

Національна академія наук України
Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології
ім. М. Т. Рильського

УКРАЇНА І СВІТ: МУЗИЧНИЙ ПОЛІЛОГ

Колективна монографія

Київ
Видавництво ІМФЕ
2021

УДК 781(477+100)

У-45

Відповідальний редактор

Анатолій Калениченко

Відповідальний секретар

Інна Лісняк

Рецензенти

Леся Мушкетик – член-кореспондент НАН України,
доктор філологічних наук

Майя Ржевська – доктор мистецтвознавства, професор

Україна і світ: музичний полілог. Колективна монографія / Інститут
У-45 мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського
НАН України. Київ, 2021. 164 с.
ISBN 978-966-02-9785-2

*Затверджено до друку вченою радою Інституту мистецтвознавства,
фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України
(протокол № 13 від 30.11.2021 р.)*

У колективній монографії комплексно досліджено різноманітні аспекти розвитку української музичної культури в контексті світових полівекторних тенденцій. Тісний музичний зв'язок України зі світом розкрито на прикладі творчості українських композиторів і виконавців, визнаних світовою спільнотою, теоретичних музикознавчих розробок, фестивального руху, діяльності провідних мистецьких інституцій країни.

Видання адресовано науковим установам академічного гуманітарного профілю, вищим та середнім навчальним закладам (університети, інститути, академії, коледжі, гімназії, ліцеї), середнім закладам культури, музичним організаціям та установам, засобам масової інформації, бібліотекам.

ISBN 978-966-02-9785-2

© ІМФЕ ім. М. Т. Рильського
НАН України, 2021

ЗМІСТ

АЗАРОВА Антоніна

Думка в музиці
слов'янських народів 5

ВАСИЛИК Світлана

Інтермедіальність творчості
Богдана Лепкого в контексті
українсько-польських культурних зв'язків 17

ГОРБУНОВА Ірина

Жанр фортепіанної транскрипції
у європейській музиці
і внесок у нього українських піаністів
XX – початку XXI століття 30

КУЗИК Валентина

Світовий «перфоменс»
хорового шедеву «Щедрик»
Миколи Леонтовича: рефлексії та модифікації 58

КУШНІРУК Ольга

«The ukrainian art song project»
Павла Гуньки: шляхи полілогу
вокального виконавства 74

ЛЕТИЧЕВСЬКА Оксана

Діалог «Схід–Захід»
у міжнародних зв'язках
Національної опери України 91

ЛІСНЯК Інна

Виконавський, науковий, педагогічний дискурси
австралійсько-канадського бандуриста
Віктора Мішалова 102

ПРИЛЕПА Олесь

Функції історично змінних текстових складників
піснеспіву у відтворенні його догматичного змісту
(на матеріалі церковнослов'янських рукописів
і стародруків кінця XV – XIX століття)..... 118

СІКОРСЬКА Ірина

Музичні фестивалі в Україні:
міжнародна складова
(на прикладі міжнародного музичного фестивалю
академічної музики «Київ Музик Фест») 143

Бібліографія 159

Антоніна АЗАРОВА

Думка в музиці слов'янських народів

Українська культура відома в усьому світі. Можливо, найвідомішою є пісня. Один з її дослідників – Григорій Нудьга – у праці «Українська дума і пісня в світі»¹ описав, як українська пісня й дума поширювалися в країнах Європи (Польщі, Чехії, Словаччині, Болгарії, Сербії, Хорватії, Румунії, Угорщині, Німеччині, Австрії, Швейцарії, Бельгії, Нідерландах, Великій Британії, Франції, Італії, Іспанії, Португалії, Данії, Швеції, Фінляндії); на Американському (США, Канаді, Південній Америці) й Африканському континентах, в Австралії та Японії. Цікаво, що перші згадки про українські пісні автор зауважив на території Німеччини, датовані вони XVII ст. А найпоширенішою у Європі він вважав пісню «Їхав козак за Дунай», яку назвав *думкою*.

Розвиток української думки передовсім пов'язаний з польською культурою. Вважають, що сам термін «думка» належить польському романтику Богдану Залеському, який умовно розмежував її 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»².

Перші польські публікації про українську культуру з'явилися на початку XIX ст., вони були етнографічними.

¹ Нудьга Г. Українська дума і пісня в світі. Львів, 1997. Кн. I. 424 с.; 1998. Кн. II. 509 с.

² Ковалів Ю. Літературознавча енциклопедія у 2 т. Київ, 2007. Т. 1. С. 308.

Також тоді було опубліковано українські поезії в низці польських видань. Велику роль у розповсюдженні українського пісенного фольклору зіграли перші збірки дум і пісень (Миколи Цертелева (1819), Михайла Максимовича (1827, 1834, 1848), Вацлава з Олеська (1833), Жеготи Паулі (1839) та ін.). У цих збірках, крім дум і пісень, траплялися також думки, шумки, мазурки, краков'яки тощо. У відомому зібранні «Пісні польські і російські народу галицького...»³ один з розділів присвячено, зокрема, і думкам: розділ E «Pieśni miłosne, w szczególności dumki, i inne rozmaitej treści i różnego składu». Частину з них уміщено з нотами в додатку Кароля Ліпінського⁴. Образний зміст цих творів досить різноманітний. Для музичної мови характерні перемінний мажоро-мінор, розміри 3/4, 6/8, C, 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 і шумки руського народу на Поділлі, Україні і в Малоросії» Антона Коціпінського, найоб'ємнішому виданні українських пісень з мелодіями 50–60-х років XIX ст.⁵, знаходимо 34 думки (16 – у 1-му т., 18 – у 2-му). Хоча представлено й інші жанри (пісня, шумка, хорова пісня, коломийка, козак, пісня з танцем, дума), різниця між піснею і думкою тут дещо умовна.

У відомій праці «Народныя пѣсни Галицкой и Угорской Руси, собранныя Я. О. Головацкимъ. Часть I. Думы и думки»

³ Waclaw z Oleska. Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego. Zebrał i wydał Waclaw z Oleska. We Lwowie, 1833. 516 s.

⁴ Lipiński K. Muzyka do pieśni polskich i ruskich ludu galicyjskiego zebranych i wydanych przez Waclawa z Oleska. We Lwowie, 1833, 184 s.

⁵ 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. 148 с.

(1878) цілий розділ присвячено думкам ⁶. Він складається з підрозділів «Думки народныя» і «Думки образованнаго словія». Деякі «думки» взято зі збірки В. Залеського, про що в тексті є відповідні примітки. Слова пісень дають певні уявлення про образний ряд і настрій цих творів, які, переважно, ліричні або лірико-драматичні. Але без музичного компонента важко розглядати такий матеріал з погляду розвитку форм музикування.

Варто зауважити, що інтерес до думки зберігався в 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 (зокрема, на вірші Богдана Залеського, Францишека Карпінського, Юзефа Коженювського, Марії Конопницької, Адама Міцкевича, Владислава Сирокомлі, Яна Чечота та інших відомих польських поетів), упорядкованих Олександром Жуковським. Поміж авторів музики цих збірок – Станіслав Монюшко, Казімеж Любомирський, Фридерик Шопен, Міхал Завадський та ін.

Незважаючи на загальну назву *думки*, у зазначених збірках – значно ширша палітра 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 з 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

⁶ Головацкий Я. Народныя пѣсни Галицкой и Угорской Руси, собранныя Я. Ѳ. Головацкимъ. Часть I. Думы и думки. Москва, 1878. С. 237–388.

фортепіанним супроводом розраховані на широке коло шанувальників музики. Але на той час були вже відомі й думки для різних складів (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, чи – 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 «народно-го» було виявом романтичного стилю тогочасної епохи.

Типовим зразком такого музикування є твори Михайла Вербицького – автора національного гімну України, людини, яка, не маючи фахової освіти, залишила яскравий слід в історії українського музичного мистецтва. У середині ХІХ ст. його твори стали часткою концертного життя і домашнього побутового музикування Західної України. Мистецькі погляди композитора були співзвучні принципам романтизму, що проголошував цінність свободи народів і особистостей, проявів національного в культурі тощо. М. Вербицький відомий як піонер галицької музики, її періоду, пов'язаного з розвитком демократичних ідеалів та народних традицій. Але його творчість виходить далеко за ці межі. Вона також сприяла становленню самобутнього українського музичного мистецтва, заклала підвалини національної композиторської школи. Творча спадщина композитора – це вокальні та інструментальні твори (світські та церковні хори, вокальні ансамблі, солоспіви, обробки народних та старогалицьких пісень, твори для оркестру, інструментальні ансамблі, твори для окремих інструментів), музично-сценічні твори. М. Вербицький написав музику до низки п'єс: «Верховинці», «Козак і охотник», «Проциха», «Жовнір-чарівник» («Москаль-чарівник» І. Котляревського), «Запропащий котик», «Гриць Мазниця, або Муж заманений» (по «Georg Danden» Ж.-Б. Мольєра) тощо для постановок Перемиського

театру. Музика до них складалась із сольних пісень, ансамблів і хорів. Композитор використав для музичного оформлення низку народних пісень. Деякі з них були вміщені в збірці Вацлава з Олеська «Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego...» («А хто хоче Гандзю знати», «Доле ж моя нещасная», «Бодай ся когут знудив», «Ой там на горі», «Щось стукнуло», «Ходила си по садочку» та ін.). Проте слід зазначити, що народні пісні автор подавав не завжди у широковідомому варіанті. «Це пояснюється тим, що народні пісні часто побутують у різних мелодичних варіантах і композитор міг звертатися до менш знаних. До того ж композитор часто “професіоналізував” народні мотиви, вносив у розвиток мелодії нові деталі, властиві вокальній творчості композиторів-романтиків»⁷. Дослідниця творчості М. Вербицького Марія Загайкевич як приклад навела пісню Касі⁸ «Думка» («Ходжу-нуджу»). Її баркарольна мелодія з характерним тричвертковим коливальним ритмом, помірно відрізняється від відомих зразків танцювального типу, зафіксованих Соломоном Щасним та Каролем Ліпінським і нагадує скоріше народно-побутові романси. Особливо привертає увагу ускладнена структура номеру, що виходить за межі куплетної форми і виявляє подібність із принципами наскрізного розвитку, властивими для шубертівських «Durchkomponiertes Lied». Помітні також елементи драматизації музичного вислову, що досягається за допомогою септакордових послідовностей та хроматизації інтервалів.

Ще один твір М. Вербицького з назвою «Думка» написаний для чоловічого хору без супроводу на слова Володимира Шашкевича. Він насамперед цікавий зверненням автора до

⁷ Загайкевич М. Михайло Вербицький. Сторінки життя і творчості. Львів, 1998. С. 22.

⁸ Персонаж «Оригінальної комедії-опери в 3 дійствах Проциха, або Поплета часом придасться» з музикою М. Вербицького. Музика до неї не збереглася, крім кількох сольних номерів, уміщених у збірці «Guitarre 16».

підкарпатського фольклору, що корелювало тексту, написаному в народній манері. Форма хору – подвоєна тричастинна. У першому епізоді «Ой зозуле, зозуленько...» короткі мелодичні фрази повторюються. Акцент на другу долю в розмірі три четвертих створює синкопований ритм, що нагадує мазурку. А в другому епізоді, де розмір змінюється на дві четвертих, мелодія стає більше подібною до танцювальних народних жанрів типу коломийки. Таким чином, можемо зазначити, що в даному випадку підхід до жанру думки є аналогічним до розуміння автором збірки «Музыка до пієśni polskich i ruskich ludu galicyjskiego zebranych i wydanych przez Wacława z Oleska» Каролем Ліпінським.

З відомих творів цього жанру як оперного вокального номера можна, мабуть, назвати «Думку Йонтека» з опери Станіслава Монюшка «Галька». Хоча цей номер із 4 дії опери важко назвати саме жанром думки. Він написаний загалом у традиціях оперної арії. Там є досить розвинена мелодична лінія, широкий діапазон. Але для автора було важливо розділити жанри: думку сільської дівчини і арію молодого шляхтича, тим самим підкресливши народне коріння думки. В опері російського композитора Модеста Мусоргського «Сорочинський ярмарок» також використаний цей жанр. У «Думці» Парасі з 3 дії звучать народнопісенні інтонації, що є взагалі характерним для цього оперного твору⁹. Але композитор опрацював їх у власній манері, додаючи яскравого непересічного гармонічного звучання, нетипового для народної пісні.

У царині інструментального музичного мистецтва одним з перших серед професійних композиторів, хто звернувся до думки, був Ференц Ліст. У 1847 році в Україні він написав цикл фортепіанних п'єс, присвячених Марії Вітгенштейн (доньці

⁹ Композитор використав 13 народних пісень, зокрема у вигляді цитат, інколи народна пісня є основою окремого номера, як-от, дует Кума і Черевика, написаний на основі української народної пісні «Я за Ганку рубля дам».

Кароліни Вітгенштейн), «Колосся, зібране після жнив у Воронинцях» («Glanes de Woronince»). Він складається з трьох п'єс: «Українська балада» (Думка), «Польські мелодії» і «Скарга» (Думка). У першій і третій п'єсах використано теми українських пісень «Ой не ходи, Грицю» та «Віють вітри», а форми і прийоми розвитку схожі на ті, що Ф. Ліст використовував в «Угорських рапсодіях». Однією з найвідоміших фортепіанних думок є також Рапсодія № 2 (1877 р.) Миколи Лисенка, що має підзаголовок «Думка-шумка». Можемо припустити, що задум цього твору виник у автора під враженням від музики таких жанрів Ф. Ліста та Ф. Шопена, твори яких на той час М. Лисенко блискуче грав як піаніст. У рапсодії органічно поєднано професійну композиторську майстерність, що базується на виконавсько-піаністичних досягненнях свого часу, і національну своєрідність музичного матеріалу. В основу закладено контраст повільної вступної частини, де присутній образ народного музиканта, кобзаря, і швидкої частини, що має танцювальний характер, джерелом якої є народний танець – шумка. Звичайно, що при такій образності «Думка» є ближчою до жанру саме «Думи», а пара «Думка-шумка» – грою слів у розумінні «повільно–швидко». Цей твір – блискучий зразок віртуозної фортепіанної рапсодії, який вимагає від піаніста високого рівня виконавської майстерності. Цікаво, що в одній із двох фортепіанних «Думок» Антоніна Дворжака, більш пізній, також використаний принцип протиставлення «повільно–швидко». А в ролі танцювальної частини фігурує чеський танець фуріант («Думка-фуріант»). Також серед фортепіанної літератури є думки й інших відомих композиторів: зокрема, «Думка (русская сельская сцена)» для фортепіано Петра Чайковського (1886), «Думка» для фортепіано Мілія Балакірева (1900) та ін.

Варто наголосити, що особливе місце цьому жанру належить у творчості відомого чеського композитора А. Дворжака. Можна сказати, що, будучи символом слов'янської самобутності, він став центральним елементом його творчості. Компо-

зитор написав одинадцять думок. Це «Думка для фортепіано», фортепіанний цикл «Думка і фуріант», другі частини «Струнного квартету», «Струнного секстету», «Фортепіанного квінтену» та тріо «Думки» у шести частинах. Близькі до думок, але не означені як даний жанр, другі частини Квартетів E-dur і D-dur, Тріо B-dur і Фортепіанного квартету D-dur, також другий, десятий і дванадцятий зі «Слов'янських танців» та середній розділ фіналу Скрипкового концерту. Варто зауважити, що прямих цитат у музиці А. Дворжака досить небагато. Відтворення іде на рівні характеру, ритму, інтонаційних зворотів тощо. Думку він бачить ліричним або лірико-епічним твором. Це – філософські роздуми на дуже особисті, інтимні теми, тонкі душевні переживання, лірична кульмінація твору.

Слід зазначити, що в професійній композиторській творчості непересічне місце належить думкам на слова класика української поезії Тараса Шевченка. Вони піднесли цю, на початку розвитку побутову, форму музикування на рівень високохудожніх драматичних творів, з широким використанням палітри сучасних засобів музичної виразності. Поезія Т. Шевченка відіграла визначну роль і в творчості М. Лисенка. На його вірші написано 87 творів, 56 із яких – «Музика до “Кобзаря”». Це – окраса музичної шевченкіани. М. Лисенко як ніхто відчував поезію Т. Шевченка, особливо те, що пов'язано з народнопісенною лексикою і пошуком «живої» розмовної інтонації. Цикл «Музики до “Кобзаря”» Т. Шевченка складається із семи серій, куди ввійшли кантати, хори і близько п'ятдесяти романсів. Твір «Нащо мені чорні брови» написаний для сопрано або тенора у супроводі фортепіано. У його музиці композитор також поєднав дві складові частини музичної культури: народну і професійну. Узявши за основу народнопісенну інтонацію, він збагатив її більш примхливою ритмікою та гармонією. Драматичне забарвлення мелодії підкреслюють хроматичні ходи та широкі стрибки. Розвиток середнього епізоду тричастинної форми, що починається в

мажорі, підсилює емоційне напруження зміною мажору і мінору та несподіваними модуляційними відхиленнями. А завершення цього епізоду і перехід до репризи дуже природно звучить у досить розвиненій партії фортепіано. Третя частина не повторює повністю першу. У зміненій мелодиці бачимо більш дрібну ритміку з мелізмами, хроматизми, *espress. cresc.* та *sf* (сфорцандо) у кульмінації. Загалом ця думка в інтерпретації М. Лисенка більш подібна до міського романсу.

Думка «Нащо мені чорні брови» була вперше покладена на музику ще за життя Кобзаря його знайомим істориком, поетом, етнографом та музикознавцем Миколою Маркевичем. Це романс «Сирота», що являє собою цікавий зразок раннього романтизму. Також музику до тієї ж думки Т. Шевченка написав Діонісій Бонковський. Порівнюючи музичне прочитання цього твору, зокрема М. Маркевичем, і твір М. Лисенка, фахівці відзначають більш просте «оперетково-романсове» бачення твору в М. Маркевича і народнопісенні, «живі» інтонації в музиці М. Лисенка.

Ще одна з найвідоміших думок на слова Т. Шевченка – «Тече вода в синє море» – покладена на музику Борисом Лятошинським. У 1927 році він написав твір для мішаного хору в супроводі фортепіано. Емоційний фон цього твору – схвильовано-піднесений. Використання образних паралелей «людина–природа» дала можливість проникнути в глибинну психологію людини. Основна стилеутворююча фігура – рефренність. Її джерела – в усній народній творчості, у даному разі вона є ілюстративною, символізуючи морські хвилі – перепону на шляху козака, який іде на чужину в пошуках долі. Можемо припустити, що туга за батьківщиною, розлука з родиною і невідоме майбутнє мали під собою автобіографічний досвід автора, хоч і так само були мотивами в поезіях українських поетів-романтиків (Левка Боровиковського, Євгена Гребінки та ін.). Але саме у творчості Т. Шевченка ці образи досягли яскравої майстерності та особливої виразності. Ви-

бір Б. Лятошинським мішаного складу хору для втілення цієї поезії підпорядкований художньому змісту твору. Це своєрідний хоровий «пейзаж». Музичне полотно розгортається від нижнього регістру повільним висхідним поступом до кульмінації високого, із двох піано до форте. Багатоголосся майстерно відтворює морську стихію. Вона символізує внутрішні переживання головного героя. Внутрішня боротьба підсилюється цікавим прийомом, де тенори звучать у високому регістрі, а альти – реально нижче від них (нагадує специфіку партитур київського акапельного розспіву). Образ дівчини стає кульмінаційним, відділяється паузою, після чого рух сповільнюється. Заклучний епізод, побудований на затуханні динаміки жіночих партій і остинато чоловічих, немов символізує згаслу надію. Таким чином, сюжетно-образне розгортання диктує будову із трьох розділів, де перший, епічно-зосереджений, контрастує з піднесено-емоційним другим. А третій повертає до початкової мелодії, поглиблюючи інтонаційний драматизм.

У хорі «Тече вода в синє море...» автор створює містку музичну тему на основі народноепічних жанрів музичного фольклору. А в подальшому надає їй симфонічного розвитку, досягаючи широкого узагальнення образу. Так оповідь про людську драму пошуку долі на чужині через сподівання і надію приходить до трагізму розчарування, безнадії і самотності. Б. Лятошинський, безумовно, розвиваючи традиції своїх попередників – Михайла Глинки, Сергія Танеева і Миколи Леонтовича – значно розширив інтонаційну лексику і збагатив ладо-гармонічні засоби.

Сучасний автор Микола Ластовецький (заслужений діяч мистецтв України, член Національної спілки композиторів України) також написав хоровий твір на слова Т. Шевченка «Тече вода в синє море». Хорам належить питома місце у творчості композитора. Серед них – два на слова Т. Шевченка. «Тече вода в синє море» написаний для мішаного хору. Тут функції

партій розділені таким чином, що в першій частині двочасинної форми, де зображуються морські хвилі, чоловічі голоси виконують роль остинатного супроводу, а жіночі – інформаційно-емоційну. Використаний цікавий свінговий прийом – перекреслений форшлаг, залігований з акордом, що звучить, немов на випередження (своєрідний предикт) третьої долі такту в розмірі чотири четвертих. За словами автора, це надає музичній тканині більшої рухливості, емоційного напруження і наближує твір до сучасної естрадної музики. Інтонаційне ядро теми дещо нагадує тему хору Б. Лятошинського. Але драматургічний розвиток побудований інакше. У другій частині солює тенор, перегукуючись із хором. Його виразні розспівні фрази звучать дедалі напруженіше і приводять до кульмінації. Завершується твір драматичною кодою. Зазначимо, що в емоційно насичених епізодах використана яскрава гармонічна палітра.

Думка Т. Шевченка «Вітре буйний, вітре буйний!» знайшла втілення у творчості відомої сучасної композиторки Лесі Дичко. Вона була написана 1964 року до 150-річчя від дня народження Т. Шевченка як рапсодія для колоратурного сопрано, чоловічого хору та симфонічного оркестру. У цьому творі авторка для розкриття образу майстерно використала витончену оркестровку і драматургію тембрів. Основна тема, інтонаційно пов'язана з ліричними народними піснями, у виконанні сопрано звучить як сповідь. Чоловічий хор і оркестр – фон, на якому вона розгортається, варіюючись і змінюючись. Наскрізний розвиток музичної тканини підкреслює наявність підголоскових ліній в оркестровій партитурі. Драматизм підсилюється повторами, виокремленням окремих епізодів та викладенням теми в ритмі похоронного маршу. А остання, хорова, частина (як підсумок) звучить дуже трагічно. Основна тема, що відголоском проходить у флейти на тлі тремоло мідних, символізує прощання й безнадію. Можна сказати, що в цьому творі композиторка дуже майстерно передала трагічну суть Шевченкової поезії.

Ще одне музичне прочитання цієї думки Т. Шевченка маємо у творі сучасної української композиторки Богдани Фільц. Вона написала цікавий твір для однорідного жіночого хору із супроводом фортепіано. Сцена туги молодій дівчині за своїм милим знайшла відображення в 3-частинній репризній музичній формі з розвиненим середнім епізодом. У тексті питома значення має партія фортепіано: вона – цілком самостійна, сповнена цікавих прийомів, зокрема, виконує зображальні функції морських хвиль. Особливої експресії надає музиці витончена гармонічна палітра, що є однією з особливостей авторського стилю.

Окремо хотілося б зазначити, що не тільки українські композитори використовували у своїй творчості вірші Т. Шевченка, зокрема думки. Серед останніх – твір композитора, фольклориста, народного артиста РРФСР, лауреата всесоюзних і міжнародних конкурсів, художнього керівника Державного ордена Дружби народів Кубанського козачого хору Віктора Захарченка «Нащо мені чорні брови» (для мішаного хору *a cappella*) чи хор «Думка» («Тече вода в синє море» для мішаного 5-голосого хору *a cappella*), молодій композиторки з Італії Марії Романової (народилася в Москві, працює в Школі класичної музики в місті Генуї, керує оркестром «Maryensemble») та ін.

Таким чином, виникнувши, найвірогідніше, у Правобережній Україні та Галичині, музична *думка* широко розповсюдилася в Україні й тих регіонах Польщі після її поділу, що входили до складу Росії та Австрії (згодом Австро-Угорщини). Спочатку набувши популярності в домашньому салонному музикуванні, згодом знайшла своє місце у творчості професійних композиторів, загалом слов'янських (українських, польських, російських, чеських тощо) та угорського композитора Ф. Ліста. У їхній творчості *думка* була представлена різними формами музикування. Але саме у творах на слова Т. Шевченка вона досягла найбільшої художньої драматичної виразності.

Світлана ВАСИЛИК

Інтермедіальність творчості Богдана Лепкого в контексті українсько-польських культурних зв'язків

У сучасних умовах стретного розвитку гуманітарних наук, зумовлених нарощенням постмодерних стильових явищ, особливо актуальними для сьогодення є міждисциплінарні дослідження. Вони дають можливість висвітлити не тільки одне явище, вивчити творчість однієї постаті, у них задіяне певне, концептуально визначене, культурне тло та всі можливі контексти, які, унаслідок заглиблення в причини й мотивації певного явища, дають змогу істотно поглибити розуміння обраної тематики. Відповідно, новим і важливим напрямом таких досліджень є інтермедіальність та, з огляду на неї, – інтерпретація творчості митця. Означена проблематика цікавить багатьох учених, що підтверджує значна низка публікацій. Такий інтерес зумовлений також і тим, що такого роду студії висвітлюють універсальність обдарування митця в контексті культури, яка перебуває або в стані більш чи менш інтенсивного розвитку, або стагнації, що потребує додаткової уваги до заповнення багатьох «лакун» у раніше сформованих уявленнях. Перспективи цього напрямку досліджень (передусім – міжвидових мистецьких взаємодій) та їх піднесення до рівня одного з провідних напрямів наукових досліджень, зокрема, реалізований у 2020 році Посольством Польщі в Києві проект «Кореспонденція мистецтв».

Вивчення творчості окремої особистості на широкому культурному тлі Східної Галичини кінця XIX – початку XX ст.,

з використанням новаційного методологічно понятійного апарату на означення міжвидових мистецьких зв'язків, а також дослідження впливу творчості польських митців на одного з визначних представників такого потужного культуротворчого середовища, яким в останні десятиліття XIX – першій третині XX століть була Галичина, – Б. Лепкого та через нього – на всю українську культуру, має особливе значення в площині вивчення польсько-українських культурних зв'язків. Конкретизація і, властиво, формулювання поля дослідження зумовлено візією ролі Б. Лепкого як медіатора двох споріднених (і, що важливо, географічно «дотичних») культур.

В українській культурі не так багато митців-універсалів, які б своєю творчістю демонстрували інтермедіальність¹, а дослідження їхньої творчості в контексті проблеми кореспонденції, взаємодії та синтезу мистецтв і поготів. Найвідомішим представником мультиталантів України звичайно є

¹ У статті «Інтермедіальні аспекти в літературі» Є. Фесенко пояснив поняття терміна «інтермедіальність» за А. Хаміною, як «наявність у художньому творі таких образних структур, що містять у собі інформацію про інший вид мистецтва... В більш вузькому розумінні інтермедіальність – це особливий тип внутрітекстових взаємозв'язків у художньому творі, що базується на взаємодії художніх кодів різних видів мистецтв. В більш широкому значенні інтермедіальність – це створення цілісного поліхудожнього простору у системі культури. Також інтермедіальність можна розуміти як специфічну форму діалогу культур, яка здійснюється шляхом взаємодії художніх референцій. Такими художніми референціями є художні образи або стилістичні прийоми, що мають знаковий характер для кожної конкретної епохи» (Фесенко Є. Інтермедіальні аспекти в літературі. URL : 28.11.2021: <http://nimfilmdpu.mozeello.com/vseukrainska-nternet-konferencja/porvnjalne-literaturoznavstvo/params/post/1336728/>). Словник польської мови пояснює термін інтермедіальний, як «такий, що поєднує в собі різні методи, способи надання інформації [переклад мій. – С. В.]». (Див.: <https://sjp.pwn.pl/slowniki/intermedialny.html>).

Тарас Шевченко, на формування якого мали великий вплив представники різних культур. Проте синкретичний характер творчості притаманний багатьом українським письменникам. Скажімо, літературним творам Г. Сковороди притаманні просторово-зорові й театральньо-музичні взаємодії, що особливо цікаво простежується в його музичних творах. Також інтердискурсивні розвідки, у коло дослідження яких входить модель інтермедіальних зв'язків, присвячені творчості Лесі Українки, Павла Тичини, Гната Хоткевича, Ольги Кобилянської². Варто в цьому контексті згадати і Максима Рильського, творчість якого безпосередньо пов'язана з музичним мистецтвом (на думку М. Стріхи, чверть перекладів поета здійснена для музичного театру). Величезний вплив на формування особистості М. Рильського мав М. Лисенко, у сім'ї якого він певний час виховувався. Підтвердженням цьому можуть слугувати й фортепіанні імпровізації М. Рильського, розшифровкою яких займалася Б. Фільц³.

² Волошук Л. В. Інтермедіальність у ранній поезії Лесі Українки. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. Серія : Філологія. 2017. № 29. Т. 1. С. 12–15; Фока М. В. Синкретизм образного світу Павла Тичини : автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.01 – українська література. Кіровоград, 2009. 19 с.; Колінько О. П. «Ритмічність і музикальність як елементарні об'яви зворушень душі» (І. Франко) у модерні стичній новелі. URL : https://revolution.allbest.ru/literature/01143156_0.html; Волошук Л. Інтермедіальність як прояв міжмистецької поліфонії у новелах Ольги Кобилянської. *Синopsis: текст, контекст, медіа*. 2017. № 1 (17). С. 52–58. В українському літературознавстві компаративні, герменевтичні дослідження з інтермедіальним складником творчості українського письменства присвячені значно ширшому колу творчих особистостей, але саме ці представники мають найбільш характерні і сталі зв'язки з музичним мистецтвом.

³ Фільц Б. Імпровізація Максима Рильського на фортепіано. *Українське народознавство: стан і перспективи розвитку на зламі віків*. Збірник наукових праць. Київ, 2002. С. 500–502.

Г. Савчук виділив періоди в історії української літератури, коли «інтермедіальність ставала концептуальним елементом, який з'єднував різні види мистецтва»⁴ і досяг свого екстремуму в період розвитку модернізму.

Попри те, що існує певний «перевиробіток» досліджень про видатних митців, залишаються актуальними дослідження творчості менш знаних культурних діячів в аспекті актуальної проблеми впливу польської культури на формування української. Одним із таких маловивчених представників української культури є Богдан Лепкий⁵.

Проблема взаємодії літератури і малярства мало розроблена в українській науці, хоч у кінці ХХ – на початку ХХІ ст. до неї значно посилюється інтерес. У руслі інтермедіальних досліджень написані монографії Л. Генералюк «Універсалізм Шевченка. Взаємодія літератури і мистецтва» (Київ, 2008), Н. Гавриди «Літературно-малярський дискурс творчості Богдана Лепкого» (Київ, 2012), Н. Мочернюк «Поза контекстом: «Інтермедіальні стратегії літературної творчості українських письменників-художників міжвоєнної» (Львів, 2018). Попри те, що є окрема монографія, присвячена Б. Лепкому⁶, варто продовжувати працювати над цією темою з огляду на засвоєння поезії Б. Лепкого іншим видом мистецтва – музикою. У пропонованій статті також враховано результати праці польської вченої А. Матусяк «У колі української сецесії», при-

⁴ Савчук Г. О. «Інтермедіальність» як категорія літературознавства і медіології. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна*. Серія «Філологія». 2019. Вип. 81. С. 17. Не можемо погодитися з твердженням Г. Савчука, що перше зростання індексу (рівня потреби) інтермедіальності пов'язане з творчістю Т. Шевченка. Адже ще в епоху бароко характерним мультиталантом виступає філософ, поет і композитор Г. Сковорода.

⁵ Про вплив Т. Шевченка на творчість та діяльність Б. Лепкого див. нижче.

⁶ Гаврида Н. Літературно-малярський дискурс творчості Б. Лепкого. Київ : Смолоскип, 2012. 228 с.

свяченої проблемам творчої поетики письменників «Молодої Музи», до якої належав і Б. Лепкий, монографію С. Маценки «Партитура роману» (Львів, 2014) і пандан до нього – «Метамистецтво: словник досвіду термінотворення на межі літератури й музики» (Львів, 2017), В. Моренця «Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст.: Україна і Польща» (Київ, 2002).

Богдан Лепкий – поет, прозаїк, публіцист, художник, літературознавець, критик, видавець, педагог, перекладач. Його універсальність формувалася в умовах багатоетнічного галицького середовища, під колосальним впливом української і польської культури. Власне універсальність можна трактувати як характерну тенденцію європейського модернізму. Олена Колінько зазначила, що «Художній синтез був однією з прикметних ознак модернізму і яскраво виявив себе у творчості багатьох митців порубіжжя. Сам характер нового художнього мислення був важливою передумовою для створення синтетичних творів <...>, виокремлювався тісний зв'язок між різними сферами мистецтв, зосібна, літературою, малярством і музикою, які, продовжуючи романтичну концепцію зв'язків і відповідностей, прагнули до створення синтетичного мистецтва, що зверталось до позачуттєвої дійсності»⁷. Це об'єктивно простежується у творчості представників польської національної культури С. Виспянського, К. Норвіда, С. Віткевича і Б. Шульця.

Зв'язок Б. Лепкого з культурним середовищем «Молодої Польщі», безпосереднє спілкування із С. Виспянським, тривала праця (протягом 1899–1914, 1925–1941 рр.) у Кракові не тільки вплинули на його творчу особистість, але й надавали можливість українському митцю познайомитися із

⁷ Колінько О. Процеси абсорбції суміжних видів мистецтв у модерністській новелі (спроба інтермедіального аналізу). *Теорія літератури і гуманітарні студії*. Тернопіль, 2012. Вип. 34 : *Studia methodologica*. С. 143–144.

культурними тенденціями Західної Європи. Великий вплив на творчість Б. Лепкого мали історичні полотна Я. Матейки, творчість якого він детально вивчав у Краківській академії мистецтв. Це зафіксовано як і в «Казці мого життя», так і в спогадах про родичів письменника, а також простежується у виборі тематики його масштабних творів (трилогія «Мазепа») та деяких збережених картин⁸.

Літературно-мистецька формація «Молода Муза», яка згрупувала довкола себе письменників, поетів, літературних критиків, театральних діячів, художників, скульпторів, а також представників світу музики, анонсувала головну мету своєї діяльності як «розвиток української мистецької культури в Галичині на ґрунті широкого використання нових виражальних засобів, зокрема сецесії і символізму»⁹. Усвідомлення того, що їхня діяльність повинна ґрунтуватися на народній традиції, але в контексті сучасних здобутків західноєвропей-

⁸ У монографії Н. Гавдиди згадано, що Б. Лепкий за сприяння А. Чайковського подорожував із товариством «Львівський Боян» до Праги 1891 року. Після повернення до Бережан на знак вдячності подарував копію картини «Тарас Бульба зі синами». Імовірно, саме ця картина зараз зберігається в кімнаті Андрія Чайковського Національного музею Гуцульщини та Покуття.

⁹ Матусяк А. У колі української сецесії (Вибрані проблеми поезики письменників «Молодої Музи») / переклад з польської Л. Демської-Будзуляк. Львів : Піраміда, 2016. С. 12. Показово, що більшість представників «Молодої Музи» не працювали в одній галузі творчості. Скажімо, С. Чарнецький, за освітою інженер, якийсь час працював за фахом, але більше відомий своєю театральною діяльністю, пов'язаною з товариством «Руська бесіда», В. Пачовський, П. Карманський, окрім звичного для поетів додаткового фаху – перекладача, були в період УНР–ЗУНР дипломатами, О. Луцький – військовий, політичний, громадський діяч та кооператор, І. Косинін – віртуоз-скрипаль, художник, композитор, а С. Людкевич – вивчав українську філологію та написав до кількох своїх творів поетичні тексти.

ського модернізму, модерністської ексклюзивності, уникання механічних обезцінених перевтілювань чужих поетичних форм виявилось у впровадженні нових тем і мотивів, «які в європейській літературі вже функціонували віддавна, натомість в українській не зазвучали ще достатньо виразно»¹⁰.

Саме в зіставленні культур розкривається їхня суть – чужа культура відкривається тільки в очах іншої культури. Один смисл поступово розкриває себе, зіткнувшись, доторкнувшись до іншого «чужого» смислу. Починається свого роду комунікація, діалог культур, вони взаємозбагачуються, але не змішуються, не зливаються, кожна зберігає свою відкриту цілісність та єдність¹¹. Властиво, інтертекстуальність польської літератури в результаті багаточисленних кількостолітніх контактів із європейською культурою виформувала величезний масив «блоків» і «кліше», що «забезпечують “передрозуміння” кожного даного молодопольского твору в його акцентованій евристичній спрямованості»¹². Стосовно української культури, саме фольклор, народно-пісенна і народно-поетична традиція стають трансляторами нових психо-чуттєвих комплексів, попри конфронтацію із філософськими домінантами модернізму. Проте через домінування фольклорного дискурсу, який молодомузівцям не вдалося змінити, принципового новаторства не відбулось¹³. Попри ознаки декларативності, кризи літератури та пошук нової естетики, нових принципів

¹⁰ Матусяк А. У колі української сецесії (Вибрані проблеми поетики письменників «Молодої Музи») / переклад з польської Л. Демської-Будзуляк. Львів : Піраміда, 2016. С. 15.

¹¹ Бахтин М. Естетика словесного творчства. Москва, 1979. С. 354.

¹² Матусяк А. У колі української сецесії (Вибрані проблеми поетики письменників «Молодої Музи») / переклад з польської Л. Демської-Будзуляк. Львів : Піраміда, 2016. С. 15.

¹³ Моренець В. Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст.: Україна і Польща. Київ: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2002. С. 54–67.

формування мистецького твору, «впровадження нового стилю мислення про мистецтво»¹⁴, В. Моренець назвав спробу «Молодої Музи» увійти до поетичного дискурсу модернізму революційною.

А. Матусяк досліджує сецесійний дискурс «Молодої Музи» з перспективи музики, танцю і природи, що відображає прагнення поетів створити унікальний синтетичний «твір усіх мистецтв», у якому б взаємодіяли слово, інтонація, ритм, жест та образ¹⁵, тобто по суті послуговується методом інтермедіального аналізу. Адже саме взаємодія мистецтв лежить в основі терміна «інтермедіальність», котрий Н. Тишуніна пояснила як «смыслову взаємодію наукового і художнього дискурсів у мистецтві ХХ століття», а в більш вузькому трактуванні подав І. Раєвські, – «це особливий тип внутрішньотекстових взаємозв'язків у художньому творі, заснований на взаємодії художніх кодів різних видів мистецтв»¹⁶.

