с нем. Москва : Музыка, 1975. 551 с.

Лавровскій Й. Дописи. З Перемишля. *Українська музика*. Львів, 2015. № 1–2 (15–16). С. 45–48.

Левченко О. Текст культури в пошуках автора. Масова свідомість і художня культура у тексті радянської культури (за матеріалами театру і кіно). Київ : Державний центр театрального мистецтва ім. Леся Курбаса, 2006. 300 с.

## Бібліографія

Лісняк І. Академічне бандурне мистецтво України кінця ХХ – початку ХХІ століття : Монографія. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. 2019. 254 с.

Лісун І. Стильові пошуки в українській вокальній музиці першої третини ХХ ст. *Українське музикознавство*. Київ, 2010. Вип. 36. С. 151–161.

Лотман Ю. *История и типология русской культуры*. Санкт-Петербург : «Искусство – СПб», 2002. С. 47–56.

Мазель Л. Проблемы классической гармонии. Москва : Музыка, 1972. 616 с.

Мамчур І. Драма і музична драматургія опери. *Музика*. 1975. № 6. С. 12–13.

Миклашевский И. Очерк деятельности Киевского Отделения Императорского Русского Музыкального Общества (1863–1913). Київ : Лито-Типография «С. В. Кульженко», 1913. 240 с.

Міжнародний музичний фестиваль «Київ Музик Фест». 1990–1999 / упоряд. М. Копиця, Г. Степанченко. Київ, 1999. С. 52–57.

Морозевич Н. В. Бандурне мистецтво як культурне надбання сучасності : дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Одеса, 2003. 177 с.

Н. Я. Мяковский. Собрание материалов в 2-х тт. / ред., сост. и примеч. С. Шлифштейна. <sup>2</sup>Москва : Музыка, 1964. Т. 2. Литературное наследие. Письма. 612 с.

Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. Москва : Музыка, 1982. 319 с.

Нейгауз Г. Размышления, воспоминания, дневники. Избранные статьи. Письма к родителям. Москва, 1975.

Некрылова А. Об изучении русского ярмарочного фольклора. *Актуальные проблемы современной фольклористики* : сб. статей и материалов. Ленинград : Музыка, 1980. С. 131–142.



Нестьев И. Импрессионизм. *Музыкальная энциклопедия в 6-ти т.* Москва : Советская энциклопедия, 1974. Т. 2. Стб. 506–508.

Нестьев И. Музыкальная культура на рубеже веков. *Музыка XX века. Очерки* : сб. ст. Москва : Музыка, 1976. Ч. 1. Кн. 1. С. 11–94.

Никодимов И. Н., профессор. Воспоминание о Киево-Печерской Лавре (1918–1943 гг.). Изд. 4-е, стереотипное. Киев : Издательство Киево-Печерской Лавры, 2016.

Нудьга Г. Українська дума і пісня в світі. Львів, 1997. Кн. 1, 2. 424 с., 508 с.

Овчарова С. Програма «Спеціальний клас бандури» для вищих навчальних закладів культури і мистецтв I–II рівнів акредитації. Спеціальність «Музичне мистецтво». Спеціалізація «Народні інструменти» : Навч. видання. Київ, 2007. 82 с.

Олесь О. Твори : в 2 т. / упоряд., авт. передм. та приміт. Д. Радішевський. Київ : Дніпро, 1990. Т. 1: Поетичні твори. Лірика. Поза збірками. З неопублікованого. Сатира. 959 с.

Омельченко А. Народні музичні інструменти і проблеми їх удосконалення. *Народна творчість та етнографія*. 1976. № 2. С. 77–83.

Павлишин С. Ігор Соневицький. Львів : Видання Львівської Спілки композиторів, 1995. 100 с.

Павлишин С. Український композитор у Франції – Мар'ян Кузан. *Наук. вісник НМАУ*. Вип. 17 : Українська тема у світовій культурі : зб. ст. Київ, 2001. С. 299.

