

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

УКРАЇНСЬКА МУЗИЧНА
КУЛЬТУРА ПЕРШОЇ
ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ
В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ
КОНТЕКСТІ:
НОВІ ПОГЛЯДИ, МАТЕРІАЛИ

Колективна монографія

Книга 1

Київ
Видавництво ІМФЕ
2024

УДК 78.01:008](477:4)„190/193”

У-45

Головна редакторка – Ганна СКРИПНИК
Відповідальна редакторка – Олена НЕМКОВИЧ
Відповідальна секретарка – Ірина БОГДАНОВА-ДАШАК

Рецензенти

Ігор ЮДКІН – доктор мистецтвознавства,
член-кореспондент НАМ України
Олександра САМОЙЛЕНКО – докторка мистецтвознавства, професорка
Оксана АЛЕКСАНДРОВА – докторка мистецтвознавства, професорка
Олена ШЕВЧУК – кандидатка мистецтвознавства, професорка

У-45 **Українська музична культура першої третини ХХ століття в європейському контексті: нові погляди, матеріали : колективна монографія. Книга 1** / [голов. ред. Г. Скрипник] ; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2024. 372 с.: іл.
ISBN 978-617-14-0305-5

У монографії переосмислено і значно доповнено наявні в узагальнюючих музично-історичних працях попередніх десятиліть відомості, що стосуються вітчизняної музичної культури першої третини ХХ ст. – доби українізації, що утверджувалася в складній взаємодії різноспрямованих тенденцій. У видання введено нові тематичні розділи, зокрема щодо балетного театру в його взаємодії зі стильовими течіями, що розвивалися в той час у світовій хореографії, музичного українознавства як міждисциплінарного наукового напрямку, богослужбового співу, дискографії української музики, маловідомих широкому загалу музикознавців персоналій діячів національної музичної культури тощо. У висвітленні матеріалу відображено властивий зазначеному періоду плюралізм наукових, філософських, естетико-стильових засад, діалог світоглядних парадигм, притаманних ХІХ і ХХ ст., динаміку змін у науковій і художній творчості впродовж обраного для аналізу хронологічного відтинку.

Видання призначене для фахівців-музикантів і широкої культурної громадськості в Україні та за кордоном, може бути використано також у фаховій освітній діяльності, у ЗМІ для популяризації українських музичних здобутків.

*Затверджено вченою радою Інституту мистецтвознавства,
фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України
(протокол № 11 від 01.10.2024)*

ISBN 978-617-14-0305-5

© ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2024

ЗМІСТ

Передмова	5
-----------------	---

Частина I

Полілог різних парадигм у музично-культурному процесі

Розділ 1

Немкович Олена

Музичне українознавство Наддніпрянщини першої третини XX століття в культурному контексті епохи	10
---	----

Розділ 2

Богданова-Дашак Ірина

Музична освіта Наддніпрянщини першої третини XX століття: етапи становлення, осередки, постаті	172
--	-----

Розділ 3

Громченко Валерій

Транскрипції Льва Йосиповича Хазіна в контексті його творчої біографії	224
---	-----

Розділ 4

Кузик Валентина

Музичне товариство імені Леонтовича:

стратегія творення національної культури 240

Частина II

Естетико-стильовий плюралізм у музично-сценічних жанрах

Розділ 5

Сікорська Ірина

Традиції та інновації оперної творчості

першої третини ХХ століття 264

Розділ 6

Горбунова Ірина, Загайкевич Марія

Український балетний театр: історичні передумови

формування, плюралізм стильових тенденцій

у першій третині ХХ століття 308

Розділ 7

Погребняк Марина

Танець «модерн» у Галичині 1920–1930-х років 356

ПЕРЕДМОВА

Пропонована монографія продовжує багаторічні дослідження науковців відділу музикознавства та етномузикології ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України у сфері музичного українознавства. Книга, по-суті, є першою частиною здійснюваних нині співробітниками відділу розробок, що стосуються ХХ ст. Друга їх частина, присвячена трагічному й водночас надзвичайно складному періоду – 1930-м рокам, була видана 2021 року. Разом узяті, обидві зазначені праці є підготовчим етапом до створення відповідних томів другого, переробленого й доповненого, видання «Історії української музики», перша книга першого тому та другий том якої вже опубліковані.

У цій роботі досліджено різні жанри музичної творчості, галузі української музичної культури 1900–1929 років, формування цілісної структури якої почалося ще в ХІХ ст. У той час зазначений процес став одним із проявів національного культурного відродження, модерний етап якого охопив також перші десятиліття ХХ ст., розвиваючись тоді у складній взаємодії різних парадигм культури. Викристалізувана в 1920-х роках указана структурна модель стала генетичною основою розвитку вітчизняної музичної практики й теорії в подальшому. У її межах було створено фонд наукових і мистецьких праць, здійснено здобутки, з якими генетично пов'язані сучасні творчі пошуки композиторів, музикантів-виконавців, науковців, освітян. Отже, книга репрезентує один із

провідних, стратегічно важливих у студіях відділу й водночас гостро актуальних сьогодні для всіх гуманітарних наук напрямів дослідження – реактуалізацію української культурної спадщини, пам'яті культури про періоди, явища, у яких особливо концентрованих форм набули інтелектуальні й художні надбання нашого народу. Не випадково в теперішніх наукових розвідках таку увагу приділено періоду, що охоплює другу половину XIX – першу третину XX ст. Крім того, стрімко змінюваний сучасний світ потребує постійного оновлення в розумінні пройденого українським народом історичного духовного шляху з урахуванням нових смислових конотацій, що виникають у цьому процесі. Однак тогочасна музична культура дотепер залишається маловивченою, не отримала концептуально-цілісного осмислення в ґрунтовних колективних академічних розробках.

У монографії переосмислено й значно доповнено наявні в узагальнюючих музично-історичних працях попередніх десятиліть дані, уведено нові для таких робіт тематичні блоки. Це музичне українознавство як міждисциплінарна наукова царина, що була теоретичним узагальненням процесу національного культурного відродження в музичній культурі; український балетний театр у його зв'язках із новітніми течіями світової хореографії початку XX ст.; богослужбова музична традиція, що була впродовж багатьох століть винятково значущою складовою соціокультурного буття українців, однак не могла розглядатись у підсумкових музично-історичних працях за радянського часу; дискографія української музики тощо. Новими матеріалами збагачено всі «традиційні» розділи. Це формує інші, порівняно з усталеними, уявлення про зміст тогочасної музичної культури, водночас зумовлює наукову новизну пропонованого дослідження.

У висвітленні обраних тем відображено об'єднуючі монографію концептуальні вектори – розкриття діалогу світоглядів, притаманного століттям-антиподам – XIX і XX;

плюралізму наукових, філософських, естетико-стильових засад музично-культурного контенту вказаного періоду; амбівалентності музичного процесу, взаємодії в ньому докорінно різних парадигм після жовтня 1917 року – притаманної добі піднесення національної культури та сформованої радянською ідеологією; динаміки змін у науковій і художній творчості впродовж обраного для аналізу періоду. Це надає монографії внутрішньої цілісності, сприяє осмисленню розглянутих у дослідженні різних галузей як складових єдиного процесу.

Книга містить чотири частини. У першій указані концептуальні засади розкрито на матеріалах музичного українознавства як міждисциплінарного наукового напрямку, музично-освітньої галузі та діяльності Музичного товариства імені Миколи Леонтовича, що мають багато точок перетину. Один з розділів присвячено виконавській творчості й педагогічній діяльності знаного й авторитетного в музичних колах, однак маловідомого широкому загалу музично-культурної громадськості музиканта – Льва Хазіна. У другій частині показано властивий тому часові естетико-художній плюралізм в оперному та балетному театрі. У третій частині дослідницьку думку сфокусовано на контрастній жанровій панорамі української музики, у якій безпосередньо відображено конфліктну взаємодію різноспрямованих соціокультурних тенденцій, світоглядних і естетико-художніх засад, зрештою ментальних і духовних світів. Водночас висвітлено зародження нового тоді явища – звукозапису української музики, у якій також специфічно відобразилися всі притаманні тій добі тенденції культурного розвитку. У четвертій частині увагу зосереджено на питомих традиціях хорової творчості (як світської, так і духовної музики) – персоналіях, жанрах, провідних явищах, у тому числі донині маловідомих або зовсім невідомих. Так, майже невідомим дотепер залишалося ім'я репресованого в 1930-х роках хормейстера О. Брижахи – керівника Харківської хорової капели, що під

орудом цього митця досягла найвищого рівня виконавської майстерності. Отже, у цій роботі його ім'я повертається до контексту культури й музикознавчої науки. У дослідженні богослужбової співочої традиції розкрито тяглість її багатотомової традиції; водночас показано, що після жовтня 1917 року, в умовах радянського атеїстичного режиму, вона зазнала жорстокого нищення злочинними екстремістськими методами.

Напрацьовані в цій монографії джерельні дані, концептуальні підходи, кореспондуючи з провідними напрямками досліджень у суміжних дисциплінах, водночас є оригінальним здобутком авторського колективу музикознавців, що доповнює новими й актуальними сьогодні конкретно-науковими даними українознавство як пріоритетний міждисциплінарний напрям сучасної вітчизняної гуманітарної науки.

Частина I

ПОЛІЛОГ РІЗНИХ ПАРАДИГМ
У МУЗИЧНО-КУЛЬТУРНОМУ
ПРОЦЕСІ

Розділ 1

Олена Немкович

МУЗИЧНЕ УКРАЇНОЗНАВСТВО НАДДНІПРЯНЩИНИ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ В КУЛЬТУРНОМУ КОНТЕКСТІ ЕПОХИ

Вступ. Музичне українознавство як міждисциплінарний напрям вітчизняної музикознавчої науки викристалізувалось упродовж першої третини ХХ ст. Столітня часова відстань, яка відділяє наш час від зазначеного періоду, засвідчила, що тогочасний науковий доробок сьогодні зберігає не лише пізнавальне та історичне значення. Навпаки, увиразнюється необхідність його усвідомлення як інтелектуальної, зрештою – духовної складової теперішньої національної культури. Уведення в науковий обіг упродовж останніх десятиліть великого масиву раніше невідомого, тенденційно витлумаченого, замовчуваного або забороненого з ідеологічних міркувань джерельного матеріалу, дослідження гуманітарних дисциплін останніх десятиліть, породжені сучасністю смислові конотації змінили уявлення про музичну історію нашого народу, відтак зумовили необхідність її осмислення з урахуванням цих нових даних.

Актуалізація дослідження, присвяченого музичному українознавству початку минулого століття, детермінована також властивою сучасному етапові глобалізації інформа-

тизацією, що більшою чи меншою мірою знівельовала або трансформувала відповідно до специфіки електронно-віртуального світу сформовані впродовж тисячоліть історії людства духовні цінності. Одним із проявів цього є ідентифікація людини у світі цифрових технологій за тими чи тими цифровими даними (індивідуальні ідентифікаційні номери, буквенно-цифрові коди – ORCID ID, за якими однозначно ідентифікуються автори наукових розробок, тощо). Однак філософське й теологічне осмислення цього красномовного факту – за межами пропонованого дослідження. Глобалізація й цифрова стандартизація стали також антиподом багатоманіття національних культур. Їх наслідком виявилось «розмиття кордонів» традицій, що складають неповторний контрастний образ сучасного світу, є основою суспільного буття кожного народу, збереження його як суб'єкта цивілізаційного процесу. З глобалізацією пов'язана й поляризація світу, а звідси – розширення зон впливу одних країн і маргіналізація інших і, разом з ними, відповідних національних традицій.

Глобалізація зумовила розвиток зворотного процесу – глокалізації, тобто тенденції, що спрямована на глобалізацію локального й локалізацію глобального, пошуки доцільного для теперішнього часу співвідношення неповторного й універсального в кожній національній культурі. Одним із проявів цієї тенденції стало поглиблене наукове вивчення вітчизняних творчих здобутків у всіх їх галузях і окремих проявах, історичному й географічному обсязі, внутрішніх і зовнішніх зв'язках. Звідси – реактуалізація на новому витку історії всіх розділів і аспектів українознавства, про що свідчать, зокрема, сучасні багатотомні праці, як-от академічні «Історія української культури» (у 5 томах, 9 книгах), 11-томний «Етнографічний образ сучасної України», «Історії...» образотворчого, театрального, кіномистецтва; у музикознавстві – «Українська музична енциклопедія», друге, доповнене й перероблене, а по-суті, нове видання «Історії української музики» (далі – ІУМ; обидва видання тривають) тощо.

Нівелювання національної, релігійної та іншої ідентичності, духовної сутності культурних традицій, їх архетипових аспектів у цифровому світі також актуалізувало розуміння часу історії не лише як чергування в діяхронії відмінних один від одного її періодів, а і як багатовікового процесу накопичення культурних цінностей, у якому в кінцевому підсумку відбувається відбір найбільш значущих і, таким чином, складається духовна скарбниця, якою володіє народ і яка визначає його «обличчя» в колі інших народів світу. Отже, чим більшим є фонд накопичених упродовж століть відповідних здобутків, тим більше можливостей опору тенденціям цифрової уніфікації та згасання власне антропних у їх духовному розумінні, кореспондуючих з ними національно своєрідних якостей культури.

З цього погляду характерною є підвищена увага різних гуманітарних дисциплін до явищ, аспектів, етапів розвитку історії українського народу, з якими пов'язано концентрацію сенсоутворювальних для неї тенденцій, явищ, процесів. Такі періоди завжди породжують стимули, які, при ретроспективному погляді на нашу історію, розкриваються як такі, що надають їй не лише синхронної, але й діяхронної цілісності, тобто належать до чинників існування національної культури як «окремішної» у світовому контексті. Тому показовим є звернення окремих науковців і наукових колективів до культурної спадщини другої половини ХІХ – перших десятиліть ХХ ст. – доби, на яку припадає активне формування структури світської вітчизняної культури, мистецьких шкіл, здобутки в літературі, театрі, музиці, образотворчому мистецтві, що засвідчили їх художню й національну зрілість. Водночас у тогочасному народознавстві, історіографії, статистиці, етномузикології, мистецтвознавстві та інших дисциплінах відбулося теоретичне осмислення вказаних процесів. Кращі з цих праць, створені непересічними особистостями в науці, сягали світового рівня, а їх сукупність, поряд із тогочасними мис-

тецькими надбаннями, ввела національну культуру в європейський контекст як її рівноправну складову.

Отже, здійснений тоді українознавчий доробок має сенсоутворювальне значення в історії цієї комплексної наукової царини. Тому його зв'язок із минулим і майбутнім періодами є особливо рельєфним, наочним є процес безпосередньої трансмісії та примноження знань, діалогу різних періодів в еволюції зазначеної наукової сфери. У наступні періоди результати вказаних досліджень доповнювалися, уточнювалися або зазнавали тенденційних викривлень, коригувалися «згорі», вилучалися з наукового обігу. Однак сьогодні відповідні праці зберігають значення «золотого фонду», фундаменту, на який спираються теперішні українознавчі дослідження. Тому функціонування напрацювань початку ХХ ст. в сучасній науці є не лише закономірним, але й продуктивним.

Указані дослідження потрібні також для усвідомлення сучасними українцями змістовності своєї історії, значущості інтелектуальних надбань, створених нашим народом, а отже, вони є чинником протистояння різномірним нівеляційним тенденціям. У цьому контексті увиразнюється значення публікації в теперішній час праць діячів другої половини ХІХ – першої третини ХХ ст. – багатотомних видань творів Михайла Грушевського в історіографії, Павла Чубинського й Хведора Вовка в етнології, 6-томної «Шевченківської енциклопедії», підготовленої до 200-річчя від дня народження Т. Шевченка, монографій, присвячених історії української Академії наук і значної кількості інших розробок, що стосувалися вітчизняної мистецької та наукової спадщини зазначеного періоду.

Українська музична культура кінця ХІХ – першої третини ХХ ст. також активно кристалізувалась як цілісність нової якості. У той час її інституціональні основи, загалом структура вперше (і, що важливо відзначити, уперше за державної підтримки) набули відносної зрілості. У її межах було створено важливі для історичної перспективи художні цінності й фонд наукових напрацювань, у яких творчий процес отри-

мував концептуальне узагальнення. Отже, у ній також відбувалося своєрідне «згущення» її семіосфери, що, на думку Я. Буркгардта (нім. *Jacob Christoph Burckhardt*)¹, є характерним для перехідних періодів як таких (у цьому випадку – для межі ХІХ–ХХ ст.). Тому звернення сьогодні до музичного українознавства тієї доби є необхідним для осмислення історичних витоків процесів, що в інших формах відновилися в другій половині ХХ ст., отримали подальший розвиток на початку ХХІ ст., а отже, глибшого розуміння їх змісту та історичного сенсу. Водночас це потрібно для усвідомлення музично-історичного процесу аналізованого в цій праці періоду як частини складного історичного шляху нашого народу, цілісності його духовної культури. Таким чином, сучасні музикознавчі студії з відповідної тематики також є чинником опору різномірним тенденціям останнього часу, спрямованим на нівелювання вітчизняних культурних традицій, створених у їх межах духовних та інтелектуальних надбань.

Близькість базових ідей і проблем українознавства першої третини ХХ і перших десятиліть ХХІ ст. пояснюється й спіралеподібним характером руху історії, а отже, певними схожими рисами двох названих періодів, тобто «притяганням собі подібного». Обидва періоди позначені державотворчими процесами, активним ствердженням національної культури як частини світового культурного процесу, що, безумовно, сприяло на початку ХХ ст. і сприяє зараз розвитку українознавчих досліджень, зумовлює близькість їх концептуальних засад.

¹ Швейцарський історик Якоб Буркгардт (1818–1897), який стояв біля витоків культурології як наукової дисципліни, був фундатором культурно-історичної школи, автором «теорії криз і революцій», увів у науковий обіг поняття переломних періодів, уважав, що однією з їх основних ознак є «згущення всесвітньо-історичного процесу» (*Burckhardt J.-C. Weltgeschichtliche Betrachtungen / Роздуми про всесвітню історію. Berlin ; Stuttgart : W. Spemann, 1905. 294 p.*).

Актуальність звернення до наукового українознавчого доробку першої третини ХХ ст. увиразнюється й тим, що в розгортанні спіралі історії указаний минулий і теперішній періоди є перехідними, припадають на злам століть, а нинішній час – також тисячоліть. Однією з ознак перехідних періодів є посилення сутнісної риси культури як такої – її діалогічного характеру, що розкривається як у синхронній площині, так і в діахронній – у зверненні до епох, що безпосередньо передували аналізованим і водночас тих, що відділені від них століттями. Загострення потягу до пройденого історичного шляху в перехідні періоди відбувається внаслідок посилення нестійкості, динамічності, суперечностей, пов'язаних із зіткненням старого і нового типів світобачення, ствердження нових, не типових для попередніх періодів духовних цінностей, змін уявлень про навколишній світ, активізації спроб трансформації традицій або взагалі їх заперечення, пов'язаних із вищезазначеними кризами в суспільному житті, індивідуальній ідентичності тощо. У цьому контексті звернення до досвіду й уроків минулого часто зумовлено пошуками відповідей на питання сучасності, констант, які будуть опорою під час світоглядних, естетико-художніх, теоретико-методологічних та інших змін. Так, стрибкоподібна зміна укладу життя суспільства, картини світу у зв'язку з науковим і технічним прогресом відповідно зумовила драматичний діалог ХХ і ХІХ ст., властивих їм особливостей світосприйняття й світорозуміння. Стрімко змінюваний світ загострив необхідність пошуків стійких первнів культури, відтак зумовив рух до джерел історії, архаїки в мистецтві та осмислення цієї тенденції в науці. Сплеск досліджень у сфері етнології, етномузикології в сучасний період також певною мірою пов'язаний із цією тенденцією. Адже саме народна духовна й матеріальна культура зберігає в собі архетипи, що пронизують професійне мистецтво дотепер, надаючи йому неповторних національних рис, засвідчуючи існування непідвладних часові інваріантів, усвідомлення

яких є необхідним для стабільності існування суспільства. Однією з граней цієї тенденції є актуалізація в теперішній період наукового доробку кінця XIX – початку XX ст., що містить у собі актуальні сьогодні відповідні інваріанти.

Паралелі простежуються й у соціальній площині. Попри державотворчі процеси, що мали виняткове стимулююче значення для всіх ланок вітчизняного культуротворчого процесу, значних руйнувань зазнали мистецтво й наука через воєнні події перших десятиліть XX ст., початок різкої ломки традицій після жовтня 1917 року. В останні роки національній ідентичності й цілісності української культури протиставлені не лише глобалізація та інформатизація світу (що, однак, мають і позитивне значення – інтенсифікацію взаємодії з іншими країнами, за умови відсутності тих чи інших обмежувальних чинників – розширення можливостей доступу до інформації тощо), але й те, що нині Україна знову перебуває у стані війни. Отже, відбуваються руйнівні процеси, знищуються духовні надбання нашого народу, відбувається драматичний діалог різних, зокрема, протилежних ментальностей і цінностей. Усе це на новому витку історії загострило намагання досягнути та зберегти національні культурні надбання, духовні основи українців, що протистоять нівеляційним і руйнівним тенденціям, зумовило звернення до джерел вітчизняної культури, здобутків, які містять у собі не зникаючі, а лише розгорнуті в часі її «генетичні коди». Тому актуалізується й наукова спадщина, де останні представлені в концептуально-теоретичній іпостасі. У цьому контексті музично-україністичні напрацювання першої третини XX ст. рельєфно виступають не як реліктове явище, а як осередок «наукових музикознавчих генокодів», з яких розвинулося надалі все музичне українознавство як інтелектуальна саморефлексія історії музичної культури в усіх її проявах і смислових аспектах, складова актуального сьогодні фонду наукових надбань.

Упродовж кінця XIX ст. – 1920-х років були закладені ознаки наукового мислення, що стали домінуючими, починаю-

чи з другої половини ХХ ст., продовжують модифікуватись у сучасній науці. Це, наприклад, міждисциплінарні зв'язки, що в аналізований період мали місце внаслідок не лише інтенсивних пошуків, але й синкретичного характеру тогочасного музикознавства, а тепер – завдяки його синтетично-цілісній специфіці, асиміляції в ньому відповідно до його специфіки даних інших наук. Застосовувані в гуманітарних науках, зокрема в етномузикології межі ХІХ–ХХ ст. структурний і функціональний підходи стали історичними попередниками системного підходу², що спрямовував на тлумачення аналізованих об'єктів музичної практики й теорії у їх цілісності, використовувався також в українському музикознавстві. Трансформації розуміння цілісності культури, суспільства тривають і в теперішній час, зокрема у постнекласичному вченні про тотальність – тоталогії³ тощо.

Попри обґрунтовану вище доцільність вивчення музично-українознавчого доробку першої третини ХХ ст., він дотепер не став предметом окремої наукової розвідки. У цьому контексті постає питання: «Якими є межі обраного предмета дослідження?». *У широкому сенсі – це українське музикознавство як складна система наукових дисциплін і наукових напрямів, що включає низку підсистем (комплекси дисциплін, що складають історичне, теоретичне музикознавство, а також музичні: естетика, психологія, соціологія, лексикографія тощо).* Адже явища, які, хоч і не націлені на вивчення

² Уперше загальна теорія систем була сформована австрійським біологом Карлом-Людвігом фон Берталанфі в 1937 році, однак оприлюднена вже після Другої світової війни.

³ У тоталогії запропоновано розуміння суспільства «як динамічної єдності соціально-культурної різноманітності, що, розгортаючись у собі, залишається ідентичною собі. Саме таку єдність Гегель і позначав як тотальність» (Кизима В. Культурологія і сучасна методологія гуманітарного пізнання. *Вісник НАН України*. 2001. № 5. С. 13).

етноідентифікаційних процесів, однак є носіями високого професіоналізму, плідних традицій, а отже, репрезентують українську музикознавчу науку в колі інших європейських музикознавчих шкіл, входять до музичного українознавства. Наприклад, теорія ладового ритму Болеслава Яворського, що була чинником українського теоретичного музикознавства аналізованого періоду, жодним чином не пов'язана з етноідентифікаційними процесами у вітчизняній культурі. Утім, щільно пов'язана з багатьма найважливішими концепціями, ідеями європейського музикознавства межі XIX–XX ст. ця теорія, яку вчений також викладав у згаданих вишах, була першою науковою теорією, що увійшла в обіг в українській музикознавчій науці. Цей дослідник працював у Київській консерваторії та Музично-драматичному інституті ім. М. Лисенка, мав велику на той час когорту послідовників в Україні, частина з яких продовжувала працювати тут у наступних десятиліттях, мала учнів, а останні також виховували композиторів і музикознавців-теоретиків. Наприклад, М. Вериківський побудував власну авторську концепцію, що знайшла відображення в його творчості⁴. Отже, утворювалася закладена школою цього визначного діяча традиція, що є надбанням української культури. Зрештою, Б. Яворський – непересічна постать у тогочасному європейському музикознавстві. Пов'язаність певного періоду його життя з Україною сприяла збагаченню вказаної сфери знання на вітчизняних теренах.

⁴ Цей послідовник Б. Яворського створив власну науково-методичну концепцію, що стосувалася ладового фактору в композиторській діяльності, а також написав «14 маленьких прелюдій в гармонічній системі ладового ритму» (1958, перевидано 1969). Зазначені теоретичні напрацювання М. Вериківського досліджував В. Самохвалов (див.: Самохвалов В. Михайло Іванович Вериківський як продовжувач теорії ладового ритму Б. Яворського та автор самостійної концепції ладових уявлень. *Михайло Іванович Вериківський: Погляд з 90-х*. Київ, 1997. С. 40–46).

У подальшому внесок в українську музикознавчу науку, становлення в ній наукових шкіл здійснили такі музикознавці-теоретики, як Семен Богатирьов, учень Б. Яворського Олексій Оголевець, Надія Горюхіна, Всеволод Задерацький, Іван Котляревський, Ігор Пясковський, Віктор Москаленко, Віктор Золочевський, Серафим Орфеев, Олександр Ровенко, Тарас Кравцов, Віктор Самохвалов, Ярема Якуб'як та багато інших. Безумовний вплив на музикознавчу науку мали праці й інших визначних вітчизняних музикознавців, як-от Антона Мухи, який працював у сферах музичної естетики, психології і водночас енциклопедистики, історичного музикознавства; Ігоря Юдкіна, наукова творчість якого позначена універсалізмом, праці присвячено теоретичним проблемам художньої культури, театрознавства ⁵, теоретичного музикознавства (ритмологія); Олександр Самойленко, праці якої пов'язані з проблемами естетики, культурології, метатеоретичними питаннями музикознавства, тощо. Низку фахівців, які здійснили непересічний, європейського рівня внесок в українську музикознавчу науку, заклали наукові традиції, можна продовжити.

У більш вузькому сенсі музичне українознавство (наукова музична україністика) – складова музикознавчої науки, що вивчає українську музичну культуру, історичні шляхи її формування у складній взаємодії з іншими культурами світу. Музичне українознавство в цьому розумінні є предметом розгляду в пропонованій праці. Становлення названої наукової галузі впродовж кінця ХІХ – першої третини ХХ ст., теоретично узагальнюючи тогочасний вітчизняний музично-культурний процес, відображало його єдність у Західному й Наддніпрянському регіонах, попри розділення тоді України кордонами різних держав. Водночас унаслідок різних соціо-

⁵ Зокрема, цей учений досліджував проблеми драматургії, був автором розділів і науковим редактором 3-томної «Історії українського театру».

культурних ситуацій у цих регіонах буття обраного предмета дослідження мало в них і свої особливості. У цій розробці увагу буде зосереджено на його формуванні й становленні в Наддніпрянській Україні. У той час дослідження зазначеного спрямування були представлені тут поодинокими публікаціями музично-теоретичного (як-от «Форми музичного мислення у М. Леонтовича» Пилипа Козицького; 1926.), музично-естетичного («Іван Франко в музиці» Якова Полфьорова; 1926) спрямування ⁶. Однак насамперед міждисциплінарний музично-українознавчий доробок Наддніпрянської України першої третини ХХ ст. складався з напрацювань трьох взаємопов'язаних дисциплін – етномузикології, історичного музикознавства та музичної лексикографії.

Специфіка дослідженого в цій праці етапу становлення музичного українознавства визначається комплексом його іманентних і детермінуючих контекстуальних чинників. Серед останніх можна виокремити найбільш важливі. Це – особливості розвитку національного культурного процесу на межі століть, зокрема асиміляція властивих перехідному періоду загальноєвропейських тенденцій у контексті власних традицій. Найбільш безпосередньо специфіка обраного предмета розгляду зумовлювалася станом структури національної музичної культури й здобутками тогочасних українознавчих студій у вітчизняній гуманітарній науці, що були серед визначальних для аналізованої галузі музикознавчої думки й у ХІХ ст.

Соціокультурний контекст межі ХІХ–ХХ століть у його впливах на становлення музичного українознавства. Кінець ХІХ – перша третина ХХ ст. – це, як уже вказувалося,

⁶ Окремі прояви української тематики в теоретичному музикознавстві засвідчували його історизацію: предметом вивчення ставав музичний матеріал, закономірності якого відрізнялись від усталених у європейському класицистському й ранньоромантичному мистецтві.

перехідний період, позначений динамічністю якісних змін у процесі діалогу різних парадигм культури. *Зміст і конкретно-історичний «образ» музичного українознавства аналізованого хронологічного відтинку позначено впливами поліфонічної взаємодії принаймні трьох «драматургічних ліній» культуротворчого процесу, кожна з яких, попри їх щільне взаємопроникнення, мала власну діахронну логіку.* Це, по-перше, продовження розвитку й вихід на якісно новий щабель утвердженого ще в XIX ст. процесу національного культурного відродження⁷. По-друге, характерні прояви новітніх ознак світобачення і світорозуміння, сформованих на межі XIX–XX ст., а отже, діалогічності перехідного періоду, що припадає на цей час, взаємодії різних світоглядних, художньо-естетичних, наукових засад. По-третє, агресивний тиск на всі галузі культури політизованих марксистських позицій після жовтня 1917 року, відтак складна взаємодія різноспрямованих тенденцій у межах плюралізму вихідних позицій та, потім, уніфікація останніх. Цей складний контекст безпосередньо або опосередковано (через провідні тенденції розвитку творчої практики, наукового знання) водночас істотно впливав на формування музично-українознавчих дисциплін, їх концептуальну й проблемно-тематичну панораму, методологічні засади.

Перша «драматургічна лінія», пов'язана з послідовним розгортанням започаткованого ще наприкінці XVIII ст. процесу національного культурного відродження, у 1920-х роках

⁷ Відповідно до періодизації історика української суспільно-політичної думки, політолога, публіциста Івана Лисяка-Рудницького, що відобразилася, зокрема, в «Історіях...» різних видів мистецтва, на 1890-ті роки – початок XX ст. припадає третій, «модерністичний», період процесу національного культурного відродження (Кульчицький С. Піднімаючись над догмами: Іван Лисяк-Рудницький – зірка серед українських інтелектуалів. URL : <http://incognita.day.kiev.ua/pidnimayuchis-nad-dogmami.html>).