Інтерпретація музичних творів, згідно з концепцією відкритого твору Умберто Еко, передбачає існування множинності інтерпретації тексту¹⁷. Йдеться про семантичний механізм генерації інтерпретаційної різноманітності художнього твору, як комунікацію між творцем і реципієнтом, використання того ж коду дешифрування символів, подвійне шифрування. Тобто виконавець, виконуючи/прочитуючи/переживаючи художній твір, стає його співтворцем.

Використання «поетики» образотворчого мистецтва в літературному творі проявляється передусім в колористиці й

¹⁴ Матусяк А. У колі української сецесії (Вибрані проблеми поетики письменників «Молодої Музи») / Переклад з польської Л. Демської-Будзуляк. Львів : ЛА «Піраміда», 2016. С. 15.

¹⁵ Там само. С. 22.

¹⁶ Цит. за Мочернюк Н. Поза контекстом: Інтермедіальні стратегії літературної творчості українських письменників-художників міжвоєнної. Львів : Видавництво Львівської політехніки, 2018. С. 45.

¹⁷ Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів / Переклад з англійської М. Гірняк. Львів : Літопис, 2004. С. 83.

візуальній асоціативності. У творчості Б. Лепкого варто виокремити міжжанрові паралелі пейзажу та елегії. Засвоєння поезії іншим видом мистецтва – музикою, власне, і виводить нас на нове інтерпретаційне коло, адже поєднання двох видів мистецтва – поезії і музики, – є своєрідним трансфером художніх образів (у випадку поезії Б. Лепкого) – надзвичайно візуальних, отілеснених образів.

До слів Б. Лепкого, за нашими підрахунками, було близько 50 звернень українських композиторів, проте треба вказати на кілька солоспівів С. Людкевича («Черемоше, брате мій» і «День і ніч падають сніги») та В. Барвінського («Вечером в хаті», «В лісі»).

Образи-концепти, задіяні у цих творах, суголомні шевченківській концептосфері з огляду на фольклорні ремінісценції¹⁸, а також контексту метакультурної взаємодії мистецького набутку І. Северина, М. Жука, М. Бойчука, О. Новаківського, А. Мальчевського, С. Виспянського, особливостей звукового сприйняття музичної творчості композиторів. Характерним елементом національної картини у творчості Т. Шевченка є концепт води – Дніпра, у творчості Б. Лепкого – функції Дніпра перебирає на себе Черемош, який стає сакральним символом Гуцульщини, гірського краю, що уособлює його незламний дух і непокірність, символом вічного плину часу¹⁹.

¹⁸ Про винятковий вплив поезії Т. Шевченка на українську культуру свідчить низка праць Б. Лепкого: Причинки до біографії Т. Шевченка. Повернення Україні Богдана Лепкого: кн. друга. Чикаго, 1996. С. 16–20; Про життя і твори Тараса Шевченка. Київ : Україна, 1994. 176 с.; Про «Наймичку», поему Тараса Шевченка. Львів : Друкарня В. А. Шийковського, 1907. 64 с.; Шевченко про мистецтво. Зальцведель, 1920. 26 с. Музична інтерпретація Т. Шевченка – одна з провідних музикознавчих праць С. Людкевича («Про основу і значення співності в поезії Тараса Шевченка», 1901; «Про композиції до поезії Тараса Шевченка», 1908).

¹⁹ Бикова Т. Шевченківська концептосфера води у творчості поетів «Молодої Музи». Особливості інтерпретації. *Шевченковедчі студії*. 2014. Вип. 17. С. 162.

У солоспівах С. Людкевича виявляється талант композитора до найтонших реакцій на картинну образність поетичного тексту, що спричиняє, зокрема, вкраплення звукозображальних моментів у психологічно насиченій тканині. Форма монологу не тільки відображає суб'єктивний світ автора, підкреслюючи основну рису його солоспівів – психологізм та речитативну декламаційність, але й показує розвиток жанру солоспіву та вплив на нього західноєвропейської романтичної музики. Властиво, солоспів «Черемоше, брате мій» є одним з першим вокальних творів композитора, у якому поєднуються дві характерні тенденції ідіостилу С. Людкевича – переосмислення здобутків професійної композиторської техніки західноєвропейської музики (виразно простежується у творах на слова Г. Гейне) та українського фольклору як першооснови національного світогляду митця (наприклад, у «Сирітці» на власний текст). Увага до семантики слова, його фонетичної будови, що проявляється через елементи звукозображальності, мелодико-ритмічне втілення поетичного тексту, зв'язок музики і слова, на думку Я. Якуб'яка, є національним елементом ідіомови С. Людкевича²⁰.

Внесення національного елемента (IV#) у каданс, зумовлене прагненням індивідуалізувати його, трансформує його в бік більшого психологічного наповнення, а поєднання IV# з мелодичним ходом на октаву відображає момент внутрішньої експресивності (такий прийом підкреслення психологічної експресивності трапляється і в народних піснях, зокрема «Ой співаночки мої»)²¹.

Зокрема, у «Черемоше, брате мій» фортепіанною фактурою передано картину бурхливих хвиль гірської ріки. Речитативна декламаційність, використання типових для обрядового пісенного фольклору зворотів мелодії та ознаки

²⁰ Якуб'як Я. Солоспіви С. Людкевича. *Українське музикознавство*. Київ, 1972. Вип. 7. С. 47.

²¹ Там само. С. 48.

дорійського мінору підкреслює схвильованість, внутрішній неспокій та експресію поезії. Цей солоспів є найбільш виконуваним вокальним твором С. Людкевича від часу створення і до сьогодні.

У солоспіві «День і ніч падають сніги» композитор засобами музичної виразності філігранно передав картину зимової природи. Характерне нагнітання песимістичної атмосфери – утілення образу зимової природи, сніжної завірюхи й пронизливого вітру (арпеджований супровід із опорою на тоніку і домінанту, секвенційні ходи в мелодичному мінорі, мелодична лінія побудована на звуках тонічного тризвуку із завершенням фрази на верхній тоніці та спаданням на октаву вниз) зіставлено з контрастним образом розквітання природи, співу пташок (модуляція в одноіменний мажор, стакатні проведень коротких фраз на головних тризвуках у супроводі, тип мелодики наближений до веснянок).

Національний елемент у цьому солоспіві втілюється через використання міксолідійської і натуральної домінанти в мінорі, секвентний розвиток мелодичного малюнку, модуляцією в паралельну тональність через енгармонічно збільшений тризвук, змінність тональних центрів.

Диптих «Вечером в хаті» та «В лісі», написаний В. Барвінським 1910 року і присвячений поетові, є неперевершеним зразком музично-поетичних полотен ²². У диптиху помітні ознаки моделювання жанрів у сферу програмності інструментального типу, а звичні пісенні засади помітно послаблюються. Якщо «Вечером у хаті» втілює настрої розчарування, безвиході, пасивність, зневіру, що асоціюється із вечірніми сутінками, то «В лісі» – втілення настроєвості пейзажу, залюбленості в природу. Одноманітність тріольного руху супроводу, хроматизація, монотонність, речитативність мелодії,

²² Назар-Шевчук Л. Символістичні тенденції в творчості Василя Барвінського. Твори на слова Богдана Лепкого. *Українська музика*. Львів, 2018. № 4 (30). С. 51.

тяжіння до статички втілює настроєвість і образність нудьги на протигагу складній семантичній композиції «В лісі», що тяжіє до наскрізності²³.

Натяк в поезії «Вечором в хаті» на мотив долі («легкий стук») у музичному тексті певною мірою це алюзія до сонати Шопена (фактурні рішення) і Бетховена (ритмічна будова). Взаємодіючи з текстом, композитор будує мелодику солоспіву з коротких інтонаційно однотипних фраз, де найтипівіша інтонація солоспіву міститься в двох заключних мотивах та фортепіанному вступі. Для посилення драматизму, безнадії, певної приреченості поетичного тексту композитор зіставляє кантиленність із декламаційністю. А перенесення ваги на останню строфу поезії підводить до ефекту «тихої» кульмінації, що посилюється прийомом структурного зменшення масштабу кожного наступного розділу форми – посилення емоційної напруги передано за допомогою психологічного відчуття «ущільненості» реального часу.

Подібно відтворено поетичний текст і в солоспіві «В лісі», де сюжетна відстороненість ліричного героя через психологічну тривогу, наростання внутрішнього неспокою відволікає від об'єкта його уваги. У першому розділі солоспіву композитор синтезує типові для української пісенності звороти, зміна загального колориту мелодики досягається шляхом введення хроматизмів та ладової альтерації, а також зміни метра, що порушує початкову баркарольність.

Формотворчі процеси пов'язані із драматургічною концепцією вірша. Перший розділ характеризується просвітлено-споглядалною кантиленністю, що виявляється й у фактурі інструментальної партії. У другому розділі простежується контрастний «інструментальний» тип інтонування, що посилюється особливостями фактурного викладу.

²³ Детальний аналіз див.: Назар-Шевчук Л. Символістичні тенденції в творчості Василя Барвінського. Твори на слова Богдана Лепкого. *Українська музика*. 2018. № 4 (30). С. 47–63.

Заключний розділ солоспіву контрастує до попереднього значним темповим сповільненням, який простежується до кінця твору. Характерні для першого розділу декламаційність, уривчастість фраз, посилення трагічного передчуття, для другого – емоційна статика, відстороненість, третього – «простір зворотньої перспективи»²⁴, містичний фінал з натяком на репризність.

В обох ранніх солоспівах простежується зародження рис, що значно розвинулися в пізній вокальній творчості – моделювання жанру солоспіву у сферу програмності інструментального типу, індивідуалізація формотворення, імпровізаційність, опосередковане використання українського фольклору.

Інтермедіальність творчості Богдана Лепкого в контексті музичного мистецтва, багатогранність його мистецького обдарування як носія полікультурного коду є не тільки виявом синтезу мистецтв, джерелом для нових мистецьких творів, але й для обґрунтування їх значно глибших інтерпретацій, що поєднували б уважність до стилю епохи з можливістю представити об'єктивно дистанційовані і тим потужніші образи – роздуми митця над реаліями його часу.

²⁴ Назар-Шевчук Л. Символістичні тенденції в творчості Василя Барвінського. Твори на слова Богдана Лепкого. Українська музика.2018/4 (30). С.53.

Ірина ГОРБУНОВА

Жанр фортепіанної транскрипції у європейській музиці і внесок у нього українських піаністів XX – початку XXI століття

Як відомо, музичний твір не існує поза виконанням. Поняття про діалектичну єдність композиторського та виконавського начал особливо справедливе для таких музичних жанрів, як транскрипція. Галузь транскрипції тісно стикається з цариною музичної інтерпретації. Створення транскрипції – на перетині композиторського та виконавського «вимірів» музичної інтерпретології.

Зазначений жанр має досить тривалу історію становлення. Своєрідними транскрипціями можна назвати т. зв. «меси-пародії» епохи Відродження (XV–XVI ст.), під якими слід розуміти музичні твори, що постали на основі іншого твору, причому не комічного, а серйозного характеру (див. статтю Ю. Євдокимової¹). У Франції у XVIII ст. були поширені перекладання для клавесина чи фортепіано з найпопулярніших опер. «Пік» захоплення транскрипціями у віртуозів, музикантів-аматорів і слухачів – як у Західній Європі, так і у слов'янських народів – припадає на XIX ст. М. Іванчей стверджує навіть, що «каталоги різних музичних видавництв XIX століття незаперечно свідчать про пріоритетне значення транскрипцій (порівняно з авторськими творами) у розвитку

¹ Євдокимова Ю. История, эстетика и техника месс-пародий XV–XVI вв. *Историко-теоретические вопросы западноевропейской музыки (от Возрождения до романтизма)*: сб. научных трудов : межвузовский. Москва, 1978. С. 6–31.

західноєвропейської та вітчизняної культури»². Музикознавці пояснюють цей факт як бурхливим розвитком віртуозного виконавства в ту епоху, так і всляким розширенням та демократизацією слухацької аудиторії, ознайомленню якої з шедеврами оперної і симфонічної класики, а також із музичними новинками вельми сприяла наявність у концертних програмах численних фортепіанних перекладань.

Найвідомішими композиторами-транскрипторами XIX – початку XX ст. є Ф. Ліст і С. Рахманінов, відповідно їхня транскрипторська творчість досліджена найбільш повно. Однак у західноєвропейській музиці XIX ст. існують також транскрипції органних творів І. С. Баха, створені Ф. Бузоні, обробки каприсів Н. Паганіні авторства Р. Шумана, Й. Брамса, тощо. XX століття також збагатило світову музичну культуру доробком багатьох талановитих піаністів-транскрипторів, як західноєвропейських (Е. Уайльд, К. Сорабджі), так і російських (Л. Годовський, Г. Гінзбург, І. Міхновський, А. Ведерников, Д. Паперно, М. Плетньов, Д. Мацуєв, В. Грязнов).

Активне відродження інтересу до жанру характерне для межі XX–XXI ст. Зазначена тенденція стимулює підвищення дослідницького інтересу до транскрипції, що зумовлює **актуальність теми** для сучасного музикознавства.

Питання музичної транскрипції численні й різноаспектні. До *Transcription* (лат. *переписування*) у найширшому значенні може бути віднесене будь-яке перекладання музичного твору вокального чи інструментального виконавського складу для іншого складу. Таким чином, транскрипцією можна вважати і клавір оперного, симфонічного, камерного твору; і, навпаки, оркестрування твору одного автора іншим композитором (як, наприклад, Л. Ревуцьким опери М. Лисенка «Тарас Бульба» або М. Римським-Корсаковим опер М. Мусоргського);

² Иванчей Н. Фортепианная транскрипция в русской музыкальной культуре XIX века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2009. С. 5.

і будь-яке аранжування, обробка народної пісні, варіації на тему іншого композитора, музичний колаж, цитування чи пародіювання «чужого» нотного тексту, тощо. Але безперечним «лідером» у цій галузі є транскрипція фортепіанна – завдяки як універсальним можливостям, повному, «оркестровому» звучанню рояля, так і широкому розповсюдженню, «демократичності» даного інструмента. Сфера фортепіанної транскрипції у свою чергу охоплює значну кількість різновидів жанру та безліч творів.

Авторка пропонованої розвідки має на меті вивчити низку зразків *української* фортепіанної транскрипції, а саме: фантазія В. Горовиця на тему з опери «Кармен» Ж. Бізе; увертюра Л. Ревуцького до опери М. Лисенка «Тарас Бульба» у транскрипції Д. Писаренко; сюїта А. Ляховича з музики А. Шнітке до фільму «Казка мандрів»; романс С. Рахманінова «Як добре тут» («Здесь хорошо») у транскрипції О. Александрова; рапсодія М. Лисенка «Думка-шумка» у транскрипції В. Зубкова; фінал Першої сюїти С. Рахманінова у транскрипції О. Самойлова.

Фортепіанна транскрипція є досить дослідженим явищем у музикознавстві і найчастіше визначається як особлива *сфера* музики (царина технічного або художнього «перекладу» музичного твору в інші умови побутування), як специфічний *жанровий комплекс* у загальній ієрархії музичних жанрів. Тобто транскрипції надано статус певного жанрового «типу», до складу якого входять різні «родові» та «видові» жанрові явища: аранжування, перекладення («технічні», «прикладні» різновиди транскрипції, просте «пристосування» оригіналу до іншого виконавського складу); обробка (рід «художньої» транскрипції, передбачає певний рівень інтерпретації, перекладення нотного тексту першоджерела, тобто співтворчість транскриптора з автором твору, що транскрибується); фантазія (найвільніший різновид обробки, трансформація аж до «перетворення» не лише нотного тексту, але й структури, драматургії, навіть концепції оригінального задуму); па-

рафрази (вільний «переказ» однієї теми зі значного за осягом твору, найчастіше із опери); ремінісценція (різновид фантазії на декілька оперних тем не за нотним текстом, а з пам'яті, «спогад» про оперу в цілому). Вирізняються такі основні жанрові риси транскрипції: **вторинність, програмність, імпровізаційність.**

Огляд праць, присвячених транскрипторській жанровій сфері³, виявив відсутність єдиної системи класифікації,

³ Див., напр.: Борисенко М. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю: автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства. Харків, 2005. 17 с.; Бородин Б. Феномен фортепианной транскрипции: опыт комплексного анализа: дис. ... д-ра искусствоведения. Москва, 2006. 434 с.; Бузони Ф. Ценность обработки (пер. с нем. и примеч. Г. Когана). *Школа фортепианной транскрипции* [Ноты] / сост. Г. М. Коган. Москва, 1970. Вып. 1. С. V–VI; Годовский Л. По поводу транскрипций, аранжировок и парафраза (пер. с англ. Г. Когана). *Там же*. С. VI–VII; Грязнов В. От автора транскрипций. *Шедевры фортепианной транскрипции*. Дека–ВС, 2011. Т. 3.[Электронный ресурс] / Режим доступа : <http://gryaznoff.com/transcriptions/volume-3>; Жарков А. Художественный перевод в музыке: проблемы и решения : дис. ... канд. искусствоведения. Киев, 1994. 180 с.; Золотарева Н. Reminiscences Листа: Теория жанра: дис. ... канд. искусствоведения. Харьков, 2013. 235 с.; Иванчей Н. Фортепианная транскрипция в русской музыкальной культуре XIX века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2009. 30 с.; Коган Г. О транскрипции. *Коган Г. Избранные статьи*. Москва : Музыка, 1972. Вып. 2. С. 63–68; Лаврик Н., Строган Н. Фортепианные транскрипции в музыкально-просветительской деятельности Ференца Листа. *Ф. Лист и проблемы синтеза искусств*: сб. науч. трудов. Харьков, 2002. С. 151–156; Прокина Н. Фортепианная транскрипция. Проблемы теории и истории жанра: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 1988. 21 с.; Реженинова Н. Понятие «Фортепианное переложение» как терминологическая проблема. *Общество. Среда. Развитие (Terra Humana)*. 2012. № 3. [Электронный ресурс] Режим доступа : <http://cyberleninka.ru/article/n/ponyatie-fortepiannoe-perelozhenie>

диференціації та систематизації явищ, котрі входять до неї. Достатньо сказати, що навіть не всі музикознавці визнають транскрипцію за найширший, «типовий» феномен цієї жанрової сфери; зокрема, Н. Реженінова (див. прим. 3) називає «типовим» жанром *перекладення*, а його різновидами – аранжування, обробку, транскрипцію. Деякі дослідники, як Г. Коган, розглядають транскрипцію і в широкому значенні – як жанровий тип (систему), і у вузькому – як жанровий різновид, котрий передбачає збереження форми оригіналу (на відміну від фантазії), але й його вільний, «художній» переклад (на відміну від суто технічного аранжування). Взаємозаміна понять, яка побутує в музикознавстві до цього дня, становить значну складність при аналізі творів – найдостовірнішим «орієнтиром» можуть стати авторські жанрові визначення окремих транскрипцій. Сучасні дослідники керуються двома основними критеріями, висунутими ще у XIX ст.:

1) Ф. Лістом про розподіл транскрипцій за рівнем співвіднесення оригіналу та трансформації – на строгі й вільні, перекладення й обробки, аранжування і власне транскрипції;

как-terminologicheskaya-problema; Ройзман Л. О фортепианных транскрипциях органных сочинений старых мастеров. *Вопросы фортепианного исполнительства*. Москва, 1973. Вып. 3. С. 155–177; Скирта М. Транскрипции С. Рахманинова. К проблеме интерпретации музыкального первоисточника. С. *Рахманинов: на переломе столетий*. Сб. ст. Харьков: Майдан, 2004. С. 215–225; Тимченко-Бихун І. Фортепіанні парафрази М. І. Глінки: стильові процеси в контексті міжнаціональних взаємодій: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. Київ, 2008. 17 с.; Ульянова Р. Г. Р. Гинзбург – автор концертных транскрипций и редакций. *Профессора исполнительских классов Московской консерватории*: Научные труды МГК. Москва, 2000. Вып. 1. Сб. 29. С. 102–119; Colton G. D. *The Art of Piano Transcription as Critical Commentary*. McMaster University, Hamilton, Ontario, 1992. 163 p.

2) Н. Римським-Корсаковим про розподіл транскрипцій за ступенем піаністичної складності та за життєвим призначенням – на полегшені й складні, інструктивні й концертні, камерні й віртуозні.

Отже, запропоновано такі основні параметри диференціації жанрових різновидів транскрипції: природа першоджерела, ступінь його перетворень, ступінь технічної складності кінцевого результату, форма побутування того чи іншого виду транскрипцій.

Окремі дослідники (Н. Прокіна, Н. Реженінова, М. Борисенко; див. прим. 3) задля систематизації жанрових різновидів транскрипторської сфери керуються принципом Ф. Ліста; інші, як Г. Колтон (див. приміт. 3), спираються на критерій Римського-Корсакова; дехто, наприклад М. Іванчей (див. прим. 2, 3), поєднує обидва підходи.

Найповнішою, на наш погляд, є класифікація, запропонована в докторській дисертації Б. Бородіна (див. прим. 3), котра враховує практично всі вищеназвані параметри. Так, виходячи зі **ступеня трансформації оригіналу**, транскрипції розподіляються на *перекладення*, наприклад, клавірні, пов'язані з суто *технічною* трансформацією, та *обробки*, що передбачають *інтерпретаційну* трансформацію, аж до кардинальної зміни нотного тексту і навіть художнього задуму першоджерела. У свою чергу обробки, залежно від **форми побутування** «кінцевого результату», розподіляються на *інструктивні* (дидактичні) і *концертні* (художні). Зрештою, останні, залежно від **технічної складності**, підлягають розподілу на *камерні* й *віртуозні*. Враховано в класифікації Б. Бородіна також **характер і властивості першоджерела**: належить воно до вокальної, органної, скрипкової, оркестрової, оперної чи фортепіанної «сфери» музики. Приналежність оригіналу до тієї чи іншої сфери певною мірою визначає, які транскрипторські прийоми будуть до нього застосовані та в яких комбінаціях, і, відповідно, яким буде кінцевий результат.

Музикознавець вирізняє такі основні *технічні прийоми* створення транскрипцій: *адаптація* – модифікація першоджерела до можливостей фортепіано; *редукція* – скорочення і спрощення оригінального нотного тексту; *ампліфікація* – його віртуозне ускладнення та розростання; *конверсія* – знаходження фортепіанного еквівалента вокального чи оркестрового звучання.

Класифікація явищ, які входять у транскрипторську жанрову сферу, і зведення технічних прийомів транскрипції, запропоновані Б. Бородіним, стали основою аналітичної частини цієї розвідки. Оскільки всі зазначені транскрипторські прийоми пов'язані зі сферою фактури значно більшою мірою, ніж із цариною мелодії, гармонії, структури тощо, то основну увагу в дослідженні приділено саме фактурним перетворенням.

У період ХХ – початку ХХІ ст. серед українських піаністів – чимало талановитих транскрипторів. У довіднику О. Снегірьова «Піаністи України» як «майже єдиний» на той час (кінець 1990-х) український піаніст-транскриптор позиціонується Володимир Тюрін, який здійснив опрацювання творів Баха, Ліста, Стравинського, сучасних композиторів⁴. Проте є дослідження, спеціально присвячені творчості інших вітчизняних транскрипторів⁵. Наведемо персоналії тих, чий твори обрані нами для аналізу.

⁴ Снегірьов О. В. Тюрін. *Снегірьов О. Піаністи України*. Київ : Держ. вище муз. училище ім. Р. Глієра, 1998. С. 71.

⁵ Див.: [Б. а.]. Дина Писаренко стала лучшей молодой пианисткой Украины. *Корреспондент*. 2003. 13 мая; Зильберман Ю. Владимир Горовиц. Киевские годы. Киев, 2005. 171 с.; Коган Г. Владимир Горовиц. *Советская музыка*. 1965. № 1. С. 87–88; Олійник О. Горовиць. *Українська музична енциклопедія*. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2006. Т. 1. С. 507; Олійник О., Рощина Т. Александров. *Там само*. С. 43–44; Кузик В. Писаренко. *Там само*. 2018. Т. 5. с. 521; Сікорська І. Зубков. *Там само*. 2008. Т. 2. С. 173–174; Рощина Т. Олександр Александров: педагог про стильові аспекти фортепіанно-

До представників старшого покоління українських транскрипторів належать:

Горовиць Володимир Самійлович (18.09.1903 (за ст. ст.), Київ – 6.11.1989, Нью-Йорк) – один із найвидатніших представників романтичного віртуозного піанізму у ХХ ст., перший у США виконавець низки творів С. Прокоф'єва, один із найкращих інтерпретаторів музики С. Рахманінова. Творець віртуозних транскрипцій деяких творів Ф. Ліста, зокрема Угорських рапсодій № 2 та № 19, технічно складної й оригінальної за композиторським задумом фантазії на тему «Циганської пісні» з опери «Кармен» Ж. Бізе, обробки «Весільного маршу» Ф. Мендельсона та інших транскрипцій. У Києві започатковано Міжнародний конкурс юних піаністів пам'яті Володимира Горовиця (з 1994), створено Міжнародний благодійний фонд конкурсу Горовиця (1996).

Александров Олександр Олександрович (27.06.1927, Ялта – 19.08.2004, Москва) – піаніст, педагог. Лауреат Українського огляду-конкурсу піаністів (Київ, 1947). Завідувач кафедри спеціального фортепіано Київської консерваторії (1961–1967, 1971–1978), професор (1978). Перший виконавець 2-ї редакції (1960–1962) Концерту для фортепіано з оркестром Л. Ревуцького, працював над нею разом із композитором, здійснив редакцію фортепіанної партії. Автор низки концертних обробок (транскрипцій) творів Г. Ф. Генделя, К. Дебюссі, С. Рахманінова для фортепіано соло і для двох фортепіано.

На межі ХХ–ХХІ ст. розпочали свою концертну діяльність такі талановиті представники молодшого покоління українських піаністів-транскрипторів:

го виконавства. *Наук. вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ : НМАУ, 2001. Вип. 18. Кн. 7 : Музичне виконавство. С. 168–178; Сухленко І. Виконавський стиль Володимира Горовиця у руслі розвитку романтичної традиції : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2011. 16 с.; Plaskin Glenn. *Horowitz: A biography of Vladimir Horowitz*. N. Y., 1983.

Зубков В'ячеслав Володимирович (нар. 3.10.1976, Київ) – піаніст, педагог. Лауреат низки престижних міжнародних конкурсів в Україні та за кордоном, зокрема II премії II Міжнародного конкурсу юних піаністів пам'яті В. Горовиця (Київ, 1997). Викладач кафедри спеціального фортепіано НМАУ (із 2004 р.). Автор низки транскрипцій творів українських композиторів, зокрема Першого та Другого концертів С. Борткевича, які були виконані у супроводі Чернігівського симфонічного оркестру «Філармонія» під керівництвом М. Сукача на фестивалях: «Київські літні музичні вечори», «Лютневі вечори», а також у м. Гомелі (Білорусь) та у м. Вісалія (Каліфорнія, США)⁶.

Писаренко Діна Євгенівна (нар. 31.05.1988, Донецьк) – піаністка, педагог. Лауреатка V Міжнародного конкурсу юних піаністів пам'яті В. Горовиця (Київ, 2003, I премія та золота медаль), дипломантка VI Міжнародного конкурсу ім. С. Прокоф'єва (Санкт-Петербург, 2013)⁷. Лауреатка премії ім. Л. Ревуцького (2014). Значне місце в репертуарі належить творам українських композиторів: В. Бібіка, М. Лисенка, Б. Лятошинського, Н. Нижанківського, Л. Ревуцького, В. Івка, В. Птушкіна, Є. Петриченка, В. Рунчака, а також композиторів Донбасу. Авторка концертних транскрипцій оркестрових творів, зокрема, Увертюри Л. Ревуцького до опери М. Лисенка «Тарас Бульба» (прем'єра – березень 2014 р.).

Ляхович Артем Володимирович (нар. 12.06.1982, Київ) – піаніст, педагог, музикознавець. Лауреат двох Міжнародних конкурсів юних піаністів пам'яті В. Горовиця (1995, 2003). Викладач кафедри виконавських дисциплін Київського інституту музики ім. Р. Глієра (із 2008 р.). Кандидат мистецтвознавства (2012). Організатор фестивалю пам'яті І. Карабиця

⁶ Сікорська І. Зубков. *Українська музична енциклопедія*. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2008. Т. 2. С. 173–174.

⁷ Невінчана Т. Донецький культурний прорив. *Музика*. 2013. № 4. С. 50–55.

(2012). Автор низки фортепіанних транскрипцій, зокрема кіномузики (сюїт із музики А. Шнітке до кінофільму «Казка мандрів», Д. Шостаковича до мультфільму «Казка про попа і робітника його Балду»)⁸.

Самойлов Олександр Аркадійович (нар. 9.07.1985, Київ) – піаніст, педагог. Лауреат низки Міжнародних конкурсів, зокрема V Міжнародного конкурсу піаністів пам'яті Е. Гілельса (Одеса, 2012, спеціальний приз «За найкращу власну транскрипцію»). У репертуарі значне місце посідають віртуозні твори композиторів-романтиків: Ф. Ліста, Ф. Шопена, С. Рахманінова та ін. Автор віртуозних транскрипцій, зокрема Сюїти № 1 для двох фортепіано С. Рахманінова.

У пропонованій розвідці буде розглянуто кілька транскрипцій зазначених авторів, котрі є обробками творів із чотирьох сфер музики – оперної, оркестрової, камерно-вокальної, фортепіанної.

Як зазначає Б. Бородин⁹, у транскрипціях **оркестрових і оперних** творів постає завдання відтворити засобами фортепіано темброві особливості оригіналу (при обробці оркестрового твору) або його сценічну ситуацію (при обробці оперних фрагментів). Отже, великого значення в них набувають прийоми *адаптації* та *конверсії*; важливу роль відіграє також віртуозна *ампліфікація*.

У галузі концертних обробок **оперних** творів першоджерелом зазвичай слугує не опера цілком, а окремі оперні форми: арії, вокальні ансамблі, хори, оркестрові чи балетні номери. Можливі транскрипції на музику одного номера – або ж парафрази, попури, ремінісценції, скомпоновані з різних

⁸ I Международный конкурс камерных ансамблей и фортепианных дуэтов им. Д. Шостаковича. *Музыкальное обозрение*. 2008. № 3. С. 21.

⁹ Бородин Б. Феномен фортепианной транскрипции: опыт комплексного анализа: дис. ... д-ра искусствоведения. Москва, 2006. 434 с.

фрагментів. Фортепіанні обробки сольних або ансамблевих вокальних номерів з опер, на відміну від транскрипцій камерно-вокальних чи оркестрових творів, не пов'язані з цариною тембру. Отже, ампліфікація в обробках оперних форм може бути пов'язана з асоціаціями театрального змісту, а конверсія – з «художнім перекладом» в інструментальний план засобів оперної драматургії. Серед оперних транскрипцій існують вельми довільні обробки, у яких транскриптор не обмежується фактурною сферою, зокрема застосуванням «фортепіанного інструментування», але вносить зміни також у тематичний і тонально-гармонічний плани та композицію першоджерела.

Простежимо, до яких транскрипторських прийомів вдається В. Горовиць у своїй Фантазії на тему «Циганської пісні» з опери «Кармен» Ж. Бизе.

Циганська пісня «В циганах закипіла кров...», e-moll, № 11 відкриває другу дію опери (у таверні Лільяса Пастьї). Кармен тут представлена у своєму «автентичному» циганському народному середовищі: вона розважає публіку піснею й танцем. Номер написаний у куплетно-варіаційній формі (3 куплети, що складаються з мінорного заспіву і мажорного приспіву) зі вступом та завершенням.

Фантазія В. Горовиця на тему цього фрагмента, як зауважує Б. Бородін, могла бути створена під враженням Концертної фантазії П. Сарасате, яку піаніст виконував в ансамблі зі скрипалем Н. Мільштейном. Свої обробки Горовиць не фіксував у нотному записі, тож транскрипцію проаналізовано лише за аудіозаписом авторського виконання.

Відразу слід зазначити, що в цій обробці зміни першоджерела дуже істотні, зачіпають не лише сферу фактури, але й характер, тонально-гармонічний план, композицію. Структура Фантазії ближча до складної тричастинної з вельми розгорнутими вступом і кодою, ніж до оригінальної куплетно-варіаційної з трьох куплетів.

Так, уже вступ Горовиць переробляє на тричастинну структуру, де крайні розділи складає проведення власне теми вступу, драматизованої завдяки низькому реєстрові, а в середньому звучить основна вокальна тема. Причому ампліфікація тут полягає в тому, що обидві теми відразу розвиваються мотивно, а віртуозна каденція впроваджена після першого проведення теми вступу. Крім того, є зв'язка до основного розділу на початковому мотиві основної теми, яка проводиться в басі у ритмічному збільшенні, набуваючи зловісного, фатального характеру.

Основний розділ, як було зазначено, також організовано в тричастинну структуру. У крайніх розділах (у першоджерелі – перший і третій куплети) основна тема зберігає оригінальну структуру «заспів-приспів», що створює певні риси репризності. Репризу можна назвати динамізованою, оскільки фактура порівняно з «експозицією» ущільнена й ускладнена. Другий куплет замінений серединою лірико-драматичного характеру і вільної будови; у цьому розділі широко застосовується мотивний розвиток основної теми, завдяки чому середина набуває рис розробковості.

Кода ще більше розгорнута, ніж вступ, і складається з низки контрастних епізодів: проведення теми вступу і основної теми в контрапункті; фрагмент ліричного характеру, що містить розвиток одного з мотивів вступу; проведення теми вступу повністю в первісному характері; проведення мажорної теми приспіву; заключна віртуозна каденція.

Таким чином, транскрипція В. Горовиця цілком заслуговує на жанрове визначення «фантазія», оскільки істотно відходить від першоджерела. Б. Бородин¹⁰ називає «фантазією» особливий, найвільніший різновид транскрипцій, котрий передбачає трансформацію не лише нотного тексту, але й структури, драматургії та самої концепції оригіналу, що призводить до ство-

¹⁰ Бородин Б. Феномен фортепианной транскрипции: опыт комплексного анализа.

рення вже не стільки обробки прообразу, скільки нового твору на його основі. Фантазія В. Горовиця, не виходячи за рамки тематизму одного-єдиного номера, містить у «знятому» вигляді не лише народно-жанрову, але й ліричну та драматичну лінії опери «Кармен», що дає їй змогу претендувати також на звання ремінісценції, за визначенням Н. Золотарьової¹¹ (хоча за кількістю використаних номерів – усього один – вона ближча до парафрази). Тобто, у такому разі, адаптація і конверсія відбуваються вже на рівні змісту і драматургії всієї опери. За класифікацією Б. Бородіна «Фантазія» В. Горовиця на тему «Циганської пісні» з опери «Кармен» Ж. Бізе є *інтерпретаційною обробкою, концертного плану, віртуозного різновиду*.

Взаємодія фортепіано з **оркестровою** сферою призводить або до створення клавірних перекладань, або до створення транскрипцій-обробок. У першому випадку переважають прийоми *адаптації* та *редукції*, пов'язані з пристосуванням партитури до фортепіанного викладу та призводять до «темброво-нейтрального» результату. У другому – транскриптор прагне до створення «фортепіанного інструментування», тож адаптація застосовується з урахуванням необхідного художнього акустичного результату, а поряд з редукцією потрібна й *ампліфікація* – задля компенсації нестачі тембрових і динамічних ресурсів фортепіано. Найбільш істотне в другому випадку використання прийому *конверсії*, тобто прагнення знайти фортепіанні еквіваленти оркестрових звучань, передати їх за допомогою фортепіанного інструментування. На думку Б. Бородіна, саме конверсія є основним прийомом у створенні транскрипцій-обробок оркестрових творів.

Розглянемо застосування зазначених прийомів у транскрипціях Д. Писаренко й А. Ляховича.

Д. Писаренко належить фортепіанна обробка *Увертюри Л. Ревуцького до опери М. Лисенка «Тарас Бульба»*. Перша

¹¹ Золотарева Н. Reminiscences Листа: Теорія жанра: дис. ... канд. искусствоведения. Харьков, 2013. 235 с.

редакція опери здійснена Л. Ревуцьким у 1936 році, одним з її найбільш значущих моментів стало створення епіко-героїчної Увертюри (*f-moll*, сонатна форма досить своєрідного і рідкісного різновиду – з редукованою репризою).

Л. Ревуцький зберігає тематичну «ідею» лисенківської інтродукції героїчного, закличного характеру, відводячи їй роль теми вступу (12 т.). Темі експозиції за характером різко не контрастують; між ними навіть немає тонального контрасту, обидві написані в основній тональності *f-moll*. Коротка 4-тактова тема ГП близька за звучанням до українських народних дум (містить елементи двічі гармонійного ладу), викладена за принципом «тема – відповідь» на домінантному органному пункті. Тема ПП – співуча, лірико-епічного характеру, близька до протяжної пісні, з рисами ладової змінності. Тематичний контраст в експозицію вносить лише СП, побудована на героїчних інтонаціях теми вступу.

Розробка гостро драматична, з елементами ілюстративності. Образ битви, козацької баталії створюється за допомогою хвилеподібного (три хвилі) мотивного поліфонічного розвитку всього попереднього тематизму (тем вступу, ГП, ПП, усі в героїчному характері) і навіть теми майбутньої коди. Генеральна кульмінація оформлена як поліфонічне накладення розділів: розробки (тема ГП у нижньому голосі) та репризи теми вступу. Проте реприза тем експозиції відсутня, як і тональна реприза: безпосередньо після кульмінації звучить урочистий «апофеоз», який з погляду структури можна вважати кодою. Вона заснована на цитаті теми історичної пісні «За світ встали козаченьки» (*gis-Gis*), яка проводиться спочатку у маршовому характері і в енергійному русі оригіналу, потім у ритмічному розширенні. Мажорним утвердженням цієї героїчної теми і завершується Увертюра¹².

¹² Кузик В. Л. М. Ревуцький. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2011. С. 51.