Панасюк І. Переплелись роки й бандури струни (Сергій Васильович Баштан – кобзар нової доби). Київ : ПП «Кравчук», 2002. 131 с.

Панасюк І. В. Творча діяльність С. В. Баштана в контексті становлення київської школи академічного бандурного

## Бібліографія

виконавства : дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Київ, 2008. 221 с.

Пархоменко Л. Кирило Григорович Стеценко. Київ, 1973. 265 с.

Пархоменко Л. Кирило Стеценко. Київ, 2009. 392 с.

Полячок О. «А чи могли б ви показати мені просто велике поле пшениці?»: Україна в житті та музиці Кароля Шимановського. *Війни і мир, або «Українці – поляки: брати/вороги, сусіди...»* / за заг. ред. Лариси Івшиної. Київ, 2004. С. 258–259).

Попова Т. М. П. Мусоргский. Москва ; Ленинград : Музгиз, 1939. 214 с.

Потемкина Н. А. Современная московская традиция пения и напев Киево-Печерской Лавры. *Материалы интернет-конференции РАМ имени Гнесиных «Музыкальная наука на постсоветском пространстве»*. URL : <http://2010.gnesinstudy.ru/wp-content/uploads/2010/03/Potjomkina.pdf>.

Пухальський Я. Г. Методика обучения игре на бандуре. *Учебное пособие*. Киев : КДК, 1978. 98 с.

Ржевська М. Ю. На зламі часів. Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у соціокультурному контексті епохи : Монографія. Київ : Автограф, 2005.

Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. IX. Русское православное церковное пение в ХХ веке: Советский период. Кн. I : 1920–1930 годы. Ч. I. / Гос. институт искусствознания ; подгот. текстов, вступ. ст., коммент. М. П. Рахмановой ; науч. консультант А. А. Наумов. Москва : Языки славянской культуры, 2015.

Сабинина М. Дебюсси. *Музыка ХХ века. Очерки : сб. ст.* Москва : Музыка, 1976. Ч. 1. Кн. 2. С. 238–274.

Савушкина Н. Русский народный театр. Москва : Наука, 1976. 151 с.

Сердюк О. Музична драма К. Шимановського «Король Рогер» в контексті духовних пошуків епохи : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. Київ, 1995.

Середенко А. Камерно-інструментальна творчість Кароля Шимановського: До проблеми індивідуального стилю композитора : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. Київ, 2001.

Сікорська І. Комічний театр М. В. Лисенка. Українське музикознавство : зб. наук. ст. Київ : Київська державна консерваторія, 1992. Вип. 27. С. 138–145.

Скляр І. Щоб повнозвучною була бандура. *Народна творчість та етнологія*. 1967. № 5. С. 58–62.

Соломонова О. «И когда смеётся лицо – вместе с ним не веселится ум...» : Смеховое зазеркалье русской музыкальной классики. Киев : ТОВ «Задруга», 2006. 380 с.

Соломонова О. «Праздник дураков» в «искривлённом пространстве» (о специфике пародийной драматургии «Антиформалистического райка» Д. Шостаковича). *Київське музикознавство* : зб. наук. ст. Киев : НМАУ, 2003. Вип. 11. С. 123–132.

Станішевський Ю. Національна опера України 2001–2011. Київ : Музична Україна, 2013. 301 с. с іл.

Станішевський Ю. Національний академічний театр опери та балету України ім. Т. Шевченка: Історія і сучасність. Київ : Музична Україна, 2002. 736 с. с іл.

Сторінки історії Львівської державної академії ім. М. В. Лисенка. Львів : Вид-во «Сполом», 2003.

Ступель А. Русская мысль о музыке (1895–1917). Ленинград : Музыка, 1980. 254 с.

Таранченко О. Творчість М. Лисенка: проблеми і перспективи дослідження. *Микола Лисенко та музичний світ (до 150-річчя від дня народження). Тези міжн. наук. конф. 20–22 травня 1992 р.* Київ, 1992. С. 126–128.