досягла кульмінаційного щабля в межах аналізованого періоду. Саме вона, фокусуючи в собі становлення модерної української нації та утвердження суб'єктності культури нашого народу в європейському світі, стала визначальною контекстуальною основою для кристалізації музичного українознавства як міждисциплінарного наукового напрямку.

Як уже вказувалося, революційні наукові й технічні відкриття межі ХІХ – початку ХХ ст. (виникнення радіо- й телефонного зв'язку, зародження автомобільної промисловості, літакобудування тощо) стрибкоподібно й докорінно змінили світ – світогляд людей, стиль життя суспільства, а відтак його «темпоритм», картину світу й стиль мислення. Завдяки технічним винаходам відбулася не znana раніше динамізація суспільного буття, стрімко почали розвиватися його технізація, урбанізація, глобалізаційні процеси. Водночас на межі ХІХ–ХХ ст. мало місце не знане раніше розсунення меж досі відомого людині світу внаслідок проникнення науки в мега- й мікросвіти, остаточний, підготовлений науковими відкриттями ХІХ – початку ХХ ст. перехід в уявленнях про світ від жорсткої детермінованості до розуміння його мінливості, релятивності, перебування в постійному розвитку, від дискретності до тотальних взаємозв'язків і взаємозумовленості всіх явищ (на межі ХІХ–ХХ ст., зокрема, відкриття явища радіоактивності, теорія відносності тощо). Зазначеними обставинами зумовлювався не знаний у минулі роки підйом сцієнтистського світогляду. Ця друга «драматургічна лінія» надалі посилювалася й підготувала злет науково-технічних процесів із середини ХХ ст.

Зазначений аспект семіосфери тогочасної культури стимулював пошуки й у музикознавстві, пов'язані насамперед з активним перетворенням тоді слова про музику в науку, а отже, осмисленням критеріїв науковості цієї сфери знання, продуктивних для неї методів, ідей, концепцій, намаганням знаходити раціональне пояснення всіх без винятку явищ і питань музичного мистецтва. Усвідомлюючи вказаний про-

цес, активно беручи участь у ньому своїми працями, Микола Грінченко зазначав, що у висвітленні цих питань потрібно «не зачаровування всім, а розуміння всього»⁸, «головним в аналізі музики» має бути «об'єктивний принцип»⁹.

При всіх позитивах указаної тенденції для буття соціуму, наукового знання вона водночас принесла відчуття зникнення стабільності, культурних та інших традицій як певних констант життеустрою, спричинила кризові явища в житті окремих людей і суспільства загалом. Зумовлені цим пошуки вічного, незмінного, джерел буття, яке митці – представники модернізму – шукали, зокрема, в архаїчних періодах історії, стали стимулом для розвитку історичного мислення, у тому числі в українському музикознавстві, націлювали на осмислення власної багатовікової історії. Тому вказана обставина була важливим контекстуальним чинником для становлення етномузикології та історичного музикознавства.

Різкі зміни у світобаченні й світовідчутті відобразилися в контрастності, суперечливості, часто еkleктиці в мистецтві й науці, водночас інтенсифікації творчих пошуків, експериментів, докорінному оновленні стильової панорами мистецтва тощо. Зокрема, у Києві проходили організовані Олександром Екстер виставки художників-авангардистів; риси конструктивізму були присутні у сценографії Анатолія Петрицького; Микола Форетґер здійснював постановки «танців машин»; образотворче мистецтво зазнавало впливів західних модерністів і авангардистів, серед них – німецьких експресіоністів і французьких фовістів та ін. З одного боку, ці нові явища в позитивній площині відображали інше, протилежне романтичному розумінню сутності людини, розкривали інший образний світ (натуралізм, конструктивізм, футуризм, кубо-

⁸ Грінченко М. Історія української музики. Київ : Спілка, 1922. С. 29.

⁹ Грінченко М. Історія української музики // АНФРФ ІМФЕ НАНУ. Ф. 36-3. Арк. 54.

футуризм, урбанізм тощо), з другого – виявляли кризу внутрішнього мікрокосмосу людини як реакцію на зникнення звичних для неї укладу життя, «духовної аури», у яких вона раніше існувала (експресіонізм).

Експериментаторство як типологічна риса всіх сфер тогочасної культури безпосередньо стосувалося й музикознавства, де відбувалися пошуки нових обривів дослідження. Показово, що розвідки такого роду в галузі знання, яка на той час іще не мала власної наукової традиції, значною мірою були орієнтовані на здобутки тогочасних наук-лідерів, тобто точних, природничих дисциплін – фізики, її розділу акустики, психофізіології, які були тоді основою сцієнтистського світогляду. Так, у вітчизняних послідовників Б. Яворського (зосібна Лева Кулаковського) ладове тяжіння – це всесвітнє тяжіння, що зазвучало ¹⁰. Арнольд Альшванг, розглядаючи питання співвідношення метру й ритму, підкреслював їх зв'язок із джерелами буття, часом і простором у їх філософському розумінні ¹¹. М. Грінченко увів у його другу (неопубліковану) редакцію «Історії української музики» (далі – ІУМ) розділ, присвячений фізіологічному механізму сприймання музичного мистецтва. Метою цього був відхід від суб'єктивізму в його оцінках, знаходження відповідних об'єктивних критеріїв. Відтак виявлялася закономірна для того часу розмитість меж предмета історичного музикознавства й водночас еkleктичність, механічність у поєднанні даних далеких за своєю специфікою наук.

На противагу західній культурі, де романтичний світогляд із властивим йому акцентом на суб'єктивності емоційно-психологічного мікрокосмосу художника-творця і прагматичний, раціональний сцієнтистський світогляд виявилися непримиренними антитезами, а ХІХ і ХХ ст. роз-

¹⁰ Кулаковський Л. Деякі твердження зі вчення Б. Л. Яворського. *Музика*. 1924. Чис. 10–12. С. 197–205.

¹¹ Альшванг А. Ритм і метр. *Музика*. 1923. Чис. 6–7. С. 8–17.

кривалися насамперед як антиподи, в Україні перша й друга «драматургічні лінії» були нерозривно пов'язані. При всіх відчутних проявах сцієнтистських, техніцистських тенденцій, різних течій і напрямів модернізму, в Україні визначальною до кінця 1920-х років залишалася все ж таки вищезазначена перша «драматургічна лінія», сформована в ХІХ ст. Вона втягувала у свою орбіту модерні й авангардні явища, породжувала їх неповторні національні форми, завдяки перетворенню в них елементів українського фольклору. М. Грінченко підкреслював, що «український націоналізм... шукав підпертя собі і в науці (філологія, етнографія, антропологія, історія), і в мистецтві (література, будівництво, кераміка, музика)»¹². Розробка наукових засад музикознавчого аналізу в цьому контексті була засобом глибшого пізнання вітчизняної музичної культури, зміцнення наукових засад і розвитку напрацювань, які мав українознавчий напрям музикознавства на початок ХХ ст.

Провідні для першої третини ХХ ст. україноцентричні вектори розвитку культури зумовили особливе увиразнення кількох видів діалогу, притаманних перехідним періодам. Це, зокрема, різноманітні форми «спілкування» з власною історією, тобто тяглість традиції, діяхронна цілісність культурного процесу. Так, посилення наукового світогляду ще в другій половині ХІХ ст., пов'язане зі становленням модерної української нації, стимулювало еволюцію від романтичного замилювання національною історією, фольклором до народознавчих, історіографічних, статистичних, етномузикологічних досліджень, сприяло формуванню організаційних основ науки. Упродовж першої третини ХХ ст., особливо в добу УНР і наступне десятиліття, що живилося її стимулами, набула завершеного вигляду започаткована в ХІХ ст. структура музичної культури (вища ланка фахової музичної освіти, національний оперний театр, когорта вихованих у вітчизняних музичних

¹² Грінченко М. Історія української музики. Арк. 473.

навчальних закладах фахівців-музикантів, музично-виконавські школи тощо). Поява різних наукових осередків, що в XIX – на початку XX ст. фактично відігравали роль академічних установ, мали своїм логічним продовженням заснування Української академії наук (далі – УАН). Цю особливість національної культури відображає також основний здобуток аналізованої галузі знання в той час – кристалізація музичного українознавства як міждисциплінарного наукового напрямку, зокрема дисциплін, які або вже були започатковані наприкінці XIX ст., або мали на той час комплекс базових передумов. Важливим проявом діалогу з власною історією, фондом духовних, «музичних» напрацювань нашого народу було охоплення в тогочасному історичному музикознавстві усього їх хронологічного діапазону, про що йтиметься далі.

Формування впродовж другої половини XIX – першої третини XX ст. мистецьких і наукових шкіл європейського рівня, створення художніх і наукових творчих праць, що мали європейський резонанс, отже, активне становлення суб'єктності вітчизняної культури в європейському контексті засвідчували увиразнення ролі синхронних контактів національної та інонаціональних культур, що також безпосередньо стосувалися музичного українознавства. Діалог з «іншими» музикознавчими традиціями й сферами знання був проявом його утвердження в першій третині XX ст. в статусі науки, пов'язаного із цим активного входження в річище типологічних тенденцій європейського музикознавства, залучення до кола прогресивних наукових ідей.

Третя «драматургічна лінія» почала свій розвиток після жовтневих подій 1917 року. У світоглядній площині вона була пов'язана з упровадженням в українську культуру, зокрема в мистецтвознавство, марксистських соціологічних теоретико-методологічних засад. У 1920–1930-х роках ці засади розкрилися в найбільш примітивному варіанті за всю історію їх існування. Зазначеному філософському вченню в усі періоди його еволюції була властивою недооцінка

суб'єктивних, нераціональних, ірраціональних аспектів духовно-творчої діяльності. Водночас у першій третині ХХ ст. досвід філософів-марксистів у розробці естетичної проблематики був ще мінімальним. Це було однією з причин особливої гіперболізації об'єктивних і нівелювання суб'єктивних чинників у створеній у межах цього філософського вчення моделі пізнання.

Аналіз історії музики дедалі більше підмінявся в роботах дослідників – прихильників марксизму розглядом заздалегідь заданої її схеми, що не виводилась із фахового аналізу музичних процесів, а створювалась унаслідок «накладання» на них загально-соціологічних закономірностей у їх марксистському розумінні. При тому залежність мистецьких явищ від «ідеологічної надбудови» позначалася крайньою прямолінійністю та примітивністю. У статті Григорія Когана, присвяченій розгляду базової тези марксистської естетики про кінцеву зумовленість явищ мистецтва соціально-класовими чинниками, він визначав музичне мистецтво як «ідеологічний відбиток у художніх образах громадської (класової) психології»¹³. Відповідно посилювалась увага до теоретичних, методологічних питань музикознавства, що їх тодішні автори намагалися витлумачити з позицій діалектичного й історичного матеріалізму, відбувалася гіперболізація дедуктивного методу, що спрямовував від філософії до музики. Зворотним боком цього процесу було зменшення ролі індуктивного методу, дедалі більше послаблення уваги, недооцінка, тенденційне тлумачення або й заперечення напрацьованих у музичному українознавстві раніше фонду джерельних даних, концептуальних ідей, методологічно значущих аспектів дослідження, що були отримані в результаті фахового аналізу, однак не вкладалися в наперед задані марксистською філософією та соціологією схеми. Унаслідок цього порушувався характер співвідношення емпіричного й теоретичного рівнів науки – їх рівновага

¹³ Коган Г. Марксизм і мистецтво. *Музика*. 1924. Чис. 4–6. С. 18.

змінилася тиском другого на перший, музикознавчі праці ставали надмірно затеоретизованими й заідеологізованими, в аналізі музичної культури перепліталися наукові й тенденційні політико-ідеологічні риси.

Претензії прихильників марксистських позицій на їх винятковість – найбільш об'єктивний характер – стали основою відмежування від усіх інших філософських і наукових теорій, не пов'язаних із марксизмом і, як наслідок – заперечення практично всієї історії світової та національної культури, зокрема й фонду напрацювань українознавчого характеру як «буржуазної спадщини». У періодиці 1920-х років розгорталися дискусії з приводу доцільності слухання музики в жанрах опери, симфонії пролетарським контингентом. Борис Манжос зауважував: «Наша музика не може повертатись до Моцарта й Гайдна. Навпаки, вона переросте Скрябіна й Дебюссі»¹⁴. До кінця 1920-х років як протиставлення «механічному методу буржуазної літератури» в основних рисах विकристалізувався й соцреалізм («діалектико-матеріалістичний творчий метод»), що почав формуватися ще на початку ХХ ст. («пролетарський реалізм»).

Жорстка політизація та ідеологізація всіх сфер життя соціуму спричинила впровадження в науку зазначених вихідних засад волюнтаристськими й екстремістськими методами. Навіть за умов домінування плюралізму художньо-естетичних і наукових поглядів до кінця 1920-х років це вже й той час почало згубно позначатися на культурному процесі, результатах наукових студій та долях науковців. Так, 1928 року було ліквідовано Музичне товариство імені Леонтовича – одне з провідних осередків музичного українознавства. Того самого року М. Грінченка було звільнено з посади ректора Музично-драматичного інституту імені М. Лисенка, що стало початком систематичних репресивних дій про-

¹⁴ Манжос Б. Марксизм і музика. *Музика*. 1924. Чис. 1–3. С. 17–24.

ти визначного вченого-українознавця. У першій половині 1930-х років це завершилося його моральним знищенням, усуненням з роботи та ув'язненням, що не минуло для нього безслідно. Попри повернення вченого до контексту культури в другій половині 1930-х років, він був уже тяжко хворий і 1942 року передчасно помер в евакуації в Уфі. Несправедливої критики та репресій від початку 1930-х років зазнали також Климент Квітка (як керівник Кабінету музичної етнографії, співробітники якого стоять на позиціях «буржуазного об'єктивізму», «буржуазного академізму» й т. ін.), Гнат Хоткевич, Я. Юрмас (Юрій Масютин), Валентин Костенко та багато інших музикознавців-науковців, музичних журналістів. Скажімо, виступи Олександра Білокопитова на сторінках періодики початку 1930-х років є типовим прикладом тодішньої примітивної соціологізації науки й мистецтва, претензій її апологетів на найбільш науковий характер марксизму, впровадження його в науку волюнтаристськими методами при повному ігноруванні власних закономірностей наукового знання. «Ми, – говорять такі, як К. Квітка, – люди науки, і все розглядаємо не з погляду завдань пролетаріату, а з об'єктивно-наукового погляду. Такі науковці дуже помиляються, тому що цей їхній науковий об'єктивізм він перш за все буржуазний, а значить і не науковий в справжньому розумінні цього слова. Буржуазна наука, що в основі її лежить ідеалістичне світорозуміння, не може пізнати світу до кінця. Це може робити лише такий історично передовий клас, як пролетаріат з його наукою, в основі якої лежить діалектико-матеріалістичне розуміння світу. Отже, і радянська музична етнографія мусить підходити до справи з класових, пролетарських, партійних позицій. Лише такий підхід зможе забезпечити справжню науковість у розвитку цієї ділянки музичного фронту»¹⁵. І далі, посилаючись на Леніна, він

¹⁵ Білокопитов О. Викрити й розтрощити до кінця націоналізм на музичному фронті УСРР. *Радянська музика*. 1934. № 1. С. 37.

зауважує, що «непартійної літератури не існує», що «в повній мірі стосується і музичної етнографії»¹⁶.

Таким чином, кульмінаційна в межах другої половини ХІХ – першої третини ХХ ст. стадія процесу розвитку музичного українознавства збіглася з початком «розхитування» накопиченого досвіду, виникненням дестабілізуючих тенденцій. Водночас не можна заперечити, що спроби впровадження марксистських позицій у вказану наукову галузь до початку 1930-х років іще певною мірою кореспондували із загальним духом експериментаторства, що пронизав тоді всі сфери творчої діяльності, та помітною роллю сцієнтизму у світогляді суспільства. Адже претензії на «найбільшу науковість» марксистської теорії, зрештою її походження в річищі раціоналістичної традиції європейської філософії, зовні відповідали зазначеній світоглядній тенденції аналізованого періоду. Отже, майже до кінця 1920-х років прояви «марксистського» пояснення музичного процесу значною мірою розкривалися як складова контрастної плюралістичної панорами різних філософських і суто наукових позицій, представлених у тогочасній музикознавчій думці. А плюралізм концепцій, теорій, ідей відповідав множинності позицій у національній і світовій духовній культурі межі століть, зумовлювався також закономірними для першого етапу становлення згаданої галузі знання пошуками даних інших наук, філософії, які можна результативно використати в музикознавстві, пояснити мистецькі явища раціональним шляхом.

Упродовж 1920-х років стан зазначеної «драматургічної лінії» не залишався незмінним, вона поступово зміцнювалася й

¹⁶Цей апологет утвердженої за радянського часу ідеологічної доктрини лише через три роки був знищений тією самою системою, яку так палко пропагував: він був заарештований і розстріляний згідно зі справою Українського радіокомітету (див.: Кузик В. Справа Радіокомітету. Рік 1937. *Музика*. 1994. № 3). Схожими були й долі багатьох інших прихильників цієї системи, які свого часу нігілістично критикували інакомислячих, зокрема О. Арнаутова, Я. Полфьорова.

витісняла перші дві, а з кінця десятиліття, точніше з 1929 року, коли відбувся так званий «великий перелом», залишилась єдиною. На межі 1920–1930-х років мали місце останні прояви взаємодії в межах плюралізму вихідних позицій протилежних світоглядних засад – національного відродження та радянської доби з притаманними їй абсолютизацією класового підходу і, як наслідок, применшенням значення або й нівелюванням національної специфічності історії культури в наукових дослідженнях. Хронологічна межа, яка розділяє докорінно різні 1920-ті й 1930-ті роки, певною мірою не збігалася в критико-публіцистичній сфері й музикознавчій науці. Музична журналістика як наймобільніша частина музикознавства завжди миттєво реагує на зміни у світоглядних, мистецьких, наукових позиціях, тому в ній у 1929–1930 роках уже запанували «апмувські» засади ¹⁷, що передбачали не лише заперечення класичної спадщини, але й заборону діяльності митців, які дотримувалися будь-яких інших світоглядних позицій. У 1930 році відбувся сфабрикований ОДПУ УСРР процес СВУ (залучено 474 особи, серед яких засуджено до розстрілу та концтаборів понад 200), метою якого була дискредитація в суспільній свідомості провідних діячів вітчизняної культури. Охоплення цим процесом сотень осіб, масовий характер арештів представників української інтелігенції в той час, заборона всіх явищ, які не відповідали ідеології радянської доби, свідчили, що процес співіснування, взаємодії, конфліктних зіткнень різних світоглядних засад переходив у якісно наступну фазу – відбувалася докорінна зміна «конфігурації» всього соціокультурного простору в напрямку його уніфікації.

Водночас музикознавча наука – значно менш мобільна, ніж музична журналістика, тому в ній на межі 1920–1930-х років зберігалася інерція попереднього періоду її розвитку. Тоді ще друкувалися вагомі дослідження, які перебували в річищі

¹⁷ Музично-громадська організація «Асоціація пролетарських музикантів України» створена 1929 року в Харкові.

традиції українознавства, сформованої впродовж другої половини XIX – першої третини XX ст.

У контексті останніх проявів співіснування докорінно різних вихідних засад дослідження історико-культурного процесу відбувалися спроби «примирення непримиренного». Так, М. Грінченко, завершуючи другу редакцію своєї ІУМ у 1928–1929 роках, запропонував у вступному розділі праці застосовувати «соціологічний» і «соціологічно-формальний» методи¹⁸, якими він означив два протилежні підходи до аналізу історії музики. Перший – це марксистський, тобто фактично йшлося про сумнозвісний вульгарносоціологічний метод, адже іншого способу застосування філософських і соціологічних закономірностей в аналізі творчих процесів до середини XX ст. включно музикознавча наука не знала (безперечно, мова йде лише про типові явища). Другий – це спроба поєднання докорінно різних підходів – марксистського та сформованого іманентною логікою становлення й розвитку музичного українознавства в річищі вітчизняної культури XIX – першої третини XX ст. (інша річ, що в конкретному розгляді предмета дослідження «працювали» інші підходи, про що детальніше мова буде йти в наступних підрозділах). Не можна однозначно сказати, що більшою мірою було причиною таких спроб – суто наукові пошуки, бажання вибудувати нову концептуальну цілісність, у якій би враховувалися нові ідеологічні вимоги, але й не втрачалася б існуюча традиція, чи намагання утриматися в контексті науки, у власній професії, зрештою зберегти життя в умовах терору й репресій, що дедалі посилювалися. Потрібною була неабияка сміливість і громадянська мужність, щоб проголосити в той час історію наукою, що не залежить цілком від соціології, а має власні, непідвладні останній, за М. Грінченком, «формальні» закони¹⁹.

¹⁸ Грінченко М. Історія української музики. Арк. 92–95.

¹⁹ Немкович О. Українське музикознавство XX століття як система наукових дисциплін. Київ : Сталь. С. 157.

Зміна плюралізму вихідних засад усіх видів творчої діяльності їх уніфікацією на межі 1920–1930-х років, таким чином, не означала, що нові світоглядні й відповідні теоретико-методологічні засади відразу набули сформованого вигляду. Надалі процес становлення української культури на основі нових вихідних засад пройшов певний шлях до етапу його стабілізації, тобто в розгортанні третьої «драматургічної лінії» також мали місце ознаки перехідного періоду. На початку 1930-х років іще продовжували співіснувати войовничі заперечення усього попереднього культурно-історичного досвіду й продовження деяких розробок визначними представниками українознавства попереднього періоду, що вже несли на собі відбиток радянської ідеології. Попри те, що постанова 1932 року передбачала контроль над діяльністю митців, а соцреалізм тоді був проголошений єдиним творчим методом «радянського мистецтва», остаточно він був закріплений на Першому всесоюзному з'їзді радянських письменників 1934 року ²⁰. До 1932 року (до звільнення че-

²⁰ У 1930-х роках, коли світоглядні й теоретико-методологічні засади науки вже були уніфікованими, почалась активна розробка філософами-марксистами естетичної проблематики. Тоді вперше в СРСР було опубліковано й уведено в науковий обіг помітну частину спадщини класиків марксизму, зокрема текстів, у яких розглядалися естетичні питання, здійснено спроби використати відповідні положення в аналізі культурного процесу. Розосереджені в згаданих публікаціях естетичні ідеї були осмислені як цілісна естетична концепція, що стала основою всього подальшого розвитку естетичної думки радянської доби, узагальнюючих досліджень з історії мистецтва, зокрема музичного, та літератури, відповідних вишівських курсів. Концентрованого вигляду марксистська естетика набула в теорії соцреалізму (термін запропонував літературний критик і партійний діяч І. Гронський), що стосувалася тлумачення мистецької практики радянської доби. Соцреалізм став «фільтром», крізь який пропускала вся історія культури – одні явища вилучалися з поля зору дослідників, інші перетлумачувалися під кутом зору кла-

рез політичні переслідування) в Музично-драматичному інституті ім. М. Лисенка працював Дмитро Ревуцький. До переїзду в Москву 1933 року так само через політичні переслідування в Україні працював К. Квітка, який був знаковою постаттю для української етномузикології. Провідний у 1920-х роках історик-музикознавець М. Грінченко викладав на початку 1930-х років у Музично-драматичному інституті та після його розділення на театральний виш і консерваторію – також в останній. Отже, попри необхідність пропагування нових підходів до аналізу української музики, він передавав свої знання й можливі в нових соціокультурних умовах фахові спостереження, думки студентам. Тобто елементи його наукових поглядів певний час залишалися чинником наукового й навчального процесів. Знаменною трагічною подією, що символічно остаточно розділяє дві докорінно різні за своїми світоглядними основами епохи, став відхід в інший світ М. Грушевського в 1934 році. Адже у створеній у його працях історичній концепції було підсумовано розуміння багатовікового історичного шляху українського народу, створене епохою національного культурного відродження. Тому ця концепція в попередній період вплинула на все українське гуманітарне знання. Відтак стабілізація куль-

сового підходу. Так, історико-культурні цінності, які не можна було заперечити (в українській культурі, наприклад, творчість Т. Шевченка або М. Лисенка, якого в першій половині 1930-х років оцінювали лише як «яскравого представника, ідеолога націоналістичної української буржуазії» (Білокопитов О. Викрити й розтрошити до кінця націоналізм на музичному фронті УСРР. *Радянська музика*. 1934. № 1. С. 19–20), було «перекладено марксистською мовою», тобто тенденційно, під кутом зору класового підходу (Немкович О. Українська музикознавча наука Наддніпрянської України 1930-х років: погляд крізь призму логіки її історії. *Українська художня культура в умовах інформаційного суспільства*. Київ : Видавництво ІМФЕ, 2019. С. 173–250).

турного процесу на основі нових, уніфікованих засад відбулась уже в другій половині 1930-х років. У музикознавстві в той час чітко простежується перенесення акценту з нігілістичного, войовничого заперечення надбань минулого на панегіричне за тоном утвердження уніфікованих вихідних засад (хоч це не означає, що критика всіх немарксистських теорій зникла, а репресії українських діячів припинилися). Водночас мало місце більш рельєфне виявлення власне фахових рис дослідницької діяльності, що є проявом наставання принаймні першої стадії стабілізації цієї сфери знання в контексті нової соціокультурної реальності.

Спеціальний аналіз указанного перехідного хронологічного відтинку не є предметом пропонованого дослідження, звернення до наведених фактів має своєю метою більш точне визначення верхньої хронологічної межі періоду, якому присвячено цю працю. Оскільки майже кожний рік перехідного етапу ознаменований характерними для ствердження нової доби подіями, що провокують до пов'язування з кожною з них розділяючої два періоди антиподи історичної грані, ключовим стає питання, коли настав момент зміни однієї культурної цілісності іншою, коли перестала існувати цілісність, що визначала специфіку першої третини ХХ ст. Раніше викладене свідчить, що верхньою хронологічною межею розглянутого в цій праці періоду як цілісного за домінуючою парадигмою культури, відповідними естетико-художніми принципами, концептуальними засадами міждисциплінарного українознавства, плюралізмом творчих ідей (на противагу 1930-м рокам і наступним радянським десятиліттям), можна вважати 1929 рік. *Саме тоді попередній період закінчив своє історичне існування як цілісність, визначена вищезгаданими параметрами.* У подальшому мали місце її окремі елементи, прояви згасання традиції, але вже в межах іншої цілісності, іншої соціокультурної дійсності, яка швидко набирала чітко окреслених форм, що у своїх основах лишалися незмінними до кінця радянської доби.

Наукове знання в його проєкції на музичне українознавство. Окреслений період у розвитку вітчизняної музикознавчої науки є одним з тих, коли найвиразніше виступили її зв'язки з іншими науковими дисциплінами, інонаціональними музикознавчими здобутками, очевидна, порівняно з 1930-ми роками, об'ємність процесу «вбирання» даних гуманітарних і навіть точних дисциплін-лідерів тодішньої науки – концептуальних ідей, методів, залучення до проблемного поля, провідних тенденцій їх розвитку. В аналізованій сфері знання в 1920-х роках функціонували ідеї історіографії, фольклористики, етнології, літературознавства, мовознавства, фізики, біології, психофізіології, а також філософії, елементи західно- і східноєвропейських музикознавчих традицій. Частина з них була лише проявом зацікавленості тогочасних українських авторів іншими сферами знання, частина ж мала більший чи менший вплив на їхні праці.

Розвиненість таких контактів зумовлювалася багатьма причинами. Серед них – історичні наукові традиції, що сформувались у ХІХ ст. і трималися до кінця 1920-х років, нерозривно пов'язана з ними єдність смислового поля національної культури; стимули з боку сцієнтистських світоглядних рис, вищезгадані типи для початкового етапу існування цієї наукової галузі пошуки критеріїв науковості, а отже, необхідна за таких умов орієнтація на дані більш розвинених дисциплін; тенденції інтеграції наукового знання; університетська гуманітарна освіта тогочасних провідних музичних українознавців (М. Грінченко, К. Квітка, Д. Ревуцький та ін.), генетичні зв'язки наукових шкіл, у рідчизні яких вони були виховані.

Так, потужний український націєтворчий процес, що був проявом культурного ренесансу слов'янських народів у ХІХ «столітті націй», водночас репрезентував інтелектуальний і культурний спротив політиці імперського центру, охопив усі галузі тогочасної вітчизняної культури, зумовив розбудову структури її світської складової, визначив собою спільне для різних видів творчої діяльності смислове поле.

Одним із найважливіших сегментів цього процесу було формування міждисциплінарного річища українознавчих досліджень (історіографія, народознавство ²¹, статистика, мовознавство, етномузикологія тощо), водночас закладання підвалин їх організаційної структури. В останніх десятиліт-

²¹ «Етнологія, етнографія, народознавство – наука про етнокультурне розмаїття людства. Досліджує походження різних народів, їхню етнічну історію, розселення, особливості побуту та культури, етнопсихологічну своєрідність. Для позначення цієї науки вживаються як синоніми терміни “етнологія” (грец. *ἔθνος* – народ – і *λόγος* – слово, вчення), “етнографія” (від грец. *ἔθνος* – народ – і *γράφω* – пишу, що дослівно означає народопис) та “народознавство”. <...> На слов’янських землях поряд з термінами “етнографія” та “етнологія” як їх синоніми вживаються терміни: “народознавство” (укр.), “narodopis” (словац., словенський), “ludoznawstwo” (польс.) тощо.

В СРСР після наради етнографів 1929, яка класифікувала етнологію як “буржуазний сурогат суспільствознавства”, що протистоїть марксистській соціології, в широкому вжитку впродовж наступного півстоліття використовувався лише термін “етнографія”.

В Україні в різні періоди превалював той або ж той із термінів “етнологія”, “етнографія”, “народознавство”. Це визначалося різними чинниками – впливом європейських наукових шкіл, політико-ідеологічним тиском, наявністю національної державності. При цьому етнографію інколи тлумачили як науку описову, а етнологію – як теоретичну дисципліну. Проте таке розмежування було досить умовним.

На сучасному етапі розвитку народознавчих студій в Україні термін “етнологія” вживається переважно для означення загального народознавства (стосовно досліджень про походження та етнічні особливості народів світу); а термін “українська етнографія” – українського народознавства (стосовно досліджень про етнологію та культурно-побутову своєрідність українського етносу)». (Скрипник Г. Етнологія, етнографія, народознавство. *Енциклопедія історії України*. Київ : Наукова думка, 2005. Т. 3. С. 64).

тях ХІХ ст. цьому, як уже згадувалося, сприяло піднесення сцієнтистського світогляду в Європі, зокрема в Україні, що зумовило швидку еволюцію від замилювання національною історією та фольклором (у тому числі музичним) до його наукового вивчення.