Основна ідея *транскрипції Д. Писаренко* полягає у максимально точному (практично ідеальному) відтворенні на фортепіано оркестрового звучання оригіналу. Зосередившись на «фортепіанному інструментуванні» Увертюри, піаністка дбайливо зберігає не лише структуру, тематизм, тонально-гармонічний план першоджерела, але й усі фактурні елементи партитури – включно з тими, що не увійшли до традиційного клавіру. Наприклад, висхідні віртуозні пасажі флейти в ц. 70 або весь діапазон фактури (у кілька октав) на початку коди у звичайному клавірному перекладі редуковані; проте Д. Писаренко й ці елементи відтворює максимально близько до оригіналу, що порівняно з клавіром сприймається вже як віртуозна ампліфікація.

Транскрипцію Д. Писаренко можна вважати не технічним клавірним перекладенням Увертюри, але інтерпретаційною обробкою саме тому, що піаністка принципово уникає прийому редукації, який Б. Бородін називає панівним у клавірних перекладаннях оркестрових творів. Навпаки, прагнення транскрипторки «не втратити» жодного з численних контрапунктичних голосів оригіналу і жодної фактурної лінії, підкреслити своєрідність кожного з них не лише піаністично, але й тембрально, тобто скрупульозно віднайти для кожного тембру партитури фортепіанний аналог – свідчить про верховенство прийому конверсії, основного для художніх обробок оркестрової музики.

Отже, практично не додавши і не скоротивши нічого «від себе», але максимально шанобливо підійшовши до авторського задуму, донецька піаністка зуміла створити саме *художню* транскрипцію-обробку *концертного* плану, *віртуозного* різновиду. У свідомій відмові від звичайних транскрипторських прийомів редукації й ампліфікації та в зосередженні суто на прийомі конверсії полягає основна своєрідність обробки Д. Писаренко.

До транскрипцій творів оркестрової сфери також можна зарахувати доволі цікаву *сюїту А. Ляховича з музики*

А. Шнітке до кінофільму «Казка мандрів» для двох фортепіано, що складається з трьох фрагментів: «Вальс», «Чума», «Політ».

Сюжетна канва фільму така: дівчина-сирота Марта шукає молодшого брата, викраденого розбійниками; у пошуках їй допомагає філософ, лікар та винахідник Орландо. У музиці до фільму є тема-лейтмотив – мелодія лірико-драматичного характеру, що базується на інтонації оспівування; її можна назвати як «лейтмотивом мандрів», так і характеристикою головних героїв¹³.

«**Вальс**» (ще одна назва – «**Вальс-роздолля**») озвучує той епізод фільму, коли герої потрапляють у селище «ситих і щасливих», але, подолавши «спокусу ситістю», повертаються до

¹³ Дослідники кіномузики [див.: Кагарлицкая А. Стекляная гармоника: (О киномузыке Альфреда Шнитке). *Музыкальная жизнь*. 1987. № 17. с. 17–19; Кац Б. Простые истины киномузыки. Ленинград : Музыка, 1988. 230 с.; Лисса З. Эстетика киномузыки. Москва : Музыка, 1870. 495 с.; Петров А., Колесникова Н. Диалог о киномузыке. Москва : Искусство, 1982. 174 с.] наголошують, що у кінематографі музика виконує низку взаємопов'язаних функцій: фонову (супровід зорового ряду), ілюстративну (наприклад, зображення руху), інформативну (відтворення історичного чи національного середовища), характеристичну (створення образів героїв), формотворчу, драматургічну (створення безперервного музичного ряду за допомогою лейтмотивів, багаторазових варіаційних повторів тощо). Однак поряд з функціями, подібними до функцій музики в сценічних видах мистецтва, наприклад, в опері, у кінематографі музика має виконувати і певну специфічну роль, приміром, відповідати «техніці монтажу», пронизуючи всю музичну тканину картини «звучаннями-натяками», що створюють емоційно-смыслову атмосферу фільму. Таким чином, «виокремлення» з єдиної музичної тканини фільму завершених, цілісних за структурою епізодів іноді є завданням досить умовним, і, у будь-якому разі, слід пов'язувати кожен із них із композицією та змістом відповідного фрагмента фільму.

мети своїх пошуків. Це сатирична характеристика «тих, що загрузли у ситості». Підкреслено нескладна форма «Вальсу» охопле три куплети, організованих за принципом «заспів-приспів»; розвиток навмисне примітивної теми з форшлагами, хроматизмами, «шарманковими» повторами фраз, періодичними «фальшивинками» у гармонії, акцентуацією вальсової ритмоформули переважно полягає у незначному ущільненні фактури.

«*Полім*» змальовує сцену випробування планера, котрий винайшов Орlando. Фрагмент написаний у складній тричастинній формі зі вступом і завершенням. Короткий вступ містить дзвоновий мотив. Основний розділ побудовано на розвиткові теми-лейтмотиву (тут вона проводиться на тлі трелей, що створюють враження польоту) за методом *soprano ostinato* (2 варіації, фактурна й імітаційна). Середній розділ заснований на секвентному розвиткові теми, спорідненої до лейтмотиву. Динамізована реприза містить варіації на тему-лейтмотив № 3–7; завдяки нашаруванню поліфонічних прийомів, таких як імітації основної теми, уведення додаткових дзвонів та хроматичних підголосків, досягається безперервне ущільнення фактури аж до кульмінації в кінці (варіації 6–7), де фактура наближається до надбагатоголосся, або мікрополіфонії (визначення В. Холопової¹⁴). Генеральною кульмінацією фрагмента є кода, що включає хроматичне сходження і тему дзвону (тематична арка зі вступом).

«*Чума*» озвучує епізод, де Орlando рятує місто від епідемії, але сам гине в двобой з Чумою, після чого Марта продовжує пошуки брата сама. Фрагмент оформлений як варіації *soprano ostinato*. Тема, заснована на низхідному мелодійному ході (риторична фігура «*catabasis*»), близька до таких тем-символів смерті, як «*Dies iare*». Варіацій три, у першій тема проводиться на тонічному органному пункті, у другій фактура розріджена, тема звучить приглушено, зловісно, у супрово-

¹⁴ Холопова В. Фактура: очерк. Москва : Музыка, 1979. 86 с.

ді нового ритмічного підголоска барабаном. Третя кульмінаційна, із новим потужним підголоском, а також із елементами теми-лейтмотиву (що можна розцінити як триумф смерті, але й як передвістя перемоги героїв).

Сюїта А. Ляховича із зазначених фрагментів побудована за принципом збереження тематичної єдності, оскільки в кожен із трьох її номерів транскриптор обов'язково запроваджує тему-лейтмотив. Зокрема, у «**Вальсі**» піаніст задля цієї мети йде на порушення не лише фактури, а й тематизму і структури оригіналу: один із трьох куплетів редукований, проте додані (ампліфіковані) вступ і кода. Крім того, у першому куплеті редукований приспів, натомість застосовано ампліфікацію іншого тематичного матеріалу (який присутній у музиці даного епізоду фільму, проте за межами власне «Вальсу»). Так, вступ містить тему вальсу у дводольному розмірі, а також тему-лейтмотив; цей матеріал звучить при появі героїв у селищі «ситих». Драматична тема, яку введено замість першого приспіву в контрапункті з темою-лейтмотивом, ілюструє втечу героїв із селища. Початок коди, побудованої на темі втечі, контрапунктично накладається на закінчення приспіву. Тобто, зазначені структурні редукації й ампліфікації є спробою адаптації та конверсії до фортепіанного варіанта не лише теми «Вальсу» як такої, а й усїєї драматургічної та сценічної ситуації епізоду в цілому.

Крім структурних змін, транскриптор застосовує також звичні в таких випадках фактурні «ампліфікації віртуозності». Однак тут піаністу дещо «зраджує» почуття міри, про важливість якого у створенні віртуозних транскрипцій наголошує Б. Бородин¹⁵: фактурних нашарувань забагато – можливо, так транскриптор намагається компенсувати звучання хору без слів, яке входить до оригінальної музики «Вальсу».

¹⁵ Бородин Б. Феномен фортепианной транскрипции: опыт комплексного анализа.

У ще одному номері сюїти, «*Чумі*», автор, на наш погляд, не надто виправдано редукує не лише першу варіацію, але й первісний виклад теми, що порушує структуру оригіналу знов-таки «понад дозволене». Роль початкового проведення теми тут виконує друга варіація (з барабанним боєм), у якій досить вдалим є прийом адаптації та конверсії «барабанного» підголоска до звучання фортепіано. Заключна, кульмінаційна варіація проведена у повному обсязі, включно з елементами лейтмотиву та зловісними хроматичними пасажами, що поліфонічно сплітаються з основною темою. У даному разі фактурні ампліфікації й несподіване обривання кульмінації відповідають драматургічній канві оригіналу, проте також застосовані дещо «надмірно».

Найбільш вдалим нам видається третій номер сюїти, «*Полім*», у якому транскриптор дбайливіше поставився до змісту, форми та драматургії оригіналу. У цьому номері редуковані лише одна з двох кульмінаційних варіацій та дзвін у коді, а також «надбагато голосні» напластування в кульмінації (що стосовно адаптації до фортепіанного звучання є цілком виправданим). Поза тим піаніст точно слідує авторському задуму Шнітке, навіть зміни у сфері фактури можна зарахувати скоріше до прийомів адаптації і конверсії, ніж ампліфікації (наприклад, в заключній, кульмінаційній варіації тема-лейтмотив проведена в ритмічному збільшенні, що лише трохи загострює оригінальний авторський задум). Слід зазначити, що всі «польотні» елементи фактури, такі як трепетне тло, прискорена фігураційна пульсація, хроматичні пасажі тощо, транскриптор зберігає, що безсумнівно сприяє збереженню початкового змісту.

Таким чином, до позитивних сторін транскрипції А. Ляховича слід зарахувати прагнення до тематичної єдності циклу за допомогою збереження лейтмотивного принципу, а також у певних випадках адаптацію та конверсію до нового жанру сюїти не тільки оркестрової фактури, але й змісту, сценічної

ситуації, драматургії відповідного епізоду фільму. Ба більше: і структура циклу, і загальна лінія драматургічного розвитку до кульмінації в «Польоті» також спрямовані на виявлення основної ідеї фільму – пориву до волі. Недоліками сюїти є деякі не виправдані редукації (у царині структури) й ампліфікації (у галузі фактури), що призводять у певних моментах до порушення задуму та загалом художньої цілісності оригіналу.

Загалом сюїта А. Ляховича з музики А. Шнітке до кінофільму «Казка мандрів» належить до інтерпретаційних *обробок, концертного плану, віртуозного* різновиду. Якщо ж класифікувати її за параметром жанрової приналежності оригіналу (кіномузика), вона займає «прикордонне» положення між транскрипціями оркестрових і музично-сценічних творів.

Автори транскрипцій **камерно-вокальних** творів, зазначив Б. Бородин¹⁶, найчастіше прагнуть зберегти саме камерність звучання першоджерела, створити «співочу» фактуру, фортепіанний аналог вокальному тембру. Отже, *ампліфікація*, зазвичай, відходить на другий план, основними прийомами, призначеними зберегти вокальну природу оригіналу, стають *адаптація* і *конверсія*. *Редукацію* використовують рідше, купюри незначних елементів фактури пов'язані зі зведенням партій соліста і акомпаніатора в єдине ціле, що здійснюється на одному інструменті, тобто з адаптацією.

Фортепіанні транскрипції творів камерно-вокальної сфери представлені у дослідженні романсом С. Рахманінова у транскрипції О. Александрова. Аналізуючи його, ми частково спираємося на розбір цієї транскрипції, здійснений у магістерській роботі Ю. Завалко¹⁷.

¹⁶ Бородин Б. Феномен фортепианной транскрипции: опыт комплексного анализа.

¹⁷ Завалко Ю. Трактовка авторского текста в фортепианных транскрипциях романсов С. В. Рахманинова: магистерская работа. Киев, 2013. 129 с.

Романс «Як добре тут» («Здесь хорошо») написаний на вірші Г. Галіної і є одним із прикладів світлої, піднесеної, одухотвореної рахманінської пейзажної лірики. Тональність романсу – *A-dur*, форма двочастинна безрепризна: перша частина (до першого фортепіанного програву) менша за масштабом; друга містить розвиваючий розділ і фортепіанну постлюдію. Відсутність репризи компенсує своєрідна тематична «арка» між першими тактами вступу (тематичне «зерно» романсу) й останніми тактами фортепіанної постлюдії (вільне ритмоінтонаційне обернення початкового мотиву). Тематичний розвиток вокальної партії здійснено за методом інтонаційного проростання, діатонічні поспівки змінюють одна одну, утворюючи рід статичної «нескінченної» мелодії. Гармонійна мова романсу барвіста, містить побічні співзвуччя, елементи ладової змінності, плагальні каданси, еліпсис. Фортепіанна партія є рівноправним «партнером» вокальної, фактурні зміни ілюструють драматургічний розвиток, зумовлений текстом та висловлений вокальною мелодією; у ній відсутня пряма ілюстративність, але чітко відчутне емоційне наповнення краєвиду. Фактура є технічно непростотою для виконавця, вона багатощарова, з елементами поліритмії, підголоскової поліфонії. Цей романс у транскрипції О. Александрова можна назвати яскравим зразком фортепіанної лірики.

У першому розділі транскриптор залишає рахманінський нотний текст без змін (за винятком природного адаптаційного перенесення вокальної мелодії у фортепіанну партію і, як наслідок, конверсії вокального тембру до фортепіанного тембру), зберігаючи навіть авторську ремарку *dolce ed espressivo*. У цілому рахманінські «константи» твору зберігаються, незмінними лишаються структура і тонально-гармонічний план. Вокальна мелодія епізодично переходить у нижній регістр (т. 8–12), завдяки чому створюється певне відчуття діалогічності, оскільки яскравіше вирізняється підголоскова мелодійна лінія фортепіанної партії оригіналу. Далі

(із т. 13) мелодія вокальної партії повертається у верхній регістр (і навіть переноситься на октаву вище), влітаючись у фігурації тріолей шістнадцятими. У такий спосіб транскриптор наголошує на екстатичному, захопленому характері «тихої» кульмінації романсу.

Найсуттєвіші зміни, як зазвичай у транскрипції, стосовно фактури. Практично всі вони зосереджені в кульмінаційній зоні і в завершенні (в оригіналі – у фортепіанній постлюдії) та пов'язані в основному з прийомом ампліфікації. Розширення й ущільнення фактури відбувається завдяки вже згаданому перенесенню вокальної мелодії на октаву вище, ритмічному дробленню фігурацій (шістнадцятки замість восьмих), додаванню пасажів (тт. 14, 17, 20–22), що сприяє схвильованішому, ніж в оригіналі, характеру кульмінації (спад починається тільки в т. 19). У певних моментах, наприклад, у «тихій», на *pp*, кульмінації (тт. 14–16), ампліфікація комбінується з прийомом редукції: при додаванні подвійного віртуозного пасажу та октавного дублювання вокальної мелодії, скорочено мелодійну лінію баса. Цікавою є також заміна статичної акордової фактури пасажною хвилею з додатковим проведенням лейтмотиву романсу в передостанньому такті, суміщена з «купюрою» оригінального нюансу *mf*, що підкреслює «рахманінську тишу», танення звуку у завершенні твору, врівноважує додаткову емоційність, уведена транскриптором.

У цілому, вокальний характер романсу витриманий в обробці, необхідна конверсія, тобто знаходження фортепіанного аналога співочому голосу, витримана, в основному завдяки тому, що кожна мелодійну лінію збережено і фактура загалом співуча. Звучання транскрипції, майже по-шопенівськи, дуже м'яке. При всьому дбайливому збереженні тексту першоджерела, особливо у першому розділі романсу, можна констатувати тут, за термінологією Б. Бородіна, інтерпретаційну транскрипцію типу *обробки, концертного* (художнього) характеру, але *камерного* (а не віртуозного) різновиду.

Нарешті, **фортепіанні** обробки фортепіанних же творів Б. Бородін¹⁸ вважає найбільш своєрідним проявом транскрипторського мистецтва, оскільки основним завданням транскриптора тут є створення на основі віртуозного образу ще віртуознішої обробки, а необхідності «художнього перекладу» музики зі сфери іншого виконавського складу в царину піанізму взагалі немає. Зазвичай характерною рисою «транскрипцій-етюдів» є відсутність (або майже відсутність) таких прийомів, як *конверсія* й *адаптація*, а також *редукція*; часто самодостатнього значення в них набуває прийом *ампліфікації* (нарощування, розширення) віртуозних елементів.

Однак у транскрипторській практиці можливі варіанти таких обробок. Порівняємо Рапсодію М. Лисенка в обробці В. Зубкова та Фінал Першої сюїти С. Рахманінова у перекладі О. Самойлова, які належать до різних типів транскрипції (за класифікацією Б. Бородіна) і в яких, відповідно, використано різні прийоми.

Друга Українська рапсодія «Думка-шумка» (a-moll, op. 18) М. Лисенка в обробці В. Зубкова. Українські рапсодії М. Лисенка, як і Угорські рапсодії Ф. Ліста, є віртуозними фортепіанними фантазіями, що ґрунтуються на народних або близьких до народних темах. Обидва композитори орієнтуються на формоутворення народного інструментального музикування, зокрема, на дуалістичний принцип темпового та жанрового розмаїття, властивий українському фольклору так само, як і угорському. Тому в структурі Другої української рапсодії Лисенка проглядають явні риси подібності до Другої угорської рапсодії Ліста: контрастно-складова форма з двох розділів (без вступу, але з кодою), що впливає із назви твору.

Транскрипція лисенківської рапсодії В. Зубкова не зачіпає тематичної, структурної і тонально-гармонічної основи першоджерела, а фактурні ампліфікації в основному зосеред-

¹⁸ Бородин Б. Феномен фортепианной транскрипции: опыт комплексного анализа.

жені на другому, віртуознішому розділі. Транскриптор практично не втручається в нотний текст першого розділу рапсодії (думки), залишає його «недоторканим». З ампліфікацій, застосованих у другому розділі, найбільш цікава обробка в джазовій манері репризи теми шумки, заснованої на справжніх інтонаціях танцю «Циганочка» (*Tempo I, a-moll*) та коди всього твору – теми з коломиївковим ритмом (*Presto, A-dur*). Особливо оригінально звучать у джазовій обробці лисенківські каденції у репризи розділу. Слід зазначити, що В. Зубков узагалі має особливу пристрасть до джазового стилю в піанізмі. Оскільки джаз, як і мюзикл, належить до музичних явищ, високопрофесійних за виконанням, але масово-розважальних за спрямованістю – то транскрипція лисенківської рапсодії В. Зубкова є не лише звичайною в таких випадках спробою створити на основі віртуозного першоджерела щось ще віртуозніше за допомогою прийому ампліфікації. Певною мірою, транскриптор трансформує не лише текст, але й зміст оригіналу, здійснює його «художній переклад» зі сфери народно-епічної у сферу видовищно-розважальну, своєрідно реалізуючи прийоми адаптації та конверсії, які зазвичай не властиві даному різновиду транскрипцій.

У цілому до транскрипції В. Зубкова цілком можна застосувати визначення Б. Бородіна щодо обробки В. Горовиця Угорської рапсодії № 2 Ф. Ліста: виконавська редакція, що заслуговує на статус транскрипції¹⁹. Розглянутий твір слід зраховувати, за класифікацією Б. Бородіна, до типу інтерпретаційних обробок, а не технічних перекладів; причому до обробок безперечно *концертного* характеру і *віртуозного* різновиду.

Фінал Першої сюїти С. Рахманінова для двох фортепіано у «виконавській редакції» А. Самойлова. Заключна IV частина рахманінської соль-мінорної сюїти має назву «Світле Свято» («Светлый Праздник») і змальовує урочисту

¹⁹ Бородин Б. Феномен фортепианной транскрипции: опыт комплексного анализа.

Великодню службу. Дослідники, зокрема В. Брянцева²⁰, зазначають, що цей номер є одним із найперших утілень дзвоновості у творчості С. Рахманінова. Форма частини близька до куплетної зі вступом і завершенням; уся частина є, власне, варіантним розвитком одного остинатного дзвонового мотиву – трихордової поспівки в обсязі кварта (вид останньої також варіюється: зб4 або ч4).

Транскрипція О. Самойлова залишає цілком недоторканим тематизм, структуру, тонально-гармонічний план оригіналу. Оскільки ж транскрипція має на меті викласти твір для двох фортепіано на одному інструменті, то основним прийомом тут природно стає редукція. Вона стосується, перш за все, фактури і, епізодично, структури: скорочено два такти в заключному розділі коди (ц. 7), низхідний акордовий хід викладений у чотириразовому ритмічному зменшенні (шістнадцятками замість чвертей); натомість завершальна акордова послідовність $t - VI - t6/4 - t$ проведена не два, а чотири рази. Останнє можна умовно назвати єдиним у цій транскрипції випадком застосування ампліфікації. Попри це піаніст редукує занадто громіздкі фактурні елементи, наприклад, дублювання акордів в октаву або остинатної поспівки в кілька октав, які можна охопити на двох інструментах, але не на одному. Особливо наочно це спостерігається в приспівках, де редуковано дублювання в обох контрапунктуючих шарах фактури (ц. 3, 5).

Оскільки основним (і майже єдиним) прийомом у цій транскрипції є редукція, а в адаптації та конверсії інших тембрів до звучання фортепіано, згідно із природою оригіналу, не виникає потреби, можна зробити висновок, що транскрипція О. Самойлова ближча до виконавчої редакції чи до перекладання, ніж до інтерпретаційної обробки. Перекладання це, безперечно, є *концертним* і *віртуозним*; проте зазначені риси

²⁰ Брянцева В. Фортепианные пьесы Рахманинова. Москва : Музыка, 1966. 205 с.

«запрограмовані» вже аналогічними властивостями самого рахманінського першоджерела. У разі перекладання віртуозного за задумом твору для двох фортепіано – для одного виконавця, фактурні ампліфікації просто неможливі.

Отже, усі проаналізовані твори, крім одного, – *художні (концертні) інтерпретаційні транскрипції-обробки*. Із них більшість, а саме транскрипції творів оркестрової, оперної та особливо фортепіанної сфер, належать до *віртуозного різновиду*. Натомість Александровська транскрипція романсу С. Рахманінова «Як добре тут» («Здесь хорошо») є *камерним різновидом фортепіанних обробок*.

Аналіз виявив, що у більшості досліджених транскрипцій як стабільні, константні елементи авторського задуму зберігаються оригінальний зміст, тематизм, структура та тонально-гармонічний план першоджерела. Як було зазначено, найбільш мобільним елементом для транскриптора стає *фактура*, яка в основному і зазнає змін у формі ампліфікації, редукції, адаптації, конверсії. «Вищим пілотажем» фактурних перетворень можна назвати контрапунктичне поєднання тематичних елементів, які не поєднуються в оригіналі, як, наприклад, у Фантазії В. Горовиця на тему з опери «Кармен». Сюїта ж А. Ляховича з кіномузики, незважаючи на певне «перевищення міри» в галузі фактурних ампліфікацій і, отже, неминуче зниження художнього результату, є цінним «експериментальним зразком» «на межі» транскрипцій оркестрової та музично-сценічної сфер. Цікавим прикладом адаптації й конверсії лисенківського тематизму до джазового стилю є рапсодія «Думка-шумка» М. Лисенка в обробці В. Зубкова.

Зміни ж стосовно *структури* і *тематизму* оригіналу пов'язані найчастіше з додаванням віртуозних каденцій, що є звичним для транскрипторської творчості. Однак у цій галузі можливі набагато значніші трансформації. Зокрема, у всіх трьох частинах сюїти А. Ляховича з музики А. Шнітке до кінофільму «Казка мандрів» спостерігаються певні тематичні й

структурні ампліфікації та редукції, застосовані для більшої цілісності структури та драматургії циклу. У Фантазії ж В. Горовиця на тему «Циганської пісні» з опери «Кармен» Ж. Бізе структуру оригіналу взагалі змінено кардинально, а саме – перетворено з куплетно-варіаційної на складну тричастинну. Такі зміни не могли не спричинити трансформацій і в царині гармонії, тонального плану, тематизму. Зазначимо, що фантазія має «особливий статут» в ієрархічній системі транскрипторської жанрової сфери, оскільки передбачає трансформацію не лише нотного тексту, але й авторського задуму твору, тобто фактично є не перекладанням, а *перетворенням*.

Серед досліджених транскрипцій є ще два цікаві приклади, які певним чином «вибиваються» із загальної класифікації. Зокрема, транскрипція фіналу рахманінської Сюїти № 1 для двох фортепіано, що належить О. Самойлову, є все ж таки *перекладанням*, хоча віртуозним і концертним. Очевидно, створити на основі віртуозного твору для двох фортепіано ще віртуознішу обробку для *одного* інструмента неможливо в принципі.

Транскрипція ж Увертюри Л. Ревуцького до опери «Тарас Бульба» М. Лисенка, що належить Д. Писаренку, відрізняється від більшості транскрипцій оркестрових творів послідовною відмовою як від ампліфікації, так і від редукції. Компенсуючи відсутність зазначених прийомів, піаністка цілком зосереджується на створенні «фортепіанної інструментовки», тобто на прийомі конверсії. Отже, транскрипція Д. Писаренка є все ж *обробкою*, а не перекладанням.

Насамкінець зазначимо, що актуальним є питання щодо ступеня затребуваності транскрипторського жанру взагалі та транскрипцій українських піаністів зокрема. На жаль, у нашій країні фестивалі й конкурси транскрипцій ще не увійшли до практики, як за кордоном (приміром, П'ятий міжнародний фестиваль «Фортепіанна транскрипція: історія і сучасність» (6–10 грудня 2012 року) у Москві, П'ятий міжна-

родний фестиваль «Балтійські фортепіанні дуети» з підзаголовком «У світі фортепіанних транскрипцій» (19–21 лютого 2010) у Санкт-Петербурзі тощо). Проте огляд Міжнародних конкурсів молодих піаністів пам'яті В. Горовиця показує, що у програмах конкурсантів транскрипціям відведено значне місце. Лідирують «перевірені часом» твори Ф. Ліста й С. Рахманінова, звучать також транскрипції Баха – Бузоні й Паганіні – Шумана, піаністів ХХ ст. – Годовського, Гінзбурга, Плетньова. Природно, що традицією на зазначених конкурсах стало виконання транскрипцій В. Горовиця. Ці твори вже також перевірені часом, а отже, «прижилися» в репертуарі не лише початківців, але й маститих піаністів різних країн: відома, наприклад, інтерпретація Фантазії В. Горовиця на тему «Циганської пісні» з опери «Кармен» Д. Мацуєвим (котра, як не парадоксально, більше наближена до першоджерела, ніж версія Горовиця!).

Обробки О. Александрова звучать набагато рідше, можливо, тому, що дотепер їх вважають «інтелектуальною власністю» його сім'ї, і практично виняткове право на їх виконання мають донька піаніста (Т. Рощина) та його онука (М. Пухляк). Транскрипції ж українських піаністів нового покоління поки що існують лише в репертуарі їхніх авторів. Проте слід врахувати, що транскрипції Ф. Ліста і С. Рахманінова за життя авторів також були приналежністю лише їхнього репертуару. І оскільки транскрипції молодих українських піаністів зустрічають (як на батьківщині, так і за кордоном) позитивний відгук аудиторії вже зараз, можна передбачати, що найкращі їхні зразки згодом увійдуть до репертуару інших виконавців.

Валентина КУЗИК

Світовий «перфоменс» хорового шедевр «Щедрик» Миколи Леонтовича: рефлексії та модифікації

Те, що важко переказати словом і співаницею, вона сподобляється передати вузликами барв і ладом узорів. Либонь, і сама не знає, звідки це точиться. Просто безпомилно «списує» те, що бачить зряче серце, що нашіптують їй давні голоси. І так ця красна правда перетікає з віку у вік, з роду в рід. Милує око й наповнює свіжою радістю серце.

Мирослав Дочинець, «Карби і скарби»

«Скромний народний вчитель з Поділля», – так Миколу Леонтовича за життя називав Микола Лисенко, і він же передчував, що геній цієї людини стане гордістю України та заєє поруч з іменами таких майстрів минувшини як Микола Дилецький, Максим Березовський, Дмитро Бортнянський, Артемій Ведель. З-під пера М. Леонтовича народилися такі самобутні зразки як «Щедрик», «Дударик», «Пряля», «Козака несуть», «Зелена ліщинонька» та інші. Більшість композицій було створено на рідному Поділлі, проте не менш яскравим був і короточасний київський період (1918–1919), коли з’явилися оригінальні композиції «Льодолом», «Літні тони», «Моя пісня», «Легенда» та розпочалася робота над романтичною оперою-феєрією «На русалчин Великдень». Тоді ж у Києві в багатьох церквах зазвучали його церковні піснеспіви

та велика Літургія св. Іоана Златоустого. Однак серед доробку митця, в силу незалежних від нього історичних і політичних умов першої половини ХХ ст., чи не найголовніше місце посідає світовий шедевр «Щедрик» / Carol of the Bells. Яка ж унікальна доля судилася цій хоровій мініатюрі, створеній за канонами контрапунктичного письма, у чому ж криється її магія, що полонить і надихає таїнством передчуття радості людей різних рас і різних континентів? Спробуємо, хоча б частково, зазирнути вглиб цього феномену та позначити деякі риси Леонтовичевого шедевра, знаного у всьому світі.

«Щедрик» в опрацюванні Миколи Леонтовича став унікальним явищем світової культури. Він привернув увагу мільйонів, з-поміж яких були й музиканти, фольклористи, філологи, філософи та теологи. Первісний архетип із серії так званих «народних примітивів» – мотив з 4-х звуків у межах півторатону – з прадавніх часів сприймався нашими пращурами, ще язичниками, як магічна формула – своєрідна мантра, що заворожувала, гіпнотизувала людину. Головними психологічними чинниками дії цієї «магії» були незмінна повторюваність мотиву – *ostinato-stabilitas* та безперервність руху – *perpetuum mobile*. Навіть сила слова (*verbe*) поступилася перед музично-психологічним началом. Це явище, переконана, привернуло увагу такого геніального Мага від музики, як М. Леонтович, коли він обирав зразки для свого композиторського шкідця.

Сил у планетарної дії «Щедрика» на духовний світ людства не зрозуміти, якщо не заглибитися у вивчення нотного тексту. Насамперед як мистецтвознавець, дозволю вирізнити 5 векторів аналізу, серед них і не зовсім типових для музикознавчого ока (без сумніву, при достатній прискіпливості їх може бути більше), а саме: I. Історичний; II. Музичний; III. Вербальний; IV. Графічний; V. Нумерологічний.

I. Історичний вектор. На рукописі «Щедрика», надісланого Олександрові Кошицю, є дата: 18 серпня 1916 року. Я. Юр-

мас (Юрій Масютин) зазначав, що текст взято зі «Збірничка найкращих українських пісень з нотами» 1913 року, ч. IV, К. Поліщука – М. Остаповича (№ 23, с. 18) ¹. Проте, за згадкою Болеслава Яворського, поліфонічні вправи з мотивом-ostinato «Щедрик» розпочалися ще 1910 року. Логічно припустити, що М. Леонтович обрав фольклорний зразок, знайомий з дитинства, який побутував на Поділлі. У юнацькі роки робив перші спроби його гармонізувати в традиційному гомофонно-гармонічному стилі. Зі згаданої збірки К. Поліщука – М. Остаповича взяв слова, записані збирачами на Волині в м. Краснопіль Житомирського повіту. Знайомство з надрукованим текстом дало простір митцю для ширшого розгортання музичного матеріалу, а, можливо, і зміни первісної поліфонічної концепції будови на синтетичну – з уведенням гармонічно-гомофонних прийомів, що зазначала видатна музикознавиця Н. Горюхіна ². Як бачимо, процес опрацювання «Щедрика» продовжувався 6 років. Недаремно! Феноменальний успіх у Києві в Різдвяних концертах хору студентів Свято-Володимирського університету під орудою О. Кошиця в 1916 році (за ст. стилем 25 грудня 1916 року, тобто за новим стилем 7 січня 1917 року) став для «Щедрика» першим щаблем сходження до світової слави ³.

II. Музичний вектор. Головне зерно твору – чотиризвучний мотив. Він повторюється ostinato з проведенням у всіх партіях 68 разів! Ці зерна – ніби блискотливі перлинки, розсипані в просторі, з яких плететься барвіста звукова с?лянка-

¹ Леонтович М. Хорові твори / ред.-упоряд. Кузик В. Київ : Музична Україна, 2005. С. 342.

² Горюхіна Н. Гармонія в обробках народних пісень М. Д. Леонтовича. *Українська радянська музика*. Київ, 1962. Вип. 2. С. 110–128.

³ «Щедрик» М. Леонтовича вперше надруковано 1918 р. у збірці «З народної пісні». Того року, згідно з універсалом гетьмана П. Скоропадського, інтенсивно стала впроваджуватися україномовна культура, наука й освіта.

гердан. М. Леонтович вдається до використання розмаїтих технік композиторського письма, не порушуючи однак головного принципу *perpetuum mobile – ostinato*. Які ж це прийоми?

1) Нанизування «зерен-перлинок» на «нитку»-лінію (5–12 тт.: «Вийди, вийди, господарю...»). Митець творить проти-складання до теми низхідного лінійного плану (за натуральним мінором).

2) Рефлексії-«віддзеркалення» цих зерен у верхньотерцієвій вторі. Цей прийом часто зустрічаємо й в народному співі (особливо північно-західних регіонів), і в сакральному, зокрема, він є характерною прикметою Київського церковного розспіву (13–16 тт. й останній 68 т.: «Там овечки покотились...», «ластівочка»).

3) Пом'якшення гармонічного «поля» твору. Чуємо плагальні заключні кадансування: S–T. Замість вживання функцій в основному вигляді, що фіксують дещо «тяжкуваті» для слуху басові основи, М. Леонтович використовує більш ніжний VI щабель – і як основу власне тризвуку VI, і як терцію S₆ (ті ж 13–16 тт.: «Там овечки покотились...»).

4) Бурдон. Перед кульмінацією композитор ефектно використовує прийом «бурдонної педалі» в басів, що активно нагнітає загальну атмосферу звучання (17–20 тт.: «В тебе товар весь хороший...»).

5) Жанрова характерність. Кульмінація на *f* вирізняється тим, що малюнок й ритміка сопранової партії своїми абрисами нагадують мелодику українських народних козачків (цілий ряд дослідників вказували на скерцозну природу кульмінації). У цьому періоді (куплеті), здається, з найбільшою силою виявилася національна природа генія Майстра (21–24 тт.: «В тебе товар весь хороший...»).

6) Утвердження логічного балансу звукових ліній. Це відбувається у зоні відходу після кульмінації, затухання динаміки. Спостерігаємо своєрідне «полірування» полотна після

акцентованої штрихами фрази. Для того М. Леонтович використовує легатне проведення верхнього тетраорду мелодичного мінору (25–28 тт.: «В тебе жінка...»). По суті, це друге висхідне лінійне протискладання органічно пов'язане з першим (5–12 тт.). Стає очевидно, наскільки «грамотно» з позицій музичних премудрощів було введено друге протискладання: якщо вгору – мелодичний мінор, то вниз за всіма правилами – натуральний. Увесь авторський «ребус» у тому, що від початку твору ми чули низхідний тетраорд натурального мінору, який – це розуміємо тільки тепер (!), – композитор використовує не як спеціально обраний лад всієї композиції, а як «відповідь» на висхідний верхній тетраорд мелодичного мінору.

Композиція вражає тим, що в ній досягнуто наскрізного драматургічного розвитку завдяки, насамперед, поліфонічним принципам мислення, що надзвичайно рідко зустрічаємо в музиці митців початку ХХ ст.

III. Вербальний вектор. На сьогодні утвердилося три варіанти тексту «Щедрика» (ще у 1920-х роках за кордоном були спроби зробити переклади української щедрівки французькою, англійською, але вони ненадовго прижилися в культурному обігу). І з кожним з них пов'язана окрема інформація. Можливо, філологи й фольклористи зможуть докладно проаналізувати їхню природу, а ж окреслю лише окремі позиції.

Текстове першоджерело пов'язано з дохристиянською добою, коли новий рік починався ранньої весни – з поверненням в Україну ластівок (уважалося з 14 березня). Прикметно, що композитор подав слова «щедрик», «щедрівочка» тільки в тематичному проведенні й жодного разу не бере їх до фактурної розробки. Вони насправді мають настільки «ароматну» силу вербального звучання⁴, що використані в інших шарах

⁴ Принагідно зазначити, в українській мові слова з літерою «Щ» вражають особливою семантикою, пов'язаною з багатством, плодючістю, побажанням добра – Щастя, Щедрість, Щедрота, Ще-

могли б «замулити» загальний колорит. Цікаво, що в куплеті з висхідним *legato* (25–28 тт.) для сопрано композитор взяв слова «В тебе жінка хороша», хоча до вибору було ще два варіанти: *a*) «Хоч не гроші» *b*) «то полова»⁵. Ніби й деталь – але показова! До того ж після слів «в тебе жінка чорноброва» (29–33 тт., останній катрен) усі три партії, крім сопрано, «зі смаком» тягнуть закритим ротом «м-м-м», з явним превалюванням чоловічих голосів, що так висловлюють своє захоплення красою господині.

2. Другий текстовий варіант – «Ой на річці, на Ордані». Його записано добрим знайомцем М. Леонтовича, учителем співу з Тульчина Федором Лотоцьким у с. Паланка Гайсинського повіту на Поділлі в грудні 1916 року⁶.

Ой на річці, на Ордані,
Там Пречиста ризи прала,
Свого Сина сповивала.
Прилетіли три янголи,
Взяли Йсуса на небеса...

Поширення цієї текстової версії в середовищі подільської інтелігенції, духівництва, селян засвідчило жанрову метаморфозу твору, а саме – переведення його зі щедрівок до колядок, пов'язаних з темою народження Христа. Інша геогра-

бетати, Щиглик, Щириця, Щічка тощо, навіть наш український «борЩ» точно від «збориЩа» всілякої городини. Любов до найвірнішої свійської тварини відчуємо в слові «Шенятко», а маленька сіренька птаха схожа на горобчика, яку можна побачити на Поліссі та в Карпатах, що за літній сезон двічі виводить пташенят, тобто – один раз, а потім «Ще» й другий, прозвали в народі «Щедрик», маю на увазі в'юрка канаркового (*Serinus serinus*).