## Бібліографія

Тевосян А. Апокалиптическая клоунада, или карнавал по-советски. *Искусство XX века: парадоксы смеховой культуры* : сб. науч. ст. Н. Новгород : НГК им. М. Глинки, 2001. С. 258–269.

Травкина Н. Предвосхищение стилистики музыкального импрессионизма в творчестве Ю. Зарембского. *Мова і культура*. Київ, 2003. Вип. 6. Т. VII : Культурологічний підхід до викладання мови і літератури. С. 301–309.

Українська культура: Лекції за ред. Дм. Антоновича / упоряд. С. Ульяновська. Київ : Либідь, 1993. 588 с.

Фрайт О. Микола Лисенко та Олександр Олесь: життєві паралелі та творчі перехрестя. *Студії мистецтвознавчі*. 2006. Чис. 4. С. 33–39.

Хай. М. Бандура: від атрибута традиції до деривата і «мистецтва» (рецензія-роздум із приводу виходу у світ праці Гната Хоткевича «Бандура та її репертуар»). *Студії мистецтвознавчі*. 2010. Ч. 3. С. 125–130.

Холопов Ю. Очерки современной гармонии. Москва : Музыка, 1974. 287 с.

Холопова В. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX в. Москва : Музыка, 1971. 304 с.

Цыбульская Ю. «Фольклоризм» в музыке Шимановского. *Советская музыка*. 1978. № 7. С. 110–114.

Черкаський Л. Українські народні музичні інструменти. Київ : Техніка, 2003. 264 с.

Шейко В. М., Александрова М. В. Культура та цивілізація в історико-культурній думці України в добу глобалізації. Київ : Ін-т культурології АМУ, 2009. 312 с.

Шимановський і Україна / Szymanowski a Ukraina : Матеріали наук. конф. Кіровоград, 28–30 вер. 1993 р. / [упоряд. О. Полячок] ; передм., наук. ред. А. Калениченко ; перекл. А. Калениченко, О. Полячок. Кіровоград, 1998. 152 с.

Шипович Н. Музыкальная жизнь Киева / сост. В. Кузык, В. Кубышкин. Киев, 1990. Т. 1. Концертная жизнь Киева (1907–1934) (машинопись). 321 с.

Юзвенко В. Українська народна поетична творчість у польській фольклористиці XIX ст. Київ., 1961. 132 с.

Яковлев В. «Раёк» и «Классик» Мусоргского. *Яковлев В. Избранные труды о музыке*. Т. 2. Русские композиторы. Москва : Советский композитор, 1971. С. 160–167.

Якубов М. «Антиформалистический раёк» Д. Д. Шостаковича. История создания, источники музыкального и литературного текста. *Д. Д. Шостакович. Антиформалистический раёк для 4-х басов и смешанного хора в сопровождении фортепиано и чтеца* / общ. ред. и коммент. М. Якубова. Москва : DСH, 1993. С. 50–62.

Błażkow I. Reportaż z Tymoszwówki *Ruch Muzyczny*. 1962. Nr 19. S. 3–6.

Chomiński J. M. Studia nad twórczością Karola Szymanowskiego. Kraków : PWM, 1969. 351 s.

Chybiński A. Dzwony pasterskie ludu polskiego na Podhalu (z 10 rysunkami). Kraków : Nakł. Pol. Akad. Umiejętności, 1925.

Chybiński A. Karol Szymanowski a Podhale. Kraków : PWM, 1977. S. 13.

Chybiński A. O polskiej muzyce ludowej: Wybór prac etnograficznych / przygotował do druku Ludwik Bielawski. Kraków : PWM, 1961.

Chylińska T. Szymanowski i jego muzyka. Warszawa : Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1989. 147 s.

Dąbrowski B. Mit dionizyjski Karola Szymanowskiego. [Gdańsk] : Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, [б. д.].

Dzieje przyjaźni: Korespondencja Karola Szymanowskiego z Pawłem i Zofią Kochańskimi / opracowała Teresa Chylińska. [Kraków] : PWM, [1971]. S. 242–243.