Єдність семіологічного контексту вітчизняної культури, з одного боку, закономірний на початковому етапі становлення комплексного українознавства синкретизм його складових – з другого, зумовили щільне взаємопроникнення останніх. Численні діячі, які розуміли вказані дослідження як чинник становлення української нації, працювали в одних українофільських громадських об'єднаннях (як, наприклад, Київська стара громада), наукових товариствах (серед яких чільне місце посідав Південно-Західний відділ Імператорського російського географічного товариства – перша наукова установа загальнонаціонального масштабу, що тоді відігравала роль української академії наук; далі – ІРГТ), залишили слід у різних сферах творчої діяльності. Вони одночасно були авторами публікацій із питань історії, фольклору, композиторської творчості тощо. Таким чином, у становлення музичної україністики тоді зробили внесок не лише музиканти, але й науковці різних фахів, меценати, чиновники та ін. Це – Микола Лисенко, Семен Гулак-Артемовський, Микола Аркас, Петро Ніщинський, Петро й Володимир Сокальські, Григорій Галаган, Опанас Сластіон, Олександр Потебня, Олександр Русов та багато інших. Унаслідок зазначених щільних перетинів їхніх творчих шляхів, вони взаємно «підживлювали» один одного інтелектуальними ідеями, відображаючи у своїй творчій праці цілісне україноцентричне смислове поле тогочасної національної культури, водночас створювали його своєю просвітницькою, мистецькою, науковою діяльністю. Усе це зумовило близькість основних завдань, цілей (реалізованих тоді або в наступному, ХХ ст.), базових концептуальних ідей різних сфер гуманітарних досліджень, у тому числі музично-укра-

їністичних публікацій, а отже, сприяло щільним контактам між цими сферами знань²².

У перших десятиліттях ХХ ст. продовжувала існувати низка створених у ХІХ ст. українознавчих осередків, проте *інституціоналізація наукового знання досягла якісно нового щабля*: тоді не лише продовжували існувати наукові центри й ширше – осередки українознавства, що виникли в ХІХ ст., але й виникли нові. Кульмінація цього сформованого в ХІХ ст. процесу припадає на добу державотворення (1917–1921), а також період національно-культурного піднесення в 1920-х роках. У своїй сукупності зазначені осередки склали розвинену організаційну структуру вітчизняної науки, що, попри різні видозміни, розвивається дотепер.

Генетично зумовлені контакти різних гуманітарних дисциплін українознавчої спрямованості, у тому числі музичного українознавства, простежуються в діяльності всіх згаданих наукових осередків. Вони показують, по-перше, що аналізована галузь знання в першій третині ХХ ст., при всіх відчутних проявах збереження в ній синкретичності, активно стверджувалось саме у статусі науки. По-друге, продовжувала розвиватись у спільному для тодішнього гуманітарного знання світоглядному, концептуальному, проблемному, поняттєвому полі, тобто була інтегрована в контекст міждисциплінарного українознавства.

Так, до 1919 року діяло засноване 1876 року при Харківському університеті «Харківське історико-філологічне товариство». Воно було створено для координації та популяризації досліджень з історії, етнології, фольклористики, філології,

²² Детальніше про формування музичного українознавства в контексті наукового знання ХІХ ст. див.: Немкович О. Формування наукової музичної україністики у ХІХ столітті: контекстуальні визначники та іманентні прояви. *Актуальні проблеми художньої культури: сучасні інтерпретації*. Київ : Видавництво ІМФЕ, 2023. С. 76–166.

філософії, об'єднало місцеву інтелігенцію, зацікавлену краєзнавством. У 1900-х роках Товариство налічувало близько 130 членів, серед яких були такі визначні й відомі вчені, як етнограф, історик, статистик Петро Єфименко (1835–1908); мовознавець, літературознавець, історик культури Дмитро Овсянико-Куликовський (1853–1920); історик, філософ та громадський діяч Дмитро Багалій (1857–1932); історик, археолог, етнограф, фольклорист, лексикограф, письменник, музеєзнавець Дмитро Яворницький (1855–1940); історик, археолог, етнограф, фольклорист, краєзнавець, педагог Яків Новицький (1847–1925); статистик, етнограф, фольклорист О. Русов (1847–1915) та багато інших науковців, творчий шлях яких охопив частину XIX та початок XX ст. Представники Товариства вивчали питання археології, історії Лівобережжя, української мови, інших сфер вітчизняної культури²³. Його головою в 1897–1918 роках був фольклорист, літературознавець, етнограф, етномузиколог, музеєзнавець, професор Харківського університету, академік УАН Микола Сумцов (1854–1922). Його наукова спадщина, поряд із працями з вищеназваних галузей, включає дослідження питань коб-

²³ Праці членів Товариства публікувалися в серійних виданнях – «Сборник Харьковского историко-филологического общества» (1886–1914), «Труды» (1893–1902), «Вестник» (1911–1914). Так, послідовник О. Потебні Д. Овсянико-Куликовський належав до психологічного напрямку в мовознавстві (праця «Про значення наукового мовознавства для психології думки», 1901; ініціатор неперіодичних випусків видання «Вопросы теории и психологии творчества» друкувався, зокрема, у часописі «Вопросы философии и психологии»). Психологічний напрям отримав розвиток у вітчизняній науці в подальшому. Скажімо, значний внесок у психологічну теорію особистості зробив видатний український психолог Григорій Костюк (1899–1982) – батько музикознавця Олександра Костюка, праці якого також перебувають у річищі цієї традиції, пов'язані з вивченням проблем музичної психології.

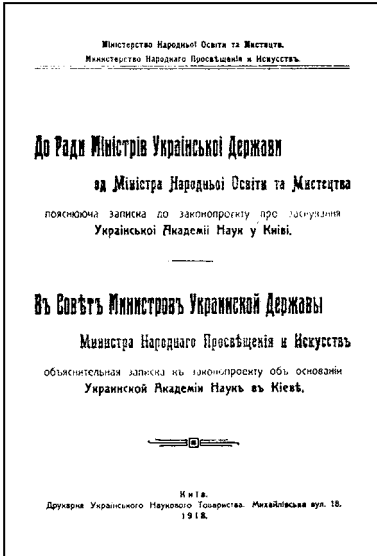
зарства («Изучение кобзарства», 1905; «Бандурист Кучеренко», 1907 та ін.). До XII Археологічного з'їзду в Харкові (1902) науковець опублікував «Програму для збирання свідень о кобзарях и лирниках».

Наступником Південно-Західного відділу ІРГТ у Наддніпрянській Україні стало створене в Києві 1907 року Українське наукове товариство (далі – УНТ). Через його засновника й керівника М. Грушевського воно було генетично пов'язане й із Науковим товариством імені Тараса Шевченка у Львові, що на західноукраїнських землях в останніх десятиліттях ХІХ – на початку ХХ ст. також було багатопрофільною установою академічного типу²⁴. Членами УНТ стали вчені з Наддніпрянщини й деякі з Галичини. У тринадцятому параграфі статуту Товариства зазначалося, що «це об'єднувальний центр, який стоїть “напередодні реального перетворення по суті у вільну Наукову Академію, філіали якої вкриють щільною мережею всю Україну”»²⁵. Отже, подальше увиразнення діставала ідея консолідації всіх наукових сил України, а це свідчить, що ідея координації різних дисциплін від самого початку була закладена в процесі руху до Української академії наук.

Спочатку УНТ складалося з трьох секцій – історичної, філологічної та природничо-технічної (у його складі також працювало також декілька комісій), 1912 року було створено

²⁴ Створене як Літературне товариство імені Т. Шевченка 23 грудня 1873 року у Львові, зокрема, за фінансування меценатів із Наддніпрянської України. У 1892 році перетворене на Наукове товариство імені Шевченка, багатопрофільну наукову установу, у якій пріоритетними були проблеми українознавства. НТШ включало три секції: історично-філософську, філологічну, математично-природописно-лікарську. Найбільшого розквіту на межі століть досягло за часів головування М. Грушевського (1897–1913).

²⁵ Цит. за: Храмов Ю., Руда С., Павленко Ю., Кучмаренко В. Рання історія Академії наук України (1918–1921). Київ : Манускрипт, 1993. С. 74.



Титульна сторінка «Пояснюючої записки до законопроекту про заснування Української Академії Наук у Києві»

(Володимир Перетц), діалектології (Євген Тимченко) друкувалися, наприклад, матеріали М. Грушевського, І. Стешенка, О. Русова про М. Лисенка («Записки історичної і філологічної секцій», 1913, кн. 11). Загалом секції УНТ за короткий час (1907–1921) у винятково важких умовах утисків вітчизняної культури (зокрема Столипінський циркуляр 1910 року, згідно з яким було заборонено українські видання й товариства), воєнних і революційних подій заклали підвалини системних українознавчих досліджень у Наддніпрянській Україні, у межах яких було представлено також публікації з питань музичного українознавства.

У 1918 році була заснована УАН (з 1921 року – ВУАН), до якої 1921 року приєдналося УНТ. Українська інтелігенція розуміла, що без високої академічної науки, її належного органі-

Етнографічну секцію. У її складі діяло чотири підсекції – загальної етнографії, фольклору, виучування народного права та народної музики. Серед секцій, заснованих упродовж 1918–1920 років, – секція мистецтв, при якій діяв гурток, а згодом підсекція зі студіювання сучасних і старовинних музичних творів. У «Записках Українського наукового товариства» невід’ємною складовою масиву українознавчих досліджень були матеріали, що стосувалися музичної творчості. Поряд зі статтями з питань історії (М. Грушевський), етнології (Хв. Вовк), фольклору (Борис Грінченко), історії української літератури

заційного підґрунтя не може триматися на належній висоті ні національна культура, ні всі ланки освіти, ні література, ні навіть публіцистика. У реалізації ідеї національної академії наук отримали втілення зрілість і самодостатність наукової культури в Україні, її рівноправність і конкурентоспроможність у контексті відповідних здобутків розвинених європейських країн. Зрештою, заснування УАН як державної установи стало одним із найважливіших проявів зрілості української нації. Відкриваючи 9 липня 1918 року перші збори Комісії для вироблення законопроекту про заснування УАН, тодішній міністр освіти Микола Василенко зазначив: «Для тих, хто вірить у життєздатність українського народу, для кого відродження його є “святая святих”, для тих утворення Академії Наук має величезну вагу, являється національною потребою і черговим завданням»²⁶.

За Статутом, в Академії існувало три відділи: історично-філологічний, фізико-математичний та соціальних наук. У першому з них сконцентрувалися різногалузеві українознавчі дослідження (історія нашого народу, граматики та історія української мови, письменства, мистецтва у зв'язку зі всесвітньою історією мистецтва, археологія України, народна словесність, етнографія тощо). Отже, це був «окремий відділ українознавства, покликаний до життя зростанням національної самосвідомості українського народу, орган наукової праці, який ще ніколи і ніде не існував»²⁷. (Див. вклейку, с. I).

На початку 1924 року з еміграції повернувся М. Грушевський, який став керівником академічної кафедри української історії, створив і очолив ряд секцій і комісій ВУАН історичного профілю, де зосередилися найвидатніші історики старшого покоління – фахівці з вітчизняної історії Д. Багалій і Д. Явор-

²⁶ Цит. за: Полонська-Василенко Н. Українська Академія наук. Нарис історії. Київ : Наукова думка, 1993. С. 12.

²⁷ Храмов Ю., Руда С., Павленко Ю., Кучмаренко В. Рання історія Академії наук України (1918–1921). С. 109.

ницький, сходознавець Агатангел Кримський, археолог і етнограф Микола Біляшівський, історик мистецтва Федір Шміт та ін. Праця в одному – історико-філологічному – відділі Академії науковців-істориків і етномузикологів та музикознавців підсилювала їх контакти, сприяла зв'язкам історичного музикознавства й загальної історії.

Попри суперечності суспільного й культурного розвитку, економічні, політичні, психологічні та інші складності, одні з чільних напрямів у діяльності тогочасних наукових товариств, Історико-філологічного відділу УАН/ВУАН означили народознавчі дисципліни. Так, серед базових ідей, що визначали мету Академії в період її заснування, була така: «Українська академія наук повинна стати осередком вивчення історії, побуту, фольклору, письменства, мови, мистецтва та музики, економічних умов життя, фізичної природи українського народу»²⁸. У «Звідомленні Української академії наук у Києві за 1924-й рік» сказано: «Як за минулих літ, так і в 1924 р. на першому плані праці відділу [Етнології. – О. Н.] була дослідницька праця в царині народознавства»²⁹. Указуючи на значення для суспільства такого спрямування роботи Академії, міністр освіти за Гетьманату М. Василенко у «Пояснювальній записці до законопроекту про заснування Української Академії наук у Києві» висловив думку, що була актуальною не лише в той час, але й у сучасних дискусіях щодо ролі фундаментальних українознавчих досліджень в умовах різних за своєю природою, однак схожих за своєю етнорівеляційною сутністю тенденцій: «Ця праця тим важлива, що вона дасть найміцніші та найглибші основи для національної самосвідомости»³⁰.

²⁸ Історія Академії наук України. 1918–1923. Документи і матеріали. Київ : Наукова думка, 1993. С. 72.

²⁹ Цит. за Національна академія наук України – 100. Головні тенденції розвитку і здобутки. Документи і матеріали. Київ, 2018. Кн. 1 : 1918–1945. С. 205.

³⁰ Там само. С. 7.

На початку 1920-х років у межах Історико-філологічного відділу почалося формування народознавчих установ, з діяльністю яких пов'язано новий етап у розвитку комплексних українських народознавчих досліджень. Серед таких установ, створених упродовж 1920-х років, – Музей-кабінет антропології та етнології імені Хв. Вовка (1921–1934), Етнографічна комісія (колишня секція УНТ, що після злиття УНТ і ВУАН в 1921-му отримала статус комісії, з 1922 року мала назву Етнографічно-фольклорна комісія при ВУАН, діяла до 1933 р.), Етнологічний відділ (Відділ примітивної культури і народної творчості); 1923–1930) та ін. У цих установах було зосереджено основний кадровий потенціал вітчизняних етнологів. Етнографічно-фольклорну комісію очолювали академік Андрій Лобода, з 1927 року – В. Петров; до її складу також входили провідні українські вчені (М. Біляшівський, Данило Щербаківський, Михайло Рудинський, Софія Терещенко та ін.), у тому числі етномузикологи (заступник голови Комісії – К. Квітка) та музикознавці (М. Грінченко). Дійсним членом Етнологічного відділу була Катерина Грушевська. Винятковий внесок у становлення етнології в той час зробив М. Грушевський, створивши «програму державного підходу до охорони етнокультурної спадщини»³¹. Він опікувався створенням у ВУАН низки інституцій народознавчого спрямування (Культурно-історична комісія, Кабінет примітивної культури та народної творчості), що функціонували під фактичним керівництвом Історичної секції. А отже, особливо тісними були наукові зв'язки між установами історичного й етнологічного профілю, спорідненими основні проблеми, концептуальні основи, напрями дослідження, що були потужним чинником формування спільного семіологічного, науково-теоретич-

³¹ Скрипник Г. Етнологія (етнографія). *Історія української культури* : у 5 т. Т. 5: *Українська культура ХХ – початку ХХІ століть*. Кн. 3 : *Культура та розвиток науки і технологій в Україні*. Київ : Наукова думка, 2012. С. 318.

ного поля тогочасної суспільствознавчої науки, у якому розвивалось і музичне українознавство.

У 1922 році при Етнографічно-фольклорній комісії при ВУАН було засновано Кабінет музичної етнографії³², який доповнив ряд створених тоді державних етнографічних установ, став у 1920-х роках основним центром збирання й дослідження українського музичного фольклору³³. Співробітниками установи впродовж 1920-х років, крім його керівника К. Квітки³⁴ (київський період творчості охоплює 1920–

³² Був заснований згідно з проектом К. Квітки 20 жовтня 2022 року, діяв по 1935 рік включно. Цей учений на момент відкриття Кабінету був його єдиним штатним працівником та одночасно керівником (Юзефчик О. Діяльність Кабінету музичної етнографії ВУАН у контексті української музичної фольклористики кінця ХІХ – першої третини ХХ століття. Київ : 2004. С. 75). У 1927/1928 академічному році Кабінет «вийшов із підпорядкування Етнографічно-фольклорної комісії і став окремою установою Історико-філологічного відділу ВУАН» (Там само. С. 79).

³³ Однак економічно скрутне становище, у якому діяла тоді ВУАН, позначилось і діяльності Кабінету. Лише 1928 року він отримав окреме приміщення (вул. Короленка, 37), а з 1929 року, як зазначає О. Юзефчик, його вперше було обладнано (на кошти, які були отримані від Академії як субсидію), упорядковано фольклорні матеріали, відбувалося бібліографування фольклорних матеріалів тощо (Юзефчик О. Діяльність Кабінету музичної етнографії. С. 66–74).

³⁴ У 1920–1922 роках – науковий співробітник Історико-філологічного відділу УАН/ВУАН, 1922–1933 – керівник Кабінету музичної етнографії. Уперше двотомне зібрання вибраних праць К. Квітки підготував і опублікував український етномузиколог, засновник кібернетичної етномузикології Володимир Гошовський (Квитка К. Избранные труды : в 2 т. / сост. и коммент. В. Л. Гошовского ; общ. ред. П. Г. Богатырева. Москва : Советский композитор, 1971. Т. 1. 384 с.; Квитка К. Избранные труды : в 2 т. / сост. и коммент. В. Л. Гошовского ; общ. ред. П. Г. Богатырева. Москва : Советский

1933 рр.), також були батько уславленої співачки Зої Гайдай Михайло Петрович Гайдай (перший позаштатний співробітник Кабінету, який працював у ньому від часу його заснування до 1928 р.), М. Грінченко (1929–1930), Володимир Харків (1930-го обійняв посаду наукового співробітника), у різні роки – М. Неказаченко, Б. Луговський, Мойсей Береговський.

Діяльність співробітників Кабінету була щільно пов'язана з багатьма українознавчими осередками³⁵, однак найтісніші зв'язки Кабінет мав із Етнографічно-фольклорною комісією ВУАН, оскільки фактично діяв як її складова, та ін-

композитор, 1973. Т. 2. 424 с.). У подальшому вагогим внеском у видання доробку К. Квітки став дев'ятий том (упорядники Олексій Дей та Софія Грица) 12-томного зібрання творів Лесі Українки, у якому вміщено всі відомі записи фольклорних творів Лесею Українкою, а також записані від неї М. Лисенком і К. Квіткою (Леся Українка. Зібрання творів : у 12 т. Київ : Наукова думка, 1975–1979. Т. 9 : Записи народної творчості. Пісні, записані з голосу Лесі Українки. 1977. 428 с.).

³⁵ Так, позаштатним співробітником Етнографічної комісії ВУАН та водночас членом Всеукраїнського музичного товариства ім. М. Леонтовича був Д. Ревуцький. Від 1920 року К. Квітка був професором Музично-драматичного інституту ім. М. Лисенка, членом Науково-дослідної кафедри мистецтвознавства, що функціонувала при Вищому (з 1926 р. – Київському) інституті народної освіти (1928–1929), у 1925 році очолив Етнографічну секцію, створену при Музичному товаристві ім. М. Леонтовича. У Музично-драматичному інституті до числа читаних М. Грінченком курсів входила також музична етнографія. Публікації К. Квіткою матеріалів з питань фольклору у провідному музичному часописі Наддніпрянської України в 1920-х роках – журналі «Музика»; 1923–1925, 1927, поєднання музикознавчого та етномузикологічного напрямів у науковій праці провідного на той час історика-музикознавця М. Грінченка, інші точки перетину етномузикологічної та музикознавчої традицій сприяли більш щільним зв'язкам між різними складовими музичного українознавства.

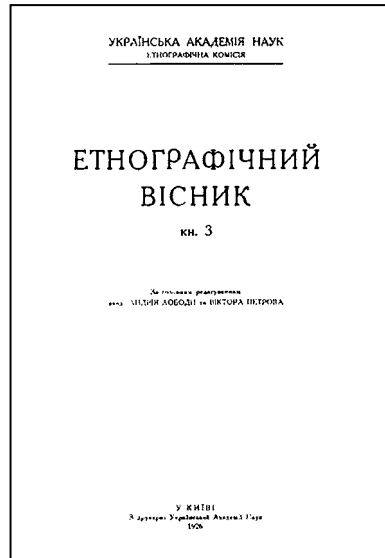
шими народознавчими установами ВУАН. У документах історії НАН України зафіксовано відповідні факти, наприклад, у «Звідомленні Всеукраїнської академії наук за 1923-й рік» зазначено: «Комісія займалася зібранням пам'яток народної творчості (фольклор). Для цього комісія намітила загальний план систематичних екскурсій і улаштувала три з них (спільно з Музично-етнографічним Кабінетом) <...>. Наслідком цих екскурсій було 157 записаних мелодій, у тому числі 2 думи в фонографічному записі і понад 150 текстів пісень, записаних незалежно від мелодій; голосінь, замовлянь, легенд, а разом з тим кілька описів говірок»³⁶. У засіданнях Комісії брав участь К. Квітка, зокрема виступав на них із доповідями. Для Музею антропології та етнології ім. Хв. Вовка працівники Кабінету під час експедицій збирали предмети побуту, музичні інструменти, деякі експедиції були проведені спільно з музеєм. Співробітники Кабінету контактували також із Кафедрою української етнографії (очолював Ф. Колесса), Комісією історичної пісенності, Кабінетом примітивної культури та народної творчості тощо. Дослідження науковців Кабінету друкувались у «Збірнику історично-філологічного відділу ВУАН»³⁷, започаткованих тоді спеціальних етнологічних виданнях – «Етнографічному віснику»³⁸, «Бюлетені Етнографічної Комісії ВУАН», «Повідомленнях Кабінету музичної етнографії», «Записках Етнографічного товариства» тощо.

³⁶ Національна академія наук України – 100. С. 176.

³⁷ Книжкове видання, у якому друкувалися статті з історії літературознавства, мовознавства, етнографії, етномузикології, мистецтвознавства (виходило в 1921–1931 рр.).

³⁸ Часопис Етнографічно-фольклорної комісії ВУАН (видавався в 1925–1932 рр.). Його спадкоємцями стали журнали: «Український фольклор» (1937–1939), «Народна творчість» (1939–1941), «Наукові записки» ІМФЕ АН УРСР (1947–1957), «Народна творчість та етнографія» (1957–2010), сучасна «Народна творчість та етнологія», що видається ІМФЕ НАНУ (від 2011).

Не знаний раніше розмах досліджень усіх сфер української культури стимулював розгортання у відповідному єдиному комплексному річищі різновекторної діяльності співробітників Кабінету музичної етнографії. Головною метою творчої праці співробітників цієї установи було збереження й вивчення культурної спадщини нашого народу. З цим був пов'язаний комплекс конкретних науково-організаційних заходів, спрямованих на системне закладання підвалин етномузикології як рівноправної з іншими сфери фундаментальної академічної науки, – проведення експедицій з метою збирання музичного фольклору, створення мережі кореспондентів, що охоплювала різні регіони України, програм для збирачів фольклору, наукової бібліотеки, фонографічної лабораторії, фонотеки, архіву рукописів, колекції народних музичних інструментів, консультаційної роботи з композиторами й музикантами-виконавцями, педагогами ³⁹ тощо. Саме такі напрямки роботи здійснювались у межах Академії – насамперед заснування Національної (Всенародної) бібліотеки при УАН, а також бібліотек при окремих інституціях Академії, як-от видатної, повної бібліографічних рідкостей української бібліотеки Б. Д. Грінченка при Комісії словника живої мови та філологічної бібліотеки Є. К. Тимченка при Комісії історично-



Титульна сторінка журналу
«Етнографічний вісник»
(1926. Кн. 3)

³⁹ Юзефчик О. Діяльність Кабінету. С. 110, 149.

го словника української мови ⁴⁰, Музею антропології та етнології ім. Хв. Вовка, включення у структуру Академії Центрального архіву давніх актів (1921) тощо. (Див. вклейку, с. I)

Важливим чинником залучення тодішньої етномузикології до провідних культуротворчих, наукових процесів межі століть був непересічний талант керівника Кабінету музичної етнографії К. Квітки – не лише видатного вченого-етномузиколога, але й одного з найосвіченіших людей його доби, який мав енциклопедичну ерудицію, мислителя, історика культури, одного з визначних представників української інтелігенції, наукової еліти. Він був пов'язаний дружніми й творчими зв'язками з широким колом відомих вітчизняних, західно- і східноєвропейських діячів – Володимиром Гнатюком, Іваном Франком, Еріхом-Моріцом фон Горнбостелем, Белою Бартоком, Миколою Фіндейзеним, В'ячеславом Пасхаловим, Євгеном Гіппіусом та ін. Відтак він глибоко розумів цінні наукові напрацювання, бачив перспективи розвитку досліджень народної музичної культури.

Серед інших установ УАН/ВУАН, діяльність яких мала істотне значення для становлення музичного українознавства, – очолюваний академіком А. Кримським *Інститут української наукової мови*, створений 1921 року на базі злиття Правописно-термінологічної комісії при Історично-філологічному відділі ВУАН та Термінологічної комісії УНТ. Заснування Інституту засвідчувало, що мовознавство посіло тоді одне з чільних місць у науковій діяльності Історично-філологічного відділу Академії. Це було зумовлено тим, що доба українізації потребувала лінгвістичного забезпечення. Тому за часів УНР українська мова отримала нові державні функції та правовий статус – використовувалась у громадсько-політичному житті, науці, освіті, книговиданні, уперше в історії літературна українська мова стала надбанням «простих людей». У зв'язку із цим було засновано й низку лінгвістичних

⁴⁰ Національна академія наук України –100. С. 62.

установ, у тому числі названий академічний Інститут. Серед його основних завдань, що безпосередньо стосувалися музичного українознавства, – проведення досліджень у сфері термінології та укладання спеціалізованих термінологічних словників. Головним результатом цієї діяльності стало вироблення стрункої української термінологічної системи. Структурною частиною Інституту був мистецький відділ з археологічною, архітектурною, малярською, різьбярською, художньою промисловістю, театральною та музичною секціями. Співпрацівниками останньої, що загалом налічувала п'ятнадцять осіб (поступово її кількісний склад зменшувався), були Адам Бабій (секретар Секції), М. Грінченко (голова секції), Д. і Л. Ревуцькі, Ю. Масютин, Василь Петрушевський, Віктор Кривусів-Борецький, Ніна Трикулівська, Сергій Кондра, М. М. Лисенко, Ф. Самоненко, А. Степович, С. Холодна ⁴¹. Кожна із секцій мистецького відділу збирала й упорядковувала термінологію у відповідній галузі. Музична секція підготувала Словник музичної термінології.

У ВУАН діяла також науково-дослідна кафедра мистецтвознавства (очолював академік Олексій Новицький) ⁴², у межах якої функціонували секції образотворчого, театального та музичного мистецтва. Керівником останньої був М. Грінченко, дійсним членом – К. Квітка, аспірантами – А. Бабій, С. Барик, Ю. Масютин. Як зазначається у звіті Кафедри секції за 1928–1929 роки, «секція [музична. – О. Н.] не мала жодних спеціальних асигнувань», тому «науково-дослідна му-

⁴¹ Словник музичної термінології (проект). Матеріали до української термінології та номенклатури. Т. XX. Харків ; Київ : ДВУ, 1930. 112 с.; перевид.: Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАНУ, 2008 (серія «Із словникової спадщини». Вип. 7). [Передмова. Без стор.].

⁴² Короткий огляд діяльності 1-го відділу Всеукраїнської академії наук за жовтень – квітень 1928–1929 рр. *Національна академія наук України* – 100. С. 347.

зична робота» виконувалася «остільки, оскільки окремі його завдання [плану Секції. – О. Н.] можна було об'єднати з моментами окремої роботи співробітників секції»⁴³. Однак навіть така стисла інформація засвідчує ще один прояв зв'язків досліджень музичної культури та інших розділів міждисциплінарних українознавчих студій у системі Академії.

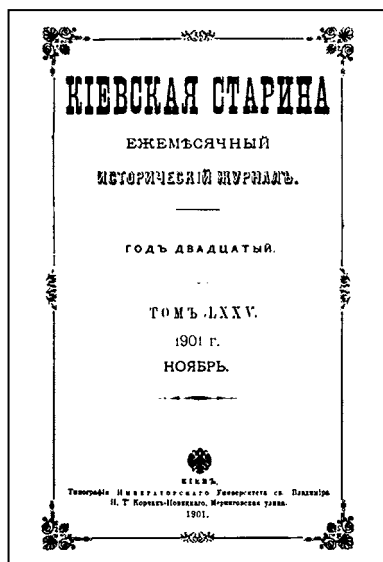
Українознавчими центрами стали також науково-дослідні кафедри Наркомосу освіти УСРР, що діяли як самостійні установи. Це, зокрема, Науково-дослідна кафедра мистецтвознавства, що функціонувала при Вищому інституті народної освіти, при якій існувала секція історії та етнографії музики. На її засіданнях читав лекції, зокрема, К. Квітка.

В умовах іще помітних на початку ХХ ст. проявів синкретичного стану напрямів дослідження, які представляли музичне українознавство, науковці-етномузикологи за сформованою в ХІХ ст. традицією гуртувалися також навколо музеїв, університетів, неспеціалізованих періодичних видань україністичного спрямування. Отже, останні також були осередками формування музичного українознавства як наукового напрямку, адже спеціальні музичні періодичні видання відповідного профілю в Наддніпрянській Україні з'явилися лише в 1920-х роках. Помітну роль у становленні досліджень зазначеного спрямування на початку ХХ ст. продовжував відігравати щомісячний історико-етнографічний і літературний журнал «Кіевская старина» (виходив у Києві в 1882–1907 рр., останній рік, як видання УНТ, – українською мовою під назвою «Україна»), публікації якого становили важливу передумову виникнення власне музичної періодики. Навколо нього об'єдналося коло провідних діячів національної, у тому числі музичної культури – Володимир Антонович, Павло Житецький, Олександр Лазаревський, Петро Косач, Д. Багалій, Панас

⁴³ Інформація про роботу науково-дослідної кафедри мистецтвознавства ВУАН у 1928–1929 рр. *Національна академія наук України – 100*. С. 356.

Мирний, Михайло Коцюбинський, Леся Українка, Б. Грінченко, А. Кримський, Микола Лисенко, О. Русов та ін. У журналі вміщувалися українознавчі публікації історіографічної, етнологічної, фольклористичної, етномузикологічної мовознавчої, літературознавчої, мистецтвознавчої та іншої спрямованості, відомості археологічного характеру, зразки літератури (як-от твори Петра Гулака-Артемовського, українські духовні вірші), музичного фольклору, зокрема народних пісень, псалм, дум, колядок тощо (у записках М. Лисенка, О. Русова, О. Сластіона, М. Сумцова, Михайла Старицького та ін.). На сторінках часопису також було оприлюднено одні з небагатьох на початок ХХ ст. досліджень народної музичної творчості, наприклад Олени Пчілки (О. П. Косач) про українські колядки (1903. Т. 80. № 1; Т. 81. № 4, 5, 6), вертепну драму (1883. Т. 5. № 4); М. Сумцова про кобзарство (1904. Т. 87. № 10); надруковано матеріали до ювілею М. Лисенка (1903. Т. 81. № 4) тощо.