⁵ Висловлюю думку, що в першодруці тексту в цій фразі закралася помилка, що, зрештою, стала традиційною. Значно логічніше було б: «Хоч Ці гроші – то полова».

⁶ Леонтович М. Хорові твори / ред.-упоряд. Кузик В. Київ : Музична Україна, 2005. С. 367.

фія, інша пора року. Цю текстову версію вже в наш час – від 1980-х років уперше представив із хором «Відродження» відомий хормейстер і науковець Мстислав Юрченко, після чого її підхопили хори «Київ», «Хрещатик», «Пектораль», ансамблі «Фавор», «Аніма» та багато інших колективів. При виконанні цього тексту повністю зберігається агогіка, темпо-ритміка та динаміка, властиві власне «Щедрику».

3. Після триумфальної ходи світами разом з капелою О. Кошиця (то окрема й довга оповідь!) наш «Щедрик» отримав англomовну версію тексту⁷. Ні, це не переклад з української, а цілком оригінальний вірш, відповідний жанру колядок, і співалося в ньому про різдвяні дзвони: «Hark how the bells» / «Виразно чути дзвіночки». Його в 1930-х роках склав диригент-хормейстер, добрий знайомиць ушавленого диригента А. Тосканіні, учитель музики Пітер Вільховський (прізвище красномовно свідчить про етнічне походження автора слів), а надруковано вперше слова з музикою в США 1936 року фірмою «Carl Fisher, Inc.» під назвою «Carol of the Bells» – «Колядка дзвіночків»⁸. Названий хормейстер при створенні нових слів свідомо обрав загально зрозумілий для американської ментальності символ зимового свята – різдвяні срібні дзвіночки і пов'язані з ними картини засніженого чарівного лісу, санчат з дарунками... Думка виявилася слушною! Слова прижилися на новому національному й континентальному ґрунті. Навіть більше – з часом «Колядку дзвіночків» американці стали вважати власною народною творчістю:

Hark how the bells
Sweet silver bells

⁷ Про це йдеться у документальному телефільмі «Щедрик» (реж. М. Стогній, сценарист В. Качур, УТБ, 2011).

⁸ Карась Г. Феномен «Щедрика» в обробці Миколи Леонтовича у світовому комунікаційному просторі ХХ ст. *Педагогічна освіта: теорія і практика*. Кам'янець-Подільський, 2012. Вип. 12. С. 343–347.

All seem to say
Throw cares away...

При виконанні цього тексту помітно змінюється акцентуація складів та агогіка. Адже кінцеве в ключовій фразі (зерні) «bells» явно потребує наголосу. Натомість спів слів «ластівочка» чи «Ордані» передбачає затухання звучності останнього складу, а іноді його в коді – на зразок народного співу – просто знімають («лас-ті-воч...»). Таке аж ніяк не допустимо з односкладовим іменником «bells». Тож, думається, український «Щедрик» в англломовній версії звучить дещо «hard» – твердіше й дійовіше⁹.

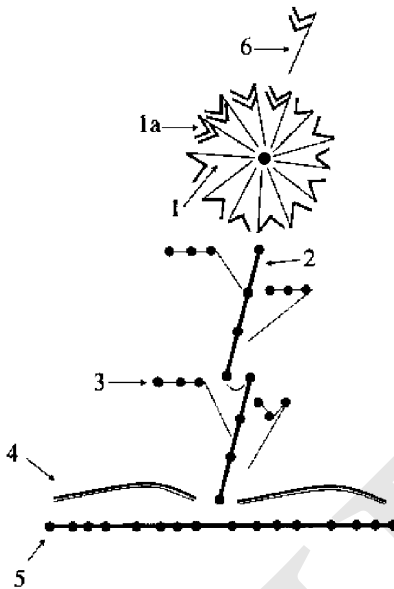
ІV. Графічний вектор. Імпульсом для нього стали дослідження у сфері синтезу мистецтв, зокрема, світломузика, якою в короткий київський період життя в 1919–1920 роках переймався і М. Леонтович. Сьогодні експериментальні пошуки в цій галузі вийшли на рівень створення художніх картин за нотними текстами, де відповідно до кожної ноти – її висоти-кольору й тривалості вимальовуються образотворчі полотна¹⁰.

Вивчення природи й таїни «конструювання символічної образності», яким надавали великого значення Й. Гете, К. Г. Юнг, П. Флоренський, О. Лосев¹¹ та інші світлі уми, спонукало до думки шукати знаки у творах Леонтовича. Відомо, що твори М. Леонтовича деякі дослідники і поети називають «діамантом, ограненим рукою Генія». Я маю скромніші статки до

⁹ Особливо такий характер помітно в зарубіжних інструментальних або вокально-інструментальних транскрипціях.

¹⁰ Зокрема, дослідник із Санкт-Петербурга Валентин Афанасьєв (скрипаль і художник) написав полотна за скрипковою «Чаконою» Й. С. Баха та «Ave Maria» Ф. Шуберта (соло з камерним оркестром), де, якщо спроектувати їх через комп'ютер на монітор, курсором можна простежити кожну ноту (див.: Internet).

¹¹ Лосев А. Проблема символов и реалистическое искусство. Москва, 1995. С. 156.



порівняння, але не менш цінні за значимістю – це українські вишивки й с?лянки-гердани, що вправно мережать золоті руки наших майстрів. Тож мені – людині закоханій у вишивку й с?лянку, забажалося поглянути на Леонтовичевого «Щедрика» в графічних орнаментальних образах. Диво – його поспівки перевтілилися в абрисі ніжної квітки, що зростала вертикально вгору. У ній яскраво виокремилися 6 елементів: 1) споконвічне «зерно» в прямому виді, де 68 повторів (включно з виокремленим останнім) – 68 «пелюсток»; 1-а) рефлексія «зерна» – верхньотерцієвий підголосок (S: «В тебе товар весь хороший...»); 2) лінарне «стебло» – спочатку низхідний рух в альтів («Стала собі»), а далі – у альтів і тенорів («щебетати»); 3) листячко із «зубчиками»-акцентами («В тебе товар весь хороший...»); 4) хвилясті «трави-ковилі» (S: «В тебе жінка чорноброва»); 5) ґрунт – бурдон (Basso: «В тебе товар весь хороший»); 6) бутон-пуп'янок (дуєт *coda*: «ластівочка»). Можна збагатити малюнок квітки напластуванням усіх 67-ми мотивів-пелюсток (бо останній 68-й – *coda*). Суттєвий феномен – універсальні закони людського мислення виявилися спільними як для музичного інтонування, так і для графічного малюнку. Вони оформилися в одвічний символ-орнамент «Квітки життя» із бутонем-пуп'янком – паростком у майбуття, який так люблять вишивати на рушниках наші майстрині, або ж вимальовують художники з Петриківки чи на кераміці гончарі, на дерев'яних виробах різьбярі.

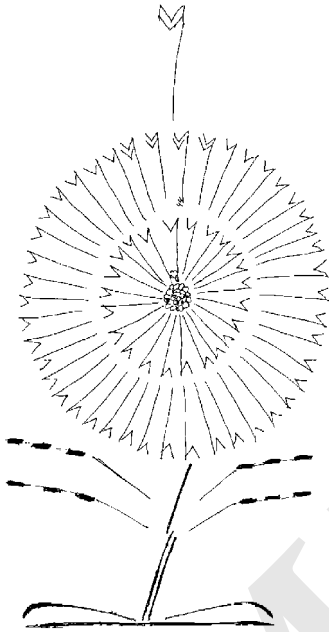
Відома дослідниця українських орнаментів, лауреатка Національної премії ім. Тараса Шевченка, моя багаторічна колега по ІМФЕ п. Зоя Чегусова зазначає: «... квітку у світовому мистецтві вважають символом земної кулі або центра всесвіту, як результат – архетиповим символом душі. Квіти також є поширеними символами молодого життя і сонця, вони уособлюють життєву силу і радість буття, кінець зимового стану природи і перемогу над смертю. Любов до квітів зробила їх майже об'єктом культу нашого народу. Квітами супроводжується все життя українців – від народження до смерті»¹².

Із часом додалася нова візуальна інформація, що дала змогу мені асоціативно вирішити проблему змалювання «Квітки-Щедрика». А саме – розкішна троянда південного порталу собору Паризької Богоматері (1260-і роки). Вона утворює «Квітку – Сонячну розетку» (Солярну). Розширюючи значення символу квітки-розетки, що є у багатьох культурах людства всієї планети, убачаємо його вживання у сакральних знаннях, де він означає первісний символ душі (ДУХУ), а саме – «Повітря – Дихання», сила космічної життєвої енергії (як і на санскриті, так і давньоукраїнською це звучало – «ха», «хара», принагідно згадаймо, «характерниками» називалися люди, які володіли цією силою)¹³.

Тож відповідно до французької розетки-троянди я перевела в графіку «Квітку-Щедрик». Однак, якщо точно йти за

¹² Чегусова З. Роль символу, знака, міфу в професійному декоративному мистецтві України на межі ХХ–ХХІ століття. *Українське мистецтвознавство*. 2014. Вип. 14. С. 147.

¹³ Згадаймо, грецькі богині щастя ХАрити, ХАритон, ХАрлампій, ХАризма, ХАраактер, ХАртія, ХАрч, ХАсид, ХАра Кришна / Хара Рама, Хата (нім. – НАus, англ. –НОme), ХАлупа, ХАдж, ХАлдея, ХАліф, ХАн... Негатив: Харон, хам, ханджа, хаос, харакірі (позбавлення життя)...



Квітка «Щедрик»

іконах Богоматері. Його модифікацію як хреста з розширеними на кінцях раменами зафіксували хрести мальтійського ордену та запорозького козацтва, нагородні хрести сучасної України.

Символ «Дихання–Хари» бачимо й в узорі української вишивки, зафіксованому письменницею та етнографом Оленою Пчілкою – матір'ю Лесі Українки.

абрисом нотної лінії, виходить не троянда, а пишна поліська волошка-блататка із загостреними кінчиками пелюсток. Спробувала те намалювати: у внутрішньому колі 23 пелюстки, у зовнішньому – 44. А останній пелюсток-«ластівочка» – злетів догори.

Такий символ бачимо на поясній хустині, вишивці на грудях, рукавах, покріві голови Богоматері-Оранти в куполі Київського Софіївського собору (Софія – вища премудрість), намолених



Богоматір-Оранта в куполі Софіївського собору

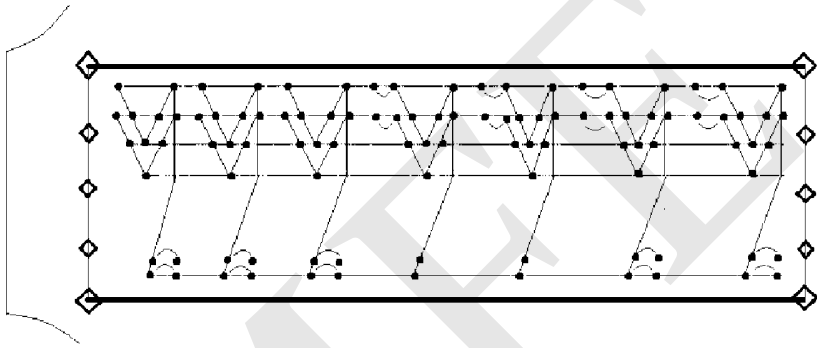


Принагідно зазначу, що цей універсальний для людства символ «Сонячної розетки» став «фірмовим» знаком (label) унікального методу лікування видатного українського медика К. Бутейка, який вбачав у ньому концентроване графічне зображення **Вищого розуму** та його перемогу над безглуздяма, глуп?тою.

Вивчення природи й таїни вищезгаданого «конструювання символічної образності», спонукало думку шукати нових знаків у творах Леонтовича. І ось одного дня жовтня-місяця мені «висвітився» звукографічний візерунок Леонтовичевої обробки «Діду мій, дударіку»¹⁴. Узяла олівця й зафіксувала його. Вийшов знову ж таки орнаментальний узір, але горизонтальний, близький до народної вишивки, якою оздоблюють рукави сорочки або підзори скатертин чи серветок. Звучання чоловічих голосів, які імітують бурдонну квінту народної ліри («Діду мій»), стало тим контуром, що облямовує рухливі жіночі голоси. Вони лягають паралельно, злагоджено, з особливою грацією підкреслюючи несиметричну архітекто-

¹⁴ Обробка була зроблена 1918 року за фольклорним джерелом, узятим зі збірки Я. Бігдая (Бигдай Я. Песни кубанских казаков. Вып. 3. Пісні чорноморські / Видання Кубанського Статистичного Комітету 1896 р. до 200-літнього ювілею кубанського війська. № 35).

ніку періоду. Адже він складається з 7-и мотивів, згрупованих у 3 ланки: 3+2+2. Сама ж графіка вияскравлює, наскільки взір своїми абрисами нагадує сімку – «7» та як мотиви останньої ланки підсумовують усі складові частини інтонами. Цікаво, невже композитор задовольнився тільки оспівуванням старого діда-муз?ки та його дуди-волинки, чи його думка знаходила там ще й інші знаки-символи?



«Діду мій, дударіку»

V. У зв'язку з цим зазначимо, бодай «на око», **нумерологічний вектор** аналізу, який розробляв античний Піфагор, геній Відродження Леонардо да Вінчі та сучасні Г. Гессе і Д. Браун. Вони стверджували – вирахувати можливо все! Як і все, що породжує абстрактне узагальнення, може стати символом – і елементи природи, фізичного світу, космосу, і уявні абстракції – літери, цифри, переплетіння ліній та звуків, породжені позасвідомою мудрістю людства, що тягнеться впродовж тисячоліть і виявляє себе з особливою пасіонарністю в творіннях геніїв.

Відомо, яке вагоме сакральне значення мають цифра і число у Святому письмі та інших сокровенних знаннях. Їх там шанобливо називають «фігурою». Фундаментальну роль відіграє «цифра» і в сучасних науках (особливо кібернетиці), що стали нині рушійною силою людської цивілізації.

Не останню роль у моєму бажанні звернутися до нумерології зіграло умотивування М. Леонтовичем пісні «Дударик» як *позасвідомого музичного авторського образу* (звукового «автопортрета»), де й текст, і наспів відповідали його художній природі, а число «сім» було, як то кажуть, кодовим – «на щастя, на долю». Ще більш вразив підрахунок виокремлених мною тематичних зерен у «Щедрику»: 68 разів повторено «зерно» + 4 рази показано його верхньотерцієве віддзеркалення + 1 раз у кодї = 73, що при перерахуванні $7 + 3 = 10$; цифра 0 не враховується, залишається число 1 = символ «Deus», «Бог». Дивним чином знову вийшли на універсальні загальнолюдські символи-ідеї.

Світова слава леонтовичевого «Щедрика», як і його першовиконання, теж пов'язана з іменем представника музик Лисенкового кола – Олександра Кошиця. У Празі в тодішній Чехословаччині 11 травня 1919 року розпочався світовий тріумф «Щедрика», що був, як виявилось, найефектнішим номером концертної програми Української Республіканської Капели під орудою талановитого композитора й хорового диригента Олександра Кошиця. То був напрочуд вдалий задум тогочасного очільника України Симона Петлюри послати в світи хорову капелу як «першу музично-дипломатичну місію» новопроголошеної європейської держави.

За 1919–1924 роки Українська Республіканська Капела, незважаючи на загально політичні ускладнення, творчі конфлікти, життєві труднощі, дала понад 600 концертів у 200 містах 17 країн Західної Європи, Північної та Південної Америки (назвемо за маршрутом виступів: Чехословаччина, Австрія, Швейцарія, Франція, Бельгія, Нідерланди, Велика Британія, Німеччина, Польща, Іспанія; за океаном – США, Канада, Мексика, Аргентина, Уругвай, Бразилія, Куба). Понад 1 300 відгуків 12 мовами народів світу засвідчують безпрецедентний успіх капели – **«культурного амбасадора України»**, дивуються нечуваній раніше красі національної хорової музики, що

звучала акапельно – без супроводу, та із захопленням вигукують «браво» Леонтовичевій щедрівочці¹⁵.

5 жовтня 1922 року вона вперше прозвучала на американському континенті в найпрестижнішій концертній залі Нью-Йорка «*Carnegie Hall*». Після того тільки у самих США з виступами хору О. Кошиця познайомилися у 36 штатах, де було дано понад 200 концертів. Серед слухачів було багато й наших українців-родаків, які пролили не одну сльозу, впізнавши рідні слово та наспів.

Доля так поклала, що після 1924 року, коли Українська Республіканська Капела припинила свою концертну діяльність, більшість її учасників та й сам керівник стали емігрантами, бо повернення в Україну – тоді вже радянську – було і неможливим, і небезпечним для їхнього життя. Учорашні учасники капели влилися в нове суспільство та віддали свої зобов'язання творенню багатоетнічної американської музичної культури.

Після триумфальної ходи світами разом з капелою О. Кошиця наш «Щедрик» не загубився серед розмаїття американських наспівів і ритмів. Більше того, набув повнокровного життя з новою англомовною версією тексту. Це, ще раз наголошую, не переклад з української, а цілком оригінальна поезія, відповідна жанру колядок, і співалося в ній про різдвяні дзвіночки: «*Hark how the bells*» / «Виразно чути дзвіночки». 30 березня 1936 року в Нью-Йорку в «*Madison Square Garden*» у виконанні студентського хору під орудою П. Ольховського перед 15-тисячною аудиторією – учасниками з'їзду вчителів музики США – прозвучала «Колядка дзвіночків» / «*Carol of*

¹⁵ Світовий триумф «Щедрика»: 100 років культурної дипломатії України / концепція, текст, упорядкування документів Т. Пересунько. Київ : АртЕк, 2018. 200 с. Докладніше про долю та концертне виконавство Української Республіканської Капели в документах та пресі початку ХХ ст. можна дізнатися з книги «Світовий триумф «Щедрика».

the Bells». Відтоді вже «різдвяні контрапункти» М. Леонтовича охопили весь світ і фольклоризувалися на різних континентах планети. Їх виспівували і музики-аматори, і професійні співаки, і академічного, і популярно-побутового спрямування. Звуки «Щедрика» чуємо в кількох показових кінострічках Голлівуду та Великобританії, створено понад 400 вокальних та інструментальних версій на основі цього українського музичного зразка. І грають не тільки музиканти! Ми можемо почути наспів щедрівки у виконанні волейбольних м'ячів, кришталевих бокалів, чарочок, кам'яних брил, навіть дронів! А що вже казати про композиції українських композиторів, свідомо ґрунтованих на Леонтовичевій мініатюрі. Майже кожен із них уплів щедрикові алюзії у драматургічну тканину своїх творів – чи то опери й балету, чи то симфонії та увертюри, чи інструментальної п'єси або хору...

Очевидно, М. Леонтович полишив не просто хоровий шедевр «Щедрик», а й пречудову «загадку-головоломку», яка почала розкриватися для нас лише з плином часу, через століття. Усі ці таємниці були прихованими від зовнішнього погляду. Але вони, без сумніву, діють на підсвідомість людини, особливо емоційно-чуттєвої, і розквітають прекрасними квітами у її душі, зверненої до Бога. Такий дарунок полишив Микола Леонтович всьому людству, у благочестя і розум якого вірив.

На завершення дозволю висловити думку: у зв'язку з тим, що за програмою ЮНЕСКО заносяться у реєстр усі вагомі національні культурні явища, закликаю небайдужих українців звернутися до цього високошановного органа з пропозицією про визнання «Щедрика» Миколи Леонтовича духовним надбанням людства.

Ольга КУШНІРУК

«The ukrainian art song project»
Павла Гуньки:
ШЛЯХИ ПОЛІЛОГУ ВОКАЛЬНОГО
ВИКОНАВСТВА

CD 1, 2: Kyrylo Stetsenko. The Art Songs. Pavlo Hunka, bass-baritone, Albert Krywolt, piano, Russell Braun, baritone, Benjamin Butterfield, tenor, Roman Borys, cello. Canadian Ukrainian Opera Association (CUOA), Toronto, 2006. – UDA610123844H06, UDA610195138A02. Total time: 55:12.

CD 1, 2, 3, 4, 5, 6: Mykola Lysenko. The Art Songs. Pavlo Hunka, bass-baritone, Albert Krywolt, piano, Isabel Bayrakdarian, soprano, Monika Whicher, soprano, Allyson McHardy, mezzo-soprano, Krisztina Szabó, mezzo-soprano, Elizabeth Turnbull, mezzo-soprano, Benjamin Butterfield, tenor, Michael Colvin, tenor, Russell Braun, baritone, Robert Gleadow, bass-baritone, Mia Bach, piano, Serouj Kradjain, piano, Douglas Stewart, flute, Roman Borys, cello. Canadian Ukrainian Opera Association (CUOA), Toronto, 2010. – MM-C0-11876 (Total time: 53:52), MM-C0-11877 (Total time: 53:21), MM-C0-11878 (Total time: 51:21), MM-C0-11879 (Total time: 63:23), MM-C0-11880 (Total time: 50:51), MM-C0-11881 (Total time: 56:48).

CD 1, 2: Yakiv Stepovyi. The Art Songs. Pavlo Hunka, bass-baritone, Albert Krywolt, piano, Isabel Bayrakdarian, soprano, Monika Whicher, soprano, Krisztina Szabó, mezzo-soprano, Elizabeth Turnbull, mezzo-soprano, Benjamin Butterfield, tenor, Michael Colvin, tenor, Colin Ainsworth, tenor, Brett Polegato, baritone, Serouj Kradjain, piano. Ukrainian Music Society of

Alberta (UMSA), Toronto, 2010. – MM-C0-12928-01-G2 (Total time: 59:13), MM-C0-12929-01-G2 (Total time: 64:27).

CD 1, 2, 3, 4, 5, 6: **Galicians I. The Art Songs. Denys Sichynsky. Stanyslav Liudkevych. Vasyl Barvinsky. Stefania Turkewich. Pavlo Hunka, bass-baritone, Albert Krywolt, piano, Krisztina Szabó, mezzo-soprano, Nathalie Paulin, soprano, Benjamin Butterfield, tenor, Russell Braun, baritone, Colin Ainsworth, tenor, Carolyn Maule, piano, Serouj Kradjain, piano, Annalee Patipatanakoon, violin. Canadian Ukrainian Opera Association (CUOA), Toronto, 2014. – 10-02447 (Total time: 35:53), 10-02448 (Total time: 46:47), 10-02449 (Total time: 34:29), 10-02450 (Total time: 63:00), 10-02451 (Total time: 64:22), 10-02452 (Total time: 65:00).**

Творча постать Павла Гуньки (Велика Британія, нар. 7 квітня 1959 р.), відомого у світі бас-баритона, уже здобула в Україні певне визнання завдяки статтям В. Грабовського ¹, О. Бризгун-Соколик ², О. Кушнірук ³, інтерв'ю співака на 3-му каналі Національного радіо та майстер-класу зі студентами-вокалістами Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського 2013 року, сенсаційному концерту разом із камерним хором «Булава» з Манчестера в Київському соборі УГКЦ з нагоди 200-річчя від дня народження Тараса Шевченка навесні 2014 року. Також П. Гуньку єднає щира дружба, творчі взаємини з композитором Олександром Яковчуком і його дружиною, піаністкою Надією Яковчук. Зокрема, з ініціативи співака 2008 року хор «Булава» виконував у

¹ Грабовський В. «Українська артистична пісня» не має кордонів. *День*. 2009. 4 вересня; Грабовський В. Новини від Павла Гуньки, або Український солоспів у світі. *Українська музика*. 2011. Чис. 2. С. 181–182.

² Бризгун-Соколик О. Лисенко з Торонто. *День*. 2011. 14–15 січня.

³ Кушнірук О. Українська пісня у світовому обширі. *Культура і життя*. 2013. 20 вересня; Кушнірук О. Українська душа співака Павла Гуньки. *Слово Просвіти*. 2013. 3–9 жовтня.

Лондоні фрагменти з величної «Літургії» О. Яковчука. Нещодавно співак включив до свого репертуару вокальний цикл «Дванадцять сонетів В. Шекспіра» (2009) у перекладах О. Тарнавського, уперше виконавши його у Канаді, США, Україні (Київ, Львів).

Павло Гунька неодноразово співав під керівництвом відомих диригентів сучасності Клаудіо Аббадо, Зубіна Мети, Джеррі Тейта, Пітера Снайдера на оперних сценах Парижа, Відня, Мюнхена, Флоренції, Зальцбурга, Праги. Доленосну роль у творчій біографії Гуньки відіграв Рішард Бредшоу, диригент і генеральний директор Канадської оперної компанії, відкривши його для американського континенту в ролі Воццека (однойменна опера Альбана Берга). Поміж партнерів співака на провідних сценах бували зірки Пласідо Домінго, Дмитро Хворостовський, Анна Нетребко й ціла низка блискучих особистостей співочого небосхилу. Дебютувавши партією Дона Базиліо в «Севільському цирюльнику» Дж. Россіні на сцені Базельської опери, Павло Гунька поступово формує свою виконавську досвідченість, розширює власний репертуар, у якому, зокрема, головні ролі – Каспар («Вільний стрілець» К. М. фон Вебера), Гундінг, Альберіх, Вотан («Валькірія», «Зігфрід», «Золото Рейну» Р. Вагнера), Дон Альфонсо («Так чинять усі» В. А. Моцарта), Томський («Євгеній Онегін» П. Чайковського), Голо («Пеллеас і Мелізанда» К. Дебюссі), Шишков («З мертвого дому» Л. Яначека), Борис («Борис Годунов» М. Мусоргського), Фальстаф (однойменна опера Дж. Верді). Загалом його репертуар охоплює понад п'ятдесят опер, з-поміж них у тридцяти він виконує головні партії.

Попри блискучу оперну кар'єру, співак досить часто виступає як камерний виконавець, несучи слухачам виразність омузиченого поетичного слова в жанрі романсу. Маючи родинні зв'язки по лінії батька з Україною, чудово володіючи українською мовою, Павло до програм обов'язково включає музику М. Лисенка, К. Стеценка, Я. Степового та інших ком-

позиторів. Відтак ним заволоділа ідея ширшої популяризації цих творів поміж європейської спільноти, що зреалізувалася за його ж ініціативою у грандіозному і нечуваному для світової виконавської практики творчому проєкті – «The Ukrainian Art Song Project» («Українська художня пісня»), робота над яким триває вже близько десяти років. Під такою загальною назвою відбувається запис на компакт-диски усієї камерно-вокальної спадщини (навіть неопублікованої!) тих українських композиторів, які залишили великий доробок у жанрі романсу. Фундаментальність започаткованої справи криється, зокрема, у залученні до запису відомих канадських співаків, активно концертуючих на оперних і камерних сценах світу, та кількох яскравих піаністів на чолі із Альбертом Крайволтом, головним концертмейстером Канадської оперної компанії (до речі, його участь, як і Павла Гуньки, найбільша).

«The Ukrainian Art Song Project» є унікальним завдяки тому, що вперше феномен українського солоспіву представлено у вигляді антології, що ставить його в ряд пісенних збірань Ф. Шуберта, Р. Шумана, Й. Брамса, Г. Вольфа, П. Чайковського, С. Рахманінова – надбань музичної культури світового значення. Цілком переконливо з приводу значущості жанру зауважив Василь Сидоренко, автор загальної передмови до антології: «У кожній країні романс віддзеркалював мову, поезію і культуру народу. Це був вираз етнічної ідентичності й національної гордості».

Ця антологія здобуває міжнародний резонанс завдяки кільком чинникам. Зокрема, кожний диск супроводжується додатком із текстами поезій солоспівів та їх перекладами англійською, французькою, німецькою мовами, а також сюди долучено коротеньку анотацію про твір та загальну вступну статтю про композитора. В Інтернеті створено сайт, де можна придбати ці диски (<http://www.ukrainianartsong.ca/>), а також знайти нову інформацію щодо просування проєкту.

Крім того, співаки-учасники, записавши твори на диски, цілком зрозуміло, долучили їх до свого репертуару, що також сприятиме дальшому поширенню українського музичного доробку. Варто відзначити, що такої системної аудіо-антології на материковій Україні немає. У дискографії жанр українського солоспіву представлений, на жаль, лише спорадичними записами окремих виконавців.

До кінцевого результату «The Ukrainian Art Song Project» доклали зусиль продюсер Роман Гурко, найкраща в Канаді студія звукозапису (Glenn Gould Studio, Торонто), перекладачі текстів та багато осіб з української діаспори, чиїми жертвами було реалізовано проєкт. На сьогодні випущено солоспіву Кирила Стеценка (2 диски), Миколи Лисенка (6 дисків), Якова Степового (2 диски). 2 листопада 2014 року відбулась прем'єра CD (6 дисків) із солоспівами галицьких композиторів – Дениса Січинського, Станіслава Людкевича, Василя Барвінського, Стефанії Туркевич, вони становлять частину запланованого масиву музики західноукраїнських митців.

Кирило Стеценко. Першим у проєкті було оприлюднено доробок Кирила Стеценка – сорок дві вокальні мініатюри, що розмістилися на двох дисках. На думку Л. Пархоменко, «романсова творчість Стеценка є однією з найкращих сторінок в історії українського класичного романсу. Маючи багате мелодичне обдаровання, природне відчуття вокалу, композитор легко й охоче творив у цьому жанрі»⁴. Дослідниця пояснює їх широке визнання «самобутністю, яскравим національним колоритом, правдивістю, щирістю, емоційністю»⁵. До нашого часу збереглося виконання окремих Стеценкових солоспівів О. Петрусенко, Б. Гмирею, Й. Гошуляком⁶ та іншими співаками.

⁴ Пархоменко Л. Кирило Стеценко. Київ : Музична Україна, 2009. 392 с. С. 222.

⁵ Там само. С. 223.

⁶ Максимюк С. З історії українського звукозапису та дискографії. Львів ; Вашингтон: Вид-во УКУ, 2003. 287 с. С. 68, 111, 112

В антології тридцять вісім солоспівів записав Павло Гунька, присвятивши стеценківські записи своєму педагогу з вокалу Марії Сандулеску. У передмові В. Сидоренко влучно змалював дискурс написаних Стеценком романсів, коли на фоні складних суспільно-політичних обставин життя композитора з-під його пера зринали «пісні неперевершеної краси, внутрішньої сили та ніжної інтимності». Характеризуючи широку амплітуду змальованих настроїв, автор передмови дійшов важливого висновку щодо значущості створеного митцем: «Пісні надихані різноманітними, переливчастими емоціями – від пристрасного патріотизму, гіркої іронії та жорстокого розчарування, до надійного бажання, палкого кохання і спокійного роздумування. Є моменти епічної вічності, містичних звернень до музи, героїчного змагання і домашньої благодаті. Це пісні, через які поетична душа України промовляє універсальною мовою музики».

Виконавському стилеві Павла Гуньки притаманне першочергове ретельне опрацювання поетичного тексту – як смислове, так й артикуляційне. Знайшовши ключову фразу смислу, співак плекає її, наче вирізьблюючи у плетиві музичного полотна, відповідно формуючи контекст. Помітно при цьому зіграє свою роль артикуляційна свобода Гуньки: чіткість дикції, відшліфованість фонізму звуків – складники яскравості його манери. Бас-баритон митця приховує в собі багаті можливості, наприклад, верхній регістр у нього звучить дзвінко, особливо це помітно в експресивних фрагментах твору в динаміці *f* («Плавай, плавай, лебедонько», «Заповіт», «О, не дивуйсь!»). Середній і, особливо, нижній регістри позначені «оксамитовістю» тембру, такою ж рухливістю і гнучкістю, як і верхній регістр («Вночі на могилі»). До виконання солоспівів К. Стеценка, окрім П. Гуньки, прилучилися також Рассел Браун (ліричний баритон), Бенджамін Баттерфілд (тенор), Роман Борис (віолончель).

Рассел Браун (нар. 1965 р.), уродженець Німеччини, закінчив Королівську консерваторію й Університет Торонто. Успішний дебют 1992 р. на сцені Канадської опери в партії Фігаро («Севільський цирюльник» Дж. Россіні) дав поштовх його оперній кар'єрі. У 2001 році Канадська опера назвала Рассела Брауна «виконавцем року». Попри участь в оперних постановках, співак записує аудіоальбоми, зокрема деякі з них (1997, 2001, 2007) здобули премію «Джуно», яку вважають канадським аналогом «Греммі». З останніх досягнень співака – номінування 2008 року на «Греммі» диска «Пісня про землю» Г. Малера. Поважним також став запис вокального циклу «Зимовий шлях» Ф. Шуберта (партія фортепіано Каролін Моул), 2005.

Із солоспівів К. Стеценка Рассел Браун записав: «Стояла я і слухала весну» на слова Лесі Українки, де привабливий образ замріяності, злиття почуттів із поетичністю весняного пейзажу, створив завдяки володінню довгою фразою і гнучкістю динаміки у її розгортанні; «Пісні мої» на сл. О. Олеса та «Довольно!» на сл. К. Бальмонта, показавши миттєву зміну настроїв з акцентом на драматичних кульмінаціях; дует із Б. Баттерфілдом «Ця пісня – тобі» (сл. О. Олеса), змалювавши пристрасне освідчення в коханні; тріо з Б. Баттерфілдом та П. Гунькою «Вночі на могилі» (сл. Б. Грінченка), де відображено роздуми автора про історичне минуле українського народу.

Бенджамін Баттерфілд (нар. 1964 р. в Канаді) вокальну освіту здобув у консерваторії Вікторія (Британська Колумбія), Центрі театральних мистецтв «Банф» та Університеті Мак-Гіл (Монреаль). У 1994 році відбувся його дебют на сцені Нью-Йоркської міської опери («Чарівна флейта» В. А. Моцарта). Нині він очолює відділ співу Університету Вікторії. У мистецькій біографії співака значиться неодноразова співпраця з визначними диригентами сучасності, зокрема такими, як Сейджі Озава, Бруно Вайль, Джеймс Конлон, Шарль Дютуа, Юкка-Пекка Сарасте. Його репертуар охоплює широкий

спектр музики – від ораторій доби бароко і класицизму до творів двадцятого століття. Співак багато гастролює за межами Канади, зокрема виступав з канадською «Оперою Ательє» в Італії, Швейцарії, Франції, Німеччині, також активно записується. Газета «The Daily Courier» (Nov 26th 2013) писала про виконання Баттерфілда: «<...> воно повне динамічних змін, від повного голосу до шепотіння, прекрасних нюансів, довгих вокальних ліній і надзвичайної мови тіла. Він неперевершений митець у всьому». Поміж кількох здобутих грантів у його кар'єрі важливим фактом біографії стала перемога на міжнародному конкурсі «Oratorio Society» (Нью-Йорк, 1994). Із багатьох записів співак узяв участь у номінованих на премію «Джуно» двох альбомах із музикою Б. Бріттена «The Canticles» (1997) та «Serenade» (1998). Музикальність, еластичність вокалу і глибоке розуміння тексту Б. Баттерфілд продемонстрував і в солоспівах Стеценка. У цьому проєкті співак представив стеценківську візитівку – «Вечірню пісню» (сл. В. Самійленка), знайшовши цікавий контраст поміж куплетами і приспівом, «Квітчані сльози» (сл. Б. Грінченка), солоспів про події першої російської революції 1905 р., різноплановий за образністю, трагічність настрою заключного другого розділу здебільшого досягається поступовим насиченням фактури супроводу, «Хіба не сонце ти прекрасне!» (сл. О. Олеся), коротке і щире освідчення в коханні, сповнене відвертих емоцій, а також уже згадані дует і тріо.

Віолончеліст Роман Борис народився в українській родині в Торонто. Навчався в університетах Індіани та Єлі. Викладає в Торонтському університеті. Є засновником й учасником відомого «Gryphon Trio», одного з найактивніших у Північній Америці камерних ансамблів, лауреата премії «Джуно» (записали шість CD), із яким багато гастролює. Цікавим проєктом Р. Бориса стала театральна інсценізація мультимедійного твору «Константинополь» канадського композитора Х. Гатзиса (Торонто, 2004; Лондон, 2007).

Микола Лисенко. Постаць фундатора української класичної композиторської школи Миколи Лисенка в «The Ukrainian Art Song Project» відобразилася в шести дисках, де солоспівки згруповано за наступною тематикою, – «Природа», «Любов», «Доля», «Історична тема», «Філософська тема», пісенний цикл «Любов поета». Серія присвячена пам'яті Річарда Бредшоу, канадського диригента, з яким багато співпрацював Павло Гунька у Канаді. До участі над лисенківським корпусом, крім вищезгаданих митців, долучилися співаки Ізабел Байракардіян, Моніка Вічер, Аллісон МакГарді, Крістіна Сабо, Елізабет Турнбулл, Майкл Колвін, Роберт Гледов, піаністи Міа Бах, Серуж Краджян, флейтист Дуглас Стюарт.

Ізабел Байракардіян (нар. 1974 р. у Лівані) – канадська оперна співачка (сопрано) вірменського походження, що нині живе і працює у США. Стала відомою після здобуття 2000 року 1-ї премії на заснованому 1993 р. П. Домінго «Operalia International Opera Competition». З відзнакою закінчила факультет біоінженерії Торонтського університету (1997), улітку 1998 р. відвідувала заняття в музичній академії Санта-Барбари (штат Каліфорнія, США). Відома як виконавиця партій сопрано у творах Г.-Ф. Генделя – Клеопатра («Юлій Цезар»), Ромільда («Ксеркс»), Емілія («Флавіо»). З-поміж інших партій: Розіна («Севільський цирюльник»), Сюзанна («Весілля Фігаро»), Церліна («Дон Жуан»), Паміна («Чарівна флейта»), Деспіна («Так чинять усі»), Ілія («Ідоменей»), Бланш («Діалог кармеліток» Ф. Пуленка), Еврідіка («Орфей і Еврідіка»), зокрема й головні партії в «Коронації Поппеї» К. Монтеверді та «Пригоди лисички-шахрайки» Л. Яначека. Вона виступає на найпрестижніших сценах, як-от Карнегі-гол, Лінкольн-центр, Метрополітен-опера (Нью-Йорк), Ковент-Гарден (Лондон), Паризька опера. Її альбоми «Azulão» із записом іспанської музики (2004), «Клеопатра» – арій з опер Генделя, Грауна, Гассе, Маттезона (2004), «Поліна Віардо. Пісні» (2006), «Моцарт. Арії і дуети» (2007) – чотириразово відзначені премією «Джу-

но». Голос співачки також можна почути в саундтреку до фільму «Володар перснів: дві вежі», що здобув премію «Греммі», і в саундтреку до фільму А. Егояна «Арарат». У 2004 році уперше побувала на своїй історичній батьківщині – Вірменії, де записала альбом із музикою Комітаса. Тепер виконавську діяльність поєднує з педагогічною, викладаючи спів в Університеті Каліфорнії в Санта-Барбарі.