## Бібліографія

Iwaszkiewicz J. Książka moich wspomnień. *Кароль Шимановский: Воспоминания, статьи, публикации* / ред. и сост. И. Никольская, Ю. Крейна. Москва : Сов. композитор, 1984. 296 с.

Iwaszkiewicz J. Spotkania z Szymanowskim. Kraków : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1976. 108 s.

Iwaszkiewicz J. «Harnasie» Karola Szymanowskiego. Kraków : PWM, 1979. 133 s.

Karol Szymanowski. Korespondencja: Pełna edycja zachowanych listów od i do kompozytora / zebrała i opracowała T. Chylińska. [Kraków] : PWM, 1982. T. 1 : 1903–1919 ; 1994. T. 2 : 1920–1926. W 2 książkach ; 1997. T. 3 : 1927–1931.

Karol Szymanowski. Pisma / zebrała i opracowała T. Chylińska ; przedmowa J. Błoński. Kraków : PWM, 1989. T. 2 : Pisma literackie. 454 s.

Karol Szymanowski. Z listów / opracowała T. Bronowicz-Chylińska ; przedmową opatrzył J. Iwaszkiewicz. [Kraków] : PWM, [1958].

Korwin-Szymanowska S. Jak należy śpiewać utwory Karola Szymanowskiego. Warszawa, 1938; перевид. Kraków, 1982.

Lipinski K. Muzyka do pieśni polskich i ruskich ludu galicyjskiego zebranych i wydanych przez Wacława z Oleska. We Lwowie, 1833. 184 s.

Łobaczewska S. Karol Szymanowski a polska muzyka ludowa. *Studia Muzykologiczne*. Kraków, 1953. T. 2. S. 133–152.

Machlis J. Introduction to Contemporary Music. London ; Toronto ; Melbourne, 1980. 600 p.

Maciejewski B. M. Karol Szymanowski, his life and music. London, 1967.

Michałowski K. Katalog tematyczny dzieł i bibliografia. Kraków : PWM, 1967. 348 s.

---

O Karolu Szymanowskim: Antologia / opracował Zdzisław Sierpiński ; wybór ilustracji Elżbieta Jasińska-Jędrosz. Warszawa : Interpress, 1983. 216 s.

Pinkwart M. Zakopiańskim szlakiem Szymanowskiego. Warszawa : Kraj, 1982.

Przybylski T. Karol Szymanowski (1882–1937). Wrocław ; Warszawa ; Kraków ; Gdańsk : Ossolineum, 1977. 34 s.

Rubinstein A. Moje długie życie. Kraków, 1988.

Rubinstein A. Moje młode lata. Kraków : PWM, 1986.

Skarbowski J. Literatura – muzyka: Zbliżenia i dialogi. Warszawa, 1981. S. 154–173.

Szymanowska Z. Opowieść o naszym domu. Kraków : PWM, 1980.

Wacław z Oleska. Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego... Zebrał i wydał Wacław z Oleska. We Lwowie, 1833. 516 s.

Waldorff J. Serce w płomieniach: Opowieść o Karolu Szymanowskim. Warszawa : Iskry, 1980. 120 s.

*Наукове видання*

# УКРАЇНСЬКА МУЗИКА: ІСТОРИЧНИЙ, ТЕОРЕТИЧНИЙ ТА КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ДИСКУРСИ

**Колективна монографія**

Редактор-координатор  
*Олена Щербак*

В авторській редакції

Комп'ютерна верстка  
*Олена Григоренко*

Дизайн обкладинки  
*Олена Григоренко,  
Людмила Настенко*

Оператори  
*Анна Журавель, Ірина Матвєєва*

Підписано до друку 20.09.2019  
Формат 60×84/16

Умов. друк. арк. 21,39. Обл.-вид. арк. 15,99

Адреса редакції: 01001 Київ-1,  
вул. Грушевського, 4

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи  
до державного реєстру видавців, виготівників і розповсюджувачів видавничої продукції

Серія ДК № 1831 від 07.06.2004