Чинником спадкоємності міждисциплінарних українознавчих досліджень була діяльність великої плеяди вищезгаданих науковців, що охопила кінець ХІХ – початок ХХ ст., визначила собою «образ» української гуманітарної науки межі ХІХ–ХХ ст., розвиток закладених цими вченими в минулий період наукових шкіл. У їхніх розробках виявилася діяхронна єдність основних векторів дослідження, спільність кола досліджуваної проблематики, концептуального



Обкладинка журналу
«Кіевская старина»
(1901. Том LXXXV)

осмислення історії вітчизняної культури в різних складових українознавства, продовжувалися проекти, започатковані в ХІХ ст. Скажімо, перший том «Історії України-Руси» М. Грушевського був опублікований 1898 року, останній – 1936 року. Творча діяльність К. Квітки, що від часу заснування УАН була пов'язана з академічним середовищем, почалася в останні роки ХІХ ст.

Залученню провідних музичних українознавців до наукових традицій ХІХ – початку ХХ ст. сприяли особливості їх формування як творчих особистостей. Так, показовою в цьому сенсі є «генеалогічна лінія» М. Грінченка – вихованця Вацлава (В'ячеслава) Пётра. Останній був учнем історика-музикознавця Августа-Вільгельма Амброса, творчий шлях якого пов'язаний з університетом і консерваторією у Празі та Відні, де він викладав історію музики кронпринцу Рудольфу. Таким чином, генеза притаманних М. Грінченкові особливостей музично-історичного мислення пов'язана з празькою та австрійською школами, для яких, зокрема, була характерною ґрунтовна розробка проблем історії музики (Гвідо Адлер, Зденек Неєдли, Отакар Гостинський), безпосереднє залучення музикознавства до університетського середовища, отже, наукового знання. Наприклад, О. Гостинський – вихованець Празького університету, який читав курс історії мистецтв у Празькій консерваторії. З. Неєдли закінчив філософський факультет Карлового університету й там само читав лекції з історії музики. Г. Адлер, який здобув освіту в консерваторії та університеті у Відні, ґрунтовано досліджував, зокрема, проблеми методології зазначеної дисципліни. «Університетський дух» музикознавства, осмислення його безпосередніх зв'язків з іншими науками, філософією виявлялися й у працях учителя М. Грінченка – чеха за походженням, філолога й музикознавця В. Пётра, який навчався у Празькому й Санкт-Петербурзькому університетах, працював у Київському університеті, Кам'янець-Подільському Українському інституті, Ніжинському Історико-філологічному інституті. М. Грінчен-

ко, який також мав університетську освіту, сформувався як особистість і науковець у рідній багатопрофільній українській культуротворчій традиції, таким чином, мав необхідну базу для сприйняття відповідного розуміння історії музики як науки, до того ж був наділений талантом науковця саме такого типу – музикознавця-історика-культуролога. Вихованцями Київського університету Св. Володимира були К. Квітка й Д. Ревуцький. У цьому місті ще від 1870-х років значно збільшилась і зміцніла когорта української інтелігенції. Саме відтоді це місто стало основним осередком українського національного руху в Наддніпрянській Україні, а Київський університет (хоч у різні періоди різною мірою) був важливим осередком продукування українофільських наукових ідей. Достатньо згадати, наприклад, що в цьому закладі під керівництвом одного із засновників Київської Старої громади В. Антоновича наприкінці XIX ст. працював М. Грушевський. На роки навчання в Університеті припадає також початок співпраці К. Квітки з журналом «Кіевская старина», збирання народних пісень. Отже, університетська освіта низки провідних музичних українознавців, де вивчення музичної культури нерозривно пов'язано з осмисленням більш широких питань історії, філології, філософії, була необхідною основою для продовження відповідної традиції вже під час праці всіх цих науковців у системі ВУАН.

Як уже вказувалося, залученню аналізованого дослідницького напрямку до контексту тогочасної науки сприяло й те, що українське музикознавство перебувало тоді на початковій стадії кристалізації як наукової галузі, отже, у його межах відбувалися пошуки критеріїв науковості, у яких воно орієнтувалося на дані більш розвинених дисциплін. Водночас однією з тенденцій, що почала тоді активно формуватися в науковому знанні, була його інтеграція, що стала домінуючою в другій половині XX ст. На його початку відбувалося інтенсивне поглиблення дискретного розуміння світу, зумовлене розвитком уже сформованих на той час наук і зрос-

танням великої кількості нових дисциплін і теорій. Однак наукові відкриття XIX – початку XX ст. – клітинна теорія Теодора Шванна й Маттіаса Шлейдена, молекулярно-кінетична теорія Рудольфа Клаузіуса, Людвіга Больцмана та Джеймса Максвелла, теорія еволюції Чарльза Дарвіна та інші відкриття, що обґрунтували єдність матеріального світу, – підводили до думки про те, що окремі наукові напрями не можуть залишатися незалежними один від одного. Відтак відбулися зміни у структурі науки, зокрема, виникли «стикові» дисципліни, що «заповнювали простір» між різними науками, як-от засновані видатним ученим-природознавцем, першим президентом УАН Володимиром Вернадським геохімія, біохімія, біогеохімія, гідрогеологія тощо. Уперше відбулося звернення до категорій загальнонаукового рівня (наприклад, Максом Планком – до категорії «наукова картина світу»). Ці та інші факти поступово стверджували думку про те, що наука є цілісною системою. Іще в другій половині XIX ст. її класифікація почала відображати взаємозв'язки й взаємопереходи окремих наукових галузей, що засвідчувало початок формування системи наукового знання в характерному для XX ст. її розумінні. Отже, вказана тенденція, з одного боку, іманентний стан тодішнього музикознавства – з другого, також сприяли його залученню до інтегративних процесів у тогочасній науці – «апробації» в ньому ідей, методів, положень гуманітарних і навіть точних дисциплін, а отже, формуванню його «багатоканальних» контактів із тогочасним науковим контекстом.

Певне значення для музичного українознавства мала тогочасна *філософська культура в Україні*, хоч вона була орієнтована не лише на українські, але значною мірою також на російські традиції та дослідження загальноєвропейських філософських проблем. Так, з Україною в той час була пов'язана творчість релігійного філософа, представника екзистенціалізму й персоналізму Миколи Бердяєва (1874–1948, народився в Києві й здобув освіту в Київському університеті Св. Во-

лодимира; на теренах Російської імперії, потім СРСР – до 1922 р.), релігійного філософа Сергія Булгакова (1871–1944, у Києві жив і працював у 1901–1906 рр.), творця школи філософів і психологів у Київському університеті Олексія Гілярова (1855/1856–1938; з 1922 – академік ВУАН), професора Київського університету Георгія Челпанова, який орієнтувався на сучасну йому філософію та психологію (1862–1936, у Києві до 1906–1907 рр.), представника містичного напрямку у філософії Василя Зеньківського (1881–1962; у роки української революції був міністром церковної політики в уряді Української Держави), прихильника раціоналістичної традиції у філософії Густава Шпета (1879–1940, у Києві до 1907 р.) та ін. Науковець і філософ із давнього козацького роду (по батьківській лінії його предки – учасники Хмельниччини, мати – племінниця учасника Кирило-Мефодіївського братства Миколи Гулака), пов'язаний родинними зв'язками із сім'єю Старицьких (із їхнього роду – дружина вченого Н. Старицька) В. Вернадський виступав за збереження української культури, її національної самобутності. Зокрема, він уважав, що наука є універсальною, вселюдською силою, об'єднує всі нації, але водночас вона є явищем культури, а отже, явищем національним, здатним творити національно-культурне піднесення ⁴⁴; порушував питання української, слов'янської духовної історії. Попри те, що тогочасна філософська думка в Україні музичного українознавства безпосередньо не стосувалася, однак вона мала істотне значення як контекстуальний чинник підтримування плюралізму його вихідних позицій, а отже, свободи наукового пошуку в умовах дедалі відчутнішого тиску ідеології на наукову й художню творчість, зумовленої цим поступовою уніфікації її вихідних засад упродовж 1920-х років.

⁴⁴ Попович М. Філософія. *Історія української культури*. Київ : Наукова думка, 2012. Т. 5 : *Українська культура ХХ – початку ХХІ століть*. Кн. 3 : *Культура та розвиток науки і технологій в Україні*. С. 79.

Доба безпосереднього впливу філософії на музикознавство почалася на межі 1920–1930-х років. Переломним для розвитку філософської думки став 1929 рік, коли плюралістична панорама філософських течій змінилася уніфікованою. Тоді перестав існувати Інститут філософії, тому що всі його співробітники були заарештовані. Почався відлік доби панування єдиної філософської доктрини – «марксизму-ленінізму» з характерною для неї догматикою. Період вільного застосування різнорідних філософських ідей у науці змінився періодом вищезазначеного прямолінійного, без урахування її специфіки впровадження положень уніфікованих філософських засад у музикознавство волонтаристськими методами «згори», відповідного переосмислення всієї світової та національної історії музичної культури, що, як уже вказувалося, чітко виявилось і в музикознавстві межі 1920–1930-х років.

Більш істотне значення для музичного українознавства першої третини ХХ ст. мали деякі *фундаментальні ідеї європейської культури ХІХ – початку ХХ ст.*, що були узагальнені у філософії, специфічно виявились у художній і науковій творчості, відобразилися й у музикознавстві, впливаючи на нього через контакти з більш розвиненими на той час гуманітарними науками та специфіку вітчизняної музичної практики ХІХ – початку ХХ ст., що також виводила на вказані ідеї. Найбільш продуктивними для тогочасного музичного українознавства стали дві з них.

Перша – це ідея цілісного розгляду обраних предметів дослідження. Одним із її виразників став на початку ХХ ст. структурний методологічний підхід, сформований у річищі становлення системних ідей у тогочасній науці, що були підготовлені відкриттями ХІХ ст. у біології (сформульована в середині ХІХ ст. клітинна теорія М. Шлейдена й Т. Шванна), хімії (періодичний закон Дмитра Менделєєва; 1869) та інших науках, які засвідчували єдність матеріального світу. На початку ХХ ст. структуралізм сформувався у філософії (у той час попередником структурно-функціонального аналізу був,

зокрема, французький соціолог і філософ Еміль Дюркгайм), застосовувався в гуманітарних дисциплінах, у тому числі в етномузикології. На українських теренах внесок у формування й поширення структуралістських ідей у науці зробили О. Потєбня (провісник структуралізму в гуманітарних дисциплінах, зокрема у фольклористиці використовував структурно-порівняльний метод в аналізі пісні), Філарет Колесса, К. Квітка (структурно-типологічні дослідження).

Важливою передумовою поширення ідеї цілісності на розгляд музичного процесу були синкретичні риси вітчизняного народознавства ХІХ ст., що вивчало історію української традиційної культури в нерозривному зв'язку її матеріальної та духовної галузей, включаючи народнопісенну творчість. Істотне значення в цьому сенсі мали й здобутки композиторської школи ХІХ – початку ХХ ст. – кристалізація в ній національно визначених музичної мови й стилю, прояви двосторонніх зв'язків (як у процесах фольклоризації творів на слова Тараса Шевченка) професійної та народної творчості, осмислення цієї взаємодії в музичній критиці й публіцистиці ХІХ ст. Зазначені чинники спрямовували на осмислення музичного процесу в його внутрішніх синхронних (між професійною творчістю і фольклором, міським побутом) і діахронних зв'язках, що особливе значення мало для історичного музикознавства. Розвиток загальнонаукової тенденції, спрямованої на осмислення обраних об'єктів дослідження в їх цілісності, досяг найвищої у ХХ ст. стадії у другій половині ХХ ст., коли було сформовано методологічну концепцію системності (у біології, кібернетиці; згодом набула загальнонаукового статусу), основними проявами якої стали загальна теорія систем і системний підхід, що застосовувався також в українському музикознавстві (одне з найдосконаліших утілень – у дослідженні музично-теоретичних систем І. Котляревським ⁴⁵).

⁴⁵ Котляревський І. Музыкально-теоретические системы европейского искусствознания. Киев : Музична Україна, 1983. 158 с.

Друга із зазначених фундаментальних ідей виявлялась у процесуально-динамічному погляді на світ. Вона була втіленням одного з базових загальнодіалектичних принципів світорозуміння й водночас наукового знання, що сформувався під впливом вищезгаданих та інших наукових відкриттів і мистецької практики XIX ст. Її проявом у гуманітарній науці став історизм у розгляді культурних здобутків, що відобразився і в українському народознавстві XIX ст. Намагання дослідників досягнути багатовіковий хронологічний діапазон української традиційної матеріальної та духовної культури, зібрати, описати, систематизувати відповідні матеріали проклало шлях не лише до подолання фрагментарності в уявленнях про неї, а отже, до її цілісного досягнення, але й, на цій основі, до формування процесуально-історичного підходу до аналізу вітчизняної культурної спадщини. Невід'ємною складовою цих досліджень була тодішня музично-фольклористична праця, про що свідчать, наприклад, зв'язки експедиційної діяльності П. Чубинського та збирацької роботи М. Лисенка. Композитор звертався до народних пісень різних періодів, починаючи з найдавніших. Доповнюючи, таким чином, народознавчі дослідження, він розгорнув у сукупності своїх обробок багатовіковий духовний шлях українського народу.

Передумови процесуально-історичного підходу відобразились і в тодішньому слові про музику. Так, у розгляді архаїчних періодів народної творчості в етномузикології та композиторської творчості другої половини XIX ст. у критиці й публіцистиці також було охоплено багатовіковий хронологічний діапазон вітчизняної музичної культури. У періодиці були усталені думки про виняткове значення для останньої постаті М. Лисенка – піднесення його композицій до «високої артистичної творчості» при відображенні в ній певного «українського духу», тобто інтуїтивне відчуття синтезування в композиціях митця попередньої діахронної традиції. Зазначені ідеї отримали продовження в першій третині XX ст., коли був досягнутий якісно новий етап у вивченні окремих

галузей української музичної історії, а отже, створенні бази для осмислення музично-історичних процесів.

Певне значення для становлення аналізованого наукового напрямку в першій третині ХХ ст. мали ідеї, висловлювані в критиці й наукових дослідженнях інших видів мистецтва (образотворчого, кіно), дискусії щодо нових напрямів і течій, ролі кіно в новій соціальній реальності тощо. Для музичного українознавства це був один із контекстуальних чинників, що у своїй сукупності створювали контекстуальне середовище, національну мистецтвознавчу культуру.

Серед наукових дисциплін, дані яких мали найбільше значення для музикознавства, насамперед ті, що були започатковані у спільному для них україноцентричному смисловому й концептуальному полі в ХІХ ст. та водночас залишалися щільно пов'язаними з музичним українознавством також у першій третині ХХ ст. Це – *громадянська історія, дослідження традиційної культури в етнології та фольклористиці, мовознавство.*

Українознавчу тематику у сфері *громадянської історії* наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. розробляли Д. Багалій (ректор Харківського університету в 1906–1910 рр.), Іван Линниченко (Одеса), Петро Голубовський (Київ), Олександр Грушевський (1918–1919 – професор Київського університету, у 1920-х роках – Київського інституту народної освіти, далі – ІНО), Іван Лучицький (член Київської Старої громади, вихованець і потім – викладач Київського університету, 1877–1907) та ін. Більшість істориків-українознавців були представниками школи В. Антоновича, які обіймали в той час низку професорських кафедр в університетах на українських землях. Безумовним лідером тодішньої вітчизняної історичної науки був видатний учень В. Антоновича М. Грушевський, який уперше 1894 року увів новий на той час курс історії України в університетські навчальні програми, почав читати його у Львівському університеті.

Засвоєння музикознавцями ідей громадянської історії відбувалося не лише внаслідок близькості всіх напрямів

українознавчих досліджень у межах багатопрофільної діяльності Історико-філологічного відділу ВУАН. Ця дисципліна є найближчою, суміжною щодо музичного українознавства; її концептуальні засади в усі часи безпосередньо позначалися на ньому. У цьому контексті вказаний вплив увиразнювався завдяки ситуації в українській музичній практиці, музичній освіті, мережі творчих установ і організацій тощо: рівень їх розвитку засвідчував відносну зрілість структури вітчизняної музичної культури, тому підготував рецепцію відповідних концептуальних ідей загальної історії музикознавством, що часто відігравали в ньому евристичну роль. Певне значення мали й індивідуальні якості творчої особистості провідного в першій третині ХХ ст. і єдиного на той час історика-музикознавця такого рівня М. Грінченка. Маючи велику ерудицію, він цікавився філософією, здобутками різних наук, звернувся й до книг М. Грушевського, посилався на дослідження видатного вітчизняного історика, увів їх до бібліографії його праці – першої і єдиної на той час ІУМ⁴⁶. Саме внаслідок підсумкового характеру останньої зв'язки між тодішнім музичним українознавством та історіографічною традицією найбільше виявляються саме в цій розвідці М. Грінченка.

Точки дотику між історіографією та аналізованою галуззю знання простежуються насамперед на рівні концептуальної спільності, закладеної ще в попередній період у контексті україноцентричної тенденції в тодішній культурі, а також на рівні низки конкретних паралелей музикознавчих та історичних праць. Так, на всіх наукових дисциплінах другої половини ХІХ – початку ХХ ст. позначився вплив позитивізму, виявлений, зокрема, у введенні в науковий обіг і критичному

⁴⁶ Грінченко М. Історія української музики. Київ. С. ІІІ [Бібліографічний показник]. У своєму дослідженні М. Грінченко використав «Історію України-Руси» (тт. 1; 3; 6), «Ілюстровану історію України» та «Культурно-національний рух на Україні в ХVІ–ХVІІ в.» М. Грушевського.

осмисленні великих масивів нових джерельних матеріалів⁴⁷. Водночас під впливом позитивізму й еволюціонізму, що виявився тоді в різних теоретичних підходах (Макс Вебер, Карл Маркс, Е. Дюркгайм та ін.), в історіографії відбувався розгляд соціально-економічної історії. Соціологічний підхід відобразився й у класичних вітчизняних наукових працях (за О. Прицаком, останні томи «Історії України-Руси» М. Грушевського написані «істориком-соціологом»⁴⁸). Зазначені тенденції в науці сприяли пошуку в музичному українознавстві об'єктивних критеріїв аналізу й оцінки мистецьких явищ, проникнення в нього соціологічних ідей, водночас усвідомленню джерелознавчої роботи як однієї з основ об'єктивності в осмисленні музично-історичного процесу, що своєю чергою було передумовою формування циклу спеціальних (допоміжних) музично-історичних дисциплін.

Історіографії доби романтизму, де вперше суб'єктом історичного процесу став народ, сягає генезис відповідного переконання М. Грушевського. Не випадково значне місце в його працях посідає розгляд духовної історії українського народу. Християнська релігія виступає як сутнісний чинник національної ідентичності. Тобто народ є не безликою масою, а колективною індивідуальністю – неповторною у своїх духовних, культурних традиціях, дієвою у творенні своєї історії. У лекції М. Грушевського, у якій він виклав свою історіософію (виголошена 30 вересня 1894 р. у Львові), науковець указував: «2. Народ, маса народня <...> і єсть, і повинний бути альфою і омегою історичної розвідки. Він – із своїми ідеалами й змаганнями, з своєю боротьбою, поспіхами і по-

⁴⁷ Смолій В., Сохань П. Видатний історик України. *Грушевський М. Історія України-Руси*. Т. 1 : До початку XI віка. Київ : Наукова думка, 1991. С. XVII.

⁴⁸ Прицак О. Історіософія Михайла Грушевського. *Грушевський М. Історія України-Руси*. Київ : Наукова думка, 1991. Т. 1. С. LXV.



М. Грушевський

М. Грушевський

інших гуманітарних наук XIX – початку XX ст., у межах яких (передусім народознавство, етномузикологія) було осмислено базову роль народних звичаїв, обрядів, пісенності для становлення фахової традиції. Відповідні історичні, народознавчі дослідження безпосередньо націлювали на осмислення й у музично-українознавчих працях початку XX ст. народної творчості як такої, що містить у собі «генокод» національної музичної культури, є основою її елітарної сфери як української національної.

Як уже зазначалося, народознавчі, археологічні, історичні, етномузикологічні дослідження XIX ст., у межах яких було зібрано великий джерельний матеріал різних епох, склали підвалини для осмислення, по-перше, багатівікового

милками – єсть єдиний герой історії. 3. Зрозуміти його стан економічний, культурний, духовний, його пригоди, его бажання й ідеали – єсть мета нашої історії. <...> 5. Культура, що розвивається у верхніх верствах народу, цікава нам головним чином не так сама по собі, як тим, що відбивається в її загальнонародного»⁴⁹. З цим пов'язано й розуміння М. Грушевським української держави як такої, що виникла на власному історичному ґрунті. Водночас наведені думки М. Грушевського були суголосними з концептуальними засадами

⁴⁹ Грушевський М. Вступний виклад з давньої історії Руси, виголошений у Львівському університеті 30 вересня 1894 року. *Записки Наукового товариства у Львові*. Львів, 1894. Т. 4. С. 140–150.

хронологічного обсягу української музичної історії, по-друге – процесуально-історичного осмислення останньої. Як указує М. Грушевський, спираючись передусім на результати його власних досліджень, вітчизняну історію треба вивчати в її «генетичнім преємстві від початків аж до нині». У своїй лекції, виголошеній 30 вересня 1894 року у Львові, М. Грушевський зазначав, що всі періоди історії України-Руси є «тісно й нерозривно сполучені між собою... як одні й ті ж змагання народні, одна й та ж головна ідея переходить через увесь той ряд віків, в так одмінних політичних і культурних обставинах»⁵⁰. Це було безпосередньою передумовою спроб у музичному українознавстві охопити історію національної музичної культури від архаїчних періодів до початку ХХ ст., показати, наскільки це дозволяв стан джерельної бази, діахронні зв'язки у її розвитку.

Ураховуючи значно менший досвід музичного українознавства на початку 1920-х років (час створення першої «Історії української музики»), ніж загальної історії, меншу розробленість як його джерельної бази, так і теоретичних проблем, орієнтиром для впорядкування діахронного зрізу музично-культурного процесу в історичному музикознавстві стали насамперед дослідження у сфері загальної історії України.

Продуктивною ідеєю для аналізованої наукової галузі виявилася систематизація матеріалу в «Історії України-Руси» М. Грушевського за проблемно-тематичним принципом. Так, 3-й том багатотомної праці визначного вітчизняного історика – Галицько-Волинська держава (XII–XIV ст.), 4-й том – «Окупація українських земель Литвою й Польщею» (кінець XIV–XV ст.), 5-й том – «Суспільно-політична еволюція українських земель під литовським і польським режимом (XIV–XVII ст.), 6-й том – «Економічне життя українських зе-

⁵⁰ Грушевський М. Вступний виклад з давньої історії Русі, виголошений у Львівським університеті 30 вересня 1894 року. С. 140–150.

мель в XIV–XVII ст.», 7-й том – «Східно-полуднева Україна в XV–XVI ст.» тощо. Причини такого поділу матеріалу в праці М. Грушевського не є темою цієї праці. Для історії ж музики на тому етапі її розвитку диференціація музично-культурного процесу за його галузями була найбільш доцільною. Адже для його розгляду за музично-культурними періодами джерельна основа мала бути значно менш фрагментарною. Крім того, певним орієнтиром для музикознавців були й виділені М. Грушевським історичні етапи в межах цих тематичних напрямів, зокрема Козаччина.

Протягом другої половини XIX – на початку XX ст. у працях вітчизняних учених-істориків відбулося виокремлення української історії із загальноросійської історичної схеми, що усталася на той час у роботах Миколи Карамзіна, Василя Ключевського та ін., та її ствердження як самодостатньої складової історії європейської. Вершиною цього процесу стала 11-томна «Історія України-Руси» М. Грушевського, де побудовано цілісну схему українського історичного процесу, запропоновано відповідне нове бачення східноєвропейської історії. Учений увів у науковий обіг колосальний масив архівних документів і на його основі обґрунтував положення про недоцільність вивчення «общерусської» історії, натомість необхідність дослідження історичного розвитку різних гілок Східного Слов'янства. У комплексі чинників, що мали евристичне значення для створення цілісної схеми історії української музичної культури як суб'єкта європейської музичної історії, одне з чільних місць належить зазначеному концептуальному положенню історичних досліджень М. Грушевського.

Для музичного українознавства мали істотне значення й такі методологічно значущі аспекти «Історії України-Руси» М. Грушевського, як поєднання соціологічної схеми з персоналіфікацією історичного процесу, міждисциплінарність дослідження останнього тощо.

Водночас 1921 року, з метою контролю над суспільствознавчими дослідженнями, у Харкові (тодішня столиця Укра-

їни) було створено Інститут марксизму (1924 р. перейменованій на Український інститут марксизму-ленінізму), де почалися спроби створення принципово іншої, ніж у Миколи Костомарова й М. Грушевського, схеми історії України. Історичний відділ Інституту очолив галичанин Матвій Яворський (з 1929 р. – дійсний член ВУАН), який написав кілька підручників з історії України. Їх теоретико-методологічною основою став властивий тому часові вульгаризований варіант марксизму. Отже, історія ставала войовничою політикою, крізь призму якої розглядався весь хронологічний діапазон історичного процесу. Відтак почалося витіснення здобутків класичної вітчизняної історіографії, паралельне з нею існування альтернативної історичної концепції, що невдовзі стала єдино можливою. Не випадково з 1930 року почалися систематичні гоніння М. Грушевського, 1931 року він був заарештований. У 1934 році на сторінках журналу «Радянська музика» почалося моральне знищення (яке поєдналося з арештом) М. Грінченка за те, що концептуальні засади його праць спираються на дослідження М. Грушевського, зокрема за те, що «термін “нація” у нього головний». Амбівалентність теоретико-методологічних засад історичного знання, що виявилась у 1920-х роках, безумовно, певною мірою відобразилась і в музикознавстві кінця десятиліття. Однак до початку 1930-х років в останньому все ж таки домінувала єдність з історичною концепцією, сформованою парадигмою національного культурного відродження.

Дослідження *традиційної духовної та матеріальної культури*, що також належали до «найближчих» до музичного українознавства наукових галузей, теж зазнали взаємовиключних впливів соціокультурних процесів першої третини ХХ ст. Так, процеси урбанізації та технізації суспільства, формування глобалізаційних тенденцій, пов'язані з цим світоглядні трансформації в динамічному й водночас внутрішньо контрастному суспільстві спричинювали скепти-

цизм щодо ролі традиційної культури в такому суспільстві. Водночас урбанізаційні процеси стосувалися не лише міст, почали поширюватися на малі міста й села, а отже, докорінно трансформувалося, зникало усталене впродовж багатьох століть середовище, невід'ємним аспектом функціонування якого був фольклор. Водночас культурні традиції саме цього середовища найбільшою мірою були основою вітчизняного професійного мистецтва. Вищезазначені загальноєвропейські тенденції, що спричинили прояви національної ідентифікованості у професійному мистецтві, стали підґрунтям і теорій згасання народної творчості. У багатьох тогочасних фольклорних виданнях (Д. Яворницький, Євгенія Ліньова, Порфирій Демуцький та ін.) висловлювалася думка про нагальну необхідність фіксації фольклору, тому що він на стадії відмирання.

У подальшому, в радянський період, викривлення в розумінні фольклору почалися й у зв'язку з поступовим зміцненням примітивізованих марксистських позицій. «Класовий підхід» спричинював втрату розуміння фольклору як неоднорідного, однак цілісного у своєму безперервному багатовіковому розвитку комплексу, як загальнонаціонального явища, у якому відображався історичний духовний шлях народу, натомість утверджувалася вибірковість в опрацюванні зразків народної творчості⁵¹. Редакційна стаття журналу «Етнографічний вісник» інформувала про його закриття й видання в подальшому іншого (на засадах «марксизму-ленінізму») часопису: «Етнографічна комісія ВУАН рішуче пориває із старими традиціями етнографічної науки, з пережитками народницької концепції, засуджуючи водночас формально-буржуазну етнографію в усіх її модифікаціях (порівняльна, культурно-історична та інші школи), відкидаючи буржуазні соці-

⁵¹ Бріцина О., Шевчук Т. Фольклористика. *Історія української культури ХХ – початку ХХІ століть*. Київ : Наукова думка, 2012. Т. 5. Кн. 3. С. 286.

ологічні школи (Дюркгейм, Леві-Брюль та їхні наслідувачі»⁵². На початку 1930-х років фольклор навіть стали заперечувати як пережиток «буржуазного минулого».

Крім того, уже в перше десятиліття після жовтня 1917 року фольклорні традиції почали входили в орбіту нового соціального, емоційно-психологічного, відповідного музично-інтонаційного поля. В урбанізованому, технізованому, психологічно й ментально пов'язаному з пролетаризованою частиною суспільства середовищі, що породило відповідного ґатунку масову культуру, фольклор трансформувався в інше явище – самодіяльність – у той час насамперед творчість пролетаризованих народних мас, бурхливий розвиток якої був проявом гасла «Жовтень – у музику». Однією з основних її функцій була політична агітація та виховання масової свідомості в потрібному ідеологічному річищі. У процесі входження народної музичної традиції в неприродний для неї контекст відбувалося викривлення характеру звучання, звукового образу музичних фольклорних традицій, нівельювалися її емоційно-психологічні, образні, музичні й вербальні мовленнєві та інші особливості, що віками складались у певних соціокультурних середовищах. Попри це, відтоді (також і в наступні періоди) із самодіяльністю часто стали ототожнювати фольклор. Невдовзі змінені таким чином уявлення про народну музичну творчість були відображені в теорії соцреалізму, зміст якої, утім, не охоплював реальної художньо-естетичної панорами музичної творчості 1930-х років. Таким чином, від початку ХХ ст. процес вивчення народної творчості (у тому числі музичної) був позначений особливою складністю, тому що відображав не лише взаємодію різноспрямованих тенденцій у культурі, науці, але й зазначені колізії в бутті фольклору.

Водночас об'єктивний історичний націєтворчий процес, його кульмінація в добі державотворення, породжені нею

⁵² Етнографічний вісник. 1930. Кн. 9. С. 2.

стимули, що пронизали 1920-ті роки, відповідний національний культурний ренесанс, тимчасова політика «коренізації» в 1920-х роках⁵³, а також іманентний процес становлення фольклористики й етнології, що продовжував народознавчі напрацювання XIX ст., утвердження організаційної структури народознавчої науки в межах ВУАН сприяли розгортанню збирацької та аналітичної праці з вивчення народної творчості. До початку 1930-х років було здійснено базові для подальшого розвитку етнології напрацювання, що увійшли в річище європейської наукової думки.