У зібранні лисенківських солоспівів І. Байрақдаріян записала «Нащо мені чорні брови?», «Не вернувся із походу», «Ой, я свого чоловіка», «Ой люлі, люлі», «Ой, одна я, одна», у дуеті з А. МакГарді – «Пливе човен», «Баламут», з П. Гунькою – «Ми заспівали, розійшлись», в ансамблі з М. Колвіном, П. Гунькою – «Сонце ся сховало».

Моніка Вічер (нар. 1963 р., сопрано), професор співу (від 2008 р.) і завідувачка вокальних студій Торонтського університету, – відома канадська співачка. Навчалася співу у Лоїс Маршалл, а також у другій половині 1980-х – на оперному відділенні Торонтського університету. Вдосконалювалася у Великій Британії (Britten-Pears School for Advanced Musical Studies, Олдеберг, 1989, 1990, 1991). М. Вічер виграла престижну нагороду ім. Дж. Лондона. У 1999 р. дебютувала в «Пігмаліоні» Ж.-Ф. Рамо у співпраці з «Opera Atelier» – оперною компанією, що спеціалізується суто на бароковому репертуарі. Серед інших партій цього напрямку – Графиня («Весілля Фігаро»), Дідона («Дідона і Еней» Г. Перселла), Мєропа («Персей» Ж.-Б. Люлі, записано на DVD). Співачка є активною учасницею різноманітних фестивалів і концертних програм. За CD «Singing Somers Theatre» вона була номінована на премію «Джуно» (2002), а також двічі на премію «Dora Mavor Moore Award» – за участь у виставах «Весілля Фігаро» (2004) та «Дідона і Еней» (2005).

З-поміж солоспівів М. Лисенка М. Вічер записала «Не то полю високою», «У перетику ходила», «Ой маю, маю я оченята», «Якби мені черевики», у дуеті з М. Колвіном – «І ши-

рокою долину», з К. Сабо – «Пряля», «Тече вода з-під явора», «Українська мелодія», в ансамблі з К. Сабо, Б. Баттерфілдом, Р. Гледов – «За сонцем хмаронька пливе», з К. Сабо, М. Колвіном – «Сонце заходить».

Аллісон МакГарді (меццо-сопрано) – випускниця студії Ансамблю Канадської оперної компанії та престижної програми «Мерола» Опері Сан-Франциско. Виконувала головні партії у постановках цих установ, а також у Нью-Йоркській міській опері, Операх Ванкувера, Лілля, Калгарі, Квебека, Цинциннаті, Чикаго. Виступила в першій постановці тетралогії «Перстень нібелунгів» Р. Вагнера Канадської оперної компанії на новій сцені її базування – мистецькому центрі «Four seasons» (Торонто). Співпрацювала з відомими оркестрами американського континенту. Здійснила звукозапис оперет «Серінетка», «Сон вночі посеред зими» Г. Сомерса після її виступів у постановках фірми «Soundstreams». У лисенківській добірці вона виконала «Якби мені, мамо, намисто», «Ой пішла я у яр за водою», «Смутної провесни», «Ой, стрічечка до стрічечки», «Материн жаль», «Утоптала стежечку», «Єрихонська рожа», «Полюбилася я», «Ой, умер старий батько», у дуєті з І. Байракардіан – «Пливе човен», «Баламут», із Р. Брауном – «Зацвіла в долині», «Зійшлись, зійшлись, побрались», з П. Гунькою – «Росли укупочці».

Крістіна Сабо (меццо-сопрано) – канадська співачка угорського походження. Навчалася в Університеті Західного Онтаріо, закінчила аспірантуру в Гілдголлській школі музики та драми (Лондон). Була нагороджена грантом «Видатний митець» від Ради Канади. У 1997 р. здобула перемогу на конкурсі Моцарта під егідою Канадської оперної компанії. Наступного року співачка почала співпрацювати з Ансамблевою студією Канадської опери, де виконала головну роль в опері «Згвалтування Лукреції» Б. Брітена, що стала її європейським дебютом (Амстердам). Має яскраве мистецьке реноме у світі, зокрема критики високо оцінили її майстерність в партіях Дорабелли

(«Всі вони такі»), Мюзетти («Богема»), Двійника («Розповідь служниці»), Ненсі («Альберт Герінг»). Цікавим проектом став спільний виступ у ролі Церліни з Д. Хворостовським у фільмі-опері «Дон Жуан: Помста Лепорелло» (2000). Нещодавно (від 2020 р.) була запрошена викладати спів в Університет Британської Колумбії. У корпусі лисенківських солоспівів записала «Княжну», «Східну мелодію», «Над Дніпровою сагою», «Єсть на світі доля», «Любов», «Не забудь юних днів», у дуєті з М. Вічер – «Прялю», «Тече вода з-під явора», «До Хортиці», «Українська мелодія», в ансамблі з М. Вічер, Б. Баттерфілдом, Р. Гледов – «За сонцем хмаронька пливе», з М. Вічер і М. Колвіном – «Сонце заходить».

Елізабет Турнбул (мецо-сопрано) розпочала вокальні студії в Університеті Альберти, продовжувала у Вищій школі Детмонда (Німеччина) та Університеті Торонто (Канада). Стильовий діапазон репертуару співачки різноманітний – від доби бароко до сучасних оперних і камерно-вокальних творів. До її найвідоміших партій належать: Кармен (однойменна опера), Юнона («Семела»), Мадам де Круассі («Діалоги кармеліток»), Ульріка, Дама Квіклі («Бал-маскарад», «Фальстаф»), Ольга («Євгеній Онегін»). Була учасницею двох світових прем'єр канадських опер Джона Естаціо – «Філумена» (Марія), «Фробишер» (Королева Єлизавета I), канадській прем'єрі опери «Балада про Бейбі До» Дугласа Мура (партія Августи). Записала компакт-диск «Зустріч вод» (шотландські та ірландські народні пісні). Від 2009 року викладає вокал в Університеті Альберти. З-поміж лисенківських мініатюр записала «Сонце заходе», «Де ти?», «В небі високім», «I багата я, і вродлива я», «Айстри».

Майкл Колвін (тенор) – ірландсько-канадський співак. Дебютував 2015 р. у Королівській опері Торонто в партії Родольфа («Вільгельм Тель»), у сезоні 2017/2018 там само виступав у «Фальстафі» (Бардольф). Активно виступає в різних оперних театрах світу в партіях: Пітер Граймс (однойменна

опера), Горо («Мадам Баттерфляй»), Флейта («Сон літньої ночі»), Художник («Лулу») – в Англійській національній опері; Пастух («Цар Едіп») – на Единбурзькому фестивалі; Горо – у Бостонській ліричній опері; Горо та Арбас («Ідоменей») – у Канадській оперній компанії тощо. Виступав разом із провідними канадськими симфонічними оркестрами, та з такими американськими колективами, як «New Mexico Symphony», «The Seattle Symphony». Цікавим проектом постала концертна серія з його участю – «Сер Вальтер Скотт і опера» у Шотландській опері. У сольних концертах виконував монографічні програми – «Пісні кохання і вальси» Й. Брамса, вокальний цикл «Красуня млинарка» Ф. Шуберта. У лисенківській серії він виконав «Літній вечір», у дуеті з П. Гунькою – «Не забудь юних днів», з М. Вічер – «І широку долину», з Р. Брауном – «Напровесні», «На півночі, на кручі», в ансамблі з М. Вічер і К. Сабо – «Сонце заходить», з І. Байрақдаріян і П. Гунькою – «Сонце ся сховало».

Роберт Гледов (нар. в Торонто) – канадський співак (бас-баритон), колишній випускник програми молодих артистів Джет Паркер Королівської опери (Лондон), Ковент-Гарден і студійного ансамблю Канадської оперної компанії. Дебютував у Канаді партіями Цигана («Трубадур» Дж. Верді) і Коллена («Богема» Дж. Пуччіні). У репертуарі співака головні ролі в операх «Дон Жуан», «Весілля Фігаро» В. А. Моцарта, а також партії в операх «Так чинять всі», «Марія Стюарт», «Аріадна на Наксосі», «Тоска», «Богема», «Чарівна флейта», «Сон літньої ночі», «Трістан та Ізольда», «Севільський цирульник», «Казки Гофмана». Брав участь у виконанні «Різдвяної кантати», «Страстей за Матвієм», Меси h-moll Й. С. Баха, «Реквієму» В. А. Моцарта, «Stabat Mater» А. Дворжака, «Створення світу» Й. Гайдна, «Мессія» Г. Ф. Генделя. Цікавим здобутком співочої кар'єри митця є роль Лоренцо в опері «Капулетті і Монтеккі» В. Белліні з участю А. Нетребко, Е. Гаранчі, записаній 2009 р. на фірмі «Deutsche Grammophon». З-поміж ли-

сенківських вокальних мініатюр співак записав «Ти не моя», «Моя могила», «Осіню віє», у згаданому тріо – «За сонцем хмаронька пливе».

Серуж Краджіян (нар. 1973 р. у Бейруті, Ліван) – канадський піаніст і композитор вірменського походження. Лауреат канадської премії «Джуно», номінант премії «Греммі» (за оркестрові аранжування обробок вірменських народних пісень Комітаса, 2008). У 1994 р. закінчив музичний факультет Торонтського університету, здобувши ступінь бакалавра як піаніст. Виступав як соліст із симфонічними оркестрами Торонто, Ванкувера, Едмонтонна (Канада), Геттінгена (Німеччина), Вірменії, Таїланду, Росії, із сольними концертами – у багатьох країнах світу. Дискографія охоплює записи «Трансцендентних етюдів» (2005) та Першого концерту Ф. Ліста (2001), сонат для скрипки і фортепіано Р. Шумана з А. Малікяном (1998), пісень П. Віардо-Гарсія (2005) у виконанні з дружиною – співачкою І. Байрақдаріян (останній диск 2006 р. виграв премію «Джуно» за найкращий альбом класичної музики). Інші альбоми С. Краджіяна також номінувалися на премію «Джуно» – «Вірменська камерна музика» з камерним ансамблем «Amici» (2010), «Трубадур і соловейко» (2012), «Мати світла» (2016), а «Levant» (2012) виграв її 2013 р.

Дуглас Стюарт – канадський флейтист, обіймає посаду першого флейтиста в Оркестрі Канадської оперної компанії. Упродовж останніх 25 років викладає на кафедрі музики Торонтського університету і як запрошений професор – у Фрайбурзькій вищій музичній школі (Німеччина). У 1973 р. здобув вищу нагороду на конкурсі молодих талантів канадської держтелерадіокомпанії Сі-Бі-Сі.

Яків Степовий. Зібрання солоспівів Я. Степового охоплює 55 зразків і в «The Ukrainian Art Song Project» репрезентовано двома дисками. Воно присвячено Марії Дитиняк, канадській хоровій диригентці, педагогу, музично-громадській діячці. Як і вокальні мініатюри К. Стеценка та М. Лисенка,

зібрання вперше цілісно демонструє художні пріоритети композитора у цьому жанрі. У невеликій передмові В. Сидоренка, де спостережено гнучкість митця стосовно суспільних обставин, підкреслено його значення в контексті української культури: «Степовий був одним із перших українських композиторів, який свідомо уникав прямого використання фольклорних джерел. Він прагнув перетворити традиційну музичну мову на модерну і тим самим створити нову національну ідентичність»⁷. До запису камерно-вокальних творів Я. Степового, окрім вище згаданих митців, долучилися Колін Ейнсворт та Бретт Полегато.

Колін Ейнсворт – канадський співак (тенор). Дебютував у Королівському оперному театрі під час фестивалю м. Единбурга (2007), виконуючи світову прем'єру «Дерево убивці» С. МакРея, та партією Орфея «Орфей та Еврідіка» Х. В. Глюка у постановці Грецької Національної опери. Поміж головних виступів – роль Пігмаліона в однойменній опері Ж. Ф. Рамо в постановці Барокової опери м. Сан-Франциско, Тома Рейквелла («Пригоди гульвіси» І. Стравинського), Тоніо («Донька полку» Г. Доніцетті), Надіра («Шукачі перлин» Ж. Бізе), Рено («Арміда» Ж. Б. Люлі), Дона Оттавіо, Таміно («Дон Жуан», «Чарівна флейта» В. А. Моцарта). У зібранні солоспівів Я. Степового записав в ансамблі з К. Сабо і Е. Турнбул «Над дніпровною сагою».

Бретт Полегато (нар. 1968 р., Канада) – канадський співак (баритон). На початках своєї кар'єри став фіналістом вокального конкурсу в Кардіфі (1995, Велика Британія). Як соліст у записі «Морської симфонії» Р. Воан-Вільямса із симфонічним оркестром і хором Атланти здобув нагороду «Греммі» (2003) у номінаціях за найкраще хорове виконання і найкращий альбом класичної музики. Став відомим як виконавець головної партії в опері «Пеллеас і Мелізанда» К. Дебюссі, яку співав

⁷ Сидоренко В. Я. Степовий. *Yakiv Stepoviyi. The Art Songs*. 2010. Р. 9.

у багатьох театрах (Мюнхен, Париж, Лейпциг та ін.). Серед інших партій – Папагено («Чарівна флейта» В. А. Моцарта), Фігаро («Севільський цирюльник» Дж. Россіні), Цурга («Шукачі перлів» Ж. Бізе). Викладає спів в Університеті Макгілла (Монреаль, Канада).

Із мініатюр Я. Степового співак записав «Земле, моя всеплодющая мати», «Ой, поля ви, поля!», «О слово рідне!», «Розвійтеся з вітром», в ансамблі з Е. Турнбул і Б. Баттерфілдом – «Засідатель», з К. Сабо та Е. Турнбул – «На тім світі».

Галичани І. Своєрідністю четвертого тому «The Ukrainian Art Song Project», що складається із шести дисків, є охоплення камерно-вокальної творчості чотирьох західноукраїнських композиторів – Дениса Січинського (CD-1, 16 солоспівів), Станіслава Людкевича (CD-2, 3, 28 солоспівів), Василя Барвінського (CD-4, 17 солоспівів), Стефанії Туркевич (CD-5, 20 солоспівів). Шостий диск присвячено добірці тих вокальних мініатюр усіх цих авторів, що не увійшли до монографічних дисків: Січинського (6), Людкевича (6), Барвінського (5), Туркевич (5). З нових музикантів, що долучилися до записів проекту, – Наталі Паулін (сопрано), Керолін Моле (фортепіано), Аннелі Патіпаканакун (скрипка).

Наталі Паулін від 2008 року викладає спів в Університеті Торонто, бере участь у діяльності Ванкуверського міжнародного інституту пісні, товариства «Orford Music», Літніх музичних академій в Барашуа (Квебек) і Стретфорді (Онтаріо). Її вокальну майстерність було відзначено нагородою Дори Мейвор Мур за визначне виконання в галузі опери. Співачка виконувала головні партії в операх «Семела» і «Роделінда» Г. Ф. Генделя, «Манон Леско» Дж. Пуччіні, «Пелеас і Мелізанда» К. Дебюссі, «Ацис і Галатея» Ж.-Б. Люллі. Поміж інших її ролей – Констанца в «Діалогах кармеліток» Ф. Пуленка, Мікаела в «Кармен» Ж. Бізе, Сюзанна у «Весіллі Фігаро», Церліна в «Дон Жуані» та Паміна в «Чарівній флейті» В. А. Моцарта у провідних оперних театрах світу. У концертному реперту-

арі співачки – «Stabat Mater» Дж. Перголезі, «Самотнє дитя» К. Вів'є, «Реквієм» В. А. Моцарта, «Симфонія скорботних пісень» Г. Гурецького. Взяла також участь у записах «Реквіємів» Г. Форе, М. Дюруфле.

Отже, здійснений за ідеєю британського співака Павла Гуньки «The Ukrainian Art Song Project» – записаний на компакт-диски у Канаді масштабний корпус української камерно-вокальної спадщини силами іноземних виконавців – реально продемонстрував шляхи полілогу музичного виконавства на сучасному етапі розвитку української музичної культури.

Оксана ЛЕТИЧЕВСЬКА

Діалог «Схід–Захід» у міжнародних зв'язках Національної опери України

Умовний поділ світових культурних парадигм на «західну» і «східну» часто використовують як у наукових дослідженнях, так і у висловлюваннях побутового характеру, причому «західна» модель асоціюється, як правило, з культурою Західної Європи і тих країн, де панують споріднені цінності, що ведуть своє коріння від античної цивілізації та християнства, а «східна» – з культурами Азійського регіону. У той же час всередині самої «західної» парадигми простежується знов-таки умовний розподіл на римо-католицький чи англо-саксонський «Захід» та візантійський або слов'янський «Схід». Період політичного протистояння «холодної війни» 1940–1990-х років, головними антиподами в якому виступали США і Радянський Союз, поглибив це розмежування через конотації, пов'язані з відповідними ідеологічними засадами – протиставлення у свідомості людей західної «буржуазної» та «радянської» культури, чому сприяла загальновідома «залізна завіса» інформаційного відмежування країн «соціалістичного табору» від західного світу.

Україна географічно розташована у центральній частині Східної Європи, тому через її територію історично пролягали шляхи сполучення між Західною Європою та Азією. Сьогодні вона, як і інші пострадянські країни, – у пошуках самоідентичності як у національному, так і у світовому гуманітарному дискурсі. Якщо певний час українську культуру і мистецтво сприймали у світі як складову частину

російської чи радянської культур, то сьогодні є нові можливості для ствердження її власної суб'єктності. Очевидні відмінності більш «західної» культури та менталітету українців від більш «східноазійського» менталітету росіян. Утім, Україна, з огляду на особливості географічного положення та історичного розвитку, і далі перебуває між традиціями православного і католицького світів, між Європою та Азією, і має вибудовувати певний культурний діалог як із Заходом, так і зі Сходом. В обміні культурними досягненнями, що демонструють не лише традиції, а й сучасний розвиток національної культури, музично-виконавське мистецтво є одним з промовистих і потужних складників.

У радянський період західні зарубіжні контакти Державного академічного театру опери та балету УРСР повністю регулювало Міністерство культури СРСР, і вони були обмежені переважно «дружніми» країнами «соцтабору». Активувалися ці процеси в 1960-і роки у період хрущовської «відлиги», коли трупа театру постала на новому рівні організації творчого процесу та виконавської майстерності завдяки зусиллям тодішнього директора В. Гонтара. Звичною справою стала участь у виставах театру зарубіжних солістів із Болгарії та Румунії (зокрема, відомих оперних примадонн Арти Флореску, Зенаїди Паллі, баритона Ніколає Херля). Також розвивалися творчі контакти з італійськими колегами: у Києві співав тенор Луїджі Оттоліні, а молоді талановиті солісти театру – Анатолій Солов'яненко, Євгенія Мірошниченко – стажувалися у відомому міланському театрі «Ла Скала». Значною подією стала перша за тривалий час закордонна гастрольна подорож 1963 року по містах Югославії. Безумовно, цю поїздку було організовано не лише з культурною, а й політичною метою, про що свідчила особиста увага президента Й. Броз Тіто, який влаштував прийом у своїй резиденції для всього артистичного колективу. Гастролі відзначилися блискучим тріумфом тодішнього головного диригента театру Костянти-

на Симеонова, якого місцева преса заслужено назвала «диригентом-драматургом» за вражаючу інтерпретацію опери «Мазапа» П. Чайковського. К. Симеонов на той момент диригував кількома операми П. Чайковського, але, вочевидь, саме цей твір видатного композитора було обрано для презентації виконавського мистецтва киян не лише за його художні риси, а й за зв'язок з українською тематикою. На наступних великих гастрольях у Болгарії 1970 року новий головний диригент театру Стефан Турчак уже зміг представити твори українських композиторів: опери «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Милана» Г. Майбороди, а також інтерпретацію західноєвропейських опер «Отелло» Дж. Верді та «Лючія ді Ламмермур» Г. Доніцетті, у якій тріумфально виконувала головну партію Є. Мірошниченко. Болгарська преса відзначила високу майстерність солістів, артистів хору і музикантів, режисерів і художників¹.

Непередбаченою подією, що викликала велике незадоволення московського керівництва та припинила на значний термін усі закордонні контакти театру, стала еміграція влітку 1972 року талановитого музиканта хормейстера Володимира Колесника. В. Колесник упродовж майже 20 років був головним хормейстером театру, диригентом вистав, також певний час обіймав директорську посаду, але за принциповий характер потрапив у немилість до тодішнього партійного керівництва. Після його звільнення з театру він, як і деякі інші радянські музиканти, зважився на втечу з-під «залізної завіси» разом зі своєю дружиною співачкою Ганною Колесник-Ратушною, сином та родичами. Певною мірою наслідуючи приклад відомих українських диригентів Миколи Малька та Олександра Кошиця, опинившись в еміграції, В. Колесник розгорнув широку діяльність популяризації української музики, чому, без сумніву, сприяли його

¹ Див.: Гнидь Б. П. До історії Національної опери України. Київ, 2003. С. 30.

професіоналізм та дружнє ставлення музичної громади до головного хормейстера знаного оперного колективу. Після короточасної праці у Віденській та Сіднейській опері 1974 року подружжя Колесників осіло у Канаді, де провадило ще більш активну музичну діяльність, влаштовуючи концерти української музики за великої підтримки української діаспори. В. Колесник обійняв посаду директора української опери Канади і зробив низку успішних постановок: «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Наталка Полтавка» М. Лисенка, «Купало» А. Вахнянина, «Роксолана» Д. Січинського, «Алкід» Д. Бортнянського, «Тарас Шевченко» Г. Майбороди. Крім того, він створив високопрофесійний хор, учасників якого зібрано зі всієї Америки. Із цим хором В. Колесник здійснив запис віднайдених ним редакцій хорових концертів Д. Бортнянського, його ж мало відомих на той час широкому загалу опер «Алкід», «Сокіл» та «Син-суперник». У США диригент очолив славнозвісну українську капелу бандуристів у Детройті. Своєю широкою діяльністю в Америці В. Колесник зробив чимало для знайомства західного слухача з українським музичним мистецтвом.

Опала Київського театру і позбавлення його можливості закордонних виїздів тривала до 1977 року, коли відбулися гастролі спочатку в Румунії, а потім у Східній Німеччині (НДР). У той же рік було здійснено спільний проєкт театру з німецькими колегами – постановка опери К. В. Глюка «Орфей і Еврідіка». До постановочної групи увійшли диригент С. Турчак, режисер У. Ванд та художник Г. Кайзер (обидва з Німеччини), а також хормейстер Л. Венедиктов, балетмейстер Г. Майоров. У виставі брали участь солісти Г. Туфтїна, В. Кочур, Л. Юрченко, К. Радченко, Г. Ципола, Є. Колесник та інші. Солостка театру Євдокія Колесник (сопрано) за виконавську майстерність отримала особливу відзнаку, її запросили на стажування в Німеччину, де вона брала участь в оперних постановках, за-

писах музичних творів. Також 1978 року на сцені Державного академічного театру опери та балету УРСР відбулися гастролі Лейпцизького оперного театру.

Висока виконавська майстерність Київської трупи дала підстави нарешті дозволити колективу гастрольну поїздку на «буржуазний Захід». У 1979 році з великим успіхом відбулися гастролі в Іспанії. У Мадриді та Барселоні були представлені опери «Хованщина» М. Мусоргського, «Пікова дама» П. Чайковського і «Катерина Ізмайлова» Д. Шостаковича під орудою С. Турчака, який здобув як диригент і художній керівник театру найвищі оцінки. Саме після цих гастролей він заслужено посів почесне місце серед провідних диригентів Європи і отримав запрошення на постановку опер в Іспанії, Франції, Югославії. Також поряд з європейськими колегами були відзначені й відомі солісти театру: О. Загребельний, А. Кочерга, Г. Ципола, Д. Гнатюк, Є. Колесник та ін.

Крім солістів і диригента на високі оцінки критики і публіки заслужив хор Київського театру під орудою видатного майстра хорової справи Льва Венедиктова. Участь в оперній виставі визначає певні уніфіковані риси виконавського стилю хорового колективу, обумовлені акустикою оперної зали, звучанням в ансамблі з симфонічним оркестром. Також дуже важливим є, за означенням А. Пазовського, утілення оперним хором емоційно-наповненої характерної вокальної інтонації, здатної повною мірою відтворити семантику драматичної ситуації, психологічний зміст того, що відбувається на сцені². Утім, навіть за радянських часів хор Державного академічного театру опери та балету УРСР, керований видатним майстром сучасності Л. Венедиктовим, був визнаний сучасниками не лише оперно-хоровим колективом високого рівня, але його сприймали, особливо під час гастрольних виступів, як репрезентанта певних стильових ознак і традицій українського хо-

² Пазовский А. Записки дирижера. Москва : Музыка, 1966. С. 182.

рового мистецтва³. Свідчення про це ми знаходимо у відгуках відомих музикантів і хормейстерів, у тогочасних публікаціях у пресі та спеціалізованій періодиці. Навіть оглядач всесоюзного часопису «Театр» відзначав у звучанні київського хору національні традиції «чарівної української пісенності»⁴. Яскраве, емоційне та професійно досконале виконання хороших сцен та епізодів надавало особливих акцентів музичній драматургії українських класичних опер («Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Тарас Бульба» М. Лисенка, «Русалчині луки» («На русалчин Великдень») М. Леонтовича, наповнюючи їх потужною національною енергетикою.

«Характерною ознакою українського оперного мистецтва» визнали хор Київського театру і в Західній Європі, про що свідчать, зокрема, відгуки німецьких рецензентів гастролей оперного фестивалю у Вісбадені навесні 1982 року⁵. Це була без перебільшення велика і хвилююча подія для всього артистичного колективу. Крім російських і західних творів, на фестивалі театр зміг представити і українську оперу «Тарас Бульба» М. Лисенка в редакції Л. Ревуцького-Б. Лятошинського. Незнана у Західній Європі українська музика в блискучій інтерпретації С. Турчака, солістів театру і хору Л. Венедиктова стала справжнім відкриттям для слухачів. «Музика М. Лисенка захоплююча, при тому доступна і народна без будь-якого примітивізму, а фольклорний елемент несе в ній водночас глибоку силу і невинну емоційність», – писала німецька газета⁶.

³ Венедиктов Лев Миколайович (1924-2017) – видатний хоролий диригент і педагог, хормейстер (від 1954), головний хормейстер (1972–2013) Національної опери України ім. Т. Г. Шевченка.

⁴ Эляш Н. Кому многое дано... [о гастроях в Москве Киевского театра оперы и балета им. Т. Шевченко]. *Театр*. 1977. № 1. С. 70.

⁵ Архів Національної опери України. [Рецензія б/п, б/н.] пер. з нім. *Wisbadener Tagblatt*. 1982. 3 Mai.

⁶ Там само.

У 1980–1990-х роках Київська опера постійно розширяла географію своїх гастрольних подорожей. Вистави і концертні програми за участю колективів театру відбулися у Франції, Швейцарії, Західному Берліні та інших європейських країнах. Зі становленням незалежності України діяльність творчого колективу перестали регулювати московські чиновники, стало можливим укладання прямих угод про співпрацю із закордонними організаторами артистичної діяльності.

Хор і оркестр театру гастрювали із концертними програмами. Оперний хор, керований Л. Венедиктовим, досяг визнання як самостійний концертний колектив та здобув додаткові можливості для презентації поза межами України вітчизняної музичної культури. Синтез оперного академізму та національних традицій визначив успіх окремої концертної програми *a cappella*, що була виконана під час гастролей в Австрії та Нідерландах (1990-і рр.). Програма з двох відділень охоплювала широку панораму української хорової музики: від концертів М. Березовського і Д. Бортнянського до мініатюр Б. Лятошинського і Г. Майбороди. Звучали також народні мелодії в обробках О. Кошиця, К. Стеценка, М. Кречка. Рецензенти відзначали в чудовому звучанні хору не лише різноманітність та багатство нюансування, а й «драматичне підсилення, характерне для оперного виконання», «голоси високої чистоти і теплоти, гнучкі та м'які на “піано”, але сильні по звучанню», відчуття «спільного коріння» української народної та класичної музики»⁷.

Високий професіоналізм та яскраве самобутнє звучання хору Л. Венедиктова сприяло активізації міжнародної співпраці Національної опери України із європейськими партнерами: престижними фестивалями у Стразбурзі та Зальцбурзі, продюсерською агенцією «Ландграф», тощо. Особливо плідними виявилися італійсько-українські творчі контакти,

⁷ Див.: Архів Національної опери України. Принц К. Міф Дунаю на Південному Сході / пер. з. нім.

результатом яких стали постановки оперних вистав, проведенні в Києві музичного фестивалю «Ave Verdi». Особистий внесок Л. Венедиктова у розвиток культурної співпраці було відзначено найвищою державною нагородою Італії – орденом «Al merito della Repubblica Italiana».

Традиції Л. Венедиктова продовжив його учень, головний хормейстер Національної опери України Богдан Пліш. Сьогодні оперний хор активно залучений до міжнародних творчих проєктів, найпомітнішим з яких стала імпреза видатного оперно-симфонічного диригента Рікардо Муті «Шляхи дружби: Київ – Равенна» (2018), де у виконанні зведеного хору і оркестру звучала музика Дж. Верді: дві частини циклу «Чотири духовні пісні» та хорові сцени з опери «Набукко»⁸. Маєстро високо оцінив виконавську майстерність хору та його керівника Б. Пліша, який провів усю підготовчу репетиційну роботу перед концертом. Також хор брав участь у благодійних концертах за сприяння Папи Римського Франциска, партнерських проєктах Італійського інституту культури в Україні, Фундації Лучано Паваротті. Українсько-італійська культурна співпраця тривала навіть під час локдауну навесні 2020 року, запровадженого у зв'язку з пандемією COVID-19. Артисти Національної опери України за сприяння Міністерства культури та інформаційної політики України приєдналися до онлайн-проєкту Міністерства закордонних справ Італії, спрямованого на підтримку творчих колективів із метою хоча б частково компенсувати численні музичні заходи, що були заплановані, але не змогли відбутися в умовах карантину.

⁸ Рікардо Муті (нар. 1941) – всесвітньовідомий італійський диригент, працював із Лондонським, Філадельфійським та Чиказьким симфонічними оркестрами, був диригентом і художнім керівником театру «Ла Скала» (1986 – 2005), є «довічним почесним директором» Римської опери. Здійснив численні записи оперних та симфонічних творів.

Сьогодні міжнародні контакти Національної опери України вписуються у європейські та світові процеси культурної співпраці, що відбуваються як за державної підтримки, так і на рівні безпосередніх контактів із закордонними діячами та організаціями. Контрактна система роботи відкрила для солістів можливості співати в різних театрах світу, співпрацювати з різними диригентами, режисерами, обмінюватися творчим досвідом. Поряд з відтоком співаків за кордон ми можемо спостерігати і повернення із-за кордону солістів на київську сцену, організації концертів за їхньою участю. У виставах і концертах на сцені Національної опери співають Людмила Монастирська, Олексій Пальчиков, Зоряна Кушплер, Олександр Цимбалюк, Андрій Бондаренко, Євген Орлов, Тарас Конощенко, Андрій Кимач та інші ангажовані зарубіжними театрами українські співаки.

В умовах тотальної мобільності виконавців набагато рідшими стали пов'язані зі значними фінансовими витратами гастрольні виїзди театру, а в останній час на заваді були і карантинні обмеження. Утім, такі вагомні презентації творчого обличчя театрального колективу є необхідними як для побудови міждержавного культурного діалогу, так і для самоідентифікації України через мистецтво у світовому культурному контексті. Саме такою подією стала участь Національної опери у Міжнародному фестивалі «Оперні дні» на острові Сааремаа (Естонія) у липні 2014 року. Під час гастролей театр презентував вистави «Дон Карлос» Дж. Верді, «Норма» В. Белліні та вперше за часи незалежності зміг представити слухачам українську оперу. «Наталка Полтавка» М. Лисенка в новій музичній редакції М. Скорика викликала на фестивалі винятковий інтерес. Масштабні гастролі театру на престижному оперному заході стали ще одним кроком євроінтеграції, курс на яку українці вибороли на Євромайдані. Українські оперні митці презентували слухачам свою належність до європейських оперних традицій та національну самобутність.

Говорячи про зарубіжну діяльність Національного академічного театру ім. Т. Шевченка, варто окремо відзначити здобутки його балетної трупи. Зрозуміла всім народам універсальна мова класичного танцю сприяла тому, що мистецтво українських майстрів балету заволоділо серцями глядачів у багатьох країнах світу. Особливу популярність має український балет у Японії. Японія – країна Сходу з особливими традиціями та менталітетом. Перші контакти театру з цією країною відбулися ще в радянський період, 1973 року. З того часу артисти Національної опери гастролювали там понад 20 разів, на знак пошани творчого колективу директор театру Петро Чуприна отримав нагороду від імператора Японії – Орден Вранішнього сонця. Поміж японців чимало пристрасних прихильників балету, деякі глядачі впродовж гастролей відвідують усі вистави театру, які відбуваються у різних містах країни. Добре відомі там українські артисти Олена Філіп'єва, Микита Сухоруков, Ян Ваня та ін. В останні роки балетна програма доповнюється і симфонічною частиною – улюбленою для японської публіки Дев'ятою симфонією Л. Бетховена у виконанні оркестру, хору і солістів театру. Головний диригент Микола Дядюра відзначив в інтерв'ю незрівнянні акустичні якості концертних залів Японії не лише у Токіо, а й у віддалених провінціях, що, звичайно, мотивує до розширення програми оперної трупи театру, перспектив поширення західноєвропейської та української музики поміж японських слухачів⁹.

Незважаючи на те, що пандемія COVID-19 обмежила гастрольну діяльність, культурні контакти Національної опери України мають значний потенціал і сприяють поширенню у світі зацікавлення Україною та українським мистецтвом. На

⁹ [б. а.] Японський тур і французькі гастролі. Чим запам'яталися артистам Національної опери України новорічні турне. URL : <https://opera.com.ua/news/yaponskyu-tur-i-francuzki-gastroli-chym-zapamyatalysya-artystam-nacionalnoyi-opery-ukrayiny>.

жаль, гастрольні програми театру сьогодні майже не пропонують за кордоном оперні та балетні вистави на музику українських композиторів, залишаючи цей сегмент театрального репертуару для «внутрішнього використання». Ця проблема пов'язана, вочевидь, як внутрішніми, так і з зовнішніми обставинами. З одного боку, український репертуар театру вимагає оновлення та адаптації до сучасних естетичних вимог. З другого, – популярним та питомим у світі лишається оперне і балетне мистецтво, що сприймають як традиційне і обмежене певним репертуарним колом. Крім того, можна вбачати у нинішній ситуації і особистісний фактор. Вочевидь, що тріумфальні презентації за кордоном української оперної та хорової музики пов'язані з постатями видатних диригентів – Стефана Турчака та хормейстера Льва Венедиктова, які вбачали свою місію у пропагуванні української музичної культури та могли її здійснити на рівні високої музичної професійності й таланту.

Отже, на прикладі творчої діяльності і міжнародних контактів Національної опери України ім. Т. Шевченка можемо спостерігати процеси зміни сприйняття українських виконавців від представників відокремленого пострадянського Сходу до їхнього вливання у «західний» європейський і світовий музичний контекст. Професійні виконавські традиції творчого колективу дають йому змогу утримувати зацікавлення закордонного слухача і довіру зарубіжних організаторів театральної і концертної діяльності. У плані репертуарної політики українські артисти спрямовані в бік освоєння західного репертуару, тож демонстрація здобутків нашої вітчизняної культури відбувається переважно через презентацію виконавських традицій і професійної майстерності. Будемо сподіватися, що за належної підтримки державних та комерційних структур, а також за умов особистого зацікавлення шлях, прокладений артистами, приведе й до активнішого пропагування українського музичного мистецтва у світі колективом Національної опери.

Інна ЛІСНЯК

Виконавський, науковий, педагогічний дискурси австралійсько-канадського бандуриста Віктора Мішалова

Сучасне бандурне мистецтво – цікаве й різноманітне явище, для котрого притаманне неймовірне розмаїття виконавських напрямів, від народного до популярного, джазового. Великим успіхом у слухацької та глядацької аудиторії користуються такі бандуристи, як Георгій Матвій, Марина Круть, Ярослав Джусь, гурти «Шпилясті кобзарі», «V&V project», «KoloYolo». Прихильникам народної музики широко відома творчість Національної капели бандуристів імені Георгія Майбороди та інших бандурних колективів. Практично при всіх вищих фахових навчальних закладах існують ансамблі, капели бандуристів, які активно концертують, демонструють свою творчість широкій громадськості. Особлива ніша в калейдоскопі розмаїтої сучасної бандурної культури належить Віктору Мішалову.

Ім'я сучасного бандуриста, педагога, диригента, дослідника кобзарства, композитора українського походження Віктора Мішалова широко відоме інтелектуальним колам як української діаспори, так і України. Дослідженню ключових засад його багатогранної діяльності, тісно пов'язаної з українським музичним мистецтвом, присвячено розділ.

Дослідити окремі віхи виконавської творчості бандуриста, вивчити сферу наукових інтересів, висвітлити основні наукові напрацювання та виявити ключові позиції педагогічних засад митця – мета запропонованої розвідки.

Деякі аспекти творчості митця досліджено у працях О. Вертія¹, В. Дутчак², Н. Костюк³. Інтерес до постаті В. Мішалова, чия діяльність є значним внеском у розбудову національної культури, зафіксовано в низці публіцистичних статей⁴. Уперше до наукового обігу введено результати інтерв'ювання авторки з бандуристом, здійснено спробу систематизувати науковий доробок митця.

Народився Віктор у сім'ї етнічних українців у Сідней (Австралія). З юнацтва хлопця цікавило питання родинної історії, котра тісно пов'язана з Україною. Окрім питання, чому

¹ Вертій О. Розбудив українське ество. Нотатки про концертну подорож Віктора Мішалова «Шляхами кобзарів». *Рідний край*. 2011. № 2 (25). С. 225–235.

² Дутчак В. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя початку ХХ–ХХІ ст. : [монографія]. Івано-Франківськ : Фоліант. 2013. 488 с.

³ Костюк Н. Віктор Юрійович Мішалов – подвижник відродження в Україні давнього музичного інструмента – народної діатонічної бандури. *Науковий вісник Національного музею історії України*. 2018. Вип. 3. С. 413–419.

⁴ Турчин-Дувірак Д. Віктор Мішалов розповів про феномен харківської бандури. *Свобода*, 1 квітня. 2016. URL : <https://svoboda-news.com/svwp/%D0%B2%D1%96%D0%BA%D1%82%D0%BE%D1%80-%D0%BC%D1%96%D1%88%D0%B0%D0%BB%D0%BE%D0%B2-%D1%80%D0%BE%D0%B7%D0%BF%D0%BE%D0%B2%D1%96%D0%B2-%D0%BF%D1%80%D0%BE-%D1%84%D0%B5%D0%BD%D0%BE%D0%BC%D0%B5%D0%BD-%D1%85/>; Шот М. Бандурист Віктор Мішалов: «Мій батько під час навчання у гімназії Зальцбурга мешкав в одній кімнаті з Любомиром Гузарем. *Урядовий кур'єр*. 2017. 28 січня. URL : <https://ukurier.gov.ua/uk/articles/bandurist-viktor-mishalov-mij-batko-pid-chas-navch/>; Лобоновська А. Віктор Мішалов: «Я намагався відродити ту техніку гри на бандурі, яка побутувала в Україні в 1930-х роках...». *Онлайн-газета*. URL : <https://www.politarena.org/2021/06/18/12504/?fbclid=IwAR3bNYarMF7DQNYBq1qj0dVe2ei8soYm3dXEGddygz w9qHECQKY6DHfVv04>.

батьки покинули рідну землю та обрали шлях емігрантів, значний інтерес для нього становила філософія кобзарства: «Для мене бандура, – зауважив В. Мішалов, – місток для пізнання українськості в еміграції»⁵.

Варто зазначити, що змалечку Віктор чув звуки бандури. Його першими вчителями були бандуристи-емігранти – Петро Деряжний та Григорій Бажул. Останній – дядько Віктора – уродженець Полтави, до еміграції опановував гру на бандурі у відомого митця, людини енциклопедичних знань – Гната Мартиновича Хоткевича. Саме від дядька Віктор успадкував нотні партитури, рукописи Г. Хоткевича, кілька інструментів, що були врятовані від знищення, разом із «викресленням» імені й пам'яті про Г. Хоткевича у тоталітарній радянській системі, та вивезені Г. Бажулом за океан у 1930-х роках⁶.

Перші навички гри на бандурі Віктор здобув в Австралії у бандуристів-емігрантів. Десятирічним він почав брати уроки в Петра Деряжного, згодом – у свого дядька Григорія Бажула. Здобувши музичну освіту в Австралії (1984 р. – закінчив музичний факультет Сіднейського університету, 1986 – магістратуру Сіднейського коледжу підвищення кваліфікації), В. Мішалов прагнув поглибити знання і навички гри на бандурі, що отримав від українських бандуристів Австралії. 1988 року він виграв грант Австралійської Мистецької Ради на продовження навчання гри на бандурі у Північній Америці. Там він навчався у відомих бандуристів, емігрантів-українців: Леоніда Гайдамаки (учень Г. Хоткевича), Василя Ємця, Петра та Григорія Китастих, Петра Гончаренка.

Очевидно, що для молодого бандуриста навчання на бандурі виходило за межі суто технічного й художнього опанування

⁵ Особисте листування І. Лісняк та В. Мішалова у Facebook Messenger від 13.11.2021. Приватний архів І. Лісняк.

⁶ Панченко О. Незнищенність української бандури. *День*. 2016. 22 січня. URL : <https://day.kyiv.ua/uk/article/poshta-dnya/neznyshchennist-ukrayinskoyi-bandury>.

інструментом і голосом. Передусім це був акт самоідентифікації етнічного українця у світі, крізь призму національної музики, зокрема бандурного музикування. Тому бажання пізнати й достеменно дослідити джерела бандурного виконавства, з яким тісно пов'язаний родовід В. Мішалова, привело його на етнічну Батьківщину.

В. Мішалов став першим іноземним громадянином, який відважився поїхати здобувати вищу фахову освіту в тоді ще Радянську Україну. Варто додати, що представники української діаспори досить негативно поставилися до цього, «почепивши» на В. Мішалова тавро «бандуриста-комуніста», і після повернення бандуриста в Австралію бойкотували концерти музиканта⁷.

Попри всі складнощі: отримання дозволу на навчання в Україні, що видавало Товариство «Україна», яке напямучу було пов'язане з КГБ, переліт до Києва через колишню столицю СРСР Москву, несприйняття колегами бандуристами-емігрантами – усе це не могло стримати В. Мішалова на шляху до поставленої мети. Наприкінці 1970-х він уперше торкнувся землі, яку в надії на краще, рятуючи своє життя, покинули його батьки.

Протягом 1979–1984 років В. Мішалов був студентом Київської державної консерваторії ім. П. І. Чайковського (нині – НМАУ). Навчався у класі професора С. Баштана, старанно удосконалював гру на академічній бандурі. Результатом здобуття академічної освіти у столичному виші став запис та вихід у світ першої в світі платівки з інструментальних творів для бандури соло – «Бандура» (1982).

Детальний аналіз цього запису дає змогу зробити висновок про сформованого на той час музиканта, виконавця-професіонала, який вправно володіє технічними й звукообразними можливостями хроматичної бандури, застосовує їх задля розкриття художньої сутності обраних композицій.

⁷ Особисте листування І. Лісняк та В. Мішалова у Facebook Messenger від 13.11.2021. Приватний архів І. Лісняк.

На платівці представлені різножанрові твори, зокрема авторські та обробки, здійснені бандуристом. На стороні 1.1. вміщено такі твори: 1. «Взяв би я бандуру». Варіації на тему української народної пісні в обробці В. Мішалова; 2. Козачок. Український народний танець в обробці В. Мішалова; 3. «Налетіли журавлі». Варіації на тему народної пісні К. Мяскова; 4. Соната оп. 27 (Місячна) Л. В. Бетговена; 5. «Пливе човен». Варіації на тему народної пісні С. Баштана. 6. «Марина». Варіації на тему народної пісні Г. Гембери. На наступній сторінці платівки 2. 1. подано такі твори: 1. «Верховино». Варіації на тему народної пісні В. Мішалова 2. «Як би мені черевички» Варіації на тему народної пісні К. Мяскова; 3. Соната До-мажор. Д. Бортнянський. 4. «Горлиця». Український народний танець в обробці А. Бобира. 5. «Ніч така місячна». Варіації на тему народної пісні в обробці В. Мішалова 6. «Українська фантазія» В. Кухти.

Окремої уваги заслуговують надзвичайно майстерно виконані віртуозні, складні у технічному плані, із використанням різних видів техніки такі твори як: варіації «Пливе човен», «Марина». Прекрасно й злагоджено проведено мелодію, що викладена у басовій партії на фоні тремоло в правій руці у варіаціях «Верховино».

Додамо, що у щедрому доробку виконавця – запис низки грамплатівок із інструментальними й вокально-інструментальними творами для бандури (1982, 1985, 1986, 1988, 1989, 1990), компакт-дисків (1992, 1997, 1998), відеопідручник гри на бандурі (2001), CD у виконанні Канадської капели бандуристів (2005, 2009). А також записи з фестивалів у Австралії («Національний музичний фестиваль»), США («Фолкорний фестиваль в Сіателі») та багато ін.

Бандурне мистецтво 1990-х років, зокрема виконавців діаспори, відзначається передусім пошуками митців нових виконавських трактувань, експериментами поєднання тембру бандури з електронними інструментами тощо. У цьому ключі

заслуговує на увагу компакт-диск «Bandura Magic» В. Мішалова, що побачив світ 1997 року. Тут виконавець спромігся максимально відчутти тогочасні музичні тенденції та «вписати» в їхній контекст українську бандуру.

Запропоновані слухачеві різножанрові твори на диску (українські народні пісні, танки, сучасні композиції) подано крізь призму світових музичних тенденцій, із залученням популярних музичних напрямів – нью-ейдж, поп та елементів шоу. Відтак перед слухачем постають яскраві зображальні картинки, що посилюються додаванням електроніки, а саме ритмічних структур, шумових ефектів, як-от у відомій композиції Г. Китастого «Гомін степів». З метою максимально урізноманітнити не лише змістовне наповнення диска, але й звуковий контент, виконавець представив різні види бандур.

Етапи творчого й професійного зростання бандуриста В. Мішалова красномовно засвідчують постійний та неухильний рух саморозвитку й самовираження митця як академічного виконавця, якому під силу і класична, і популярна музика. Він концертував у Австралії, Європі, Північній Америці та Україні із сольними концертами на бандурі, а також у супроводі симфонічного оркестру. Виступав на найпрестижніших сценах світу: Карнегі-гол (Нью-Йорк, США), Масі (Торонто, Канада), у Сіднейському оперному театрі (Сідней, Австралія).

Поряд з успіхом і визнанням бандуриста у світі, «червоною ниткою» для нього було дослідження свого родового коріння, яке, як вже зазначалося, було пов'язане із бандурним середовищем. Доленосною для бандуриста стала зустріч з Георгієм Кириловичем Ткаченком (1898–1993). Під час навчання в Київській консерваторії, В. Мішалов також відвідував лекції зі студентами філологічного факультету Київського університету ім. Т. Г. Шевченка. На одну з лекцій із фольклору, Л. Ф. Дунаєвська запросила Г. Ткаченка прочитати студентам, поміж яких був і В. Мішалов, лекцію про думи та кобзарство. Цю лекцію інозем-

ний студент записав на плівку касетного магнітофона. Згодом виявилось, що Г. Ткаченко мешкав неподалік гуртожитка, де проживав В. Мішалов. З притаманним для В. Мішалова інтересом і завзятістю згодом він записав та перейняв увесь репертуар Г. Ткаченка, техніку гри на діатонічній бандурі, яка справила на нього неймовірне враження⁸.

Розуміючи всю вагу, значущість постаті Г. Ткаченка, його знань, досвіду в царині традиційного виконавства, якого на той час вже не існувало в радянській Україні, В. Мішалов неодноразово брав у нього розлогі інтерв'ю. Саме тоді В. Мішалов уперше відкрив для себе виконання дум у супроводі народної бандури та відзначив наступне: «Для мене виконання Г. Ткаченка було *відкриттям*. Відкриттям вартісним, бо в мистецтві Георгія Ткаченка відчувався зв'язок зі справжнім кобзарством, а я вважав, що справжній бандурист мусить бути близько ознайомленим із залишками кобзарської старовини, а тут автентичне виконання та жива кобзарська традиція [курсив наш. – І. Л.]»⁹.

Особисте знайомство з Г. Ткаченко стало тим «поворотним» пунктом у творчості бандуриста В. Мішалова, після якого сфера творчих його інтересів була спрямована на пізнання та відродження традиційного напрямку кобзарства, гри на харківській діатонічній бандурі та відповідного репертуару, а найголовніше – популяризацію на широких теренах світової спільноти бандури харківського типу.

Слід зауважити, що на хвилі переосмислення національних здобутків, з кінця 1990-х років в Україні відбувається ренесанс автентичних форм кобзарства. Причому популяризація автентичного виконавства відбувається в різних пло-

⁸ Особисте листування І. Лісняк та В. Мішалова у Facebook Messenger від 13.11.2021. Приватний архів І. Лісняк.

⁹ Мішалов В. Ю. Спогади про Георгія Кириловича Ткаченка. *Традиційні музичні інструменти кобзарів і лірників: Матеріали науково-практичної конференції з міжнародною участю* (2 червня 2017 р.). Харків, 2017. С. 221.

щинах. Деякі виконавці консервативно наслідують автентичний репертуар, традиційний спосіб виконання (М. Товкайло, М. Хай, К. Черемський та ін.), інші синтезують автентичний матеріал із сучасними композиторськими засобами шляхом додавання різних тембрів (В. Кушпет та С. Захарець). У цьому ж напрямі працюють Т. Компаніченко та Ю. Фединський, які створили досить відомий нині автентичний гурт «Кобзарська хорея», деякі використовують автентичні інструменти в авторській творчості (Е. Драч, М. Коваль, Т. Силенко). У своїй творчості В. Мішалов також прагне представити діатонічну бандуру як сучасний інструмент. Він звертається до поєднання бандури із електронними інструментами, використовує популярний репертуар тощо.

Як слушно зауважила В. Дутчак, виконавство бандуристів українського зарубіжжя визначається багатоплановістю, одночасним поєднанням кількох напрямів діяльності: «Українську національну культуру неможливо розглядати без врахування жертовної різносторонньої діяльності представників мистецтва українського зарубіжжя»¹⁰. Ще одним прикладом універсального митця є бандурист з Австралії В. Мішалов. Він опанував гру на різних типах бандур (хроматична київського і харківського типів, діатонічна харківського типу). Останнім часом активно популяризує харківський тип бандури. Виступає як на теренах Австралії, Канади так і в Україні. Окрім того, бандурист веде потужну науково-дослідницьку, педагогічну, навчально-методичну, композиторську. «Діяльність Віктора Мішалова на ниві бандурного мистецтва є справжнім багатогранним способом пропаганди інструмента в сучасному музичному світі, пошуку його невикористаних можливостей на основі синтезу традиційного і новаторського

¹⁰ Дутчак В. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя початку ХХ – ХХІ ст.: [монографія]. Івано-Франківськ : Фоліант. 2013. С. 44.

напрямів, що забезпечують перспективу подальшого функціонування цього виду мистецтв»¹¹.

В одному з інтерв'ю про бандуриста В. Мішалова зазначається: «Саме в народній діатонічній бандурі Віктор Юрійович Мішалов знаходить істинну розраду висококласного бандуриста. Він постійно на всіх зустрічах з українськими кобзарями, реконструкторами традиційної музики проводить майстер-класи гри на діатонічній бандурі»¹². Разом із бандурою В. Мішалов зіграв велику кількість концертів у містах, селах і містечках Полтавщини – на землі, де народився і виріс його батько. Як зауважив сам виконавець щодо свого репертуару: «Замість того, щоб виконувати сучасну модерну музику, мене, перш за все, цікавлять твори для бандури 1920–1930-х років. Маю бажання відродити виконання дум, як вони колись співалися. Також я досліджую виконавську манеру різних регіональних шкіл України, чим вони відрізнялися»¹³.

¹¹ Там само. С. 153.

¹² Костюк Н. Внесок Віктора Мішалова у відродження народної діатонічної бандури та спосіб гри на ній. URL : http://niez.com.ua/museums/%D0%B5%D0%BD%D1%86%D0%B8%D0%BA%D0%BB%D0%BE%D0%BF%D0%B5%D0%B4%D1%96%D1%8F-%D0%B7%D0%B0%D0%BF%D0%BE%D0%B2%D1%96%D0%B4%D0%BD%D0%B8%D0%BA%D0%B0/%D1%96%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%B8%D1%87%D0%BD%D0%B8%D0%B9-%D0%BA%D0%B0%D0%BB%D0%B5%D0%BD%D0%B4%D0%B0%D1%80/%D0%BE%D1%81%D0%BE%D0%B1%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%81%D1%82%D1%96/2388-?fbclid=IwAR11uuu_kpVFgO0-io_4yEYmeUUZcKnqAbe978FarXv_syk27HvLBaMEiU0.

¹³ Лобоновська А. Віктор Мішалов: «Я намагався відродити ту техніку гри на бандурі, яка побутувала в Україні в 1930-х роках...». *Онлайн-газета*. URL : <https://www.politarena.org/2021/06/18/12504/?fbclid=IwAR3bNYarMF7DQNYBq1qj0dVe2ei8soYm3dXEGddygzg9qHECQKY6DHfVv04>.

Поміж численних концертних подорожей Україною – «Шляхами кобзарів», що відбулася протягом липня-серпня 2010 року за сприяння Товариства українського козацтва імені І. Богуна в Австралії, підтримки Міністерства культури і туризму України, Товариства зв'язків з українцями за межами України «Україна-Світ» та Центру національних культур. За два місяці В. Мішалов виступив у містах і селах Харківської, Сумської, Полтавської, Київської, Тернопільської, Хмельницької, Волинської, Львівської та Закарпатської областей. Концертна програма складалася з маловідомих українському слухачеві творів: інструментальних («Коломийка», муз. М. Колесси; «Тарашанський козачок» в обробці П. Гончаренка та ін.), вокально-інструментальних («Поема про 1933 рік» на сл. О. Веретенченка, муз. Л. Гайдамаки, «Пісня Мазепи» сл. М. Степаненка, муз. В. Мішалова, думи «Маруся Богуславка» від кобзаря М. Кравченка, «Буря на Чорному морі», мелодія Г. Хоткевича та ін.). Після концерту В. Мішалова на Полтавщині, одна зі слухачок – Тетяна Бутрим, журналістка, учителька української мови та літератури, промовисто висловилася: «Рецитації Віктора Мішалова, будь то думи «Про бідну вдову і трьох синів», «Маруся Богуславка», «Буря на Чорному морі» чи «Пісня Мазепи», «Пісня про Сагайдачного», діють на слухача гіпнотично. Виконавець послідовно розвиває музичний мотив, жодного разу не відчула якихось дисонансів, створюється враження, що ніхто не грає, ніхто нічого не виконує. Відтак тебе охоплює відчуття того, що ти природно живеш у природному світі, адже мелодії, зміст виконуваних творів – не щось стороннє. Вони виражають тебе, і ти знаходиш вираження себе в них. Цей світ твориться сам по собі, він творить тебе, а ти – його»¹⁴.

Універсалізм постаті митця полягає в тому, що він органічно об'єднав у собі різні напрями виконавської творчості та

¹⁴ Вертій О. Розбудив українське єство. Нотатки про концертну подорож Віктора Мішалова «Шляхами кобзарів». *Рідний край*. 2011. № 2 (25). С. 227.

солідний дослідницький доробок. Як виконавець, В. Мішалов оволодів грою на кількох видах бандур: академічній, старосвітській, стандартній «харківській». Найбільші зусилля виконавець спрямував на відродження способу гри на бандурі, що був популярним в Україні до 1930-х років, а саме харківського. У 1999 році творча діяльність бандуриста В. Мішалова була оцінена урядом України, йому присвоєно звання заслуженого артиста України, 2009-го – нагороджено орденом «За заслуги» III ступеня.

Отже, виконавський шлях бандуриста, етнічного українця В. Мішалова є вельми промовистим. Його творча діяльність увібрала кілька періодів, що відзначаються між собою передусім зміною парадигми митця, рухом від концертного, академічного виконавця до музиканта, зорієнтованого на пізнання та відтворення автентичної традиції, передусім харківської кобзарської школи.

Варто наголосити, що у створенні цілісної картини розвитку бандурознавства – як сучасного, так і радянського періоду, важливу роль відіграли праці дослідників діаспори, які позбавлені заідеологізованих, цензурних кліше, що притаманні студіям вітчизняних науковців. Поміж них виділимо праці: «Кобза і бандура» (Вінніпег, Канада, 1963) П. Конопленка, «Живі струни» (Канада, 1976) У. Самчука, «Видатний будівничий бандурного мистецтва» (Сідней, Австралія, 1983) В. Мішалова та ін. Чільне місце у розробці наукових проблем з кобзарознавства й бандурознавства як у діаспорі, так і на Україні належить літературно-музичному часопису «Бандура» (видано 78 номерів, Нью-Йорк (США), 1981–2002). На сторінках журналу вміщено чимало наукових розвідок, інформаційних повідомлень, біографічних нарисів, творчих портретів сучасних бандуристів тощо. Зауважимо, що В. Мішалов був активним дописувачем журналу «Бандура», що виходив в Америці. Варто згадати, що першим тематичним журналом з бандурознавства в діаспорі був австралійський

«Бандурист». Згодом, перейнявши основні ідеї, засади «Бандуриста», багато матеріалу було передруковано в американській «Бандурі»¹⁵.

Звернімося до аналізу наукових напрацювань В. Мішалова. У науковому доробку дослідника понад 100 статей, написаних українською, англійською мовами. Як зауважила Н. Костюк: «Коли В. Ю. Мішалов взявся досліджувати харківсько-зінківський спосіб гри на народній бандурі, він перейнявся проблемою так, що почав популяризувати його, проводячи майстер-класи серед братчиків Київського та Харківського кобзарських цехів. Великий майстер гри на бандурі, кандидат мистецтвознавчих наук, В. Ю. Мішалов, як ніхто, знався на вищока розвитку гри на харківській бандурі»¹⁶.

Сфера наукових інтересів В. Мішалова пов'язана з відродженням, дослідженням «білих плям» щодо харківської бандури, способів гри на ній, репертуару. Треба відзначити, що цей вид бандури побутував на Слобідській Україні на початку минулого століття. Як відомо, кожен кобзар, бандурист мав особливу манеру виконання, спосіб гри, (у залежності від регіональних виконавських шкіл – «зінківської», «полтавської» чи «чернігівської») та інструмент власного виготовлення, з різною кількістю струн та різним строем. Не заперечуючи унікальність кожного типу бандури, варто відзначити, що саме бандура харківського типу має надзвичайно багаті технічні, художньо-виразові можливості. Важливо і показово, що В. Мішалов відроджує харківську бандуру в тісному синтезі наукових досліджень й прикладного відтворення, як виконавець на діатонічній бандурі харківського типу.

¹⁵ Особисте листування І. Лісняк та В. Мішалова у Facebook Messenger від 13.11.2021. Приватний архів І. Лісняк.

¹⁶ Костюк Н. Віктор Юрійович Мішалов – подвижник відродження в Україні давнього музичного інструмента – народної діатонічної бандури. *Науковий вісник Національного музею історії України*. 2018. Вип. 3. С. 413-419.

Результатом дослідницьких пошуків В. Мішалова став успішний захист кандидатської дисертації за темою «Культурно-мистецькі аспекти генези і розвитку виконавства на харківській бандурі», що відбувся у Харківській державній академії культури 2009 року¹⁷. Праця присвячена проблемам функціонування виконавства на харківській бандурі з діатонічним звукорядом, у ній проаналізовано трансформаційні процеси у кобзарстві першої третини ХХ ст., зміни способів гри на бандурі й у репертуарі, етапи становлення й способи гри на харківській бандурі з діатонічним звукорядом. Здійснив спробу диференціювати способи гри на сучасній й автентичній бандурі, а також докладно зупинився на описі інструментів конструкції Київсько-Харківської й Львівської, проблемах їх виготовлення й недоліках.

Наступним важливим дослідженням В. Мішалова стала праця «Харківська бандура : культурологічно-мистецькі аспекти генези і розвитку виконавства на українському народному інструменті», що продовжила поглиблене вивчення засадничих ідей дисертаційної роботи, присвяченої генезі та розвитку виконавства на харківській бандурі – найменш дослідженим проблемам у вітчизняному мистецтвознавстві¹⁸. У монографії залучено до аналізу унікальні документи, наукові матеріали, що були виявлені автором на теренах України, а також у митців української діаспори Австралії, Північної та Південної Америки, узагальнено багатий фактологічний матеріал.

Важливим напрямом наукової діяльності В. Мішалова є хоткевичезнавство. Для усвідомлення феномену Г. Хоткевича, В. Мішалов ґрунтовно дослідив архівні матеріали митця.

¹⁷ Мішалов В. Культурно-мистецькі аспекти генези і розвитку виконавства на харківській бандурі: дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури». Харків, 2009. 220 с.

¹⁸ Мішалов В. Харківська бандура : культурологічно-мистецькі аспекти генези і розвитку виконавства на українському народному інструменті. Серія «Слобожанський світ». Вип. 7. Харків : Видавець Савчук О. О., 2013. 368 с. 109 іл.

Завдячуючи фонду національно-культурних ініціатив імені Гната Хоткевича (Торонто-Харків), який очолює В. Мішалов, з друку вийшло п'ять випусків книг Г. Хоткевича: «Бандура та її можливості» (2007, вип. 1), «Твори для харківської бандури» (2007, вип. 2), «Бандура та її репертуар» (2009, вип. 3), «Вибрані твори для бандури» (2010, вип. 4), «Бандура та її конструкції» (2010, вип. 5), що об'єднані в серії «Музична спадщина Гната Хоткевича», а також «Підручник гри на бандурі» (у 3-х частинах). Варто наголосити, що всі передмови до перевидань зазначених книжок Г. Хоткевича здійснив В. Мішалов.

Зауважимо, що саме Г. Хоткевич побачив величезний потенціал бандури харківського типу. Змінивши дещо конструкцію інструмента, він створив для нього низку творів. Варто додати, що створення репертуару для колективного вокально-інструментального виконання були епохальними для розвитку бандурного виконавства в цілому. Поміж визнаних творів Г. Хоткевича для ансамблевого вокально-інструментального виконання – героїчна поема «Байда», «Буря на Чорному морі» тощо.

Для мистецтвознавства другої половини ХХ ст. характерне інтенсивне вивчення проблем кобзарства й бандурного мистецтва. Достатньо велика кількість праць із цієї тематики зумовлює виокремлення їх в окремий напрям вітчизняної наукової думки: кобзарознавство й бандурознавство. Поміж питань, що опинилися у полі зору дослідників: генеза кобзи, бандури, етимологія назв (Б. Жеплинський, І. Зінків, В. Кушпет, М. Підгорбунський, К. Черемський, Л. Черкаський, М. Хай, Я. Шуст та ін.), функціонування кобзарських цехів (О. Ваврик, В. Кушпет, М. Підгорбунський, К. Черемський, Я. Шуст та ін.), особливості кобзарського репертуару й виконавства (С. Грица, О. Дубас, М. Долгов, В. Кушпет, Т. Мартинова, Я. Шуст та ін.).

У працях В. Мішалова під новим кутом зору розглянуто історичні аспекти розвитку кобзарства, критично переосмислено проблеми так званого «радянського кобзарства», особливостей розвитку сольної й ансамблевої виконавської

творчості бандуристів, конструктивної еволюції бандури (Ф. Лавров, А. Омельченко, М. Щоголь, Л. Яценко та ін.).

Дослідник бере активну участь у наукових конференціях, семінарах, проводить майстер-класи. На одній із перших наукових конференцій за часів незалежності України – «Кобзарсько-лірницькі традиції та їх сучасний розвиток» (Київ; Дніпропетровськ, 1994), – він виголосив доповідь про забороного за радянських часів Г. Хоткевича. Промова В. Мішалова відкрила нові горизонти у дослідженні цієї особистості, його життя і творчості на початку 1990-х років.

Таким чином, науковий доробок В. Мішалова складається з численних наукових статей, монографій, архівної роботи, розшифрувань аудіоматеріалів, тощо. Левова частка наукових розвідок дослідника становить хоткевичознавство та харківська кобзарська школа.

Зауважимо, що окрім виконавської, наукової-дослідницької діяльності, австралійсько-канадійський бандурист українського походження працює і на педагогічній ниві. Поміж учнів В. Мішалова – бандуристи українського походження: Юрко Петлюра, Борис Остапенко, Адам Турянський, Леся Михальська, Оксана Родак, Марко Ясінський, Володимир Бабицький та багато інших (загалом понад 100). Проте не лише українці в Канаді прагнуть опанувати бандуру та зберегти через неї свою українськість. Поміж учнів В. Мішалова – етнічний японець, який разом із українкою-дружиною проживає у Торонто.

Наприкінці 90-х років минулого сторіччя Сакума Чарлі Сюїчі приїхав у Канаду, де зустрівся з представниками української діаспори та захопився українським народним танком – гопаком, а згодом вирішив опанувати бандуру. Він навчався гри на бандурі у відомих канадійських бандуристів українського походження В. Мішалова, а також Ю. Китастого, А. Горняткевича, І. Мельник-Калинович. Завдяки педагогічним принципам В. Мішалова, Ч. Сакума опанував бандуру (грає на бандурі львівського типу з механікою перемикування

тональностей) та виступає як бандурист-соліст із українськими, японськими народними піснями, а також акомпанує танцювальному ансамблю «Чайка».

Значущою діяльністю В. Мішалова слід вважати роботу з капелами бандуристів: від 1988 року – концертмейстер Української капели бандуристів ім. Тараса Шевченка (Америка), 1991 – засновник Канадської капели бандуристів. Основний напрям роботи з капелою полягав у відродженні творів Г. Хоткевича. Зокрема, канадський бандурний колектив на чолі з В. Мішаловим концертував по всій Австралії, було видано низку збірників для бандури, гітари та бас-гітари і флейти.

Варто додати, що розглянуті у розділі вектори творчої діяльності В. Мішалова не обмежуються виконавством, науково-дослідницькою роботою та педагогікою. Значних успіхів бандурист досяг і в композиторській справі, співпраці з майстрами у створенні хроматичних варіантів харківських бандур. Зокрема, його музика звучить у низці фільмів.

Усе це доводить, що виконавська, наукова та педагогічна діяльність бандуриста В. Мішалова, що нерозривно пов'язана з Україною, є значущим здобутком сучасної української музичної культури. Основні віхи творчої діяльності відомого канадсько-австралійського бандуриста українського походження В. Мішалова засвідчують універсальність постаті виконавця – як представника академічної, популярної та традиційної культури, що володіє різними типами бандур, інструментальним та вокально-інструментальним жанрами. Систематизовано науковий доробок митця, що становить значний масив статей, монографій тощо. З'ясовано, що виконавський досвід В. Мішалова переймають його учні, поміж яких – не тільки етнічні українці, а й представники інших національностей. Багатогранну й багатовекторну діяльність австралійсько-канадського бандуриста українського походження В. Мішалова живить високий патріотичний струмінь, який, без перебільшення, допомагає українцям відкрити для себе Україну.

Олеся ПРИЛЕПА

Функції історично змінних текстових складників піснеспіву у відтворенні його догматичного змісту (на матеріалі церковнослов'янських рукописів і стародруків кінця XV – XIX століття)

Однією з важливих складових частин проблематики українського літургичного музикознавства XXI ст. є дослідження церковно-співацької спадщини минулого на матеріалі давніх письмових пам'яток (рукописів і стародруків), які зберігаються у бібліотеках і книгосховищах України та сусідніх держав. Перед дослідником постають богослужбові піснеспіви різних жанрів із богословським змістом їх текстів та музично-інтонаційним наповненням. Порівняльний текстологічний аналіз збережених писемних пам'яток дає змогу в історичній перспективі споглядати живий процес молитвотворення й фіксувати часові форми – вербальні й музично-інтонаційні – відтворення сакрального змісту піснеспіву.

Здавна отці Церкви акцентували увагу на особливій про-світницькій місії богослужбових піснеспівів: богословську освіченість суспільство здобувало в церкві, де «з церковного кліросу воно слухало піснеспіви, повчальні читання зі святих отців й аскетичних письменників»¹. У цьому сенсі виняткове місце посідають Богородичні октоїхи, насамперед догма-

¹ Киприан (Керн), архимандрит. Литургика. Гимнография и Эортология. Москва, 2000. С. 9.

тики. У них «Церква вустами своїх учителів, письменників і натхненних поетів викладає своє вчення з <...> догматичних питань, так само, як вона це робить у творіннях отців, богословських трактатах чи символічних віровченнях»². Догматики й Богородичні октоїхи стали носіями одного з найважливіших догматів – утілення Христа-Богочоловіка через Марію Діву заради спасіння світу. Догмат Боговтілення має значення змістового ядра всіх Богородичних.

Питання існування у сакральному світі догматики Церкви варіативних змістових форм порушувалося в численних богословсько-догматичних працях. Актуалізувалось воно також у студіях з проблематики церковного мистецтва. Це проявилось, зокрема, у вченнях О. Л. Катанського, І. О. Ільїна, Л. О. Успенського та ін. З приводу догмата та його історичного буття О. Л. Катанський зазначав: «Історію має “форма” чи “зовнішня схема” догмата, і за незмінності догмата, як одкровенної істини, є зростання за стороною форми, – першопочатково дана форма чи формула була надто тісна для явленої в ній істини і тому неминуче розширювалася. Це було зростання чи вироблювання більш досконалої мови і слововживання, “робота догматично-філологічна” [курсив наш. – О. П.]»³. Такі процеси зауважив також Л. О. Успенський у художній мові першохристиянського мистецтва: «Від перших кроків у світі Церква починає виробляти таку художню мову, яка повинна виразити таку саму істину, як і мова словесна. У подальшому ми бачимо, що ця мова, як і богословські вирази вчення Церкви, в історичних умовах її життя, буде все більше і більше уточнюватися, розширюватися і вдосконалюватися»⁴. Роз-

² Там само. С. 9–10.

³ Катанский А. Л. Догматическое учение о семи церковных таинствах в творениях древнейших отцов и писателей церкви до Оригена включительно. Москва, 2003. С. 17.

⁴ Успенский Л. А. Богословие иконы Православной Церкви. Переяславль, 1997. С. 74.

міркуюючи над актом одухотворення культури людства за іудейсько-римських часів, що відбувся з прийняттям християнства, І. О. Ільїн указав на «живий творчий зміст» християнської культури: «У християнстві закон <...> “наповнюється живим і глибоким змістом духу”, так що “форма” перестає бути “формою”, а постає живим способом змістовного життя, доброчинністю, мистецтвом, знанням, правотою – усією повнотою і багатством культурного буття»⁵.

У текстологічних дослідженнях канонічних богослужбових текстів, агіографічної літератури також висвітлюють процеси історичного оновлення їхньої мови. Зокрема, проф. Д. Абрамович, порівнюючи першу Касіянівську або Акакіївську редакцію Києво-Печерського патерика, створену в Києво-Печерському монастирі 1460 року, з Арсеніївською редакцією 1406 року, серед «текстуальних відмін» основну увагу звернув на «поновлення мови основних статей Патерика»: «Цілу низку слів та виразів, що вийшли вже з ужитку, замінено сучаснішими й зрозумілішими»⁶. Сенс історичної заміни слів та слововиразів, на його думку, полягав у дотриманні критерію дохідливості змісту текстів, що уможливило вибір *історично відповідних* вербальних форм вираження.

Оскільки канонічне вчення Церкви проявлялося у «живих способах буття», а молитовний корпус богослужіння став плодом молитвотворчості всієї соборної Церкви, то в історії гімнографії, як це сприймається у ретроспективі, також спостерігається явище варіантності. Варіативні текстові фрагменти, за незмінності загалом лексичного наповнення,

⁵ Ильин И. А. Основы христианской культуры. *Регентское дело*. Киев, 2005. № 10. С. 43.

⁶ Києво-Печерський патерик. Вступ. Текст. Примітки Д. І. Абрамовича (Препринт / Пам'ятки мови та письменства Давньої України. Київ, 1931. Т. 4). Київ : Час, 1991. С. 13–14.

виявлено у процесі зіставлення церковнослов'янських версій Богородичного піснеспіву кінця XV – кінця XIX ст.⁷

Крім заміних у часі й просторі лексем чи лексичних сполучень, в окремих версіях тексту є, умовно кажучи, і «вставні» слова, притаманні певній співацькій традиції, але відсутні в іншій. Вони збагачують зміст і також беруть участь у розкритті його повноти.

⁷ Для аналізу було залучено: А. *Ненотовані стародруки* 1) Октоїх. Цетиньє, 1493–1494. НБУВ, ІА 191; 2) Октоїх. Дермань, 1604. НБУВ, Кир. 573; 3) Октоїх (Шестодникъ). – КПЛ, 1670;

Б. *Нотовані стародруки* 1) Ірмологіон. Львів, 1709. НБУВ, К. 2759п; 2) Ірмологіон. Почаїв, 1766. НБУВ, Кир. 446; 3) Октоих нотнаго пеня, сиречь Осмогласник. Москва: Синодальная типография, 1772. НБУВ, Кир. 3899п; 4) Октоих нотнаго пеня, сиречь Осмогласник. Москва: Синодальная типография, 1889;

В. *Рукописні нотолінійні ірмологіони кінця XVI – XIX ст.* 1) ІР НБУВ НАНУ. Ф. 1, № 5391, 1596-1601 рр.; 2) ІР НБУВ. Ф. 301, № 350 П, друга чверть XVII ст.; 3) ІР НБУВ. Ф. 312, № 112/645с., 40-і роки XVII ст.; 4) ІР НБУВ. Ф. 301, № 85 Л, 1629 р.; 5) ІР НБУВ. ДА 91 Л, друга чверть XVII ст.; 6) ІР НБУВ. КПЛ 30 (XVIII, 13)П, 1659 р.; 7) ІР НБУВ. Ф. 301, КПЛ 31 (XVIII, 17)П., 1685 р.; 8) ІР НБУВ. КПЛ 32 (XVIII, 19)П.; 9) ІР НБУВ. КПЛ 33 (XVIII, 20)П; 10) ІР НБУВ. КПЛ 34 (25) П, 1720 р.; 11) ІР НБУВ. КПЛ 35 (XVIII, 1, Д.)П, 1745 р.; 12) ІР НБУВ. КПЛ 36 (XVIII, 2 Доп.) П, 1682 р.; 13) ІР НБУВ. КПЛ 38 (XVIII, 2) П (Московський Симоновський монастир); 14) ІР НБУВ. КПЛ 39П/3; 15) Відділ стародруків НБУВ. Кир. 876 п., 1775 р.; 16) НКПКЗ, Кн. № 2082, 1820 р. (ієродиякона Савви); 17) НКПКЗ, Кн. № 2086, 1823 р.; 18) НКПКЗ, Кн. № 2084, 1852 р. (ієромонаха Модеста, уставщика, написана послушником Януарієм Салухою для правого клиросу); 19) НКПКЗ. Кн. № 2087, 1852 р. (послушника Януарія Салухи, для лівого клиросу Великої Успенської церкви); 20) НКПКЗ. Кн. № 879, 1854 р. (ієродиякона Онисима, для лівого клиросу Великої Успенської церкви); 21) НКПКЗ. Кн. № 2874, 1854 р. (ієродиякона Онисима, для правого клиросу Великої Успенської церкви).