Серед напрямів наукової діяльності Етнографічно-фольклорної комісії, що були важливими детермінуючими чинниками для музичного українознавства, – розмежування етнології із суміжними дисциплінами, розробка її науково-теоретичних засад, «систематики та термінології»; вивчення проблем етногенезу, регіоналістики; формування соціологічного напрямку (в науковій праці народознавчих інституцій – Комісії історичної пісенності, Кабінету примітивної культури) під впливом М. Грушевського⁵⁴; ствердження історизму у вивченні фольклорно-етнографічних явищ (у зв'язку з епохою), обстоювання еволюційної концепції Хв. Вовком; освоєння наукових здобутків дослідників старшого покоління, зрештою – методологічний плюра-

⁵³ Ця політика, започаткована 1923 року XII з'їздом РКП(б), передбачала розширення сфер вживання української мови, розвиток національної культури, створення національних установ, виховання українських кадрів науковців і митців. Однак уже до кінця 1920-х років вона була «згорнута», красномовним свідченням чого був проведений 1930 року процес СВУ, моральне й фізичне знищення провідних носіїв українських культурних традицій у різних сферах українського мистецтва й науки впродовж 1930-х років як «буржуазних націоналістів».

⁵⁴ У 1919 році М. Грушевський заснував у Відні Соціологічний інститут.

лізм народознавчих студій ⁵⁵. «Водночас для української етнології цього періоду залишалися пріоритетними також фактографічні дослідження, що сприяли формуванню джерельної бази науки», розгортання у зв'язку з цим експедиційно-пошукової роботи ⁵⁶. Зокрема, працівники Етнографічно-фольклорної комісії ВУАН організували розгалужену кореспондентську мережу на теренах України (сотні дописувачів з усіх регіонів), провели значну кількість експедицій у різні області й за межі республіки, зібрали колекції фольклорно-етнографічних матеріалів. Разом з напрацюваннями історіографії зазначені дослідницькі напрями етнології склали найближчий до музичного українознавства контекст, що спрямовував на цілеспрямоване формування його науково-теоретичної бази із урахуванням наукової традиції та напрацювань перших десятиліть ХХ ст., концептуальне осмислення джерельного матеріалу в річищі досліджень академічної суспільствознавчої науки, розробку термінологічного апарату музикознавства. Створення документальних баз даних у межах етнології та інших гуманітарних дисциплін націлювало на досягнення якісно нового стану польової експедиційної роботи, створення описаної та систематизованої колекції записів музичного фольклору, налагодження бібліографічної роботи, формування емпіричної основи музичного українознавства загалом.

Від 1930 року відбулася докорінна зміна в напрямках діяльності Комісії, що відображала «великий перелом» у соціокультурному процесі на межі 1920-х–1930-х років. У Звіті Етнографічно-фольклорної комісії при ВУАН за той рік указано: «На даному етапі соціалістичної реконструкції народ-

⁵⁵ Скрипник Г. Етнологія (етнографія). *Історія української культури* : у 5 т. Київ : Наукова думка, 2012. Т. 5 : *Українська культура ХХ – початку ХХІ століть*. Кн. 3 : *Культура та розвиток науки і технологій в Україні*. С. 317–319, 324–325, 339, 341, 342.

⁵⁶ Там само. С. 322.

ного господарства Радянського Союзу комісія особливої ваги в своїй діяльності надавала студіям методологічного характеру, зважаючи на гостру потребу переключити всю роботу комісії на ті спрямування, що їх визначила нарада московських та ленінградських етнографів 5 лютого [19]29 р. відносно місця й завдань етнографії в радянському будівництві і до яких Етнографічна комісія приєдналась: <...> тісною ув'язкою тематикою з проблемами радянського будівництва, практична участь в соціалістичному будівництві»⁵⁷. Відтоді Комісія проводила «суворий соціальний відбір» своїх кореспондентів «за класовою ознакою». «Дописувачі, що пройшли цю перевірку, склали кореспондентську сітку ВУАН, згідно з постановою Президії ВУАН. З весни р[оку] 1930 проведено другу перевірку, внаслідок якої до списку дописувачів Етнографічної комісії заведені були тільки ті особи, які подали рекомендації від сільрад, проф[есійних] спілок <...>, а також навчальних закладів. Це зміцнило соціальну якість дописувачів»⁵⁸. Ці тенденції відобразились і в діяльності Кабінету музичної етнографії, але вже в 1930-х роках, про що свідчать архівні матеріали Кабінету музичної етнографії⁵⁹.

Вищезазначені нові стимули в період державотворення й потім у добу українізації в 1920-х роках отримала започаткована в ХІХ ст. *мовознавча традиція*, отже, дослідження української мови посіли на початку ХХ ст. чільне місце в мовознавстві. Тоді було створено праці А. Кримського, Костянтина Михальчука, П. Житецького, Є. Тимченка та інших учених із проблем лексики, історії, діалектології, історичної фонетики, що відповідали або й перевершували рівень тогочасної європейської лінгвістики. У 1920-х роках науковці дискутували щодо норм єдиної літературної мови, яка мала об'єднати східних і західних українців. Загалом тодішні мовознавчі дослідження остаточно

⁵⁷ Там само. С. 322.

⁵⁸ Там само. С. 405.

⁵⁹ АНФРФ ІМФЕ НАНУ. Ф. 6.

«підвели ризику» під попередніми дискусіями щодо самостійності української мови, у них було обґрунтовано концепцію її самодостатності як однієї зі слов'янських мов, а отже, чинника консолідації народу. Зокрема, відомий «Словарь української мови» (тт. 1–4, 1907–1909) Б. Грінченка відображав лексику й фразеологію живої мови нашого народу, став найповнішим і найдосконалішим на той час словником, укладеним на основі етнографічних і фольклорних джерел, художньої літератури, словників минулих періодів.

Становлення словникової культури, що охопило різні секції Інституту, в цьому контексті мало безпосереднє значення для музичного українознавства. Безпосередні точки дотику простежуються в започаткуванні в Інституті української наукової мови музичної лексикографії. Термінологічна робота Музичної секції, таким чином входила в міждисциплінарне річище лексикографічної праці (матеріали фізичної, федичної, театральної секцій тощо). Досвід відповідних студій у межах інших дисциплін, де узагальнювалася лексика розмовної, літературної, наукової мови, розроблені в них методики формування лексикологічної бази були орієнтиром у виробленні систематизованої української музичної термінології.

Для музичного українознавства істотне значення мало *проведення великої джерелознавчої праці в різних сферах гуманітарної науки*, формування джерелознавства та пов'язаного з ним циклу спеціальних (допоміжних) історичних дисциплін. З цього погляду показово, що при ВУАН було створено, зокрема, Постійну комісію по складанню біографічного словника діячів України, створено бібліотеки, музеї, засновано Археографічну комісію ВУАН (1924–1933), відбувалося формування упорядкованих фондів джерельних матеріалів в усіх сферах академічного гуманітарного знання. У 1920-х роках було також започатковано теоретичні основи бібліографічної справи. Наприклад, бібліограф, бібліотекознавець, книгознавець та літературознавець, перший директор Головної книжкової палати (створена за часів Директорії в 1919 р.)

Ю. Меженко розробляв єдині методи бібліографічного опису видань, основні принципи побудови всезагального фонду національної бібліографії⁶⁰, що також сприяло започаткуванню відповідних напрямів роботи в музикознавстві.

Таким чином, багатопрофільне тогочасне наукове знання склало розвинену контекстуальну основу для становлення основних складових наукової музичної україністики – етномузикології, історичного музикознавства як комплексної наукової галузі та лексикографії.

Українські автори також широко використовували напрацювання західно- й східноєвропейських музикознавців⁶¹. Публікації останніх у журналі «Музика», матеріали місцевих дослідників, присвячені їхнім здобуткам свідчили про наявність зв'язків музичного українознавства із зазначеними «іншими» традиціями, асиміляцію їх елементів у вітчизняному музикознавстві⁶². Однак загалом сукупність відомостей про між-

⁶⁰ Шульгіна В. Музична україніка. Київ : НМАУ, 2000. 230 с.

⁶¹ Детальніше про зв'язки українського музикознавства з інонаціональними музикознавчими традиціями див.: Немкович О. Роль міжнародних зв'язків у розвитку українського музикознавства другої половини ХІХ – 1910-х років. *Матеріали до українського мистецтвознавства*. Київ, 2003. Вип. 2. С. 158–165; Її ж. Міжнародні зв'язки української музикознавчої науки: сучасність та історія. *Матеріали до українського мистецтвознавства*. Київ, 2003. Вип. 3. С. 76–84.

⁶² Так, у журналі «Музика» було надруковано огляди нових нотних і книжкових видань, опублікованих за межами України, інформації щодо розвитку музикознавства за межами України (В. Зіньківський, Ю. Дрейзен, Ю. Веллер та ін.), статті авторів, чия творча діяльність була пов'язана з іншими національними культурами (І. Стравінський, Б. Асаф'єв та ін.). М. Грінченко включив до бібліографії своєї першої «Історії української музики» праці західних музикознавців, філософів. Своєрідний «діалог» з ними присутній у роботі. Однак, на відміну від ХІХ ст., коли музикознавча думка ще не сформувалась як самостійна наукова царина, тому інонаціональні здобутки вона пе-

національні зв'язки у сфері музикознавства дозволяє говорити про те, що іонаціональні традиції мали, по-перше, «фрагмен-

реважно запозичувала й засвоювала, тепер характер цих контактів був показовим для галузі, яка швидко формувалась у своїх наукових засадах. Поява в 1920-х роках ґрунтовних досліджень у сферах етно-музикології, історичного музикознавства, лексикографії зумовила перенесення акценту з наслідування більш розвинених традицій на їх творче осмислення, типологічну близькість, зрештою, початок проникнення матеріалів вітчизняних розвідок у дослідження іноземних науковців. Так, частково внаслідок типологічних тенденцій у розвитку західно- й східноєвропейського музикознавства, частково внаслідок впливів розвиненіших традицій на менш розвинені в роботах дослідників із Наддніпрянщини застосовувались елементи інтонаційного методу аналізу. Зокрема, книга Б. Асаф'єва «Музична форма як процес», де виявлено розуміння музики як «мистецтва інтонованого смислу», була опублікована 1930 року. Приблизно в той самий час (1928–1929) М. Грінченко загалом закінчив другу редакцію ІУМ, де також виявляються елементи інтонаційного тлумачення музичного мистецтва, уведено термін «музичний ґрунт у його інтонаційній природі». Отже, у цьому випадку має місце радше не запозичення, а типологічність процесів у різних гілках європейського музикознавства. Часто елементи іонаціональних музикознавчих традицій ставали приводом для дискусій (зокрема, на засіданнях Науково-творчого відділу Товариства імені Леонтовича), де отримана інформація ставала відправним пунктом для її творчого переосмислення й вироблення власних наукових поглядів. Уперше іонаціональні фахівці зацікавились українськими здобутками. Наприклад, Б. Асаф'єву була відома перша редакція ІУМ М. Грінченка, про що свідчить посилання на неї в дослідженні названого російського автора «Русская музыка. XIX и начало XX века» (Асафьев Б. Русская музыка. XIX и начало XX века. Ленинград : Музыка. Ленингр. отделение, 1979. С. 119). У таких випадках вітчизняне музикознавство виступало як новосформована наукова школа в контексті інших європейських музикознавчих шкіл. Не випадково на початку ХХ ст. воно вперше було усвідомлено як окремий фах, що засвідчує входження в науковий обіг терміна «музикознавець» (аналогічного західному терміну «музиколог»).

тарний» вплив на музичне українознавство. По-друге, ці впливи насамперед мали опосередковане значення для музичного українознавства, були одним із багатьох чинників, комплекс яких «брав участь» у формуванні музикознавства як науки, відтак впливав і на музичне українознавство. Однак це – тема окремої розвідки. Водночас провідну роль у визначенні стану й рівня розвитку музично-українознавчих досліджень, процесів формування провідних українознавчих дисциплін і напрямів дослідження, базової проблематики, концептуальних засад відігравали на початку ХХ ст. вищезазначена міждисциплінарна українознавча наукова традиція, стан структури музичної культури та іманентні закономірностями цієї сфери знання.

Основи музичного українознавства у структурі музичної культури. У 1920-х роках досягли кульмінаційного щабля процеси, започатковані в ХІХ ст.; різні ланки музичної практики й теорії уперше стали розвиватися за державної підтримки. Особливе значення для досліджуваної сфери знання мали існуючі на той час здобутки музичного фольклору, богослужбового хорового співу, композиторської творчості, мережа спеціальної музичної освіти та наявність когорта професійних музикознавців, яка остаточно ствердила музикознавство як окремий фах.

До початку ХХ ст. усі *основні складові української музичної практики* були вже сформовані або й мали тривалі історичні традиції. Багатовіковий досвід мали обидві гілки традиційної музичної творчості – народна й богослужбова. Вершиною тривалого історичного процесу стала кристалізація у другій половині ХІХ – на початку ХХ ст. у творчості М. Лисенка і його старших сучасників вітчизняної композиторської школи, набули зрілості її жанрові, мовно-стильові, естетико-художні засади. Мистецький доробок молодших сучасників видатного митця – Миколи Леонтовича, Кирила Стеценка, Якова Степового, Пилипа Козицького, М. Вериківського, Павла Сениці та ін. – означив нову стадію становлення й розвитку професіоналізму у світській українській музиці – початок ін-

дивідуальних, відповідно до власних художніх картин світу, інтерпретацій мовно-стильової цілісності, що була досягнута в композиціях М. Лисенка й ознаменувала кристалізацію національної композиторської школи. Отже, зрілістю були позначені всі ланки творчої практики, що є предметом музичного українознавства.

Значно була розширена й стала вищою за рівнем (відкриття музичних вишів – консерваторій і музично-драматичних інститутів) *мережа фахової музичної освіти*. Вона краще, ніж у попередній період, була укомплектована професійними кадрами музикознавців, отже, склала достатньо зрілу основу для утвердження вітчизняної музикознавчої науки й музичного українознавства як її базового розділу.

У музичних навчальних закладах читали розгорнуті курси музично-теоретичних і музично-історичних дисциплін, викладання яких піднялося на якісно новий щабель, а також нетрадиційні курси, які відображали тодішні творчі й наукові пошуки, – стилістики мистецтва, енциклопедій, ладового ритму тощо. Утвердження професійних засад музикознавства стало найважливішою іманентною основою для його становлення як науки, що безпосередньо стосувалося й музичного українознавства. Відтак наступним кроком, що відображав процес утворення цієї нової наукової галузі й водночас його зумовлював, стало заснування у музичних вишах музично-наукових факультетів, на яких читали розширені курси дисциплін, а вимоги до них були підвищеними. Сенс цих факультетів полягав у тому, що вони готували не лише лекторів і викладачів, але й науковців-музикознавців. Спочатку такий факультет було відкрито в Київській консерваторії. Серед його перших слухачів – у майбутньому відомі фахівці: А. Альшванг, Григорій Кисельов, Л. Кулаковський та ін., які вже в 1920-х роках здійснили помітний внесок в українську музикознавчу науку. У 1924 році науково-теоретичне відділення було відкрито в Музично-драматичному інституті ім. М. Лисенка.

У музичній освіті, як і в усіх інших сферах тодішньої культури, рельєфно виявилась україноцентрична тенденція – насамперед у відкритті Музично-драматичної школи М. Лисенка й потім на її основі Музично-драматичного інституту його імені, де традиції Школи було продовжено у введенні українських елементів у різні навчальні курси. Сконцентрована зазначена тенденція в започаткуванні курсу історії української музики. Як і М. Грушевський, який у 1890-х роках уперше почав читати лекції з історії України (кафедра «Всесвітньої історії з спеціальним оглядом на історію Східної Європи») у Львівському університеті, М. Грінченко вперше розробив названий музикознавчий курс і почав його читати ще до переїзду в Київ у Кам'янець-Подільському університеті. Від 1922 року він став першим і основним упродовж 1920-х років викладачем цього курсу в Музично-драматичному інституті ім. М. Лисенка⁶³. Зміст зазначеного курсу було узагальнено в першій «Історії української музики» М. Грінченка. Ураховуючи, що ця розробка була єдиною на той час підсумковою музично-історичною працею в Україні, вона виконувала функції підручника, наукового трактату, загалом джерела знань про національну музичну культуру.

Розвинена інституціоналізація вітчизняного наукового знання в добу українського державотворення й потім, упродовж 1920-х років, водночас становлення музикознавства як науки зумовили виникнення його осередків у межах музичної культури. На відміну від попереднього періоду, коли в наукових товариствах було зосереджено вивчення лише музичного фольклору (як-от у межах Південно-Західного відділу ІРГТ), тепер, крім вишівських кафедр, уперше виникли окремі наукові музикознавчі центри, у яких проводилися дослідження як народної, так і професійної музичної творчості. Крім

⁶³Детальніше про стан музичної освіти в 1920-х роках див. у розділі І. Богданової-Дашак «Музична освіта Наддніпрянщини першої третини ХХ століття: етапи становлення, осередки, постаті».

вищезазначених осередків і установ, з якими було пов'язано розвиток музичного українознавства, це також науково-дослідна секція ВУТОРМу (Харків), один із провідних україністичних центрів у 1920-х роках – Музичне товариство ім. М. Леонтовича (Київ), серед членів якого було чимало визначних діячів. Це, зокрема, композитори К. Стеценко, Я. Степовий, П. Козицький, М. Вериківський, Лев Ревуцький, Борис Лятошинський, художник-символіст, поет, мистецтвознавець Юхим Михайлів, мистецтвознаві Олесь Чапківський і Д. Щербаківський, етномузиколог К. Квітка, музикознавці М. Грінченко і Б. Яворський, етномузиколог, мистецтвознавець, філолог, перекладач Д. Ревуцький, хоровий диригент Нестор Городовенко, фольклорист, хоровий диригент, піаніст Фелікс Блюменфельд, режисер Лесь Курбас, бандурист, письменник і мистецтвознавець Г. Хоткевич, літературознавець Сергій Єфремов та ін. Співпраця музикознавців із представниками інших наук і мистецтва в Товаристві, як і в попередній період, у Південно-Західному відділі ІРГТ та в аналізований період в установах ВУАН, сприяла особливо тісним контактам музикознавства й інших сфер гуманітаристики. Спільно створюване ними інтелектуальне поле безпосередньо впливало на визначення напрямів дослідницької діяльності, інтерпретацію музично-історичних фактів, висунення для обговорення тих чи інших проблем тощо. Члени Товариства збирали й видавали матеріали з історії української традиційної, у тому числі музичної культури, опрацьовували архівні документи, розробляли музично-термінологічний апарат, займалися розробкою теоретичних, естетико-філософських, естетико-теоретичних та інших питань. На засіданнях Товариства, відомих тодішній культурній громадськості «вівторках», науковці-музикознавці й етномузикологи – К. Квітка, М. Грінченко, Анатолій Буцький (Буцькой), Д. Ревуцький, А. Альшванг, О. Чапківський, Ю. Масютин та ін. – читали наукові доповіді, присвячені, зокрема, музичним цехам в Україні (М. Грінченко), німецькому романсу в українському перекла-

ді (Д. Ревуцький), основним передумовам сучасної музичної педагогіки (Степан Ананьїн) тощо. Красномовним свідченням безпосередньої причетності Товариства до становлення наукових музично-україністичних знань, загалом належного фахового рівня наукової роботи, яка здійснювалась у його межах, було те, що на титульній сторінці першої «Історії української музики», написаної найавторитетнішим тоді фахівцем у відповідній галузі, одним із провідних викладачів Музично-драматичного інституту ім. М. Лисенка, зазначено: «Ухвалено Музичним Товариством ім. Леонтовича»⁶⁴.

У другій половині 1920-х років відбувалося поступове згортання діяльності музично-українознавчих осередків. Асоціація революційних композиторів України (АРКУ), що в історичній хронології змінила Музичне товариство ім. Леонтовича, хоч і намагалася культивувати оперну, симфонічну та камерну інструментальну музику, однак уже орієнтувалася на пролетарський прошарок міського суспільства. Відбір кадрів композиторів до цієї організації відбувався на основі нового – «класового» принципу. У 1929 році почала функціонувати Асоціація пролетарських музикантів України, принципи діяльності якої, як уже згадувалося, були проявом зміни культурних парадигм.

Аналогічні процеси характеризують *кадрову панораму українського музикознавства*. У кінці XIX – на початку XX ст. в музучилищах (що в умовах геополітичної ситуації на Наддніпрянщині в XIX ст. були створені під егідою Імператорського російського музичного товариства) почали працювати музикознавці, які на першому етапі формування структури національної музичної культури, природно, отримали спеціальну освіту за межами України – у консерваторіях і університетах Західної та Східної Європи. Вони

⁶⁴ Детальніше про Товариство див. у розділі В. Кузик «Музичне товариство імені Миколи Леонтовича: стратегія творення національної культури».

сприяли професіоналізації музикознавчої думки, всієї інфраструктури, на яку вона спирається, виховали наступне покоління фахівців, які, таким чином, навчалися вже на вітчизняних теренах, запрацювали в музучилищах, консерваторіях, музично-драматичних інститутах упродовж перших десятиліть ХХ ст. Отже, у цих навчальних закладах, починаючи з 1910-х років, об'єдналися діячі старшого й молодшого поколінь. Серед них – Б. Яворський, М. Грінченко, Василь Золотарьов, Рейнгольд Глієр, П. Козицький, Йосип Миклашевський, М. Вериківський, А. Буцькой, А. Бабій, С. Ананьїн, Д. Щербаківський, Г. Коган, А. Альшванг, Віктор Цуккерман, Л. Кулаковський, Наталія Вольтер, Микола Бойченко, Г. Кисельов та ін. Так, із Київським музучилищем ІРМТ було пов'язано діяльність Віктора Чечотта, Миколи Тутковського, Євгена Ріба. Після реорганізації Київського училища в консерваторію Є. Риб продовжував працювати в цьому музичному виші. У Київській консерваторії викладали також Б. Яворський, мистецтвознавець Ф. Шміт, композитор Р. Глієр, вихованці цієї самої консерваторії П. Козицький, А. Альшванг, Г. Коган. У Харківському музучилищі читали лекції Ростислав Геніка (потім також у консерваторії), Федір Якименко, у відкритій на його базі консерваторії – С. Богатирьов. В Одеській консерваторії Вітольд Малішевський читав курси гармонії, енциклопедій. В останньому поєднувалися дані з історії, теорії музики, музичної естетики. У цьому виші розгорнулася діяльність музикознавців-теоретиків Миколи Вілінського, О. Павленка, Порфирія Молчанова, історика музики Ф. Мироновича, а також Олександра Осовського, В. Золотарьова, Івана Лабинського. Костянтин Кузнецов, слідом за Г. Адлером, одним із перших у Європі побудував курс історії музики як історії стилів ⁶⁵ У Музично-драматичній школі М. Лисенка й потім – у Музично-дра-

⁶⁵ Одеській державній музичній академії ім. А. В. Нежданової – 90! Одеса : Друк, 2003. С. 169.

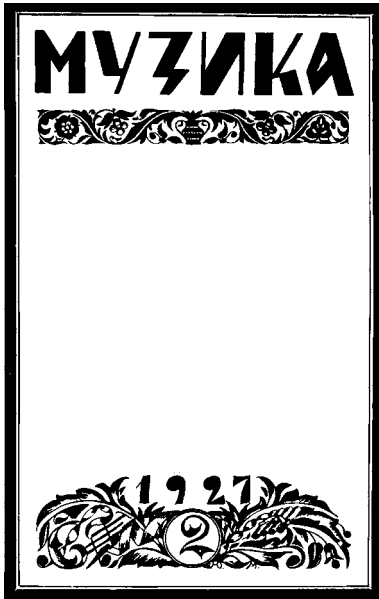
матичному інституті його імені викладали Григорій Любомирський, Д. Ревуцький, К. Квітка, П. Козицький.

Із науковою та педагогічною діяльністю цих фахівців було пов'язано перший етап утвердження музикознавства як окремого фаху, що було необхідною іманентною умовою становлення музичного українознавства в контексті тогочасної академічної гуманітарної науки. Складовою вказаного професійного середовища була діяльність дослідників, які започаткували вивчення української народної та професійної музики, – К. Квітки, В. Харкова, М. Гайдая, М. Береговського, Д. Ревуцького, М. Грінченка, П. Козицького, Ю. Масютіна, Г. Хоткевича, В. Костенка, Й. Миклашевського, О. Чапківського, Д. Щербаківського, Федора (Теодора-Ріхарда-Едуарда) Ернста, Федора Сенгалевича (Бахтинського), Олександра Дзбанівського та ін. Ці та інші автори уперше створили масив публікацій про вітчизняну музичну культуру, оприлюднених переважно в спеціальній музичній та іншій періодиці.

«Великий перелом» на межі 1920–1930-х років безпосередньо стосувався й кадрового забезпечення музичного українознавства. З його контексту поступово зникли провідні фахівці. Після арешту К. Квітка, залишившись без засобів для існування та рятуючись від можливого наступного арешту, переїхав до Москви, де працював у консерваторії, читав, зокрема, курс музики народів СРСР, пізніше завідував Кабінетом вивчення музичної творчості народів СРСР. М. Грінченко, який із початку 1930-х років також зазнав несправедливого цькування й переслідувань, не лише втратив здоров'я, але й припинив розробку концептуальних проблем історії національної музичної культури й уже не повертався до них до кінця свого життя. В Інституті українського фольклору АН УРСР, де він працював із 1938 року, науковець займався (відповідно до профілю установи) переважно опрацюванням питань народної музичної творчості. Д. Ревуцького, який також зазнав репресій, 1932 року звільнили з роботи в Музично-драматичному інституті. У 1938 році він лише один рік пропрацював

в Інституті українського фольклору разом із М. Грінченком й водночас у Театральному інституті. У 1939 році його знову звільнили з роботи, а в 1941-му він був знищений у власній квартирі. А отже, трагізм його долі, безумовно, позначився на продуктивності його праці в 1930-х роках. Несправедливо репресовані були Ю. Масютин (Я. Юрмас), Г. Хоткевич та інші музикознавці й етномузикологи, які в 1920-х роках були пов'язані з музичним українознавством. Натомість з'явилися молоді діячі, які формувалися після жовтня 1917 року під впливом нової ідеології. Зміст їхньої тодішньої діяльності значною мірою полягав у тотальному нігілістичному запереченні існуючої музично-культурної традиції як «буржуазно-націоналістичної». Через знищення кадрів музичних українознавців майже зникла навіть теоретична можливість безперервного розвитку аналізованої наукової галузі. Ураховуючи, що фахівців цього профілю й загалом музикознавців у першій третині ХХ ст. було мало, зазначені втрати на той час були непоправними. Лише згодом у музичних вишах України були виховані науковці, які змінили ситуацію в дослідженнях вітчизняної музичної культури вже в другій половині ХХ ст.

У 1920-х роках якісно змінився *стан видавничої бази музичного українознавства*. Попри те, що значну кількість статей, як і раніше, було надруковано в газетах і журналах різного спрямування, виникла низка мистецьких журналів, де «музичним» публікаціям відводилося вагоме місце, а також перші спеціалізовані музичні часописи. У Центральній Україні провідними для музичного українознавства періодичними виданнями, крім вищезгаданих журналу «Кіевская старина» та академічних «Етнографічного вісника» та «Збірника історико-філологічного відділу ВУАН», став також журнал «Музика», що його видавало Музичне товариство ім. Леонтовича (1923–1925, 1927; 1926 року друкувалася «Українська музична газета»). Його роль є особливою, адже на межі ХІХ–ХХ ст. аналізована галузь знання лише починала формуватися, тому в журналі «Кіевская старина» були здійснені тільки



Обкладинка журналу «Музика»
(1927. № 2)

деякі публікації зразків музичного фольклору та окремі етномузикологічні розвідки. У 1920-х роках зазначена наукова сфера вже викристалізувалась, тому згаданий фаховий журнал був цілком присвячений музичній україністиці, у ньому публікувалися наукові й критико-публіцистичні, бібліографічні й нотографічні, музикознавчі й етномузикологічні матеріали тощо. Поява перших монографій, присвячених питанням національної музичної культури, водночас державна підтримка видавничої справи зумовили виникнення відповідного напрямку діяльності низки видавництв.

Дослідження зі вказаної тематики друкувалися Державним видавництвом України (ДВУ), «Книгоспілкою», «Музичним підприємством», Музичним товариством ім. Леонтовича, що мало власне видавництво, засноване з метою поширення вітчизняної музичної літератури, підручників, монографій тощо. Наближення «великого перелому» наприкінці 1920-х років позначилося й на цій ділянці видавничої справи. Зокрема, було реорганізовано журнал «Музика». Про поступову трансформацію його змісту під впливом нової ідеології свідчить низка змін його назви на межі 1920–1930-х років: «Музика – масам» (1928–1930), «Музика мас» (1931), «Радянська музика» (1933–1941).

Упродовж 1920-х років діяли *спеціалізовані музичні бібліотеки*, зокрема музично-теоретична бібліотека ім. К. Стеценка, що входила як структурний підрозділ до Музичного

товариства ім. М. Леонтовича, бібліотеки при музичних вишах. Музикознавці висловлювали думки про необхідність створення національної центральної музично-наукової бібліотеки. У ній мав бути зібраний вичерпний матеріал, необхідний для науково-дослідної праці українських учених у сфері музикознавства, відкрито театральний музей та зібрана колекція музичних інструментів. Ці прагнення втілились у заснуванні в листопаді 1928 року музичного відділу ВБУ. Його засновником і першим керівником став О. Дзбанівський. Від 1929 року у відділі працювала також дочка М. Лисенка Катерина Масляникова. До фондів відділу було включено фонди бібліотек Розумовських, ім. К. Стеценка, цінні матеріали XVI–XIX ст. із книжкового зібрання М. Маркевича, картотеку друкованих музичних видань, що існували в різних бібліотеках Києва, тощо. О. Дзбанівський передав до нього також власну бібліотеку. У Ленінграді він придбав для відділу приватні бібліотеки музикознавця М. Фіндейзена та музичного медієвіста Антоніна Преображенського. У 1934 році фонди відділу налічували понад 100 000 одиниць. Бібліотека розгорнула наукову роботу, що стосувалась і українознавства. Однак репресії, спрямовані на знищення професійних кадрів, вихованих у перших десятиліттях XX ст., не оминули й бібліотек. У 1933 році, згідно з висновками Спеціальної урядової комісії, з ВБУ було звільнено декілька десятків висококваліфікованих фахівців, що згубно позначилося на всіх напрямках роботи бібліотеки.