Систему заміних слів і словосполучень у гімнографічних текстах утворюють такі, що містяться у семантичній зоні догматики та прийнятні для поетики даного піснеспіву. Серед них найвагоміший пласт займають близькі за змістом лексеми чи словосполучення. Кожне слово в такому ряді має власну шкалу градацій смислів, що насичують богословськими деталями зміст молитвоспіву, проявляючи його глибинність. Близькими за змістом можуть бути як окремі слова, так і слововирази. Особливо поширені в редакціях Богородичних відповідники «церков» – «храм» (Богородичний на стиховні 1 гласу, Богородичний на стиховні 5 гласу). У дореформенних писемних пам'ятках (наприклад, в октоїху Цетиньє 1493–1494 р.) домінує «церков», у пізніших пореформенних – «храм». У церковно-слов'янському словнику обидва поняття потрактовано як «дім Господень». На відповідне значення натрапляємо в Богородичному на стиховні 1 гласу: «Молитв Твоих раб во Твоей церкви / Твоем храме приносимыя». «Церков» має й широке тлумачення, оскільки розуміється як «сукупність усіх розумних істот, небесних і земних, тобто ангелів і людей під єдиним головою – Христом»⁸. «Храм» є носієм ще й таких понять, як «хранилище, вмістилище, хранение, соблюдение»⁹. Останні у церковнослов'янських молитвоспівах, поряд із лексемами «церков» – «храм», часто фігурують як образні характеристики Богородиці.

У практиці Богородичних молитвоспівів лексеми «церков» – «храм» вживаються як у прямому значенні «дому Господнього», дому молитви (наприклад, у Богородичному на стиховні 1 гласу «молитв Твоих раб во Твоей церкви / Твоем храме приносимыя»), так і як образна характеристика Богоматері (наприклад, у Богородичному на стиховні 5 гласу «Церковъ и врата сущи / Храм и дверь еси»).

⁸ Дьяченко Г., протоиерей. Полный церковно-славянский словарь. Москва, 2001. [Репринт. видання 1900]. С. 794, 802.

⁹ Там само. С. 794.

Близькі за змістом заміні слова та слововирази здатні не тільки уточнювати зміст, але через смислову сукупність проявляти його векторність. Принцип «розгортання у часі» можна спостерігати у зіставленні різних редакцій початку Богородичного на стиховні 4 гласу: «Подай же / Подаждь утїшеніє» в українсько-білоруських текстах кінця XVI–XVII ст., «Преклонися к моленію» Львівського стародруку 1709 року та «Призри на моленія» в українських джерелах з пореформеною редакцією тексту XVIII–XIX ст. і Синодальних (1772, 1889). У зверненні до Богоматері «Призри на моленія», «Преклонися к моленію» відчутне бажання людини бути почутою в молитві, яка розпочинається. «Подаждь утїшеніє» – благання до Всенепорочної про втіху у молитві, яка триває.

У Богородичних текстах натрапляємо на заміність образів-символів Господа, які проявляють взаємозв'язки різних догматичних ліній. Скажімо, характеристики Господа «Благосердый» – «Благоутробний» у Богородичному на стиховні 1 гласу. В образі «Благосердого» (в українсько-білоруських ірмологіонах кінця XVI–XVII ст.) висловлено милість, доброту Христа до людей. «Благоутробний» (в українських ірмологіонах із пореформеною редакцією тексту XVIII–XIX ст. і Синодальних 1772 р., 1889 р.) концентрує аспекти вчення про Боговтілення, народження Сина Божого від Діви. Спільний корінь обох слів «благ» є незмінним у часово-територіальному зрізі тексту Богородичного 1 гласу.

Крім характеристик, які доповнюють одна одну в поєднанні смислів, у Богородичних текстах є заміні слова, які *несуть екзегетичну функцію*. Наприклад, у Догматику 1 гласу Господь в українсько-білоруських джерелах кінця XVI–XVII ст. проявляється як «Человіколюбець», а в українських з пореформеною редакцією тексту XVIII–XIX ст. і Синодальних 1772, 1889 років – як «Всесилен»¹⁰. Слова

¹⁰ Два варіанти завершення Догматика 1 гласу в джерелах українського походження відзначила Л. Корній, однак відмінності в їх-

«Человіколюбець» – «Всесилен» розтлумачують смисл одне одного: Всесильність Господня проявляється в безмежній любові до людства і, навпаки, тільки безмежна любов має велику силу.

Аналогічний принцип бачимо в Богородичному на стиховні 2 гласу в слововиразах «Божіє єсть **изволеніє** рождшеєся» (українсько-білоруські ірмологіони кінця XVI–XIX ст., Синодальні октоїхи 1772, 1889) та «Божіє єсть **Слово** рождшеєся» (Львівський ірмологіон 1709). Втілене Слово – Христос Господь, є виразом Божої волі. Воля Божа проявилася у втіленні Бога Слова.

Ще одну вагому групу відповідників у гімнографічних текстах утворюють *спільнокореневі слова*. У церковнослов'янських текстах часто трапляються складені двокорінні слова. У випадках заміни двокорінних слів один із коренів, як правило, залишається незмінним. Наприклад, у Догматику 3 гласу маємо «Иже **православно** Богородицу Тя исповедающих» (в октоїхах Цетиньє, Дермані та Синодальному, в українських пореформених редакціях XVIII ст.) або «Иже **правоверно** Богородицу Тя исповедающих» (в українсько-білоруській традиції кінця XVI – першої половини XVII ст.). Значення «правоверно» – вужче, ніж «православно». «Правоверно» означає «благочестиво»¹¹. Православний, за словником протоієрея А. Свіреліна, – «той християнин, який святу віру в Бога береже у такій чистоті й повноті, у якій її передали святі апостоли й затвердили Святі Отці на семи Вселенських

ньому змісті дослідниця не розглядає (див.: Корній Л. До проблеми музично-текстологічного вивчення нотолінійних Ірмолоїв української традиції XVII–XVIII ст. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2006. – Вип. 41 (Серія «Старовинна музика: сучасний погляд» : кн. 2). С. 90.

¹¹ Дьяченко Г., протоієрей. *Полный церковно-славянский словарь*. Москва, 2001. [Репринт. видання 1900]. С. 473.

соборах»¹². Отже, «православно» означає і правовірно, і правомисливо, і благочестиво.

Крім вищерозглянутих принципів заміності, були виявлені слова-відповідники, які за змістом замінню функцію як таку не виконують. Вони відіграють роль *розкриття* основного змісту молитвоспіву. Показовим у цьому сенсі є Богородичний на стиховні 3 гласу. В октоїхах Цетиньє та Синодальному маємо: «Без сѣмене ѡтѣ Божественнаго Дѣха **волею** убо **Ѡтца** зачала си Сина **Божія**». В українсько-білоруських ірмологіонах (кінця XVI – першої третини XVII ст., зокрема ІР НБУВ, ф. 1, № 5391) на місці «волею» стоїть «**совѣтом**». У рукописних редакціях киево-печерських ірмологіонів другої половини XVII ст. на місці «Сина Божія» – «**Сина плотію**». Звичайно, повнота змісту досягається через поєднання: Богородиця зачала «Сина Божія плотію».

Таким чином, замінні слова в сукупності дають смислову повноту тексту в цілому, проявляють внутрішній потаємний зміст, часто не виявлений в окремій одиничній текстовій формі, іноді в сумі смислів показують часову векторність змісту молитвоспіву.

У текстологічному порівнянні різних у часі й за регіональною належністю джерел виявилось, що текстам одних властиві слова, відсутні в інших. Т. зв. «вставні» слова як корінні для певної співочої традиції виявляють специфіку редакції тексту даної традиції й, відповідно, є для неї атрибутивними елементами. Наприклад, у Богородичному на стиховні 2 гласу в Києво-Печерських джерелах та ірмологіоні Супрасльського монастиря маємо: «Ущедрити **мира** и спасти душа наша». В октоїхах Цетиньє, Синодальних та ірмологіоні Московського Симоновського монастиря: «Ущедрити и спасти душа

¹² Свирелин А., прот. Церковно-славянський словарь. Для толкового чтения Св. Евангелия, Часослова, Псалтири, Октоиха и других богослужебных книг протоиерея А. Свирелина. Град Китеж, 1991. С. 128. (Репринт.).

наша». В українсько-білоруській традиції «мир» є корінним словом даного фрагменту тексту. Порівняно з іншими регіональними текстами іменник «мир», відповідно, виявляє специфіку українсько-білоруської співочої традиції.

Близький за значенням приклад маємо також у Богородичному на стиховні 6 гласу. У Києво-Печерській співочій традиції, ірмологіонах Супрасльського та Межигірського монастирів символічний образ Богородиці проявляється у вербальній тріаді: «яко Божіи Матери, **Невѣсте** и Дѣвѣ». У тому самому фрагменті Богородичного російської традиції (Синодальний октоїх, Ірмолой Московського Симоновського монастиря), – «яко Божіи Матери же и Дѣвѣ», – відсутній образ «Невѣсти».

Тож функція «вставних» слів, як і замісних, полягає в *розкритті богословсько-догматичної глибини змісту молитвосліву, у проявленні його головних сотеріологічної та онтологічної функцій*.

Отже, в одиничній текстовій версії піснеспіву розкриваються творчі форми втілення канону Церкви («живі форми існування»), її догматичних істин. Прагнення досягнути повноту змісту піснеспіву можливо зреалізувати за умов долучення максимальної кількості можливих варіантів тексту (різночасових й різнотериторіальних). У сукупності варіанти / редакції формують *надтекст чи метатекст – молитву людства* (позачасову й позатериторіальну).

За аналогією до вербального тексту музичний ряд Богородичного піснеспіву як форма інтонування слова не є індивергентним. Процеси смислоутворення у ньому відбуваються інтонаційними засобами. Богородичні стовпового співу мають формульну будову. Через мелодичні формули-лексеми – поспівки, лиця і фіти – на музично-інтонаційному рівні втілюється богословський зміст піснеспіву. На надзвичайну здатність знаменної мелодії відтворювати зміст розспівано-го нею богослужбового тексту вказував прот. Борис Нікола-

єв: «Знаменна мелодія настільки “зжилася” з богослужбовим текстом, так вросла у нього, що не читаючи тексту, неважко буває визначити його зміст за одним тільки малюнком мелодії. Текст у знаменній мелодії – наче душа в тілі. Як за виразом обличчя людини, яка молиться, <...> ми іноді прочитуємо її душевний стан, так і за рухом молитовної мелодії, графічно відображеної, ми можемо пізнати зміст богослужбового тексту, який породив цю мелодію [курсив наш. – О. П.]»¹³.

За аналогією до вербального тексту, мелодика богослужбових піснеспівів є конкретною формою виразу змісту, тому, як і вербальний текст, вона підпорядковується історичному часові й особливостям місцевого «музичного мовлення». Спільною і незмінною в усіх версіях буття мелодики стовпового Богородичного піснеспіву є її формульна основа, яка проявляється в історичних і регіональних варіантах поспівкового складу.

У результаті текстологічного порівняння піснеспівів різночасових та різнотериторіальних джерел можна виділити:

1) повну збіжність певного фрагмента вербально-музичного тексту піснеспіву в різних традиціях;

2) часткову збіжність, коли в одному з компонентів передачі догматичного змісту – вербальному чи музично-інтонаційному – наявні свої різночасові чи різнотериторіальні форми вислову (синонімічні чи варіантні між собою):

а) збіжність вербальних фрагментів текстів при незбіжності поспівкової складової частини цих фрагментів;

б) сталість поспівкової складової частини при варіантності висловлення у вербальному ряді;

¹³ Николаев Борис, протоиерей. Знаменный распев и крюковая нотация как основа русского православного церковного пения. Опыт исследования мелодики и нотации русского православного церковного пения со стороны церковно-богослужбной. Москва : Научная книга, 1995. С. 53.

3) незбіжність, коли й у вербальному, й у музично-інтонаційному рядках піснеспіву наявні власні різночасові та різно-територіальні форми вислову (синонімічні чи варіантні між собою).

Повна збіжність на музично-інтонаційному рівні – це повна відповідність музично-інтонаційної структури поспівки та її місця у формі піснеспіву. Йдеться про спільний текстовий фрагмент у різних місцевих та історичних джерелах. Зазвичай на таких ділянках містяться незмінні в часовому й територіальному зрізах мелодичні формули. Прикладами можуть слугувати поспівки:

– *возносець* 1 гласу, яким у Догматику 1 гласу українських джерел кінця XVI–XIX ст. стабільно розспівуються чотири фрагменти тексту («бесплотныхъ пѣснь», «миръ воведє», «Поборника имамы», «ибо Той победит враги»);

– *виплавка переметна*, закріплена за «и Владыку рожд-шую» (Догматик 1 гласу);

– *підйом середній* у Богородичному на стиховні 2 гласу є незмінним носієм двох фрагментів тексту: «Матер без мужа» й «Божие есть», а *колибци* – образу Богородиці («Все/Пречистая»);

– *дербиця повна* 3 гласу закріплена за словосполученням «прежде век» («иже прежде век» у Догматику, «Прежде век суца» у Богородичному на стиховні) тощо.

Зрозуміло, що незмінність мелоформул такого плану в часовому й регіональному зрізах зумовлена сталістю їхнього смислового поля: якщо поспівка стабільно розспіває одні й ті самі текстові фрагменти, і навіть однакові за формою вербальні слововирази (як у випадку з *дербицею* у різних піснеспівах), її музично-інтонаційний зміст буде також незмінним. У комплексі з вербальним текстом такі мелоформули є вагомим чинником збереження й відтворення канонічного змісту.

Часткова збіжність пов'язана також із *замінністю поспівок*, за подобою замінності слів чи слововиразів у вербаль-

ному ряді. Таку ситуацію можна спостерігати у порівнянні октоїхів Синодальної редакції та рукописів Києво-Печерської лаври, у яких віддзеркалюються співочі традиції Києво-Печерського, Супрасльського, Межигірського монастирів, а також Львівського (1709) та Почаївського (1766) стародруків. Йдеться про сталість музично-інтонаційною структури поспівки в одній співацькій традиції, але варіативність стосовно іншої. Зазначимо, що в композиції піснеспіву таким поспівкам, як правило, належать одні й ті самі місця форми (отже, ними розспівуються однакові текстові фрагменти). В українсько-білоруському співацькому ареалі такі поспівки характеризують вітчизняну традицію. Наприклад, *кулизма середня* 3 гласу в українсько-білоруських джерелах кінця XVI–XIX ст. незмінно закріплена за словами: «Всенепорочная», «ли разделения», «исповедающих» у Догматику, «родила Еси», «Советом Отчим / Волею же Отчею» у Богородичному на стиховні. У Богородичних піснеспівах 3 гласу вербальна складова *кулизми середньої* є спільною для українсько-білоруських джерел та Синодального октоїха. У цьому сенсі українсько-білоруська форма¹⁴ *кулизми середньої* з колорованим мотивом оспівування у кадансі «працює» на стилістику українсько-білоруської традиції, зокрема її тяжіння до максимальної вокалізації, мелодизації розспіву. Стосовно відтворення смислу сакрального тексту, варіанти *кулизми середньої* обох традицій ідентичні за змістом.

В українсько-білоруських піснеспівах можна спостерігати явище **історичної заміни** як *однойменних, так і різнойменних, але споріднених у музично-інтонаційному плані поспівок*. Появу нових стійких варіантних утворень однойменних поспівок зумовлено одним із найрозповсюдженіших способів побутування поспівок у монодійному спі-

¹⁴ Далі вираз «українсько-білоруська форма» позначаємо аббревіатурою «у.-б. ф.».

ві – сформульованою М. Бражниковим «системою дрібних видозмін наспівів»¹⁵.

Прикметною стала *історична заміненість однойменних поспівок, варіантних у своїх кадансових ділянках*. Таким чином утворилися українські поспівки, наприклад, *кимза й кулизма скамейна* 1 гласу, *кимза й кулизма скамейна* 4 гласу, в кадансі яких десь із початку XVII ст. з'явилася *підтримка* (зафіксовано в джерелах другої чверті XVII–XIX ст.). У Супрасльському ірмологіоні кінця XVI ст., Синодальному октоїху, як і в зведенні прот. В. Металлова, *підтримки* у кадансі даних поспівок немає. Заміна в текстовому фрагменті «воспоим Марию Дѣвицу» Догматика 1 гласу дореформеного «Дѣвицу» на пореформене «Дѣву» впливу на можливу зміну складу поспівки не зробила. Навпаки, мелодична форма поспівки *кимза з підтримкою*, що розспіває даний вербальний фрагмент, залишилася незмінною: видозміни торкнулися лише способу розспівування тексту внаслідок заміни трискладового слова на двоскладове. За смислом як поява *підтримки* в поспівках – оспівування кінцевої опори «ре», так і заміна розмовного «Дѣвицу» на «Дѣву» високого стилю нічого суттєво не змінює, зберігає канонічний зміст, але формує стилістичну своєрідність. Цей принцип зберігається в практиці побутування значної частини поспівок православної монодії. Історично замінюються при незмінності вербального фрагменту тексту:

– У.-б. ф. *рожека* (без закінчення *хаміли*) й у.-б. ф. *рожека з хамілою* на слова «Всемирную славу», «Сия преграждение» Догматика 1 гласу;

– У.-б. ф. *задевица* та *задевица з хамілою* на слова «Тем и естество» Богородичного на стиховні 1 гласу;

– У.-б. ф. *мережі меншої без підтримки* (ІР НБУВ, ф. 1, № 5391; ф. 312, №112/645с) та *мережі меншої з підтрим-*

¹⁵Бражников М. Древнерусская теория музыки. По рукописным материалам XV–XVIII веков. Ленинград : Музыка, 1972. С. 196.

кою (ІР НБУВ, ф. 301, № 350п, № 85л та ін.) на «и Матерне дерзновение» Богородичного на стиховні 2 гласу;

– У.-б. ф. *мережі великої двоєчельної* (ІР НБУВ, ф. 1, № 5391) та *мережі великої двоєчельної з підтримкою* (ІР НБУВ, ф. 301, № 350п, № 85л; ф. 312, №112/645с та ін.) на текст «на ны востанія» Богородична на стиховні 4 гласу;

– У.-б. ф. *ометки великої* [ІР НБУВ, ф. 1, № 5391; ф. 301, № 350п; ф. 301, № 85л; ф. 301, № 31п/17; КПКЗ, Кн. №2082] і *ометки великої з перегибом* [ІР НБУВ НАНУ, ф. 312, №112/645с, Кир. 876п] на слова «ныне же Христа роди», «Непорочная же» Догматика 5 гласу;

– У.-б. ф. *рафатки меншої* [ІР НБУВ, ф. 1, № 5391; ф. 301, № 350п, Кир. 876п] та *рафатки меншої з перегибом* [ІР НБУВ, ф. 312, №112/645с] на слова «Тамо Моисей», «Зде же Гавриил» Догматика 5 гласу, «непрестанно моли» Богородичного на стиховні 5 гласу.

Показовим для поспівок українсько-білоруської гілки стовпового співу є історична заміненість елементів «системи дрібних видозмін наспівів». У цьому аспекті особливо відзначилися *підтримка* й *навук великий* – структурні елементи кадансової зони *храбриці* 6 гласу, *мереж* 2, 4, 6 гласів. Поспівка *храбриця повна з навуком великим* є характерною для українсько-білоруської співочої традиції кінця XVI – першої половини XVII ст. У Богородичному на стиховні 6 гласу нею розспівується «Избавитель мой». Починаючи із другої чверті XVII ст. *храбриця повна з навуком великим* витісняється у.-б. ф. *храбриці повної з підтримкою*. В основі обох елементів завершення *храбриці* – *навука великого* й у.-б. ф. *підтримки* – лежить спільна «ідея»: оспівування кінцевої опори «ре». Мелодично *навук великий* і у.-б. ф. *підтримки* подібні й мають спільну звуковисотну основу та єдиний вектор руху. Отже, за змістом завершальні структурні елементи *храбриці* синонімічні між собою. Імовірно, розспівування *підтримки*, більш компактної й простішої відносно *навука великого*, давалося

клірошанам легше, тим паче, що в *храбриці з підтримкою* вже закладено спосіб мелодичного руху, близький до розспіву *павука великого*. В українській співочій традиції *підтримка* у структурі поспівок набула атрибутивної якості, саме тому вона є пріоритетною.

Аналогічне відбувається також із *мережами*. У Догматику 6 гласу звернення «Пресвята Дѣвице» до 40-х років XVII ст. розспівається у.-б. ф. *мережі середньої з павуком великим* (нотний приклад з ірмологіону ІР НБУВ НАНУ, ф. 301, № 350 п), що приблизно в цей самий час замінюється або ж функціонує водночас із у.-б. ф. *мережі середньої з підтримкою* (нотний приклад з ірмологіону ІР НБУВ, ДА 91 Л):

Мережа середня з Павуком великим

Прє - све - та я Де - ви - це

Мережа середня з підтримкою

Прє - свя - та - я Де - во

Мережа середня з підтримкою стає стійкою в українських джерелах середини XVII – XIX ст.

Як бачимо, при збереженні мелодичної основи формули, що на рівні композиційних елементів монодії є втіленням уставної єдності, відбуваються історичні та регіональні видозміни переважно кадансової зони поспівок, за участі яких формуються стилістичні особливості та проявляється творчість у межах канону.

Однак часто структурні видозміни елементів поспівки є наслідком внесення певних смислових акцентів. У Богородичні на стиховні першого гласу в українсько-білоруських редакціях кінця XVI–XVII ст. «на Своя молебники умило-

сердися» розспівується у.-б. ф. *пастели повної*, яка має чітко окреслену трисегментну структуру:

ІР НБУВ, ф. 1, №5391 (1596–1601)

-----пастела повна-----

на Сво - я мо - леб - ни - ки у - ми - ло - сер - - ди - ся

Така будова *пастели повної* зумовлена смислом вербального тексту: перший сегмент («на Своя») – тризвукове низходження на «мі» «мрачного» суголосся символізує образ Вишньої благодаті, що сходить на людський рід через молитовне стояння його Заступниці – Богородиці; другий сегмент («молебники») – висхідний мотив до найвищого тону «мрачного» суголосся «мі», із зупинкою-читком на ньому, – є музично-інтонаційним символічним образом молитовного стояння людей перед Богородицею. Цікаво, що у пореформених редакціях «молебники» замінено на «раби». Попри це, висхідний мотив залишається незмінним, а внаслідок заміни чотири-складового слова «молебники» на двоскладове «раби» у розспіві усикається читок на «мі» і відбувається зміщення складів відносно наспіву:

КПКЗ, Кн. 2082 (1820 р.)

Пастела повна

на Тво - я ра - бы у - ми - ло - сер - - ди - ся

Третій сегмент поспівки («умилосердися») є контрастним до силабічних попередніх, оскільки містить виразний каданс *пастели*, який у киево-печерських джерелах колорується мотивом оспівування (*підтримкою*) кінцевої опори «ре»: витворюється символічний образ Вишньої милості до людей Божих.

Як бачимо, в українсько-білоруській версії *пастели повної* мелодичний рух підкоряється структурі вербального

тексту; кожне слово ніби підкреслюється й у такий спосіб акцентується зміст даного текстового фрагменту.

У Синодальній редакції *пастела повна* з текстом «на Твоя рабы умилосердися» є узагальненим символічним образом низходження Вишньої милості Богоматері до людей. Відчуттю внутрішньої образної цілісності сприяє плинність мелодичного руху, «хвилі» якого не збігаються з межами текстових ланок, а утворюють у сукупності автономну, музично урівноважену, мініатюрну тричастинну репризну форму:

Синодальний Октоїх (1889 р.)

----- Пастела повна -----

на Тво - я ра - бы у - ми - ло - сер - - ди - ся

У такий спосіб музичні цілісності беруть на себе основну організуючу роль, тоді, як в українсько-білоруських версіях музичний ряд не привертає до себе уваги, оскільки цілком підпорядкований завданню чіткого донесення слова молитви.

Таким чином, у співвідношенні вербального і мелодичного рядів даного фрагменту піснеспіву українсько-білоруської традиції та Синодальної редакції маємо «перемінність функцій»: відкриту форму відтворення змісту спостерігаємо в українських джерелах й більш сокровенну – у Синодальному октоїху.

Показовим прикладом свідомої, на наш погляд, зміни типової структури поспівки, зумовленої змістом сакрального тексту, є *долинка висока* четвертого гласу. В українсько-білоруських редакціях кінця XVI–XIX ст. *долинка висока* на текстовий фрагмент Догматика «одесную Тебе» залишається незмінною:

ІР НБУВ, КПЛ,31п/17 (1685 р.)

----- Долинка висока -----

о - - - - дес - ну - ю Те - бе

Широкий амбітус долинки високої сягає «світлого» («фа»– «соль»), «мрачного» й усього «простого» суголось: постає образ-символ Цариці Небесної, Ходатайниці перед Господом за весь грішний світ.

У пізнішій уніфікованій Синодальній редакції октоїха змінюється поспівкова складова: замість долинки високої з'являється долинка недоводна та під'їзд світлий у нижній позиції. У такий спосіб у тексті акцент переноситься з образу Богородиці на образ Христа: предстояння Цариці Небесної («Предста Царица») одесную Господа («одесную Тебе») трактується як сходження до Свого Сина і Бога:

Синодальний Октоїх (1889 р.)

Долинка недоводна Під'їзд світлий

о - дес - ну - - - - - ю - Те - бе

Акцентуація різних аспектів змісту з допомогою зміни поспівкового складу також «працює» на принцип взаємодоповнення змісту, як це можна було спостерігати у редакціях вербального тексту.

Приклад утворення саме засобами мелодичного ряду майже протилежних варіантів змісту одного й того самого текстового фрагменту в різних джерелах знаходимо в Догматику четвертого гласу. У цьому фрагменті йдеться про оновлення Христом людського образу, «истлевшого страстми». Зазвичай в українсько-білоруських джерелах «истлевший страстми» розспівується поспівкою *возмер*, яка двома висхідними подібними хвилями, ніби по сходах, підіймає у сфери «світлого» суголосся й кадансує на найвищому ступені «мрачного» – «мі», тобто акцентується мотив оновлення як нелегкого сходження до святості:

ІР НБУВ, ф. 301, № 85л (1629 р.) *Возмер*

и - - - - стлев - - ший - - - - страст - - - - ми

У Почаївському ірмолої 1766 р. *возмер* зазнав видозміни внаслідок інтонаційного увиразнення «страстми»: на «страстми» наспів «повертається» у більш властиве розспіваному слову доно «мрачного» суголосся:

НБУВ, Кир. 446 (1766 р.)



У такий спосіб зміст прочитується як руйнування високого першообразу пристрастями людської природи.

У Догматику Синодального октоїха, навпаки, інципіт *возмера* перетікає у кадансуючу ділянку *воздержки*, що являє собою оспівування кінцевої опори «фа» «світлого» суголосся: оновлений людський образ в іпостасі Христа символічно досягає Божественного рівня. При цьому в синтезованій структурі *возмер-воздержка* збережено ступеневу форму сходження, як у більшості українських джерел:

Синодальний Октоїх (1889 р.)



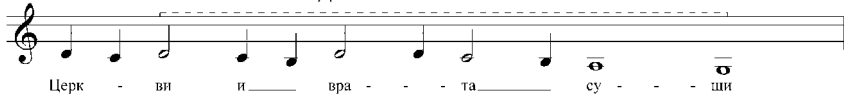
Богородичний на стиховні п'ятого гласу також є показовим прикладом участі мелодики в процесах смислоутворення. Традиційно зачин «Церков и врата суши» у дореформених редакціях і Києво-Печерських XVII ст., які зберігають дореформені тексти, «Храм и дверь Еси» у пореформених розпівується поспівкою *долинка менша* чи *хориса*:

ІР НБУВ, ф. 301, № 350п (2 чв. XVII ст.)



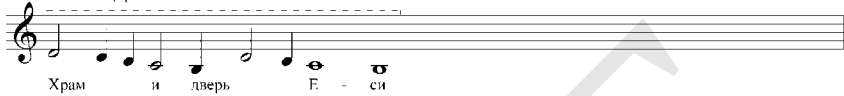
ІР НБУВ, КПЛ, № 31 п/17 (1685 р.)

Долинка менша



Синодальний Октоїх

Долинка менша



У Почаївському ірмологіоні 1766 р. у кадансі *долинки меншої* додається *підйом*¹⁶:

НБУВ, Кир. 446 (1766 р.)

Долинка менша з підйомом



На наш погляд, варіант *долинки меншої* з *підйомом* зумовлений змістовим аспектом: через Богородицю, символічним образом Якої є «врата» («дверь»), явився Спаситель грішного світу; Пречиста стала «храмом» («церквою») Бога Слова; у молитві до Сина Божого Богоматір проявляє «непрестанну» турботу про спасіння «душ наших». Зазвичай в осмогласних піснеспівах *підйом* виконує функцію звукового символу спасіння¹⁷, тому музично-інтонаційними засобами сприяє роз-

¹⁶ У Львівському ірмологіоні 1709 р., що зберігає дореформену редакцію тексту, натомість маємо традиційну форму *долинки меншої*, у якій *підйом* відсутній.

¹⁷ Прилепа О. Лейтмотивна функція поспівки й фіти в богорідних піснеспівах знаменного розспіву. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2003. Вип. 24 (Серія «Старовинна музика: сучасний погляд»: кн. 1). С. 27–41; Прилепа О. Семантичне поле «поспівкового словника» Києво-Печерського Ірмологіону. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2006. Вип. 60 (Теоретичні та практичні аспекти музичного смислоутворення). С. 175–179; Прилепа О. Втілення положень християнської догматики в

глумаченню змісту Богородичного Почаївського джерела. Заміна поспівок на спільний текстовий фрагмент, що призводить до зміни смислових акцентів, є вагомим чинником розширення змісту піснеспіву: у даному випадку відтворено образ явлення Спасителя, Його низходження через Небесні Двері – Богородицю.

Аналогічний приклад участі *підйому* в процесах смислотворення маємо в Києво-Печерському ірмологіоні 1775 року (ІР НБУВ, Кир. 876п). Традиційна для українсько-білоруських джерел у.-б. ф. *мережі великої* на словах «моленія приемши» Богородичного на стиховні восьмого гласу в ірмологіоні 1775 року замінюється у.-б. ф. *мережі великої з підйомом*. Поява *підйому* в структурі *мережі великої* зумовлена особливостями змісту вербального ряду: в зверненні до «Матері Бога Вишнього» міститься прохання про прийняття людської молитви, подання очищення від гріхів і благання про молитовне стояння перед Господом заради спасіння «всіх нас». Тут Богородиця постає в образі Дверей і для Спасителя, і для тих, кого Він спасає: саме низходження Боже стало головною умовою сходження людини, її спасіння. Низхідна ідея мелодичного руху, властива *мережі*, переростає у висхідну: *підйом* виводить із «мрачного» суголосся у «світле». У такий спосіб створюється звуковий образ спасіння, що є ключовим у тексті молитвоспіву.

У порівняльному аналізі поспівок різночасових та різно-регіональних джерел виявилися випадки незбіжності поспівок, якими розспівується один і той самий фрагмент тексту. У Богородичному на стиховні 4 гласу в більшості розглянутих джерел кінця XVI – середини XIX ст. «Всенепорочная» розспівується українсько-білоруською формою *мережі повної*. В ірмолоях ІР НБУВ, КПД, № 35п/1 (друга половина XVII ст.)

богородичних піснеспівах. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2008. Вип. 73 (Музична творчість та наука в історично-му просторі). С. 113–122.

та Кир. 876п (1775) на «Всенепорочная» маємо у.-б. ф. *дряби великі*. Замінність таких відмінних і специфічних у музично-інтонаційному плані поспівок зумовлена спільними аспектами їхнього мелодичного змісту: у кореневій частині обох поспівок, утім, особливо для кожної з них, втілюється принцип оспівування верхньої опори «фа», після чого в кадансі маємо поступеневе низходження до нижніх опор «ре»-«до» «мрачного» суголосся, *тобто поспівки мають спільний вектор руху, спільне розташування на шкалі обиходного звукоряду й спільні опорні тони*. Тож **незбіжність різнойменних поспівок виявилася можливою заміністю їх за принципом подібності мелодичного змісту**, а саме: у.-б. ф. *мережі повної* та у.-б. ф. *дряби великі* – поспівки-«синоніми». Важко пояснити цю синонімічну заміну в аспекті втілення змісту. У більшості джерел переважає поспівка *мережа повна* і лише в двох було виявлено *дряби великі*, тобто таку заміну можна вважати локальною версією даних двох джерел. Однак **цей приклад показовий стосовно явища утворення поспівок-«синонімів»** у можливих версіях розспівування богослужбового тексту.

Так історично склалося, що в Богородичному на стиховні 2 гласу текстовий фрагмент «Еже все создание Преимущаго / всю тварь Содержащаго» не є сталим як у вербальному ряді, так і в музичному. Часова заміна слововиразів у вербальному тексті, які мають різний обсяг (різну кількість складів), вплинула на протяжність розспіву даних текстових фрагментів. У джерелах кінця XVI – першої половини XVII ст. на властивий їм текстовий фрагмент «Еже все создание Преимущаго» припадають дві поспівки: варіант *скачека середнього* чи близького до нього *опромета* (на «Еже все создание») й у.-б. ф. *кулизми скамейної* (на «Преимущаго»). У пореформених джерелах у процесі заміни «Еже все создание Преимущаго» на «всю тварь Содержащаго» істотно скоротилася кількість складів, унаслідок чого наспів також зазнав видозмін: в ірмологіоні 1775 р. «всю тварь Содержащаго» розспівується у-

б. ф. скачека середнього, а в ірмологіоні 1820 р. аналогічний текстовий фрагмент зберігає у.-б. ф. кулизми скамейної. За смыслом **повнота мелодичного змісту розглядуваного текстового уривка в пореформених джерелах досягається через поєднання обох послівок**, тобто у тій формі, у якій вони існували в дореформеній співочій практиці.

Таким чином, незбіжність послівок на текстовий фрагмент «всю тварь Содержащаго» зумовлена не самовільним внесенням молитвоспівцями нової послівки, що розцінювалося як свавілля («произвол»), а **вибором послівки зі вже наявних у співочій практиці даного піснеспіву, що зберігало його канонічність**.

Часто незбіжність послівок на один і той самий текстовий фрагмент у різних монодійних традиціях є наслідком *зміщень смислових музично-інтонаційних акцентів*. У Догматику сьомого гласу Синодального октоїха текстовий фрагмент «паче естества Богородице» складається з двох контрастних за характером мелодичного руху побудов: в основі першої – варіант *возмера* зі збереженням типового інципітного звороту, що є спільним для *возмера* і *перекладки*; в основі другої – вибіювата *мережа нижня*:

Синодальний Октоїх (1889 р.)

варіант Возмера ----- Мережа нижня -----

п а ч е е с т е с т в а Б о г о р о - д и ц е

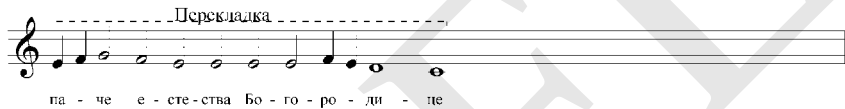
Зворот *возмера* інтонаційно увиразнює слово «естества». В перекладах із церковнослов'янського «паче естества» означає «дивно», «чудесно»¹⁸. У Синодальному октоїху засобами мелодики – контрасту «світлого» (розспів *возмера*) і «мрачно-

¹⁸ Свирилин А., прот. Церковно-славянський словарь. Для толкового чтения Св. Евангелия, Часослова, Псалтири, Октоиха и других богослужбных книг протоиерея А. Свирилина. Град Китеж, 1991. С. 120.

го» (місцерозташування *мережі нижньої*) суголось як Горішнього і долішнього – розкривається зміст чуда: перетворення земного жіночого єства (долішне) Божественною силою (Горішне) у Богородительницю.

В українсько-білоруській монодійній традиції «паче естетства Богородице» розспівано досить традиційно для сьомого гласу – на одній хвилі поспівки *перекладка* з включенням внутрішньопоспівкового читка на найвищому ступені «мрачного» суголосся «мі», що символізує чудо народження Сина Божого – Його низходження на землю:

ІР НБУВ, ф. 301, № 85л (1629 р.)



Далі у піснеспіві поспівкою *перекладка* розспівується також «Матеръ Божию», причому читок на «Божію» інтонаційно підкреслює Божественну троїчність, у такий спосіб проявляючи глибину змісту тексту. Таким чином, порівняно із Синодальною традицією, що має більш ускладнену сокровенну форму передання змісту даного фрагменту Догматика сьомого гласу, в українській співочій традиції спостерігаємо досить «відкрити» змістово версію піснеспіву.

Отже, у порівняльному аналізі піснеспіву з джерел різного часу та місцевих традицій виявилася варіативність форм викладу його змісту: піснеспів як рід молитвослов'я існує у нескінченній кількості текстових версій. Різні аспекти догматичного вчення Церкви можуть набувати характерних вербальних форм утілення в конкретних піснеспівах.

Роль мелодичного начала у формуванні змісту богослужбового піснеспіву є надзвичайно важливою. Варіанти одних і тих самих поспівок, що у різних гілках монодії виконують функцію усталених традиційних форм й віддзеркалюють стилістику місцевих традицій, у смислового аспекті

ідентичні за змістом. Серед більшості замінних поспівок переважає вибір музично споріднених. Мелодичні форми поспівок на один і той самий вербальний фрагмент можуть мати різну форму вираження змісту – сокровенну чи відкрити, проявляти його різну глибину, акцентувати його різні аспекти (теми, образи, сторони одного й того самого образу). Наявність різних поспівок зі спільним текстовим рядом у монодійних традиціях є музично-інтонаційним чинником глибинного втілення богословського змісту. За подобою вираження повного догматичного змісту у вербальній знаковій системі, повнота мелодичного змісту проявляється у поєднанні всіх мелодичних варіантів поспівок, що його формують. У такий спосіб реалізується змістовий *музичний метатекст* молитвоспіву.

Ірина СІКОРСЬКА

Музичні фестивалі в Україні: міжнародна складова (на прикладі міжнародного музичного фестивалю академічної музики «Київ Музик Фест»)

Союз Радянських Соціалістичних Республік та Україна як його невіддільна складова частина були закритою системою. Наші провідні колективи та «благонадійні» в ідеологічному плані артисти, зокрема й музиканти, час від часу виїжджали за кордон – представляти українську музичну культуру на Заході (звісно, щоби прославляти тодішній лад). Люди проходили численні перевірки, кожен факт їхньої біографії розглядали «компетентні органи» через «збільшувальне скло». Усі закордонні гастролі треба було здійснювати тільки через Москву, і ця вертикаль суворо й неухильно витримувалась. До кола обраних належали Державний хор імені Г. Верьовки, ансамбль танцю ім. П. Вірського та інші регіональні колективи фольклорно-етнографічного спрямування. Гастролювала також трупа Київського театру опери та балету (до цих пір жива легенда, як 20 хвилин не вщухала овація після виконання у німецькому Вісбадені Увертюри з опери «Тарас Бульба» М. Лисенка під орудою незабутнього Стефана Турчака). Як відомо, два сезони співав у Метрополітен-опера (США) Анатолій Солов'яненко (до слова, державі віддавав 90 % гонорару).