Таким чином, упродовж першої третини XX ст. у межах вітчизняної музичної культури склалася необхідна основа для розвитку музичного українознавства як складової відповідних тогочасних багатопрофільних досліджень. Однак з кінця 1920-х років (у різних галузях з певними хронологічними розбіжностями) усі її україноцентричні сегменти почали зазнавати руйнувань, що стало безпосереднім фаховим показником регресивних тенденцій у музичному українознавстві.

Іманентні передумови розвитку та періодизація музичного українознавства першої третини ХХ століття. Попри важливість для становлення музичного українознавства вищезазначених детермінуючих чинників, стан і рівень його розвитку в першій третині ХХ ст. визначаються насамперед динамікою змін результатів, досягнутих ним на кінець ХІХ ст. Перша третина ХХ ст. в історії формування й становлення цієї наукової галузі – це кульмінаційна стадія процесу, що був започаткований в останніх десятиліттях ХVІІІ ст. і безперервно тривав протягом ХІХ ст., активно виявляючи себе в різних формах публіцистичної, просвітницької та наукової діяльності. Він розкрився як саморефлексія вітчизняної музичної культури, що тоді активно формувалась у своїх структурних основах і національній специфіці.

Наприкінці ХІХ ст. музична україністика була представлена фольклористикою, у межах якої склалися наукові підходи до відбору, систематизації та фіксації зразків народнопісенної творчості, першими етномузикологічними дослідженнями та музичною журналістикою. Різною мірою визріли передумови інших дисциплін, що представляють музичне українознавство як міждисциплінарний науковий напрям, – насамперед історичного музикознавства й певною мірою музичної лексикографії. Їх передумовами були відомості джерелознавчого характеру, аналітичні фрагменти, концептуальні ідеї, розосереджені в музичній журналістиці, а також дані етномузикології. Частина емпіричних даних стосувалася джерелознавства, біобібліографії, епістології, отже, формувалися підвалини спеціальних (допоміжних) музично-історичних дисциплін. Із синкретичної єдності різних сфер думки про музику почало виокремлюватися історичне музикознавство, про що свідчила поява публікацій, у яких поєднувалися публіцистичний і науковий підходи до висвітлення обраних явищ. Водночас синкретичний характер українського музикознавства не змінився миттєво на етапі кристалізації його як наукової галузі, різною мірою давався взнаки в багатьох розробках. Тобто

його стан і впродовж першої третини ХХ ст. позначався рисами перехідності, йому певною мірою була властива контрастність, накладання в синхронії різностадіальних ознак – професіоналізму й переважаючого в музикознавчій думці ХІХ ст. дилетантизму, а також наукових підходів і публіцистичності. Риси синкретичності подеколи давалися взнаки навіть у роботах провідних тоді дослідників, з іменами яких пов'язано найвищі злети тогочасної української музикознавчої науки.

У різних галузях – фольклористиці, етномузикології, музичній журналістиці – у другій половині ХІХ ст. було започатковано процес формування джерельної бази музичного українознавства як міждисциплінарного напрямку. Сформувалася також низка концептуально значущих ідей, що в першій третині ХХ ст. стали основою цілісної музично-історичної концепції, виявленої насамперед у музично-історичних працях. Ці ідеї відображали стан традиційної та професійної музичної практики ХІХ ст., водночас кореспондували з концептуальними положеннями, спостереженнями, висновками, що містились у тогочасному гуманітарному науковому знанні (передусім в історії та народознавстві). Вони стосувалися національної специфічності й цілісності багатовікової історії вітчизняної музичної культури, що зумовлювалися єдністю її традиційної та фахової складових; самодостатності музичних здобутків нашого народу в європейському контексті; етапної ролі М. Лисенка в історичному процесі їх становлення. Отже, українське слово про музику стало інтелектуальним узагальненням творчої практики, відображало становлення мистецьких жанрів, сутність пошуків, основних тенденцій, провідні національні музичні здобутки.

Водночас україноцентрична музикознавча думка утвердилась як рівноправна складова тогочасного культурного процесу. Вона розкрилась як аспект різнопланової культурницької діяльності низки провідних вітчизняних діячів ХІХ – початку ХХ ст., що в той час означила процес національного культурного відродження, становлення модерної української нації.

Процес трансформацій зазначених іманентних передумов музичного українознавства впродовж першої третини ХХ ст. був динамічним, диференціювався принаймні на два субперіоди. Перший охоплює 1900–1910-ті роки. Тоді систематичнішою стала поява розвідок дослідницько-пошукового спрямування, що свідчила про активне формування музичного українознавства як сфери наукового знання. Однак у статусі вже сформованої наукової дисципліни функціонувала лише етномузикологія. Наступний етап припадає на 1920-ті роки. Тоді досяг своєї кульмінації процес, витоки якого сягають кінця ХVІІІ ст., музичне українознавство викристалізувалось як міждисциплінарний науковий напрям, що включав етномузикологію як найбільш сформовану на той час дисципліну; історичне музикознавство як окрему підсистему музикознавчої науки; музичну лексикографію. Зазначений здобуток засвідчив набуття українським музикознавством статусу національно визначеної музикознавчої школи, нової гілки європейської музикології.

Етномузикологія в контексті досліджень української музичної культури. Метою цього підрозділу не є специфічний етномузикологічний аналіз створених у цій галузі праць. Відповідно до обраної теми, у центрі нашої уваги є їх показ насамперед як складової міждисциплінарних українознавчих студій, виявлення основних здобутків, напрямів дослідження, ідей, важливих для цілісного осмислення національної музичної історії.

В етномузикології як складовій багатопрофільних студій народної духовної та матеріальної культури виявилися характерні для того часу їх ознаки – поширення теорій згасання фольклорної традиції, синкретичність наукового й артистичного, аматорського підходів до збирання та аналізу фольклорних зразків, викривлення уявлень про народну творчість через поширення «класового підходу» після жовтня 1917 року й водночас контрасти між історичною обмеженістю й визначними досягненнями, що випередили свій час. Як уже вказувалося, серед авторів публікацій, у яких висловлювалися думки

про відмирання фольклору, були й музичні фольклористи та етномузикологи. Записували музичний фольклор не лише відповідні фахівці, але й композитори, музиканти-виконавці, які фіксували народні пісні з практичними цілями (для використання у власній творчості), фольклористи-аматори. Це було не лише рудиментом попереднього, значною мірою аматорського етапу у становленні знань про традиційну музичну творчість, але й відображало індивідуальні риси його різних збирачів. Популяризаторський, прикладний характер збирацької діяльності переважав у лікаря за професією П. Демущького, який використовував народні пісні у власній композиторській і диригентській (як керівника хору) діяльності. Серед записувачів народнопісенних зразків, для яких музична фольклористика не була основною спеціальністю, – Андрій Конощенко (деякі рукописні записи зберігаються у фондах ІМФЕ), Михайло Мишастий (з Чернігівської обл.), Гнат Танцюра (з Вінницької обл.), який зафіксував декілька тисяч зразків (частина з них також зберігається в рукописних фондах ІМФЕ) та ін. З метою використання у власній творчості фольклор записували композитори, зокібна Л. Ревуцький, Григорій Верьовка, Олександр Стеблянко, Федір Попадич та ін. В архіві М. Леонтовича та приватних колекціях В. Іванов виявив близько 150 записів композитора⁶⁶. Народні пісні в той час записували також Олександр Кошиць, М. Грінченко та ін. Помітний на той час популяризаторський захід – проведення на XII Археологічному з'їзді в Харкові організованого Г. Хоткевичем етнографічного концерту, на якому виступали кобзарі й лірники (Михайло Кравченко, Терентій Пархоменко, Іван Кучугура-Кучеренко, Петро Дрєвченко та ін.), – мав, однак, істотне значення для наукової етномузикологічної думки, зокрема сприяв написанню статей про кобзарів О. Сластіоном, Олександром Малинкою, Г. Хоткевичем та ін.

⁶⁶ Правдюк О. Українська музична фольклористика. Київ : Наукова думка, 1978. С. 223.

Водночас перша третина ХХ ст. – це насамперед доба, позначена появою плеяди українських науковців-етномузикологів, проведенням великої збирацької, науково-дослідної роботи, створення корпусу вагомих досліджень. Піднесення справи фіксації живого виконання музичного фольклору на вищий рівень значною мірою було пов'язано з винайденням фонографа (перші записи за допомогою цього пристрою 1889 року здійснив Й. Февкес)⁶⁷. Названий винахід започаткував в етномузикології нову еру – фіксації музичного фольклору за допомогою механічних засобів, тобто звукозапису. Це відкрило нові перспективи в розумінні народної творчості. Завдяки здійсненим на фонограф записам стало можливим значно точніше, ніж при записуванні на слух, відтворювати в письмовій фіксації всі особливості вокального й інструментального інтонування народних музикантів, уникати неточностей, які мали місце при записуванні на слух. Однак через недосконалість цього пристрою дані, отримані завдяки механічній фіксації, доповнювалися слуховою інформацією. Є. Ліньова першою записала на фонограф і ввела в науковий обіг фонографічні записи народного багатоголосся (1897; записала 120 пісень, із яких 18 опубліковано в роботі «Опыт записи фонографом украинских народных песен. Из музыкально-этнографической поездки в Полтавскую губернию в 1903 г.». Москва, 1905; перевид.: Київ, 1991; підготовка до друку Олени Мурзіної). Дослідниця збирала велику фонотеку, що має непересічне значення для вивчення історії народної поліфонії та її регіональних стилів.

Створення організаційних засад етномузикології на державному рівні, поява когорти фахівців у цій сфері, початок застосування технічних засобів у процесі фіксації фольклору забезпечили формування плідних та історично перспективних традицій. Так, в УАН збирання й дослідження народної творчості на наукових засадах фактично почалося 1920 року,

⁶⁷ Відомості наведено за: Правдюк О. Українська музична фольклористика. С. 163.

коли К. Квітка почав працювати в Історико-філологічному відділі Академії. Надалі, попри вкрай мізерне фінансування Кабінету музичної етнографії ВУАН, брак кадрів (хоч зробленого першим співробітником і керівником Кабінету К. Квіткою могло б вистачити на цілий колектив науковців), відсутність до 1929 року власного приміщення, руйнівні впливи політико-ідеологічних чинників, ці традиції не згасли. Вони, як відомо, отримали продовження у створенні в системі Академії наук Інституту фольклору (1936), що в подальшому зазнав низку реорганізацій і донині існує як комплексний центр вивчення всіх галузей матеріальної та духовної української культури – Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Упродовж першої третини ХХ ст., особливо в 1920-х роках, було здійснено велику системну роботу по обстеженню дослідниками-етномузикологами різних регіонів України, прикордонних земель, територій інших республік (насамперед Росії, Білорусії, республік Середньої Азії, Закавказзя), де відбувалося збирання українського фольклору. Проведено експедиції (деякі з них – на кошти К. Квітки) на Чернігівщину (К. Квітка, М. Гайдай, В. Харків; записи дум, обрядової творчості, родинно-побутових пісень тощо), Харківщину (В. Харків; 3 експедиції у 1928–1930 роках; записи від народних виконавців дум, лірницького репертуару – псалм, притч, історичних, жартівливих пісень тощо), Житомирщину (К. Квітка; записи дум), Полтавщину (Ф. Колесса на кошти Лесі Українки; записи дум), Донбас (В. Харків; записи робітничого фольклору), у Могилівський округ (В. Харків; записи гаївок), на Волинське Полісся (К. Квітка; записи жнивних пісень тощо), у Білоцерківський, Кам'янецький, Тульчинський, Новгород-Сіверський округи (К. Квітка; за участю діалектолога О. Курило), Поділля ⁶⁸

⁶⁸ Юзефчик О. Діяльність Кабінету музичної етнографії ВУАН у контексті розвитку української музичної фольклористики кінця ХІХ – першої третини ХХ століття. Київ, 2004. С. 78.

тощо. Збирали відомості й про народних виконавців, звичаї, обряди тощо. Василь Верховинець записав українське весілля та опублікував ці матеріали в «Українському етнографічному збірнику» (Київ, 1914. Т. 1), фіксував також пісні. Помітний внесок у колекцію Кабінету музичної етнографії здійснив Д. Ревуцький. У його працях чільне місце посідали питання вокальної творчості. Упродовж 1926–1929 років він опублікував три випуски народних пісень під назвою «Золоті ключі»⁶⁹, де до кожної з них подано примітки, пояснення, що мають цінність для істориків музики та етномузикологів. У збірках вміщено також варіанти фольклорних зразків. Від Д. Ревуцького було записано низку зразків народно-пісенної творчості, зафіксованих ним у сс. Іржавець і Рожнівці на Чернігівщині (опубліковані К. Квіткою в 1922 р. у збірнику «Українські народні мелодії»).

Згідно із запланованим Етнографічно-фольклорною комісією ВУАН напрямком роботи – створенням цілісної етнокультурної панорами України, включаючи культуру всіх етнічних груп її населення, – співробітники Кабінету музичної етнографії також здійснювали відповідні записи. Зокрема, К. Квітка, В. Харків збирали молдавські пісні в околицях м. Кам'янки над Дністром. К. Квітка там само записував німецькі пісні. Біля Азовського моря – болгарські й албанські, у Криму – болгарські, грецькі, вірменські, циганські, єврейські, у Маріупольському окрузі – татарські й грецькі тощо. В. Харків мав відрядження в Молдавію, де записував молдавські пісні. М. Гайдай здійснив істотний внесок у вивчення грецького фольклору. Єврейську народну музику досліджував М. Береговський. Проводилися дослідження фольклору інших народів за межами України, зокрема на території Росії (як-от К. Квіткою – в Орловській області, М. Гайдаєм – у Нальчику на Північному Кавказі балкарських мелодій),

⁶⁹ Ревуцький Д. Золоті ключі. Київ : Книгоспілка, 1926. Вип. 1. 96 с.; Вип. 2. 104 с.; Вип. 3. 100 с.

українського – за межами України, як-от у Нижньо-Волзькому краї (М. Неказаченко), республіках Закавказзя, Середньої Азії⁷⁰.

Загалом за результатами вказаних та інших експедицій у більшість регіонів України, Росію, Білорусію, Закавказзя, республіки Середньої Азії тощо на кінець 1920-х років було зафіксовано й систематизовано багатий масив українського музичного фольклору, народної музичної творчості етноменшин України, фонд зразків усіх основних жанрів, видів вітчизняної традиційної музичної культури.

Крім того, наведені нижче дані свідчать про надзвичайну інтенсивність роботи тодішніх етномузикологів, насамперед працівників Кабінету музичної етнографії. Так, «розпочавши свою роботу з 10 жовтня 1922 року, кабінет [Кабінет музичної етнографії ВУАН. – О. Н.] зібрав уже понад 600 народніх мелодій, а його поодинокі співробітники працювали над студіюванням музичного архіву [М. В.] Лисенка (К.[В.] Квітка; реферат про етнографічну діяльність видатного композитора), систематизацією колядок (Д.[М.] Ревуцький) і т. и[н]»⁷¹. Очільник Кабінету К. Квітка ще в 1917 й 1918 роках видав, відповідно, 1-шу й 2-гу частини збірника пісень, записаних з голосу Лесі Українки⁷². У наступні роки своєю хрестоматією вітчизняного музичного фольклору став збірник К. Квітки «Українські народні мелодії»⁷³,

⁷⁰ Відомості наведено за: Юзефчик О. Діяльність Кабінету... С. 90–92.

⁷¹ Цит. за: Національна академія наук України – 100. С. 142.

⁷² Народні мелодії. З голосу Лесі Українки / записав і упорядив К. Квітка. Київ, 1917. Ч. 1. 229 с.; Народні мелодії. З голосу Лесі Українки / записав і упорядив К. Квітка. Київ, 1918. Ч. 2. 104 с.

⁷³ Квітка К. Українські народні мелодії : у 2 ч. Ч. 1 : Збірник; Ч. 2 : Коментар. Київ : Слово, 1922; перевид.: Ч. 1: Збірник. Київ : Поліграф Консалтинг, 2005. 479 с.; Ч. 2: Коментар. Київ : Поліграф Консалтинг, 2005. 384 ч. (упоряд. і ред. А. Іваницький).

зразки для якого він записував упродовж 25 років (увійшло 743 мелодії, з яких 685 записав особисто). У вміщеному тут матеріалі охоплено територію від Холмщини й Лемківщини до Воронежської області, де також були поширені українські пісні. У звітних матеріалах ВУАН збереглися відомості про те, що 1924 року цей дослідник записав «160 українських, 8 білоруських, 110 болгарських, 12 кабардинських, 26 айсорських»⁷⁴ та інших пісень. Загалом він зафіксував понад 6000 мелодій. М. Гайдай 1924 року записав 584 мелодії (у тому числі білоруські, балкарські, кабардинські, чуваські, вірменські, єврейські та ін.). Особливо цінними були, на думку К. Квітки, записи ним пісень греків України, що мали «значення для загальної історії музики і дали б йому світове ім'я, якби були опубліковані з хоча коротким академічним дослідженням»⁷⁵. В. Харків, підсумовуючи власну збирацьку роботу впродовж 1927–1931 років, указував, що він здійснив понад 1000 записів (серед них українські, російські, єврейські, білоруські, молдавські пісні). Зібраний емпіричний матеріал співробітники Кабінету не лише фіксували, але й систематизували, складаючи картотеку нотних матеріалів («бібліографію музичної етнографії»), що була аспектом більш широкого напрямку джерелознавчої, бібліографічної роботи Етнографічно-фольклорної комісії – «складання “Бібліографічного покажчика українського фольклору”, що має перевірити й доповнити відомий покажчик Б. [Д.] Грінченка»⁷⁶. За даними О. Правдюка, на 1930 рік кількість розписаних на картки мелодій у Кабінеті музичної етнографії становила 3848 зразків. Крім того, було підготовлено сотні фонограм, фотодокументів

⁷⁴ Дані наведено за: Національна академія наук України – 100. С. 212.

⁷⁵ Цит. за: Правдюк О. Українська музична фольклористика. С. 210.

⁷⁶ Національна академія наук України – 100. С. 232.

тощо ⁷⁷. Нині матеріали, зібрані фахівцями-етномузикологами ВУАН, зберігаються в АНФРФ ІМФЕ НАНУ. (Див. вклейку, с. II).

У дослідженні польових музично-фольклорних матеріалів випрацьовувалася культура їх запису й атрибутування, тобто формувалися науково-методичні засади джерелознавчої етномузикологічної роботи. Як указано у «Звідомленні про Всеукраїнської академії наук за 1923 рік, тоді було «зложено керівничим [К. Квіткою. – О. Н.] програму для збирання муз[ично]-етн[ографічних] матеріалів (на два аркуші друку)»⁷⁸. Він

⁷⁷ У висвітленні емпіричної бази тогочасної етномузикології використано праці: Квитка К. Избранные труды : в 2 т.; Квітка К. Вибрані статті : у 2 ч. / упоряд., передм. і комент. А. Іваницького. Київ : Музична Україна, 1985. Ч. 1. 142 с.; 1986. Ч. 2. 152 с.; Правдюк О. Українська музична фольклористика; Юзефчик О. Кабінет музичної етнографії ВУАН; Грица С. Музична фольклористика. *Історія української музики*. Київ : Наукова думка, 1990. Т. 3. С. 363–385; Правдюк О. Музична фольклористика. *Історія української музики*. Київ : Наукова думка, 1992. Т. 4. С. 502–519; Іваницький А. Українська музична фольклористика. *Методологія і методика*. Київ : Заповіт, 1997. 392 с.; Національна академія наук України – 100; Шевчук Ок. Квітка Климент Васильович. *Українська музична енциклопедія*. Київ, 2008. Т. 2. С. 354–356; Гайдай М. М. Гайдай Михайло Петрович. *Українська музична енциклопедія*. Київ, 2006. Т. 1. С. 431; Сергеева І. Береговський Мойсей Якович. *Українська музична енциклопедія*. Київ, 2006. Т. 1. С. 178; Кузик В. Ревуцький Дмитро Миколайович. *Українська музична енциклопедія*. Київ, 2023. Т. 6. С. 44–48; Пархоменко Л. Верховинець Василь Миколайович. *Українська музична енциклопедія*. Київ, 2006. Т. 1. С. 332–333; Звіти Кабінету музичної етнографії за відрядження та експедиції. 1923–1935 // АНФРФ ІМФЕ НАНУ. Ф. 6, од. зб. 6. 46 арк.; Інформація про роботу Кабінету музичної етнографії. 1924–1930 // АНФРФ ІМФЕ НАНУ. Ф. 6. Од. зб. 9. 13 арк.; Грінченко М. Матеріали до Музичного словника // АНФРФ ІМФЕ НАНУ. Ф. 36–3. Од. зб. 551–561.

⁷⁸ Цит. за: Національна академія наук України – 100. С. 177.

також розробляв спеціальні методики записування музичного фольклору. З цього погляду показово, що В. Харків зазначав: «Кожен запис повинен виглядати так, щоб як хто візьме його тямущий в руки, то міг би проспівати пісню від початку до кінця так, як чув її записувач»⁷⁹.

У сфері музичного українознавства зазначені напрацювання стали однією з основних тоді складових його джерельної бази. Зібраний і систематизований корпус записаних текстів народнопісенної творчості, що охоплював тривалий часовий діапазон, різні регіони України, був однією з основних складових цілісної моделі історії вітчизняної музичної культури. Вироблення навичок і методик фіксації, систематизації та аналізу фольклору засвідчували також початок формування джерелознавства й пов'язаних з ним наукових напрямів (текстології, бібліографії, археографії та ін.), тобто відповідної підсистеми дисциплін міждисциплінарного музичного українознавства.

Водночас указані етномузикологічні напрацювання були необхідними для наукового осмислення традиційної музичної практики як інтонаційної основи композиторському мистецтві в історичних та, пізніше, теоретичних розробках. Для цього була сформована база також у композиторській творчості першої третини ХХ ст. Так, цінність збірника К. Квітки «Українські народні мелодії» та інших його напрацювань усвідомлювали не лише науковці, але й композитори. Наведені в його збірниках зразки використовували у своїй творчості Л. Ревуцький у його Другій симфонії («Ой Микито, Микито», «Ой там в полі сосна», «Ой не жалько мені», «А ми просо сіяли», «При долині мак»), М. Вериківський у сюїті «Веснянки» («Ой весна, весна, весниця», «Царівно! Ми твої гості»), М. Леонтович, П. Козицький та ін. М. Леонтович поклав в основу своїх хорових шедеврів такі запозичені зі збірника К. Квітки пісні, як «Женчичок-бренчичок», «Козака несуть», «Піють пів-

⁷⁹ Цит. за: Юзефчик О. Діяльність Кабінету музичної етнографії. С. 120.

ні», «Не стій, вербо», «Ой сивая зозуленька» та ін. До збірника К. Квітки зверталися також російські композитори, зокібна Олександр Кастальський. «Через три роки після виходу збірки К. Квітки “Українські народні мелодії” П. Козицький нарахував вже 63 мелодії, використані композиторами, а через сім років Я. Юрмас вважав, що число їх, мабуть, зросло втричі»⁸⁰.

Таким чином, музична практика давала багатий матеріал для вивчення специфіки перетворення в межах індивідуальних композиторських стилів особливостей народнопісенної мелодики, ритміки, інтонаційності, образності, жанрів, властивих різним історичним періодам (від архаїки до початку ХХ ст. включно), а отже, для формування в подальшому українознавчого сегменту теоретичного музикознавства, що відображався б також в історії музики. Однак реальністю це стало лише в другій половині ХХ ст., коли моностильова панорама українського музичного мистецтва змінилася полістильовою, у науковий обіг ввійшли вилучені з кола уваги композиторів і музикознавців у 1930-х–1940-х роках пласти музичного фольклору, відповідно було розширено художньо-естетичні кордони музичної практики, а отже, тематичні й проблемні межі музикознавчих студій.

Вихід на якісно новий щабель процесу фіксації та аналізу музичного фольклору зумовив і наставання нової стадії в узагальненнях цього процесу в етномузикологічних розробках. Так, 1919 року у видавництві «Час» побачив світ перший україномовний посібник Д. Ревуцького «Українські думи та пісні історичні» (2-ге видання вийшло друком 1930 р.)⁸¹.

⁸⁰Цит за.: Правдюк О. Українська музична фольклористика. С. 195.

⁸¹ Як зазначає Валентина Кузик, поява цього видання була зумовлена «закликом уряду Гетьманату 1918 року до створення нової української (й україномовної) школи незалежної держави України» («Українські думи та пісні історичні». Кілька зауваг до перевидання. *Ревуцький Д. Українські думи та пісні історичні*. Київ : Видавничий центр «Асоціація етнологів» при ІМФЕ НАНУ, 2002. С. 29).

Як зазначає упорядник, у той час існував «надзвичайний попит на українську книгу взагалі». Однак «не всякий тепер може добути собі праці Лисенка, Куліша, Антоновича і Драгоманова або Колесси та інших, які являються головними збірками дум. Крім того, в українській школі дуже потрібним було б якесь недороге видання дум, бо підручників й читанок у нас поки що нема, й учні могли б використати таку книжечку яко підручник до частини курсу історії письменства»⁸².

У книжці два розділи. У першому розглядаються поняття «дума», його дефініція, висвітлюються питання походження дум, їх зміст, стиль (у тому числі літературні впливи, форма, ритміка, особливості вербальних текстів тощо), висвітлено творчість низки поколінь кобзарів (Остап Вересай, Андрій Шут, І. Кучеренко та ін.), діяльність братств, охарактеризовано народні музичні інструменти (ліра, бандура, кобза, торбан), розкрито їх походження, стрій, розглянуто музично-теоретичні питання (мажор і мінор, діатоніка й хроматика, імпровізація тощо). У другій частині подано тексти дум, до окремих додано ноти. Отже, ця оглядового характеру книжка була на той час корисним джерелом знань про українські народні думи, мала значення для їх популяризації, а також для навчального процесу. В «Етнографічному віснику» Д. Ревуцький також опублікував працю «Кобзарі і лірники» (Київ, 1927. Кн. 3). У Збірнику Музею діячів науки та мистецтва України (Київ, 1930. Т. 1) – статтю «Меланія Овдіївна Загорська, співробітниця Лисенкова» (з голосу цієї народної виконавиці М. Лисенко записав близько 30 народних пісень).

Визначним внеском у тогочасну етномузикологічну науку став фундаментальний двотомний корпус українських на-

⁸² Цит. за: Кузик В. «Українські думи та пісні історичні». Кілька зауваг до перевидання. *Ревуцький Д. Українські думи та пісні історичні*. С. 29.

родних дум ⁸³, підготовлений К. Грушевською ⁸⁴. У ньому «ми старалися зібрати в корпусі все, що тільки можна було добути як з уже опублікованого, так і з недрукованого»⁸⁵. У виданні науковиця провела не лише колосальну дослідницько-пошукову роботу по збиранню текстів дум та їх варіантів, але й по їх систематизації (за тематичним принципом) та вивченню, яка теоретично узагальнена в її текстах, уміщених у виданні.

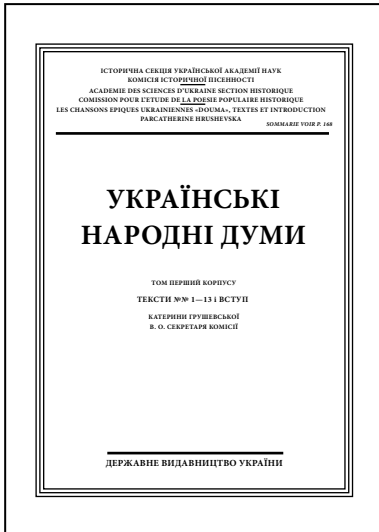
Питання етноорганології досліджував Г. Хоткевич ⁸⁶, який, зокрема, написав працю «Музичні інструменти українського народу» (Харків, 1930), де на основі ґрунтовної джерельної бази (матеріали виставок, музеїв, літописи, пам'ятки старовинної літератури, фольклорні джерела, народні карти-

⁸³ Українські народні думи / тексти і передмова К. Грушевської : у 2 т. Т 1. Харків ; Київ : Пролетар, 1927. 167 с.; Т. 2. Харків ; Київ : Пролетар, 1931. 304 с. (перевид. Здійснено в ІМФЕ НАНУ). Київ, 2004.

⁸⁴ Донька М. Грушевського К. Грушевська – етносоціолог, фольклористка, етнограф, культуролог, перекладачка з європейських мов, членкиня київського товариства «Просвіта» (1918), секретар Українського соціологічного інституту у Відні (1919–1924), дійсний член НТШ у Львові (1927), вчений секретар Культурно-історичної комісії при ВУАН та Комісії історії пісенності Науково-дослідної кафедри історії України при ВУАН (1924–1930), керівник Кабінету примітивної культури та народної творчості при ВУАН (1925–1930), редакторка журналу «Первісне громадянство та його пережитки на Україні» (1926–1930). У 1938 році несправедливо звинувачена у сприянні антирадянській діяльності української націоналістичної організації з метою «встановлення фашистської диктатури»; заарештована; позбавлена волі у виправно-трудовому таборі. Померла в Новосибірську.

⁸⁵ Українські народні думи / тексти і передмова К. Грушевської : у 2 т. Харків ; Київ : Пролетар, 1931. Т. 2. С. IX.

⁸⁶ Був несправедливо репресований. «Трійкою» НКВС по Харківській області засуджений до розстрілу, і 8 жовтня 1938 року вирок було здійснено.



Обкладинка видання
«Українські народні думи.
Том перший корпус. Тексти
№ 1–13 і Вступ Катерини
Грушевської, в. о. секретаря
Комісії [української історичної
пісенності]» (Київ ; Харків :
ДВУ, 1927. 175 с. (перевид.: Київ :
Видавництво ІМФЕ, 2004)

ни, словники тощо) розглядав походження, історію, будову, значення в житті народу музичних інструментів, відстоював думку про оригінальність українського народного музичного інструментарію.

З хореографічним фольклором було пов'язано основне коло наукових зацікавлень В. Верховинця (справжнє прізвище – Костів)⁸⁷. Він здійснив дефініцію багатьох танцювальних рухів, їх систематизацію, розробив систему їх запису тощо. Результати своїх студій він виклав у праці «Теорія українського народного танка» (перші два видання – 1919, 1920 рр.; третє, четверте, п'яте, що здійснювалися коштом його сина Ярослава, – 1963, 1968, 1990 рр.). Однак дослідник чітко не диференціював автентичний і сценічний танець, тобто

його артистичне амплу домінувало над науковим.

Нерозривність етномузикологічних і музикознавчих аспектів викладу матеріалу, історико-культурологічний характер осмислення процесу розвитку народної музичної творчості були характерними для праць М. Грінченка. У 1920-х роках

⁸⁷ Був несправедливо репресований. Виїзна сесія Військової колегії Верховного суду СРСР у м. Києві засудила В. Верховинця до розстрілу; вирок здійснено в Києві 11 квітня 1938 року. Реабілітований посмертно Верховним судом СРСР 25 квітня 1958 року.

найважливіші напрацювання вченого в цій сфері були зосереджені у відповідних оглядових розділах його першої та другої редакцій ІУМ. Попри те, що тут багато реферативності, переказувань М. Лисенка, П. Сокальського, Філарета Колесси (особливо щодо народного музичного інструментарію, українських дум), важливим для етномузикології є узагальнення її цінних досягнень, що, власне, є «законом жанру» історії музики.

Значно більший, ніж у попередній період, обсяг інформації, отриманої в експедиціях, її систематизація та бібліографування, механічний звукозапис фольклору, вдосконалені методики його опрацювання, академічний науковий рівень організації етномузикологічної праці, вищезазначені публікації, у яких було вивчено й систематизовано різні галузі музичного фольклору, здійснено огляд його історичного розвитку, водночас зв'язки з широким колом наукових дисциплін, – усе це свідчило про досягнення етномузикологією нового щабля. У контексті досліджуваної проблеми важливо, що він був позначений поступовим створенням упорядкованої, цілісної з хронологічного й географічного погляду панорами національної народної музичної творчості. Указані напрацювання уможливили також формування концептуально значущих для музичного українознавства проблем і напрямів дослідження. Частина з них, що означила характерні аспекти дослідницької праці співробітників Кабінету музичної етнографії, була тоді сформована вперше. Їх «автором» був К. Квітка⁸⁸, для якого характерним був вихід у площину історико-культурологічної проблематики. Це й зумовило істотне значення низки його ідей для аналізованої в цьому розділі наукової галузі.

⁸⁸ Період праці у ВУАН був для К. Квітки часом розквіту його творчої діяльності як етномузиколога. Упродовж київського періоду він написав близько 60, у тому числі найважливіших його наукових праць. Розроблені в них нові напрями дослідження під його впливом виявились у розвідках тодішніх працівників Кабінету музичної етнографії.

Уже при першому погляді на тематику тогочасних розробок ученого звертає на себе увагу, що він вивчав не лише специфічні етномузикологічні питання, як-от морфологічні особливості пісенного фольклору («З записок до ритміки українських народних пісень. Амфібрахій», «Пісенні форми з удвоє збільшеними ритмічними групами» та ін.), варіантність, ритміка, ладові основи, віддих у народних співах, сюжети народних пісень та їх варіанти тощо. Велику частину його публікацій присвячено проблематиці, що має евристичне значення для історичного музикознавства або є спільною для різних музично-українознавчих дисциплін. Так, учений акцентував важливість об'єктивного методу, що утверджувався тоді в усіх розділах музичного українознавства, відображаючи і становлення різних його галузей як наукових дисциплін, і впливи сцієнтизму. «Судження “краща музика”, – указував дослідник, – не повинно мати місце в науковому досліді»⁸⁹. Він опрацьовував проблеми діалектології, побутування музичного фольклору, міжслов'янських взаємодій у ньому, осмислював народну творчість як частину історії культури, порушував питання міждисциплінарних зв'язків тощо.

У річищі закладеної ще в XIX ст. народознавчої традиції, вітчизняної історіографії перебуває думка вченого про те, що народна музична творчість є не примітивом, а рівноправною складовою історії культури поряд із професійною музикою, розвивається паралельно з нею, а зв'язки між ними є двосторонніми⁹⁰. У зв'язку з цим він зазначав, що вивчення музичного фольклору селянства є основою осмислення його культури загалом, щаблем до цілісного осягнення певних культурних комплексів. Це було важливою передумовою розкриття народної музичної практики як базової складової культури українського народу в історичному музикознавстві.

⁸⁹ Квитка К. Избранные труды : в 2 т. Т. 1. С. 341.

⁹⁰ Квитка К. Избранные труды : в 2 т. Т. 2. С. 7.

Водночас учений визначає доцільний шлях опанування композиторами фольклорних зразків: якщо композитор хоче, «щоб його твір був органічно пов'язаний з якоюсь соціальною групою, – писав К. Квітка, – він повинен сам безпосередньо почути її живі інтонації, музичні й мовні, освоїтися з ними й усвідомити їх в цьому комплексі»⁹¹. Наведене судження науковця містить іще одну концептуально важливу для історичного музикознавства ідею. Воно свідчить, що вчений розглядає фольклор не як окреме явище, а як прояв буття певного соціального середовища. На цьому наголошує і дослідник історії української етномузикології Олександр Правдюк. За його спостереженнями, К. Квітка уважав, що ритміка народних мелодій є «тим інструментом, за допомогою якого можна пізнати особливості життя й поширення наспівів, зіставляючи зразки пісенної культури різних народів, часів, місцевостей тощо»⁹². Це вказує на те, що в працях К. Квітки вперше в українській етномузикології відбувалося становлення соціологічного підходу і, відповідно, нового дослідницького напрямку – етномузичної соціології, що переводить етномузикологічні студії в міждисциплінарну площину. Соціологічний підхід відобразився також у розробках «До вивчення побуту лірників»⁹³, «Професіональні народні співці й музиканти на Україні: Програма для досліду їх діяльності та побуту»⁹⁴ цього науковця.

⁹¹ Цит. за: Правдюк О. Українська музична фольклористика. С. 213.

⁹² Правдюк О. К. В. Квітка – теоретик музичного фольклору. *Народна творчість та етнографія*. 1980. № 2. С. 59.

⁹³ Квітка К. До вивчення побуту лірників. *Первісне громадянство та його пережитки на Україні*. 1928. Вип. 2–3. С. 115–129.

⁹⁴ Квітка К. Професіональні народні співці й музиканти на Україні. Програма для досліду їх діяльності та побуту. Київ : Друкарня УАН, 1924. 114 с., включ. до: Збірник Історично-філологічного відділу ВУАН. № 13 (Праці Етнографічної комісії). Вип. 2.

Учений підкреслював, що властивий тогочасній історіографії та етнології соціологічний підхід є одним із провідних у розвідках співробітників Кабінету музичної етнографії⁹⁵. Не випадково аналогічну думку стверджував і В. Харків, який стверджував, що у вивченні народних музичних інструментів потрібно аналізувати процес їх функціонування в певному середовищі (побут, навчання виконавців, їх місце в суспільстві, а також особливості сприймання їх творчості), що засвідчувало звернення також до психологічного аспекту дослідження⁹⁶. Такі погляди дослідника виявились у його розробці «Спостереження над лірниками та кобзарями Валківського району»⁹⁷. Г. Хоткевич також надавав істотного значення розгляду питання побутування одних і тих самих музичних інструментів у Польщі, Росії, Білорусі, країнах Західної Європи.

Розробка зазначеного підходу в студіях К. Квітки та його колег була невід'ємним аспектом тогочасних системних етнологічних і фольклористичних досліджень матеріальної та духовної культури українського народу – його побуту, обрядів, звичаїв. Для музичного українознавства цей аспект досліджень народної культури був одним із найважливіших для переходу в той час від описання окремих, вершинних явищ до перших спроб вивчення пролонгованих у часі й просторі музичних середовищ, отже, створення цілісної моделі вітчизняного музично-культурного процесу, попри те, що знання про нього, фактично, були ще фрагментарними.

⁹⁵ Юзефчик О. Діяльність Кабінету музичної етнографії. С. 102; Правдюк О. Українська музична фольклористика. С. 200.

⁹⁶ Юзефчик О. Діяльність Кабінету музичної етнографії. С. 118–119.

⁹⁷ Харків В. Спостереження над лірниками та кобзарями Валківського району. [Доповідь, прочитана на засіданні Етнографічно-фольклорної комісії ВУАН] // АНФРФ ІМФЕ НАНУ. Ф. 6. Од. зб. 23. 72 арк. 1928 р.

Значення соціологічного напрямку етномузикологічних розробок для музичного українознавства розкривається і в іншому аспекті. Як уже зазначалося, з позитивізмом у тогочасній науці був пов'язаний розвиток соціології, характерні для якої підходи, ідеї виявилися тоді в різних гуманітарних науках, зокрема у працях М. Грушевського в історіографії, що безпосередньо вплинули на музикознавство. Однак у 1920-х роках соціологічний підхід був звужений лише до однієї традиції – марксистської в її спрощеному тлумаченні, розкривався лише як прямолінійна залежність явищ мистецтва від «ідеологічної надбудови» (Г. Коган, Б. Манжос та ін.) без урахування специфіки музики як виду мистецтва, її історії та музикознавства як наукової галузі. Цим аж до середини ХХ ст. включно було унеможливлено розвиток згаданої дисципліни власне як науки, а не форми прояву ідеології. Отже, елементи етномузичної соціології поряд з теоретичним музикознавством, естетикою в аналізованій період уже означили периферію у структурі музичного українознавства Наддніпрянщини. Однак як окрема дисципліна, що об'єднувала б дані різних напрямів музично-україністичних досліджень, музична соціологія дотепер не сформувалася, залишається перспективою.

Із зазначеним пов'язано й інший концептуально значущий для історії вітчизняної музичної культури вектор дослідження – вивчення К. Квіткою проблеми діахронних зв'язків в еволюції музичного фольклору, що розкриваються, зокрема, у дослідженні шляхів розвитку народної музики⁹⁸ та співіснування в синхронії її різностадіальних ознак (зразків різних стилів, які виникли в різні епохи⁹⁹). Цей напрям був суголосний із утвердженням на той час у науці процесуальним підходом, зокрема процесуально-історичним у гуманітарних дисциплінах, «динамічним підходом» у європейському теоретичному музикознав-

⁹⁸ Правдюк О. Українська музична фольклористика. С. 201.

⁹⁹ Квітка К. Вступні уваги до музично-етнографічних студій. *Записки Етнографічного товариства*. Київ, 1925. Кн. 1. С. 8–27.

стві (праці Ернста Курта, Б. Яворського, Бориса Асаф'єва та ін.), що був протиставлений статичному (скажімо, Георгій Конюс). Не випадково К. Квітка вважав історію музики одним із розділів наукової праці співробітників Кабінету¹⁰⁰. Відповідні напрацювання співробітників Кабінету музичної етнографії були одним із детермінуючих чинників звернення до еволюційно-генетичного методу в історичному музикознавстві.

Як уже вказувалося, працівники Кабінету музичної етнографії вивчали фольклор різних регіонів, етноменшин України, у низці експедицій К. Квітки брали участь діалектологи з метою максимально точного відтворення в записі фонетичних особливостей мови, живого музично-вербального мовленнєвого процесу народних співців (як українських, так і представників етноменшин України). Отже, завдяки залученню в етномузикологію навичок роботи науковців-діалектологів проводилося міждисциплінарне дослідження. Питання запису зразків фольклору з урахуванням діалектологічних ознак мови, як зазначає О. Правдюк, порушені К. Квіткою також у його рецензіях на праці німецьких, польських, російських, білоруських, болгарських учених¹⁰¹. Адже дослідник володів 13 іноземними мовами. Діалектологічні студії етномузикологів були міцно пов'язані з розробкою відповідної проблематики у ВУАН. Так, завданням Діалектологічної комісії було «всебічно вивчати народню українську мову на всьому просторі етнографічної України як у межах УСРР, так і поза ними, з кінцевою метою видати діалектологічний атлас українських говорів»¹⁰². Започаткований у роботі працівників Кабінету, насамперед К. Квітки, діалектологічний напрям став історично перспективним, отримав у подальшому роз-

¹⁰⁰ Юзефчик О. Діяльність Кабінету музичної етнографії. С. 102.

¹⁰¹ Правдюк О. Українська музична фольклористика. С. 199–200.

¹⁰² Національна академія наук України – 100. С. 360.

виток, зокрема в дослідженнях із мелогеографії. З огляду на те, що Кабінет проводив консультації композиторів, зазначені напрацювання відображалися й у композиторській творчості, особливо якщо взяти до уваги, що до опублікованих науковцем збірників чи не найчастіше зверталися композитори. А отже, мовно-стильові особливості композиторської творчості зумовлювали необхідність її осмислення, що в той час, однак, не відбулося, проте передумови для вивчення зазначеної проблематики в історичному й теоретичному музикознавстві, зрештою, у межах окремого етномистецтвознавчого напрямку в майбутньому, були створені.

Досліджувана в різних гуманітарних науках того часу, в тому числі в різних музикознавчих дисциплінах проблема співвідношення національної та інонаціональних культур, також відобразилась у працях К. Квітки, який, зокрема, досліджував специфіку функціонування різнонаціональних елементів в українському фольклорі. Учений зауважував, що національна музична традиція може включати й інонаціональні елементи, але «в іншому комплексі, та іншому співвідношенні». Для того, щоб визначити особливості національної музики, – уважав він, – «слід порівняти пам'ятки творчості цього народу, що належать кожному з його історичних стилів, із творенням подібного стилю в інших народів. Сучасні відмінності в музиці народів значною мірою свідчать не про різні шляхи розвитку, а про неоднакову швидкість руху цими шляхами. Національний елемент у музиці певного народу може бути з'ясований тільки після вилучення всього того, що в ній є спільного з музикою інших народів і повинно бути віднесено до загального фонду»¹⁰³. У зв'язку із цим К. Квітка, як і Ф. Колесса, приділяв значну увагу компаративному методу дослідження.

Таким чином, упродовж кінця XIX – першої третини XX ст. у працях вищеназваних дослідників, насамперед К. Квітки,

¹⁰³ Квитка К. Избранные труды : в 2 т. Т. 2. С. 10–11.

етномузикологія досягла нового щабля. Вона розкрилась як галузь академічної науки, оформлена у своїх організаційних основах, джерельній базі, теоретико-методологічних засадах, провідних, історично перспективних напрямках дослідження, що були міцно пов'язані з відповідними аспектами міждисциплінарних українознавчих студій, мали евристичне значення для інших галузей музичного українознавства. Ряд положень виводив у простір загальнонаукового знання, базових ідей європейської культури межі XIX–XX ст. Етномузикологія розкрилась як комплексна наукова царина, своєрідна «мініатюрна модель» міждисциплінарного українознавства загалом (можливо, «модель майбутнього»), адже включала «ембріони» не лише існуючих у першій третині XX ст. напрямів, а й усієї сукупності музикознавчих дисциплін та міждисциплінарних напрямів саме як українознавчих, частина з яких отримала розвиток у другій половині XX – перших десятиліттях XX ст. Ця модель включала історичне (у тому числі цикл спеціальних музикознавчих дисциплін) й теоретичне музикознавство, музичні соціологію та психологію, етномистецтвознавство тощо.

Початок формування примітивного вульгаризованого розуміння музичної народної творчості в 1920-х роках, за логікою, мав позначитись і на зазначеній дисципліні. Однак до кінця аналізованого періоду домінуючою залишалася концептуальна цілісність усього масиву досліджень у цій галузі, зумовлена міцними зв'язками з класичними традиціями вітчизняної гуманітарної науки та різними галузями українознавчих, насамперед академічних досліджень перших десятиліть XX ст. Помітні відмінності в напрямках роботи Кабінету музичної етнографії, тематиці досліджень виявились у наступному десятилітті.

Започаткування української музичної лексикографії.

Кристалізація музичного українознавства, виявляючись у намаганні якомога детальнішого висвітлення національної музичної культури в усіх її проявах, аспектах, артефактах,

регіональних вимірах, вершинних і «фонових» явищах тощо була пов'язана з накопиченням великого обсягу джерельної бази, загалом емпіричних даних, що зумовило формування відповідних напрямів дослідження. Указаний процес розкрився в усіх сферах музичного українознавства, однак сконцентрувався передусім у формуванні двох галузей – музичної лексикографії та циклу спеціальних (допоміжних) музично-історичних дисциплін як підсистеми історичного музикознавства.

Лексикографія як сукупність різнорідних словників, енциклопедій починає активно розвиватись, коли певні науки або їх групи досягають необхідного рівня розвиненості, тобто надають матеріал для його систематизації та узагальнення. Саме така ситуація мала місце в 1920-х роках: у великому масиві публікацій музично-історичного, етномузикологічного, бібліографічного, нотографічного, біографічного, епістологічного та іншого характеру було накопичено значний фонд відповідних емпіричних даних, що відображав сформовану на той час структуру національної музичної культури. Тобто виник запит на узагальнення зазначеного дослідницького досвіду. У цьому контексті логічним було створення довідкових видань, спеціально присвячених національним музичним здобуткам. Хронологічно першою спробою здійснення такого видання в Наддніпрянській Україні став «Словник діячів української музичної культури» П. Козицького й В. Кривусіва (1919, неопублікований). З наступним десятиліттям пов'язано ще дві розробки, які разом зі згаданим словником вичерпують кількісний показник української музичної лексикографії аналізованого періоду.

Одна із цих розробок – «Музичний словник»¹⁰⁴ (незавершений) М. Грінченка. Праця не датована автором. Проте час її здійснення можна встановити на основі тексту вміщених у

¹⁰⁴ Грінченко М. Матеріали до Музичного словника // АНФРФ ІМФЕ НАНУ. Ф. 36–4. Од. зб. 551–561.

ній статей. Так, наприклад, у статті про Л. Ревуцького згадано лише твори, написані ним не пізніше початку 1920-х років, як-от Симфонія № 1 *A-dur* (1916–1920), натомість Симфонія № 2 (1927) не згадується, як і інші композиції, створені наприкінці 1920-х років і пізніше. У статті ж про Костянтина Данькевича названо, зокрема, балет «Лілею», твори написані автором до 20-річчя жовтневих подій 1917 року. Така різниця у хронологічних обсягах викладених даних має місце і в інших статтях. Крім того, в архівних матеріалах словника є нотатки автора, в яких він вказує, що перший том (загалом видання мало складатися з трьох томів) планувалося видати 1941 року (ця дата й пояснює, чому робота не була завершена). Отже, можна зробити висновок, що над словником учений працював більшу частину свого творчого життя – упродовж 1920–1930-х років.

«Музичний словник» являє собою частково надруковані на машинці, частково написані від руки (на аркушах із зошитів, окремих клаптиках паперу), не впорядковані в цілісне видання тексти, а також розрізнені фрагменти реєстру гасел. Документальна частина майже в усіх статтях відсутня. Сукупність цих текстів дає змогу сформуувати уявлення про задум автора щодо змісту й концепції видання. До цієї праці увійшли (або мали увійти – про такий намір М. Грінченка свідчить наявність відповідних назв у реєстрі гасел) статті, що можна диференціювати на кілька масштабних тематичних груп: музичний фольклор, богослужбова та світська музична культура (у тому числі музичний побут), що розкривалися в їх різноманітних проявах. Так, традиційна галузь висвітлена у праці в декількох підгрупах статей. Це – матеріали про народних співців (кобзарі, лірники), жанри музичного фольклору (бурлацькі пісні, бурсацькі пісні, гаївка, коломийка, дума, чумацькі пісні тощо), танцювальний фольклор (аркан, василиха, гайдук, гопак, дергунець тощо), музичний інструментарій (бандура, дуда, дримба, ліра, сопілка, торбан, трембіта, флюяра, ци-

мбали ¹⁰⁵ тощо), театр (наприклад, вертеп), музичні цехи, регіональну, етнічну специфіку народної музики (як-от гуцулів) тощо. Богослужбова культура відображена у статтях про Київську духовну академію, Богогласник, голосники тощо. Незначна кількість статей цієї групи, очевидно, пояснюється тим, що робота над «Музичним словником» тривала й готувалася до друку в 1930-х роках, коли, як відомо, панувала войовнича матеріалістична, а отже, атеїстична ідеологія. З цією групою статей міцно пов'язаний також інший тематичний блок, присвячений музичному процесу до ХІХ ст. («київське знамя»; композитори Дмитро Бортнянський, Артемій Ведель, Микола Дилецький). Світської музичної культури стосуються статті про музичну освіту (Академія музики Катеринославська), музичні товариства (зокрема «Боян», «Музичне товариство ім. Леонтовича», АПМУ, АРКУ), музичний побут (зокрема кріпацькі капели), музику етносів України (як-от єврейська пісня), численних персоналій діячів національного музично-культурного процесу (композиторів, музикознавців, режисерів музично-драматичного театру та ін.), зв'язки поезії і музики (І. Франко і музика) тощо. Ще одна група статей стосується переважно музичної творчості західних країн, однак частина з них має стосунок до вітчизняної культури, адже в матеріалах словника М. Грінченко зазначав, що такі статті мають включати україністичний аспект. Це – теоретичні поняття, жанри й жанрові різновиди (опера, опера історична), стилі (наприклад, галантний стиль, фортепіанний стиль Людвіга ван Бетховена) тощо. Низку статей присвячено міжвидовим контактам музичного мистецтва (впливи музики), окремим творам.

Попри висвітлення явищ західної музики, естетичних проблем, теоретичної термінології, головним у «Музично-

¹⁰⁵ Повний перелік музичних інструментів, яким мали бути присвячені статті, поданий в окремому невеликому словнику.

му словнику» є відтворення історії української музичної культури. Як свідчать наведені дані, найбільш загальними концептуальними основами її розкриття є повнота охоплення в синхронії (у всіх відомих музикознавству на той час її проявах, тобто в культурологічному аспекті) та виявлення багатівікового історичного діапазону предмета розгляду – від найдавніших періодів (до яких належить обрядовий фольклор) до початку ХХ ст. включно (творчість М. Лисенка та його старших і молодших сучасників). Ці основи корелювали з відповідними напрямками розкриття народної творчості в етномузикології, історії та культури нашого народу в межах міждисциплінарного українознавства, відображали достатньо зрілий у 1920-х роках стан національної музичної практики й теорії, вектори їх вивчення в тогочасному музикознавстві. Водночас уже сам факт звернення до жанру україністичної енциклопедичної літератури вказує на причетність цієї праці до тодішньої лексикографічної роботи в системі ВУАН, адже М. Грінченко працював в Інституті української наукової мови.

Привертає увагу ще одна особливість цієї праці. Далеко не всі її матеріали словникового формату. Деякі з них – це розгорнуті наукові розвідки, як-от «Бандура», «Бортнянський Дмитро Степанович», «Леонтович Микола Дмитрович», а також позначені характерним тоді тиском ідеології на науку «Основи пролетарської культури» та ін. Очевидно, до групи «великих» статей мали належати (у матеріалах словника є їх назви) також ґрунтовні проблемні статті, як-от «Впливи музики», «Гете і Бетховен», навіть «Душа» (з позначкою «див.: Скрипка») тощо. Значний масив «середніх» за обсягом статей також не словникового, а енциклопедичного типу. У зв'язку з цим автор зазначає: «Профіль “Словника” – далеко не довідковий: він має стати в значну допомогу всім, хто працює в галузі української музичної культури – педагогам, композиторам, музикознавцям, фольклористам, виконавцям і широкій масі студент-

ства консерваторії»¹⁰⁶. Не можна не помітити, що визначені М. Грінченком принципи «Словника» сьогодні, наприкінці першої чверті ХХІ ст., сприймаються як сучасні. А музикознавці – виконавці багатотомної академічної «Української музичної енциклопедії» – не можуть не відзначити очевидних аналогій її концептуальних засад із Грінченковою розробкою.

Таким чином, наш визначний попередник, який скромно назвав свою працю «Словником», фактично упродовж багатьох років свого життя створював енциклопедію світової музичної культури з акцентом на концептуально-історично осмислену українознавчу тематику. Отже, увиразнюється об'єктивний, однак невідомий факт: хронологічно перша українська музична енциклопедія веде свій початок від 1920-х років. Для повноти його осмислення варто врахувати, що М. Грінченко був тоді провідним істориком-музикознавцем, який володів енциклопедичними знаннями, що стосувалися національної музичної культури, єдиним автором підсумкових праць, де було узагальнено наявні на той час відповідні дані. Він працював над «Музичим словником» одночасно з його ІУМ – спочатку першою, а потім другою її редакціями, тобто в те кульмінаційне в його творчій біографії десятиліття, коли він займався розробкою музично-історичної проблематики, а українське історичне музикознавство існувало на засадах, сформованих у період національного культурного відродження. Працюючи над «Словником», учений узагальнив у ньому джерельну базу обох редакцій його ІУМ, а зважаючи на те, що це були підсумкові праці в історичному музикознавстві, – останнього загалом. Звідси – значення

¹⁰⁶ Грінченко М. Матеріали до Музичного словника // АНФ-РФ ІМФЕ НАНУ. Ф. 36–4. Од. зб. 558. Арк. 2–3. Згадка в цьому висловлюванні М. Грінченка консерваторії також є одним зі свідчень продовження роботи над «Словником» у 1930-х роках, тому що з 1934 року він працював у столичному музичному виші.

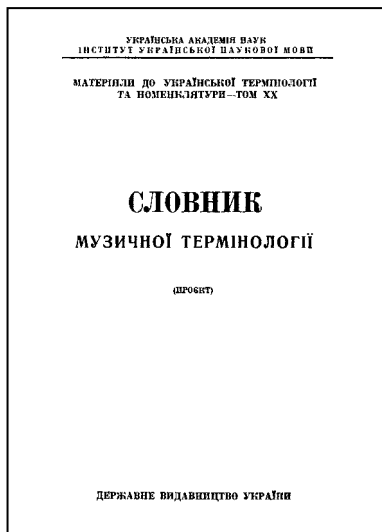
вказаної розробки та її автора в українській музичній лексикографії: створювана М. Грінченком «повнометражна» енциклопедія, будучи хронологічно першою працею такого типу у вітчизняному музикознавстві, започаткувала енциклопедичні дослідження українського музичного процесу, що насамперед є сферою не довідкової літератури, а фундаментальних наукових розробок. Отже, цей учений є основоположником не лише українського історичного музикознавства (що є відомим фактом), але й зазначеної «історичної» гілки музичної лексикографії.

Зважаючи на те, що ця розробка не була опублікована, що праця над нею тривала впродовж докорінно різних за своїми світоглядними основами періодів, постають питання, яким чином «Музичний словник», що відображав насамперед концептуальні засади українознавства першої третини ХХ ст., був співвіднесений із музикознавчим процесом 1930-х років, коли ці засади вже були заперечені, чи існувала тяглість традиції, та чи стали її напрацювання чинником музикознавчого процесу. Утім, ці питання стосуються не лише названої праці, а й інших неопублікованих, заборонених у наступні десятиліття й вилучених із наукового обігу робіт, тобто підсумків процесу розвитку обраного предмета дослідження в аналізований період. Вони будуть розглянуті далі.

На перший погляд, не пов'язана з осмисленням історії вітчизняної музичної культури друга лексикографічна праця, створена в аналізований період, – «Словник музичної термінології», підготовлений в Інституті української наукової мови ВУАН і опублікований 1930 року. Не лише підвищена увага громадськості й науковців до питань української мови, створення в той час мовознавчих праць європейського рівня співробітниками Академії, здійснені ними різноманітні словники, отже, наявність відповідного досвіду, але й існування необхідних передумов у музичній практиці й теорії стали основою для спеціальної термінологічної праці в музикознавстві. Так, відомо, що в нотних виданнях попередніх часів уже мав

місце пошук українських еквівалентів італійським, французьким, німецьким термінам; поряд із іншомовними термінами, вживалися їх українські відповідники. У виданні С. Гулака-Артемовського «Народні українські пісні з голосами» (Київ, 1868), де на високому рівні перебувають принципи транскрипції та впорядкування збірника, передача фонетичних особливостей текстів, для позначення темпів, характеру виконання, фактури вжито українську термінологію. Пошуки щодо створення української музичної термінології проводили М. Лисенко й інші вітчизняні діячі. У 1920-х роках зазначені проблеми розглядалися на «вівторках» у Музичному товаристві імені Леонтовича.

У передмові до термінологічного словника, однак, зазначалося, що лише від часу організації Музичної секції в Інституті української наукової мови «справа музичної термінології стає на реальний ґрунт»¹⁰⁷. Це підтверджує, що підготовка цього словника була не випадковим явищем у тогочасному музикознавстві, розробка україномовної термінології усвідомлювалася фахівцями як актуальна проблема музикознавчої науки. Водночас указує на існування відповідної попередньої традиції



Обкладинка «Словника музичної термінології (проект). Матеріяли до української термінології та номенклятури». Том XX. Харків ; Київ: ДВУ, 1930. 112 с.; перевид.: Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАНУ, 2008 (серія «Із словникової спадщини»). Вип. 7)

¹⁰⁷ Словник музичної термінології. Передмова. Без стор.

й розуміння словника як певного підсумку цієї традиції. У ньому зазначений процес досяг своєї першої вершини: у виданні розроблено систематизований україномовний термінологічний апарат, отже, закладено ґрунтовні основи української музикознавчої наукової мови, наукової лексики.

Джерельною основою цього словника стали праці з різних галузей. Насамперед це наукові розвідки українських, російських і західних авторів з питань музичної культури – музичного фольклору (зокрема кобзарства, дум), богослужбового співу, вокального, фортепіанного мистецтва, історії української музики, оркестрування, інструментознавства, гармонії, музичної форми, ладового ритму; нотні видання; публікації журналу «Музика» та інших періодичних видань, де друкувалися музикознавчі розвідки. Характерним у контексті тогочасних інтегративних тенденцій у науковому знанні, взаємозв'язків різних наук у системі ВУАН було залучення до кола уваги праць із суміжних гуманітарних і навіть точних дисциплін. Серед них: «Словарь Украинского языка, собранный редакцией журнала “Киевская старина”» Б. Грінченка, навчальні посібники з різних дисциплін (зокрема фізики), розробки з акустики, теорії мовної інтонації, лінгвістичні видання (російсько-, латинсько-український, українсько-російський словники), термінологічні словники з інших галузей знання (зокрема математики, фізики, техніки), вищезгадані матеріали інших секцій Інституту наукової мови (театральної, фізичної, медичної), а також спроби осмислення української термінології в іномовних контекстах («русько-польська термінологія»). Список цих видань розкриває ті галузі знання й види літератури (наукова, довідкова, навчальна тощо), у межах яких у той час відбувалося творення наукової термінології. У процесі роботи над словником ці розробки мали значення джерельної бази й водночас уже зафіксованого досвіду термінологічної праці.

Уміщений на початку словника бібліографічний список також відображає напрями пошуків, характерні для тодіш-

ніх лексикографічних розробок у межах різних дисциплін, що стосувалися й музичної лексикографічної роботи. Це – прискіпливе вивчення всіх доступних на той час видів джерел (друкованих і рукописних, українських та іномовних, музикознавчих та інших дисциплін), що різною мірою й у різних формах були причетні до процесу творення наукового термінологічного апарату. Тобто формування термінологічної основи музикознавчої науки відбувалося на основі існуючого в різноманітній літературі досвіду творення наукової термінології, аналізу широкої панорами лексики української мови, було складовою міждисциплінарного річища лексикографічної праці, що охопила в той час природничі, технічні, гуманітарні науки.