Часом в Україну приїздили іноземні гастролери: звісно, лише до столиці. Зустрічалися з «ідеологічно правильними»

людьми (як-от у 1960-х – американський композитор і диригент Леонард Бернстайн). Але такі випадки були поодинокими. Ось як про це згадував безпосередній очевидець – композитор Іван Карабиць: «Згадую, як кілька років тому [1983-й рік. – І. С.] Спілка композиторів колишнього Союзу відрядила мене до Аргентини, щоби підібрати кандидатури композиторів для участі в московському Міжнародному музичному фестивалі... Якось за вечерею в ресторані офіціант запитав моїх аргентинських колег, звідки я. Йому відповіли, що з України, з Києва. Він трохи подумав і знову запитав: “А це де? Біля Алжира?”. Усі розсміялися. Усміхнувся і я. Усміхнувся гірко, з болем у душі. Не знати про Україну, про Київ?! Як же це так? Чи ми того не варті?... Місію свою тоді я виконав, і двоє аргентинських композиторів таки приїхали до Москви»¹.

Ситуація поступово змінилася з настанням «перебудови». Залізна завіса впала, і в Україну полинув справжній потік закордонних гостей (спершу – лише до нас, оскільки вчорашні «радянські» митці елементарно не мали коштів). Уперше я (та й багато моїх колег) побачила закордонних гостей (переважно американських і канадських, але також і польських та югославських українців) у Чернівцях на фестивалі «Червона рута – 1989», що стала справжнім культурним вибухом і провісницею Незалежності. Не поступався їй значенням і Перший міжнародний фестиваль академічної музики (1990 р.) у Києві, що невдовзі здобув назву «Київ Музик Фест» (КМФ). Насамперед він розімкнув коло містечкового «міжсобойчика» республіканських пленумів і дав можливість порівняти власні здобутки зі світовими. Звернімося знову до спогадів І. Карабиця – тоді секретаря Спілки композиторів України та СРСР, який відповідав за закордонні зв'язки: «Треба було шукати нові форми, які б фіксували

¹ Карабиць І. «Київ Музик Фест»: здобутки й проблеми. Літературна Україна. 1993. 18 листопада.

наші успіхи, наше прагнення увійти у світовий культурний процес... Настав час, коли самоствердження, відчуття гордості та гідності є не амбіція, а необхідність, без якої ми не пізнаємо світ, а світ не пізнає нас»².

Робота в секретаріаті правління Спілки композиторів сприяла набуттю І. Карабицем «фестивального досвіду»: окрім уже згадуваної Аргентини, він неодноразово відвідував Болгарію, Німеччину, Румунію, Чехословаччину, Югославію; завдяки культурним обмінам бував у Еквадорі, Італії, Канаді, США, Фінляндії, Швеції. З ансамблем пісні й танцю Київського військового округу, де працював диригентом, гастролював у Великій Британії, Сомалі, Франції. Перебуваючи за кордоном чи спілкуючись із іноземними колегами, Іван Федорович передовсім цікавився принципами організації музичного життя і, зокрема, музичних фестивалів. У багатьох із них він брав особисту участь, зокрема, був членом журі фестивалю «Братиславська ліра» (1984). Тобто, мав можливість використати найкращі світові досягнення і застосувати світовий досвід на українському ґрунті.

Ідеї І. Карабиця знайшли розуміння і підтримку у керівництва СКУ та в Міністерстві культури України. Було створено директорат фестивалю у складі: Валентина Бібіка (Харків), Євгена Станковича (Київ) та Мирослава Скорика (Львів). Визначено його організаційний штаб – Центр музичної інформації СКУ на чолі з Володимиром Симоненком. Неабияку позитивну роль відіграв глибокий патріотизм усіх «батьків» фестивалю: «Започатковуючи нову справу, ми не були застраховані від помилок, проте глибоко вірили, що українська музична культура заслуговує найширшої інтеграції у світовий музичний процес...»³.

² Там само.

³ Карабиць І. «Київ Музик Фест»: здобутки й проблеми. Літературна Україна. 1993. 18 листопада.

Своїм задумом – створити в Україні міжнародний музичний фестиваль – Іван Карабиць поділився з новим знайомим – американським композитором українського походження Вірком (Вірославом) Балеєм, і той гаряче захопився цією тоді революційною ідеєю. Так, сама доля розпорядилася, – бути йому продюсером новонародженого «Фесту» (утім, з огляду на його непересічний досвід у царині музичного менеджменту – галузі для України тоді ще зовсім нової). Глибоко символічним було те, що організацію фестивалю здійснювали одночасно по обидва боки океану. Проте всі зусилля було скеровано на одну мету: заснувати в Києві фестиваль, конкурентоспроможний найкращим світовим аналогам, із найпрестижнішими музичними імпрезами. Життя сформулювало творче кредо фестивалю: презентація української музики у світі, усвідомлення вітчизняними митцями себе і своєї самотньої культури в контексті загальних світових процесів.

Таким чином, збіг об'єктивних і суб'єктивних факторів сприяв народженню в Києві першого масштабного міжнародного музичного дійства. Показовим є звернення Оргкомітету Першого українського міжнародного музичного фестивалю (саме таку він тоді мав назву): «В одному з найкрасивіших міст світу – Києві розпочинається український міжнародний фестиваль. Фундатори цього свята музики сподіваються, що воно стане традиційним. Бо ідея його виростає з самої музики, яка здатна подолати кордони, і є незмінним засобом спілкування та єднання людей, носієм вищих етичних та гуманістичних ідеалів»⁴. «Наш фестиваль – читаємо далі в буклеті, – це свято сучасної музики...»; його програми було укладено за демократичним принципом: «Окрім творів українських авторів, вони включають музику і зарубіжних композиторів, які бажа-

⁴ Перший український міжнародний музичний фестиваль (6–13 жовтня 1990 року): Буклет. Київ, 1990.

ють взяти в ньому участь. Це дає можливість всім, хто цікавиться музичним мистецтвом, дістати широке уявлення про розмаїття сучасної музичної творчості, а українським музикантам – усвідомити себе і свою самобутню культуру в контексті загальних світових процесів»⁵. На практиці, з 90 творів авторства 83 українських композиторів, що прозвучали на фестивалі, 67 було написано після 1985 року, а 8 – узагалі були прем'єрами: Літургія для сопрано і чоловічого хору а саррелла Лесі Дичко, Камерний концерт для ансамблю солістів Олександра Левковича, Концерт для гітари й камерного оркестру Костянтина Віленського, Квартет для саксофонів Ірини Кириліної, Симфонія № 4 Олександра Красотова, Концерт для бандури та оркестру народних інструментів Якова Лапинського, «Поезія випадкового» для електронних звуків та фортепіано Олександра Назарова, Сюїта «Música rustica» Петра Петрова-Омельчука. Уже сам лише перелік назв прем'єрних творів засвідчує широке жанрове та стиліове розмаїття представленої музики. «Ми прагнемо, щоби кожен музикант відчув себе в контексті розвитку музичного мистецтва», – уточнювали цю тезу у вступному слові організатори «Фесту'91» (до речі, тоді була вперше представлена й остаточно затверджена його постійна назва, що стала столичним брендом). На цьому ж фестивалі було сформульоване й концепційне його кредо: «Музика і Світ. Світ і Музика». Прикметно, що з кожним роком кількість фестивальських прем'єр невпинно зростала: на «Фесті'2002» їх було загалом близько 70 (!): світових, європейських, українських, київських. Звісно, переважна їх кількість належала українським авторам: «Фест» стимулював їх написання, мотивував, брати в ньому участь стало престижно. Зокрема, тут уперше прозвучали симфонічна елегія «Ворзель» Леоніда Грабовського (1992, в Україні),

⁵ Карабиць І. «Київ Музик Фест»: здобутки й проблеми. Літературна Україна. 1993. 18 листопада.

Диптих для струнних Мирослава Скорика (1992), хоровий Диптих Валентина Сильвестрова, «Музика Рудого лісу» (1992), камерні симфонії (починаючи з 5-ї) Євгена Станковича, «Сопсерто Strumentale» Володимира Зубицького (1997), симфонія-балет «Кохання і смерть» Віталія Губаренка (1998) та багато інших непересічних творів наших видатних співвітчизників. Водночас, камертоном для сучасної музики слугувала світова й вітчизняна класика з акцентуацією останньої. Так, на 1-му фестивалі прозвучали Симфонія Михайла Колачевського, увертюра до опери «Тарас Бульба» Миколи Лисенка, хор «Сонце заходить» Станіслава Людкевича, Симфонія № 2 Левка Ревуцького – ці вершинні твори немов пунктиром накреслили шлях розвитку української музики за останнє століття. На «Фесті'97» через 70 років після першого виконання і наступних десятиліть заборони відновили «Галицькі пісні» Л. Ревуцького. На КМФ'99 звучали твори Михайла Вериківського й Віктора Косенка та ін. І поряд з ними «вічні» – Йоганн Себастьян Бах і Вольфганг Амадей Моцарт, Арнольд Шенберг і Бела Барток, Ігор Стравинський і Дьордь Лігеті, Чарльз Айвз і Вітольд Лютославський та Кшиштоф Пендерецький. Цей перелік можна продовжувати – надто великий список імен і творів, що становлять скарбницю світової музики, прозвучали упродовж трьох десятиліть на КМФ. І це, безумовно, є свідченням ерудиції українських солістів і колективів, виконавського професіоналізму та піетету до світових музичних авторитетів.

Прикметно, що таке зацікавлення світовими музичними новаціями було притаманне українським митцям різних часів. Зокрема, на «Фесті'2001» відбувся концерт фортепіанної музики «З нотної бібліотеки Бориса Лятошинського», – проєкт, здійснений під керівництвом незабутньої Ії Царевич. Символічно, що складався він з творів композиторів-класиків ХХ ст., а в ті часи – вельми критикованих у СРСР: Макса Регера, Франсіса Пуленка, Артюра Онеґера, Пауля Гіндемі-

та, Бенджаміна Бріттена та інших у виконанні Наталії Федусів та Ігоря Савчука. Останній у вступному слові наголосив, що саме Б. Лятошинський у 1920-х роках очолював секцію сучасної музики і уважно слідкував за всіма новинками (так утворилася смислова арка між музичним світом Б. Лятошинського та нинішнім фестивалем – продовжувачем його справи).

«Однією з чудових рис фестивалю є його “незамкненість”, відкритість, європейська, а ширше – світова репертуарна орієнтація», – констатував найпрестижній на той час на теренах СРСР журнал «Музична академія»⁶. Тим цікавішим був внутрішній діалог, що утворювався в процесі виконання українських і зарубіжних творів у межах однієї програми. «Принцип безпосереднього зіставлення і одночасного показу музичних творів різних країн виразно відтінив особливості розвитку української музики, дав можливість чіткіше уявити її місце у світовій культурі», – відзначала критика⁷.

Забігаючи наперед, зауважу, що саме на «Фесті» склався «програмний профіль»: збалансованість фестивальних програм на рівні 2/3 : 1/3 – тобто у співвідношенні: дві третини української музики – до одної третини музики зарубіжної. Очевидно, що цей баланс, затверджений світовою фестивальною практикою з метою популяризації саме вітчизняної музики, згодом поширився і на інші українські міжнародні фестивалі. Відтак його можна вважати умовною фестивальною константою.

Ще одна іпостась «міжнародного обличчя» КМФ – іноземні гості. Безперечно, найбільше вражає в цьому сенсі найперший фестиваль: після багатьох років «залізної зависи», обмеженого доступу до закордонної музики, до Києва приїхали композитори з Австрії, Болгарії, Данії, Канади,

⁶ Контури фестивалю. Музикальна академія. 1993. № 1. С. 62.

⁷ Загайкевич М. Бути Києву фестивальним містом. Культура і життя. 1993. 6 листопада.

США, ФРН, Чехії, а також велика кількість офіційних осіб – представників світового бізнесу, ЗМІ, видавничих центрів тощо. Це мало величезне значення для життєствердження фестивалю, його міжнародного розголосу. Звісно, щорічний «міжнародний» контекст залежав від рівня фінансування КМФ. Проте, зазвичай, форум цей виходив вельми представницьким. Приміром, у 1994 році на ньому були присутні представники 14 країн, у 1995 – 13. Зокрема, всесвітньо відомі композитори Джордж Крамб, Джон Корільяно, Бенджамін Рендс (очевидно, не випадково всі вони представляли США, як і більшість інших гостей, зокрема й тодішній співдиректор КМФ В. Балей, як уже зазначалося). Не менш цікавими були й виконавські колективи: камерний хор із міста Сент (1991) та «Квартет Ізаї» (Франція, 1997), ансамблі «Continuum» (США, 1994, 1996), «California E. A. R. Unit» (США, 1995), тріо «Буенос-Айрес» (Аргентина, 1994), Ансамбль нової музики (Швейцарія, 1993) та безліч видатних солістів – співаків та інструменталістів. Їхній приїзд істотно розширяв творчі горизонти КМФ, зав'язував контакти між вітчизняними й закордонними митцями, й ці знайомства налагоджували подальшу комунікацію митців, що, безумовно, позитивно впливало на індивідуальну творчість та на музичний імідж держави зокрема.

До певної міри кульмінаційним у сенсі зарубіжного складника став КМФ'95: у 30 концертних програмах звучала музика композиторів США, Японії, Франції, Югославії, Польщі, Росії та найкращі твори українських композиторів, написані за попередній рік. Велику увагу було приділено класиці. На відкритті у виконанні В. Балає (США) пролунав Концерт Моцарта. Маєстро повернув нас до традицій салонного музикування XVIII ст.: граючи на фортепіано, одночасно диригував.

Хоровий концерт був єдиним у фестивальній програмі, проте саме в ньому прозвучав справжній шедевр – Диптих

В. Сильвестрова у виконанні капели «Думка» (диригент Євген Савчук). У ньому незбагненим чином композиторові вдалося поєднати такі зовні різні тексти, як молитва «Отче наш» та «Заповіт» Тараса Шевченка. У цьому самому концерті «Думка» заспівала хорову мініатюру «Зима» (на вірші Івана Франка) французького композитора Іва Кляує. «Я народився такий незвичайний проект?» – запитала я автора музики, який особисто прибув на «Фест»⁸. – «Я три чи чотири рази зустрічався у Франції з Є. Савчуком [коли «Думка» там гастролювала. – І. С.], – розповів композитор. – Він познайомився з моїми творами і попросив написати щось спеціально для капели. І при тому додав, що непогано, щоб це було на український текст. “Це було б фантастично!” – вигукнув я у відповідь, не підозрюючи, у що я “влип”. У липні Савчук зателефонував і запитав: “Партитура вже закінчена?”. А вона ще не була розпочата! Та відступати вже було ніколи. “Зиму” я писав із 26 липня по 13 серпня». – «А як ви працювали?» – допитувалась я. – «Попросив, щоб текст мені написали латинськими літерами, під ними підписали транскрипцію – як і що вимовляється, а ще нижче – переклад. І майже не зробив помилок! Савчук під час зустрічі не змінив жодної ноти, лише в одному місці ритм».

Величезну популярність поміж учасників і гостей КМФ'95 мав американський композитор і піаніст, професор Мічиганського університету Вільям Олбрайт. Під орудою диригента Едвіна Лондона (США) симфонічний оркестр Українського радіо виконав його композицію «Chasm». В. Олбрайт веде клас композиції, однак у світі він більше відомий як концертуєчий органіст та автор численних творів для цього інструмента. У них він прагне віднайти нові засоби для розкриття невичерпних можливостей орна, залучає електронні та сценічні ефекти.

⁸ Моє інтерв'ю з Івом Кляує відбулося наприкінці вересня 1995 р.

Найбільший ажіотаж на «Фесті'95» викликав приїзд Джорджа Крамба – одного з найвідоміших і найоригінальніших композиторів сучасної Америки (на той час він входив у десятку найкращих у світі). Він приїхав до Києва, щоб бути присутнім під час виконання своїх творів на відкритті фестивалю. Найбільше захоплення слухачів викликав його твір «Ніч чотирьох місяців» для мецо-сопрано, альтової флейти, банджо, віолончелі та ударних на вірші Ф. Гарсія Лорки. Незвичний інструментальний склад, пристрасний густий тембр голосу Тетяни Пімінової, майстерна гра Олега Кудряшова, Олександра Блінова, а, головне, сама музика – усе викликало шквал овацій та емоцій. Як пізніше з'ясувалося, «Ніч» народилася під час польоту «Аполлона-П» навколо місячної орбіти, і всі образи були пов'язані з цими космічними враженнями.

Незважаючи на те, що містер Крамб – напрочуд скромний, навіть сором'язливий, і категорично відмовлявся говорити про себе, мені вдалося дізнатися, що він – професор Пенсильванського університету, має у своєму класі 12 студентів. Його улюблений поет – Ф. Гарсія Лорка: на його вірші написано 9 композицій. Своїм же найвизначнішим твором Крамб назвав «Пісні, відлуння і рефрен смерті» (також на вірші Лорки). Однак зізнався, що останнім часом віддає перевагу камерній музиці. Останній твір має назву «Quest» (змагання) для секстету. «Моя музика завжди починається зі звуку, – раптом розговорився Маєстро. – Звук для мене – чудова річ. Музика має гарно виглядати і на нотному аркуші. Тому що для композитора однаково важливо, щоб звук був доречним, і щоб він мав гарний вигляд у запису». Мені вдалося зазирнути в партитуру його п'єси «Ніч чотирьох місяців». Це – неймовірних розмірів «простирадла» з великою кількістю незрозумілих ліній і значків. «Партитури творів, які надіслав нам Крамб, – розказав директор КМФ І. Карабиць, – виглядають просто жахливо. Однак за ближчого зна-

йомства вони виявляють високоетичне ставлення композитора до звуку, до фрази»⁹.

Під час перебування Крамба в Києві про зустріч з ним домовилися студенти консерваторії – вони вивчили його твір «Голос кита» (тріо для флейти, віолончелі та фортепіано) і захотіли продемонструвати авторові. Ноти в Україну привезла музикознавець Ірена Степура, яка чула виконання тріо в Америці. Музиканти мусять грати його в напівмасках при синьому освітленні (як у водній глибині) – адже йдеться про царство риб. Твір дуже цікавий, вельми поетичний, і є надія невдовзі, нарешті, почути його публічно і в Києві. Маєстро одразу ж узявся до справи: працював дуже ретельно над звуковидобуванням (а воно дуже нетрадиційне) і залишився задоволеним: «Уявляєте, зовсім діти, а як чудово грають!» – ділився він враженнями з колегами¹⁰.

За роки свого існування КМФ, звісно, не був «застиглою брилою». Хоча його основна концепція – українська музика у світовому контексті – залишалася «наріжним каменем», акценти змінювалися: «<...> якщо у перші рік-два “Київ Музик Фест” вважався переважно композиторським, то згодом на нього дедалі більше уваги звертали виконавці, які прагнули продемонструвати свою майстерність», – наголошував І. Карабиць 1998 року¹¹. Фактично він підтвердив тенденцію, що була помітна після тріумфального «Фесту’95»: через брак коштів потік іноземних гостей поволі зменшувався, на нього не могли вже запрошувати іменитих композиторів. Уже в рецензіях на КМФ’97 критика відзначала, що «музи-

⁹ Усі інтерв’ю я взяла після концертів КМФ’95.

¹⁰ Упродовж триденного перебування Дж. Крамбі в Києві я виконувала роль його особистого перекладача, тож мала можливість поспілкуватися з ним та спостерігати за його спілкуванням.

¹¹ Перетрухіна Т. Чи виживе «Київ Музик Фест»? Час/time. 1998. 6–13 липня.

ка України була, але майже без світового контексту»¹². Певною мірою дирекція успішно компенсувала цю прогалину прекрасними виконавцями: фантастичний квартет «Ізаї» з Франції, трубач Ніклас Еклунд зі Швеції, диригенти Януш Повольний (Польща) та Пол Полівник (США) урізноманітнили художній «профіль» фестивалю, продемонструвавши перфектний виконавський рівень.

Саме КМФ уперше (після багатьох десятиліть «залізної завіси») гостинно відчинив двері представникам української діаспори. «Спочатку ми прагнули здійснити ідею – повернути на форум широке коло композиторів та виконавців з діаспори, <...> аби мати більш яскраву картину т. зв. “світової” української музики, простежити її географію, хоча б на деякий час повернути професійних виконавців на батьківщину», – розкривав журналістам свій задум І. Карабиць¹³. Окрім уже згаданого Вірка Балея (до речі, він першим відкрив для закордонного світу український авангард 60-х років ХХ ст., написавши про нього статтю в американському журналі «Numus West»), гостями першого фестивалю стали композитори українського походження Ігор Соневицький (США), Лариса Кузьменко, Геррі Кулеша, Вільям П’юра, Юрій Фіала (Канада) та Мар’ян Кузан (Франція). Уже перший візит на історичну батьківщину став для них потрясінням: «Мешкаючи в Парижі, я зовсім не знав української музики, і нині вона стала для мене справжнім відкриттям... Її вповні можна поставити на міжнародний рівень», – ділився враженнями схвильований М. Кузан¹⁴. «Ми повинні спільно подбати про те, щоб “окреслити” мистецькі контури України на духовній

¹² Сікорська І. «Київ Музик Фест’97»: музика України була, але майже без світового контексту. *Вечірній Київ*. 1997. 9 жовтня.

¹³ Карабиць І. Загубим фестиваль – останемся без музики. Зато з амбіціями. *Киевские ведомости*. 1997. 14 октябрю.

¹⁴ Перший національний. *Музика*. 1990. № 6. С. 3.

карті світу», – додавав І. Соневицький¹⁵. У наступні роки до цієї когорти долучилися Роман Ревакович (Польща), Анатолій Мірошник (Австралія), виконавці Марія Цісик (США), Олександра Погран, Євген Плавуцький (Канада) та багато інших. Більшість із них стали друзями фестивалю, долучилися до українського музичного процесу.

Великою мірою завдяки «Київ Музик Фесту» та особисто Івану Карабицю не поривали зв'язків з батьківщиною українські митці, які волею долі опинилися далеко за її межами: композитори Леонід Грабовський (США), Олександр Левкович (Канада), Вадим Ільїн (Ізраїль), Яків Лапинський (Німеччина), Володимир Зубицький (Італія); виконавці Юрій Харенко, Олег Криса, Олександр Слободяник (США), Едуард Ідельчук (Фінляндія), Марія Чайковська (Москва) та багато інших. При найменшій можливості вони радо приїздять на «Фест»: композитори презентують свої твори, виконавці – прем'єрні композиції та свою майстерність. Зокрема, гостем «Фесту'2002» був наш колишній співвітчизник, а нині громадянин Великої Британії Василь Савенко (бас). З концертмейстером Олександром Блоком (Росія) він виступив у меморіальному концерті з прекрасними романсами Бориса Лятошинського та Рейнгольда Глієра (під час презентації корпусу їхнього листування).

«Я ніколи не обмежував себе певними жанрами, прагнути знайти шляхи до поєднання різних музичних сфер, – зізнався якось Іван Карабиць. – Гадаю, що це допомагає нам цікавіше й повноцінніше виразити себе в музиці, бути на рівні тих вимог, які ставить перед нами час»¹⁶. І дійсно, діапазон його творчого доробку охоплював як академічні жанри, так і т. зв. «легку музику»: естрадні пісні, танцювальні, джазові композиції тощо. Тож і до програми «Київ Музик Фесту», окрім академічної музики, щороку долучалися найрізнома-

¹⁵ Там само.

¹⁶ Єрмакова Г. Іван Карабиць. Київ, 1993. С. 44.

нітніші творчі проекти із суміжних музичних жанрів. Ще на першому фестивалі було започатковано обов'язкову джазову сторінку (адже відомо, що І. Карабиць захоплювався джазом, сам прекрасно імпровізував). Окрасою «Фесту'92» став концерт американської поп-групи «Weekend Wages», а «Фесту'95» – «кабаре-дуету» Андреа Аксельрод – Стивен Кроуфорд (США). На КМФ'95 джазовій музиці було відведено окрему фестивальну сторінку. Свої програми привезли «Джаз-хорал» Олександра Гебеля (Кривий Ріг), «Гамма-джаз» (Дніпропетровськ). Приїхали й імениті закордонні гості – на концерті джаз-квартету Мішеля Порталя (Франція) зал не зміг умістити всіх охочих – люди сиділи на підлозі, стояли в проходах, а багатьом узагалі не вдалося пробитися до зали. Піаніст і композитор В. Олбрайт подарував слухачам чудовий концерт-лекцію з історії регтайму. Чудовими блюзовими композиціями зачарував слухачів джазовий дует Ніл Крек (фортепіано) та Хові Сміт (альт-саксофон), які приїхали зі США. Хоча вони дають по 10–15 концертів на рік, але основним своїм заняттям вважають саме викладацьку діяльність. Обидва вони є професорами Клівлендського університету, щороку обирають по 3–4 студенти й навчають їх гри на саксофоні. Коли я спитала про особливості їхньої методики викладання, вони жартома відповіли, що керуються принципом: спершу вивчи ноти, оволодій технікою, а потім закрий книжку й забудь про все, чого тебе вчили, та грай. Адже, справедливо вважають вони, – музику треба відчувати, а не грати «голі» ноти та роздумувати над технікою. Крім того, містер Сміт читає курс лекцій з історії джазу для шанувальників музики і збирає слухачьку аудиторію зі 100 й навіть більше людей. А ще й Хові Сміт і Ніл Крек займаються композицією. Найоригінальнішим своїм твором містер Хові вважає п'єсу для 60 саксофонів «Tickets of Admission» (членські квитки), де жодна з партій не дублюється. Імпульсом для неї стала якась прочитана фраза, яка

дуже насмішила: «Кожен, хто вміє грати на саксофоні, має членський квиток, що засвідчує його належність до найвищого прошарку суспільства!». Ще він зізнався, що зазвичай пише п'єси для саксофона та камерного оркестру, де в партії соліста вказано лише напрямок руху мелодії, а все інше має імпровізувати сам виконавець.

Очевидно, що директорат КМФ завжди намагався вивести фестиваль за рамки суто музичної імпрези, створити масштабну культурологічну акцію. Майстер-класи, творчі зустрічі, круглі столи, семінари тощо стали невіддільною складовою частиною «Фесту». На першому ж фестивалі було започатковано традицію залучати до фестивальних програм імпрези з інших видів мистецтв. Зокрема, у 1990 році українському глядачеві було продемонстровано художню стрічку «Лебедине озеро. Зона» (призер XXXXIII Каннського кінофестивалю) режисера Юрія Ілленка за сценарієм Сергія Параджанова. Музику до фільму створив Вірко Балей, узявши за основу частину власного твору «Дума. Розмова з собою». На «Фесті'94» було репрезентовано художній проєкт «Арт-контрапункт» (музика у творах сучасних художників України). А кульмінацією в цій низці подій слід вважати міжнародну наукову конференцію «Українська тема у світовій культурі» («Фест'2000») з доповідями провідних учених України, Німеччини, Америки. За сприяння І. Карабиця за її матеріалами було видано унікальний однойменний збірник статей, презентований на відкритті «Фесту'2001». Зважаючи на невеликий тираж, збірник одразу став раритетним.

XIII КМФ'2002 став переламним у фестивальній історії і ознаменувався новою, хоч і дуже сумною меморіальною сторінкою. Пам'яті І. Карабиця було присвячено відкриття фестивалю (прозвучали його Симфоніета, «Голосіння» та Концерт № 1 для фортепіано з оркестром); окремий симфонічний концерт із композицій його пам'яті, а також серія

творів in memoriam – цикл хороших літургій Іоанна Златоустого, «Чичестерські псалми» Леонарда Бернстайна для хору з оркестром. Також уперше було виконано «Страсті за Іоанном» К. Ф. Е. Баха з архівної колекції Берлінської академії музики (диригент Кирило Карабиць). Так дітище І. Карабиця продовжило жити – але вже без нього. Тож можна з упевненістю стверджувати, що в його історії розпочалася інша сторінка. При зовнішньому збереженні основної концепції «Україна і Світ. Світ і Україна». З минулого року фестиваль сконцентрувався в концертній залі Будинку звукозапису Українського радіо і перейшов в онлайн-формат. Цього року відбувся 31-й «Київ Музик Фест».

Бібліографія

Бикова Т. Шевченківська концептосфера води у творчості поетів «Молодої Музи». Особливості інтерпретації. Шевченкознавчі студії. 2014. Вип. 17. С. 158–167.

Бражников М. Древнерусская теория музыки. По рукописным материалам XV–XVIII веков. Ленинград : Музыка, 1972.

Брянцева В. Фортепианные пьесы Рахманинова. Москва: Музыка, 1966. 205 с.

Бузони Ф. Ценность обработки / пер. с нем. и примеч. Г. Когана. Школа фортепианной транскрипции [Ноты] / сост. Г. М. Коган. Москва, 1970. Вып. 1. С. V–VI.

Вертій О. Розбудив українське ество. Нотатки про концертну подорож Віктора Мішалова «Шляхами кобзарів». Рідний край. 2011. №2 (25). С. 225–235.

Гавдида Н. Літературно-малярський дискурс творчості Б. Лепкого. Київ : Смолоскип, 2012. 228 с.

Гамкало І.-Я. Мій музичний Олімп. Київ : Світ Успіху, 2021. 436 с.

Гнидь Б. До історії Національної опери України. Київ, 2003. 199 с.

Гошовский В. Дума. Музыкальная энциклопедия. Москва, 1974. Т. 2.

Дзюба І. Україна у пошуках нової ідентичності. Київ, 2006. 846 с.

Дутчак В. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя початку ХХ–ХХІ ст. : [монографія]. Івано-Франківськ : Фоліант, 2013. 488 с.

Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів / пер. з англ. М. Гірняк. Львів : Літопис, 2004. 384 с.

Єрмакова Г. Іван Карабиць. Київ : Музична Україна 1993.. 48 с. (Серія : Творчі портрети українських композиторів)

Жеплинський Б., Ковальчук Д. Українські кобзарі, бандуристи, лірники. Енциклопедичний довідник. Львів : Галицька видавнича спілка, 2011. 316 с. 1154 іл.

Зильберман Ю. Владимир Горовиц. Киевские годы. Киев, 2005. 171 с.

Ильин И. А. Основы христианской культуры. Регентское дело. 2005. № 10.

Каппелер А. Україна між Сходом і Заходом / пер. з нім. В. Семененка. *Схід–Захід: історико-культурологічний збірник*. Харків, 1999. Вип. 2. С. 5–12.

Карась Г. Феномен «Щедрика» в обробці Миколи Леонтовича у світовому комунікаційному просторі ХХ ст. Педагогічна освіта: теорія і практика. Кам'янець-Подільський, 2012. Вип. 12. С. 343–347.

Катанский А. Л. Догматическое учение о семи церковных таинствах в творениях древнейших отцов и писателей церкви до Оригена включительно. Москва, 2003.

Кац Б. Простые истины киномузыки. Ленинград : Музыка, 1988. 230 с.

Ковалів Ю. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. Київ, 2007. Т. 1. 624 с.

Коган Г. О транскрипции. Коган Г. Избранные статьи. Москва : Музыка, 1972. Вып. 2. С. 63–68.

Корній Л. До проблеми музично-текстологічного вивчення нотолінійних Ірмолоїв української традиції XVII–XVIII ст. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2006. – Вип. 41 (Серія «Старовинна музика: сучасний погляд». Кн. 2).

Костюк Н. Віктор Юрійович Мішалов – подвижник відродження в Україні давнього музичного інструмента – народної діатонічної бандури. Науковий вісник Національного музею історії України. 2018. Вип. 3. С. 413–419.

Кузик В. Л. М. Ревуцький. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2011. 84 с.

Леонтович М. Хорові твори / ред.-упоряд. Кузик В. Київ : Музична Україна, 2005. 344 с.

Летичевська О. Хорове виконавство в оперній виставі: творчість Л. М. Венедиктова. Київ, 2018. 230 с., іл.

Лисса З. Эстетика киномузыки. Москва : Музыка, 1870. 495 с.

Лісняк І. Академічне бандурне мистецтво України кінця ХХ – початку ХХІ століття / [голов. ред. Г. Скрипник]. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2019. 254 с., 12 іл.

Лосев А. Проблема символов и реалистическое искусство. Москва , 1995.

Максимюк С. З історії українського звукозапису та дискографії. Львів ; Вашингтон : Вид-во УКУ, 2003. 287 с.

Матусяк А. У колі української сецесії (Вибрані проблеми поетики письменників «Молодої Музи») / пер. з польської Л. Демської-Будзуляк. Львів : Піраміда, 2016. 404 с.

Міжнародний музичний фестиваль «Київ Музик Фест» (1990–1999): Матеріали преси, фотодокументи, програми / упоряд. М. Копиця, Г. Степанченко. Київ : Центрумзінформ СКУ, 1999. 271 с.

Мішалов В. Харківська бандура : *культурологічно-мистецькі аспекти генези і розвитку виконавства на українському народному інструменті*. Харків : Видавець Савчук О. О., 2013. Вип. 7. 368 с. 109 іл. (Серія «Слобожанський світ»).

Моренець В. Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст. : Україна і Польща. Київ : Основи, 2002. 327 с.

Мочернюк Н. Поза контекстом: Інтермедіальні стратегії літературної творчості українських письменників-художників міжвоєнтя. Львів : Видавництво Львівської політехніки, 2018. 392 с.

Назар-Шевчук Л. Символістичні тенденції в творчості Василя Барвінського. Твори на слова Богдана Лепкого. Українська музика. Львів, 2018. № 4 (30). С. 47–63.

Нудьга Г. Українська дума і пісня в світі. Львів, 1997. Кн. 1. 424 с. ; Кн. 2. 508 с.

Пархоменко Л. Кирило Стеценко. Київ : Музична Україна, 2009. 392 с.

Петров А., Колесникова Н. Диалог о киномузыке. Москва : Искусство, 1982. 174 с.

Прилепа О. Втілення положень християнської догматики в богородичних піснеспівах. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2008. Вип. 7 : Музична творчість та наука в історичному просторі. С. 113–122.

Прилепа О. Лейтмотивна функція поспівки й фіти в богородичних піснеспівах знаменного розспіву. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2003. Вип. 24 : Старовинна музика: сучасний погляд. Кн. 1. С. 27–41.

Прилепа О. Семантичне поле «поспівкового словника» Києво-Печерського Ірмологіону. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2006. Вип. 60 : Теоретичні та практичні аспекти музичного смислоутворення. С. 175–179.

Ройзман Л. О фортепианных транскрипциях органных сочинений старых мастеров. Вопросы фортепианного исполнительства. Москва, 1973. Вып. 3. С. 155–177.

Романова А. Психологическая мобильность и исполнение фортепианных транскрипций оркестровой музыки (на примере «Концертной сюиты» из балета «Щелкунчик» Чайковского в переложении Плетнева). Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2008. Вип. 71 : Проблеми фортепіанного виконавства та педагогіки. С. 86–99.

Рощина Т. Олександр Александров: педагог про стильові аспекти фортепіанного виконавства. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2001. Вип. 18. Кн. 7 : Музичне виконавство. С. 168–178.

Світовий тріумф «Щедрика»: 100 років культурної дипломатії України / концепція, текст, упорядкування документів Т. Пересунько. Київ : АртЕк, 2018. 200 с.

Скирта М. Транскрипции С. Рахманинова. К проблеме интерпретации музыкального первоисточника. С. Рахманинов: на переломе столетий. Сб. ст. Харьков : Майдан, 2004. С. 215–225.

Станішевський Ю. Національна опера України. Київ : Музична Україна, 2002. 736 с., іл.

Тлумачний словник сучасної української мови: загально-вживана лексика / під заг. ред. проф. С. Калашникова. Харків, 2009. 960 с.

Українська музична енциклопедія : у 8 т. / голов. редкол. Г. А. Скрипник. Київ : ІМФЕ, 2006. Т. 1 ; 2008. Т. 2 ; 2011. Т. 3 ; 2016. Т. 4 ; 2018. Т. 5.

Українська тема у світовій культурі. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2001. Вип. 17. 354 с.

Ульянова Р. Г. Р. Гинзбург – автор концертних транскрипцій и редакцій. Профессора исполнительских классов Московской консерватории: Научные труды МГК. Москва, 2000. Вип. 1. Сб. 29. С. 102–119.

Успенский Л. А. Богословие иконы Православной Церкви. Переяславль, 1997.

Холопова В. Фактура: очерк. Москва : Музыка, 1979. 86 с.

Чегусова З. Роль символу, знака, міфу в професійному декоративному мистецтві України на межі ХХ–ХХІ століть. Українське мистецтвознавство. 2014. Вип. 14.

Швачко Т. Євгенія Мірошниченко. Київ : Музична Україна, 2011. 312 с., іл.

Якуб'як Я. Солоспівни С. Людкевича. Українське музикознавство. Київ, 1972. Вип. 7. С. 39–57.

Colton G. D. The Art of Piano Transcription as Critical Commentary. Hamilton, Ontario : McMaster University, 1992. 163 p.

Lipinski K. Muzyka do pieśni polskich i ruskich ludu galicyjskiego zebranych i wydanych przez Waclawa z Oleska. We Lwowie, 1833. 184 s.

Plaskin Glenn. Horowitz: A biography of Vladimir Horowitz. New York, 1983.

Sowinski A. Słownik muzyków polskich i nowoczesnych. Paryż, 1874. 436 s.

Waclaw z Oleska. Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego... / Zebrał i wydał Waclaw z Oleska. We Lwowie, 1833. 516 s.

Наукове видання

УКРАЇНА І СВІТ: МУЗИЧНИЙ ПОЛІЛОГ

Колективна монографія

Редактор-координатор
Олена Щербак

Комп'ютерна верстка та дизайн обкладинки
Людмила Настенко

Редактор
Оксана Шалак

Оператор
Ірина Матвєєва

Формат 60x84/₁₆
Обл.-вид. арк. 8,02
Ум. друк. арк. 9,53

Адреса редакції: 01001 Київ-1, вул. Грушевського, 4
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи до державного реєстру
видавців, виготівників і розповсюджувачів видавничої продукції
Серія ДК № 1831 від 07.06.2004