Словник має дві частини. Перша ділиться на два розділи, один – «російсько-український», у другому подано переклади українською мовою музичних термінів, утверджених у мовах країн Західної Європи. Отже, перша частина репрезентує пошук, усталення й систематизацію українських термінологічних відповідників іномовним поняттям, тобто формування українськомовного музикознавчого термінологічного апарату на рівні інонаціональних європейських традицій. У другій частині запропоновано переклад української термінології російською мовою. Тобто відбувається зворотний процес – сформований український музикознавчий термінологічний апарат вводиться в іномовне середовище. Так у специфіці словникової справи відображався ще один смисловий аспект тогочасного музичного українознавства – розкриття вітчизняної музичної культури як суб'єкта європейського культурного світу. Завершує словник «Показник прізвищ композиторів», що «їх правопис викликає сумніви».

У термінологічному ряді Словника «охоплено по змозі всі сторони музичної культури, а тому словник містить не лише терміни з теорії музики, гармонії контрапункту, інструментування, форми, а обіймає і явища музичної педагогіки, історії музики, соціології, а також не залишає без уваги й момен-

тів поточного музичного життя (театр, концертна естрада та ін.)». «До словника заведено також терміни старо-церковної музики, знаменного та крюкового письма»¹⁰⁸. Відображаючи типологічні для різних гуманітарних наук, у тому числі музичного українознавства їх концепційні вектори, ця розробка водночас увиразнює низку інших, порівняно з історичним музикознавством, «Музичним словником» М. Грінченка, етномузикологією, аспектів їх концептуальних засад.

Так, уведення у видання великої групи україномовних термінів теоретичного музикознавства, що відображають загальноєвропейську музичну композиторську й виконавську практику, відповідну усталену в європейському музикознавстві термінологію, розкриває вітчизняне музикознавство як одну з європейських музикознавчих шкіл. Серед таких термінів та їх груп: акустика, аналіза, лад, лейтмотив, мелодія, мелос, поліфонія; музичні форми й музичні жанри (алеманда, баляда водевіль, вальс, концертштюк, мазурка, кантата, опера, полька, серенада, скерцо, партита тощо), музичні інструменти тощо.

У межах цього тематичного блоку звертають на себе увагу поняття «мова музична» і «стиль». Перше з них, зокрема, кореспондувало з тодішнім вивченням мовознавчої проблематики, що, як уже вказувалося, склало один із пріоритетних напрямів тогочасного гуманітарного знання. Водночас в обох цих поняттях узагальнювалася сутність і української, і загалом європейської практики ХІХ – початку ХХ ст. – становлення національних композиторських шкіл. Неповторність кожної з них, її національне «обличчя» визначалося саме поняттями «мова» і «стиль». В останніх підсумовувалися термінологічні пошуки щодо означення оригінальності композиторських здобутків, що в недалекому минулому відображалась у таких емоційно виразних словосполученнях, як, наприклад, «український дух» указаних здобутків. Крім того, уведення до

¹⁰⁸ Словник музичної термінології. Передмова. Без стор.

термінологічного словника понять «мова музична» і «стиль» є показовим із погляду активного становлення теоретичного рівня наукового знання від початку ХХ ст. – формування категорій загальнонаукового рівня, теорій, методологій тощо. Поняття «стиль», «мова», «жанр» є одними з базових, таких, що належать до найвищого рівня узагальнення в музикознавчій науці. У другій половині ХХ ст. вони почали розроблятися також у вітчизняному теоретичному музикознавстві, розглядалися й у музично-історичних дисциплінах. На початку цього століття названі поняття ще не отримали осмислення в історії та теорії музики. Отже, галуззю музичного українознавства, у якій було здійснено виходи на термінологічні узагальнення музичного процесу ХІХ – початку ХХ ст., була музична лексикографія.

Низка понять відображала специфічні для західної традиції явища (хоч однотипні були поширені в різних національних культурах), як-от менестрель, трубадур.

Термінологічний ряд, у якому виявилася типологічність європейських музикознавчих традицій аналізованого періоду, продовжують поняття, у яких відображено нові тенденції, ознаки музичного мистецтва, що сформувалися в річищі модернізму, мали місце і в українській музиці (імпресіонізм, атональність, політональність, реґ-тайм тощо).

У цьому контексті показовим є також уведення таких понять, як звукомислення, звукодумання, інтонація, інтонаційний, інтонування тощо. Їх можна об'єднати однією концептуальною щодо тлумачення музичного мистецтва думкою – розуміння його як «мистецтва інтонованого смислу», що на початку ХХ ст. виявилось в музикознавстві Західної та Східної Європи – у теорії ладового ритму Б. Яворського, теорії інтонації Б. Асаф'єва, аналізі гармонічних процесів у творчості Ріхарда Вагнера Е. Куртом тощо. Тенденційно витлумачений за радянської доби (зокрема, абсурдне тлумачення теорії інтонації як «ленінської теорії відображення в музикознавстві» – яскравий приклад «перекладення марксистською мо-

вою» інтелектуальних досягнень минулого) цей термінологічний ряд узагальнював сутнісні якості європейської музичної практики, що сформувалися в епоху Л. Бетховена й потім продовжували свою еволюцію в епоху Романтизму. Творчість видатного композитора означила досягнення музичним мистецтвом рівня, на якому воно вже лише власними засобами (без допомоги слова) могло втілювати філософські, художньо-естетичні концепції, виявляти колізії емоційно-психологічного, духовного мікрокосмосу людини. Відтоді упродовж Романтичної доби процес розвитку музичної творчості був пов'язаний із відтворенням у ній найтонших нюансів душі людини, внутрішнього світу художника-творця, що отримувало «матеріальне» втілення у мовній та музичній інтонації. Саме характер інтонаційності, а не вербальний ряд були найбільш точним «оприявленням» духовного світу митця в матеріалі не лише музичного мистецтва, але й, наприклад, у поезіях символістів початку ХХ ст., де інколи не слово, а інтонація ставала головним засобом виразності. Отже, не лише реалізм ХІХ ст. (відома теза композиторів того часу – намагання досягти того, щоб звук «прямо виражав слово»), а зазначені іманентні процеси в художній творчості зумовили виняткове значення в музикознавстві кола взаємопов'язаних понять, головним із яких є інтонація.

Відзначена упорядниками словника його культурологічна площина, водночас активне формування в Україні виконавських шкіл зумовили значну увагу до групи термінів, пов'язаних із виконавським мистецтвом. До неї входили назви його галузей, видів, типів співацьких голосів, поняття, у яких відображено специфіку музично-виконавського мистецтва тощо. Серед відповідних термінів: агогіка, балет, баритон, бас, відтінок, віртуоз, мецо-сопрано, мистець-музика (віртуоз), оркестр, рапсод, тенор, хор тощо. З огляду на те, що на українських теренах тоді активно формувалася національно визначена вокальна школа, показовим є залучення низки термінів, які відображають характерні риси вітчизня-

ної вокальної школи, «відсилають», зокрема, до принципів школи Олени Муравйової, теоретично узагальнених у працях її учнів, насамперед Дометія Євтушенка. Серед таких понять: вокалізація, голосоведіння, кантілена, фразування, філіровка, ясність голосу. Ці якості вказаної вокальної школи («безкінечна» кантіленність звучання, бездоганне голосоведення, майстерність філірування звука, «ясність звука», тобто чіткість і природність вокального інтонування) генетично були пов'язані з питомими українськими співочими традиціями – адаптованою композиторською творчістю народною пісенністю, питомою традицією богослужбового хорового співу, що розвивалась на цих землях упродовж багатьох століть. Комплекс специфічних рис вітчизняної школи, у якому зазначені якості були одними з провідних, визначили її оригінальність у контексті інших національних вокальних шкіл (італійської, французької, німецької та ін.), а втілення цієї школи у творчості видатних майстрів української оперної сцени – її світове визнання.

Ця група вводить у тематичний блок термінології, присвячений вітчизняній музичній культурі. Відповідні підгрупи дають уявлення про концепційні засади розкриття останньої. Це насамперед охоплення її основних галузей (зокрема народної, богослужбової, персоналій композиторів) та їх складових, показ історичної глибини національного музично-культурного процесу. Так, велика група термінів присвячена українській народній музичній творчості різних історичних періодів, починаючи з найдавніших. Серед них: авдифон, аерофон, бандурист, басолевий, боян, брязкальце, бубон, веснянка, втора (басова струна в торбані), гагілка, гаївка, голосіння, гудець, гусяр, дуда, дудка, думка, кобза, коза, коляда, лірник, сопілка, флюяра, фолькльор, щедрівка, а також показовий для того часу термін «мова співана», що певною мірою співвідноситься з терміном С. Людкевича «співана поезія». Зі «старовинною» (до XIX ст.) музичною культурою пов'язано терміни: сольмізація, партесний, псалом, ріг тощо. Низка термінів залучена

із досліджень богослужбової музичної практики, що в ХІХ ст. розвивалися значною мірою у сфері церковної науки. Це – антифон, виспів стовповий, глас, голосники, демествений, деместик, дзвін, дяк півчий, ірмолой, канонарх, клирошанин, Літургія, обихід, октоїх, осьмогласний, півчий, подобен, регент, релігійність, стихира, тропар та ін.

Уведення до лексичного складу видання термінів «музикознавство», «музикознавець», «порівняльне музикознавство», «музикологія» та ін., що є найбільш загальними, свідчать про кристалізацію українського музикознавства як фаху й на цій основі як науки.

Таким чином, «Словник музичної термінології» став етапним, кульмінаційним явищем у становленні традиції творення україномовної музичної термінології. Разом із «Музичним словником» М. Грінченка, він засвідчив початок кристалізації української музичної лексикографії. У цій новаторській праці було узагальнено й уніфіковано термінологічну базу тодішнього вітчизняного музикознавства, осмислено її у співвідношенні з європейською музичною термінологією. А кристалізація основ поняттєвого апарату цієї сфери знання була одним із головних проявів утвердження її як науки й музичного українознавства як її базового розділу. Водночас цей термінологічний словник є цінним культурним артефактом. Відображаючи тогочасне розуміння різних зрізів європейського й, зокрема, вітчизняного музичного процесу першої третини ХХ ст., характерних тенденцій його розвитку, «Словник музичної термінології» є явищем, через яке «прочитується» багатошаровий контекст тогочасної української, а певною мірою і європейської культури зазначеного періоду.

Роль обох вищезгаданих лексикографічних праць в історії музичного українознавства ХХ – початку ХХІ ст. виступає особливо рельєфно при погляді на них із часової відстані, із позицій сучасності. Ці розробки є одним із найпереконливіших свідчень наявності певної «історичної арки», кінці якої з'єднують першу третину й кінець ХХ – початок ХХІ ст. Адже

«імпульси», породжені лексикографічними розробками сторічної давності, отримали продовження лише на початку ХХІ ст. «Музичний словник» М. Грінченка – у підготовці відділом музикознавства ІМФЕ НАНУ багатотомної «Української музичної енциклопедії», а «Словник музичної термінології» донині чекає на своє продовження у фундаментальному академічному виданні.

Історичне музикознавство – провідний комплексний напрям музичного українознавства першої третини ХХ століття. Інший аспект формування документальної бази музичного українознавства як галузі науки був пов'язаний з історичним музикознавством. Процес його становлення як комплексу знань про національну музичну культуру впродовж першої третини ХХ ст. був динамічним: у 1900-х роках поява публікацій, що стосувалися зазначеної тематики, була спорадичною, відповідна традиція лише формувалася; у 1920-х роках ця традиція розкрилась як сформована. На цьому етапі чітко виявився міждисциплінарний характер історичного музикознавства. Утвердження тоді вітчизняної музикознавчої думки загалом як сфери наукового знання, водночас піднесення сцієнтистського світогляду, істотна роль позитивістської тенденції в науці, європейського рівня надбання історіографії, етнології та етномузикології, усього циклу народознавчих дисциплін, що вивчали різні аспекти української культури, спонукали до вивчення «позитивних даних» і в музикознавстві, тобто фактів, джерел історії музики. Джерелознавча робота була усвідомлена як один із пріоритетних напрямів, одна з основ утвердження музичного українознавства у статусі наукового напрямку.

Процес нагромадження джерельної основи охопив не лише наукові розвідки, але й музичну журналістику, велику в першій третині ХХ ст. кількість розробок, де синкретично поєднувалися риси науки і критики, публіцистики, фаховий і аматорський підходи до аналізу музичних явищ. Члени Музичного товариства ім. М. Леонтовича розглядали питання

про створення єдиної бази даних, що стосувалася б української музичної культури. Велику практичну джерелознавчу роботу було здійснено М. Грінченком під час підготовки його «Музичного словника» й узагальнюючих музично-історичних праць. У вступних частинах обох редакцій ІУМ систематизовано наявні на той час джерела й наукову літературу із зазначеної проблематики. У другій редакції ІУМ він говорить про джерелознавчу роботу як основу науково-дослідної діяльності, порушує питання про залучення даних суміжних, а саме спеціальних історичних дисциплін як теоретично важливого для вивчення музично-історичного процесу. Як уже зазначалося, навички джерелознавчої, бібліографічної, нотографічної роботи формувалися й у межах етномузикології.

Отже, пошукова робота по збиранню, систематизації, описанню джерел історії української музичної культури, нагромадження досвіду джерелознавчої праці, специфічних навичок опрацювання емпіричного матеріалу, водночас поява великого корпусу друкованих текстів (мемуарів, епістоляріїв, життєписів і творчих біографій, матеріалів, присвячених фіксації джерельних матеріалів, зокрема стародруків тощо), створення книжкових і нотних каталогів свідчили, що, крім історії української музики, *почали формуватися джерелознавство й пов'язані з ним спеціальні (допоміжні) музично-історичні дисципліни – бібліографія, нотографія, біографістика, епістологія тощо*. Ці напрями пошукової роботи зосередили в собі наявний на той час «тезаурус» документальних даних, загалом емпіричних відомостей (найрізноманітніший «фактаж»), на які спиралися всі напрями музичного українознавства – наука, педагогіка, критика, просвітницька справа. В аналізованій період цикл спеціальних музично-історичних дисциплін як підсистема історичного музикознавства загалом перебував на початковій (фіксація, описання й систематизація джерел) стадії формування.

Музичну бібліографію та нерозривно пов'язану з нею нотографію було започатковано на межі XIX–XX ст. Надалі,

упродовж першої третини ХХ ст., ця робота проводилась як завдяки індивідуальним ініціативам, так і певним осередкам розвитку культури, здійснювалася на державному рівні. У той час публікувалися численні анотовані списки, бібліографічні покажчики, каталоги, створювалися фонди в бібліотеках, у журналі «Музика» існувала рубрика, де вміщувалися бібліографічні матеріали тощо. Спочатку такі спроби здійснювалися переважно із суто практичними, зокрема рекламними цілями. Наприклад, списки нотних видань вміщувались у каталогах фірм Ідзиковських, Г. Індрижиска (1910-ті), що видавалися кілька разів на рік, у 1920-х роках – на останніх сторінках музичних видань, що публікувалися Музичним товариством ім. М. Леонтовича тощо. Бібліографічні відомості подавалися також в оголошеннях у пресі про появу тих чи інших творів. Наприклад, рекламні каталоги стосувалися творчості М. Завадського, А. Коципінського, К. Стеценка, Я. Степового та ін. Частково зазначена фіксація «музичних» матеріалів свідчила про її професійну мету – облік і систематизацію вказаних видань.

Музичній літературі в Україні було присвячено каталоги, уміщені в журналах «Музыкальный вестник» (1919), «Музика», альманаху «Музагет» (друкований орган групи літераторів «Музагет», де фахівець із питань бібліографії Юрій Меженко відігравав провідну роль; 1919–1920). Спеціальні каталоги, що стосувалися вітчизняної музичної культури, існували в Нотній бібліотеці Розумовських (надійшла до Всенародної бібліотеки України 1918 р.), музичному відділі ВБУ (створений наприкінці 1928 р. за ініціативи О. Дзбанівського (див. вклейку, с. II)), бібліотеках при музичних вишах, училищах, товариствах тощо.

Оскільки Україна спочатку входила до складу Російської імперії, а потім СРСР, відомості про нотні видання, опубліковані на вітчизняних землях, вміщувалися в російських та, пізніше «загальносоюзних» каталогах, зокрема «Полном каталоге музыкальных сочинений, изданных в России» (1911–1912),

«Книжной летописи» Російської центральної книжкової палати» (1917–1923) тощо. Побачили світ бібліографічні покажчики М. Комарова ¹⁰⁹ (див. вклейку, с. II). «Українська драматургія» (1906), «До “Української драматургії”» (1912), а також присвячені шевченкіані в мистецтві (1903), композиторській і літературній діяльності М. Лисенка (1904). У першій третині ХХ ст. відповідні видання, надруковані в Україні, фіксувались у Відчиті Всеукраїнського державного видавництва УРСР за 1920 рік (1920), Критико-бібліографічному часописі «Голос друку» (Кн. 1, 1921), Бюлетені «Государственного издательства Украины» (1922–1923), Бібліографічному бюлетені Української книжкової палати (додаток до Критико-бібліографічного журналу «Книга», видавався з 1923 р.) тощо. Від 1924 року Книжкова палата УРСР почала публікувати «Літопис українського друку» (під цією назвою виходив до 1930), що поклав початок державній реєстрації й вичерпного обліку музичної літератури, яка виходила в Україні ¹¹⁰. Це доповнювало аналогічні напруження в інших наукових галузях.

До аналізованого періоду належать також перші спроби теоретичного осмислення музично-бібліографічної праці. Тоді, зокрема, було розроблено єдині методи бібліографічного опису видань. О. Дзбанівський підготував ряд доповідей, присвячених розробці методів бібліографування нотних матеріалів, стародруків, рукописів; під його керівництвом у відділі розроблялася система каталогів тощо. У 1920-х роках М. Грінченко написав Інструкцію для складання української музичної бібліографії.

Накопичення даних щодо творчих біографій діячів вітчизняної музичної культури, використання при цьому

¹⁰⁹ М. Комаров (1844–1913) – український літературний критик, бібліограф і громадський діяч.

¹¹⁰ Струтинська А. До питання музичної бібліографії і нотографії в Україні. *Бібліографія українознавства. Вип. 2 : Бібліографія та джерела музикознавства*. Львів, 1994. С. 7–18.

епістолярних, мемуарних матеріалів, документів, що стосувалися родоводів цих діячів, свідчили про створення основ біографістики, епістології, мемуаристики. Вивчення низки архівних, різного роду рукописних джерел було проявом формування архівістики. Зокрема, було надруковано деякі листи М. Лисенка, покажчик його творів¹¹¹. Володимир Міяковський опублікував у журналі «Музика» (1924, червень) дев'ять листів М. Лисенка до Іллі Шрага з попередніми коментарями, де наголошувалося на важливості створення джерельної бази для музично-історичних досліджень: «Першим завданням по дорозі до повної біографії мусить бути пильне й систематичне збирання матеріалу до життєпису Лисенка. І як завжди серед біографічних матеріалів перша роль належить листам. Тут маємо точні дати, маємо освітлення деяких епізодів з життя автора листів, маємо встановлення хронології його творів, пояснення і коментар автора до витворів його генія, його погляди думки, нарешті в листах маємо ту щирі інтимну бесіду, яка дає багацько для розуміння людини»¹¹².

На напрацьовані джерельні дані спиралася *провідна дисципліна історичного музикознавства й загалом тодішнього музичного українознавства – історія української музичної культури*. Вона була представлена кількома монографічними дослідженнями й значною кількістю інших публікацій різних авторів у спеціальній музичній періодиці (журнал «Музика», 1923–1925, 1927; його наступник – журнал «Музика масам», 1928–1930; «Українська музична газета», 1926) та інших часописах різного спрямування. У них, але насамперед у двох редакціях ІУМ М. Грінченка (див. вклейку, с. II), уперше було створено цілісну модель історичного розвитку вітчизняної музичної культури від архаїчних періодів до 1920-х років

¹¹¹ Слоницький Ю., Янчук Г. Як вшанувати пам'ять Лисенка. *Музика*. 1925. Чис. 7–8. С. 290–291.

¹¹² Міяковський В. Листи М. Лисенка до І. Шрага. *Музика*. 1924. Чис. 4–6. С. 40.

включно, а отже, досягнуто якісно новий щабель в еволюції музично-історичних знань, а саме кристалізації відповідної дисципліни. У цьому було реалізовано сенс процесу формування музичного українознавства загалом упродовж другої половини ХІХ – першої третини ХХ ст.

Тогочасний стан і рівень розвитку історії української музики характеризує насамперед фонд джерел і літератури, який був в обігу тодішніх музичних українознавців. Він свідчить про характерні для часу напрями наукових пошуків, а отже, уявлення тодішніх фахівців про предмет дослідження, розуміння історичного музикознавства як науки, її співвідношення з контекстом наукового знання, національної та європейської культури, тобто вже «при першому наближенні» пояснює, чому зазначена дисципліна позначалася тими чи іншими рисами.

На початковому етапі кристалізації музичного українознавства корпус документальних даних і наукової літератури був кількісно незначним. Цим зумовлювалося те, що тодішні розробки були присвячені переважно описанню, викладенню спостережень над окремими явищами (доробком композиторів, певними музичними творами, а також мистецтвом виконавців, подіями музичного життя, де відчутно виявлялася синкретичність наукового й критико-публіцистичного підходів, тощо). Спроби побудови цілісної моделі за умови малої кількості джерел, фрагментарності емпіричної бази, недостатньої розробленості музично-історичної проблематики в наукових працях неминуче були позначені наявністю багатьох «білих плям».

В аналізованій період іще не стало нормою вміщення списків використаної літератури і джерел наприкінці публікацій у періодиці. Тому створити хоча б неповну їх панораму є доволі складно. «Світло проливають» на цю проблему дві редакції ІУМ М. Грінченка, у яких він спеціально ставить перед собою відповідне завдання – підсумувати джерельну базу, що була в обігу тодішніх музичних українознавців. У першій редакції відображено стан джерельної бази й водночас ви-

вченості обраного предмета на початок 1920-х років, у другій – на кінець десятиліття, тому що праця була загалом завершена в 1928–1929 роках. На це вказують і посилання на літературу, верхня хронологічна межа якої – саме ці роки, і публікації мінімально змінених розділів із цієї монографії окремими відбитками у 1929 й 1930 роках¹¹³. У першій редакції ІУМ бібліографічні відомості подано в «Загальних увагах до історії української музики» на початку монографії та «Бібліографічному показнику» наприкінці книжки, у другій редакції вони вміщені в «Увагах до історії української музичної культури» (арк. 105–133). Список використаної літератури та джерел у кінці монографії відсутній або через те, що вона остаточно не була завершена, або через те, що цей список не зберігся. Адже, як свідчила донька М. Грінченка Алла Миколаївна, машинопис цієї монографії пройшов довгий шлях: із Києва в Башкортостан (під час евакуації), а потім знову в Київ. Однак на Батьківщину монографія була повернута вже не Миколою Олексійовичем (на той час він уже відійшов в інший світ), а його донькою.

Сукупність джерел і наукової літератури, які наводить М. Грінченко, можна диференціювати на кілька груп. У другій редакції книги автор пропонує їх власну систематизацію: джерела «що стосуються різних явищ української музичної культури <...>; творчості М. Лисенка; музики в Галичині і сучасної української музики, куди включається увесь пореволюційний період, а також і діяльність композиторів після Лисенка, Стеценка, Степового Леонтовича»¹¹⁴. Зазначимо, що

¹¹³ Грінченко М. Я. С. Степовий. Критико-популярний нарис. Київ : ДВУ, 1929; передрук: Грінченко М. О. Вибране / упоряд. і редакція М. Гордійчука. Київ : Держ. вид-во образотворчого мистецтва і літератури УРСР, 1959. С. 511–528. Його ж. К. Г. Стеценко. Критико-життєписний нарис. Київ : ДВУ, 1930; передрук: там само. С. 490–510.

¹¹⁴ Грінченко М. Історія української музики. Арк. 126.

тлумачення понять «література» і «джерела» М. Грінченком відрізняються від тих, що сьогодні прийняті в багатьох наукових працях. У нього поняття «джерела» об'єднує і джерела, і їх дослідження. Проте й теперішнє тлумачення цих понять не є однозначним, адже наукова розробка також є в певному сенсі джерелом – джерелом знань. Таким чином, до першої групи у М. Грінченка потрапляє вся сукупність літератури і джерел, що безпосередньо або опосередковано стосується історії вітчизняної музичної культури до Лисенка, й водночас праці історичного, культурологічного, етномузикологічного та іншого спрямування. Тобто в основі такої диференціації лежить переважно хронологічний принцип – за певними періодами історії української музики, де точкою відліку в русі як «уперед» – у майбутнє, так і «назад» – у минуле, є творчість М. Лисенка, а весь музичний процес, відповідно, диференціюється на такі періоди: до М. Лисенка, М. Лисенко, після М. Лисенка. Виділення в окрему групу праць, що стосуються Галичини, свідчить про доповнення хронологічного принципу регіональним. Однак зміст книжки є значно багатшим, складнішою є також періодизація в ній історії музичної культури. Тому в запропонованій нами нижче систематизації джерел і літератури, відображено, з одного боку, здійснений самим науковцем у його книзі спосіб упорядкування емпіричного матеріалу, з другого – диференційовано контекстуальні чинники, що впливали на розуміння дослідником музично-історичного процесу та тлумаченням ним історії музики як науки. Ці групи є актуальними для обох редакцій ІУМ.

Перша, завдяки досягненням етномузикології кількісно найбільша, – це дослідження та джерела традиційної народної музичної творчості. До цієї групи увійшли, по-перше, записи зразків вітчизняного музичного фольклору, зокрема дум Ф. Колесою, української народної пісенності К. Квіткою, а також збірники Миколи Цертелева, Миколи Маркевича, Івана Рудченка, Олександра Рубця, П. Демущького, А. Конощенко та ін. По-друге, етномузикологічні розробки другої половини

XIX – першої третини XX ст. – М. Лисенка (про народні музичні інструменти; виконання українських пісень і дум кобзарем О. Вересаєм; порівняльний аналіз виконання думи про Хмельницького та Барабаша кобзарями О. Вересаєм і Павлом Братицею; торбан і музику пісень Відорта), П. Сокальського (праця «Русская народная музыка...»), дослідження К. Квітки, Івана та Філарета Колесс, О. Русова, О. Сластіона, Леоніда Лісовського, Володимира Перетца (про кобзарство, кобзарів, думи), М. Сумцова (про кобзарство, думи, історичні пісні), Василя Горленка, В. Данилова, Василя Доманицького, Г. Хоткевича, П. Демуцького, Олександра Маслова (усі – вивчення кобзарства й лірництва), Г. Галагана, Миколи Гоголя, П. Демуцького (усі – спостереження над українським музичним фольклором), П. Житецького, В. Верховинця (про українське весілля), О. Пчілки (про колядки), Олександра Фамінцина (питання етноорганології), Є. Ліньової (про її досвід записування народних пісень на фонограф) та ін. У другій редакції «Історії...» етномузикологічну групу доповнено розробками К. Квітки, здійсненими під час його діяльності як очільника Кабінету музичної етнографії ВУАН (зокрема, опублікованими в журналі «Музика»), трьома випусками «Золоті ключі» Д. Ревуцького тощо. Дослідник використовував також матеріали провідних українознавчих часописів, у яких друкувалися матеріали про вітчизняну народну музичну культуру, – «Кіевської старини», збірників УНТ і Етнографічно-фольклорної комісії ВУАН. Певною мірою із цією групою пов'язано розробку вчителя М. Грінченка В. Пётра «О мелодическом складе арийской песни», що могла відігравати евристичну роль в осмисленні М. Грінченком закономірностей найдавніших пластів українського музичного фольклору.

У цьому переліку хоч і не створено вичерпної картини напрацювань, які мала на початок 1920-х років музична фольклористика й сформована в останніх десятиліттях XIX ст. на її основі етномузикологія, але відображено основні віхи на шляху формування та становлення цієї на-

укової традиції – низку збірників фольклорних зразків різних періодів, праці провідних учених-етномузикологів Західної та Наддніпрянської України, уведення в науковий обіг фонографа як новий етап у вивченні народної музичної творчості. Залучення великого корпусу зібраних упродовж ХІХ – початку ХХ ст. музично-фольклорних зразків різних історичних періодів і відповідних досліджень указувало на те, що вчений залучав в орбіту свого осмислення цілісної моделі історії вітчизняної музичної культури фольклор як її рівноправну складову. Наявність цієї тематичної групи джерел і літератури в бібліографії ІУМ унаочнює зв'язок історії музики з науковими й світоглядними історичними традиціями, генетично закоріненими у провідних принципах українського Романтизму ХІХ ст., історизмі мислення як сутнісній світоглядній рисі європейської культури другої половини ХІХ – початку ХХ ст.

Насамперед живим музичним процесом зумовлено відсутність чіткої відокремленості *другої тематичної групи* від першої та певною мірою від третьої. До другої групи належать публікації про музичний побут, функціонування традиційної музичної культури в соціумі – музичні цехи (П. Безсонов, Олександр Назаревський, Петро Єфіменко), жебрацьку мову (публікація підписана, очевидно, псевдонімом – Вікторін), прочан (калік перехожих), які співали духовні вірші (О. Маслов, П. Безсонов), мандрівних дяків (П. Житецький) тощо. У другій редакції книги дещо розширено список джерел цієї групи, насамперед завдяки уведенню здійснених у 1920-х роках розробок. Серед них – публікації про «публичные увеселения» в Києві в минулому столітті (підписано псевдонімом – А. М.), зародження театру в народному побуті (Олександр Білецький), чернігівський музичний цех (підписано – О. Г-зе), полтавські цехи (підписано – В. М.), кріпацькі капели (Ф. Ернст), оркестри, хори та капели в Україні (Д. Щербаківський), Київську міську капелу в першій чверті ХІХ ст. (Пилип Клименко) та ін.

Вивчення не лише вершинних явищ, але й музичного побуту великих і малих міст у музикознавстві було суголосним вивченню народної пісенності навіть найвіддаленіших регіонів України співробітниками Кабінету музичної етнографії з метою створення повної, без «білих плям», панорами традиційної музичної історії в синхронному й діахронному аспектах. Зазначений тематичний блок указував на початок переходу від розкриття історії музики як сукупності певних розрізнених явищ, що впорядковані за хронологією, до вивчення традицій, контекстів. Це давало змогу обґрунтувати думку про оригінальність характерних прикмет і шляхів еволюції української композиторської школи, підготовку її кульмінаційних проявів ходом розвитку вітчизняної музичної традиції, отже, побудувати цілісну модель предмета розгляду, водночас закладало передумови для розкриття безперервності, процесуальності історії музичної культури.

Попри те, що через малий обсяг емпіричної бази здійснити такий методологічний поворот у тогочасному українському музикознавстві досконало ще не було можливості, це було важливим для перспектив розвитку цієї дисципліни. Водночас започаткування цього напрямку дослідження було типологічним для тогочасного європейського музикознавства. Вивчення музичних середовищ, музичного побуту мало місце у працях Альберта Швейцера, Германа Аберта, Бориса Асаф'єва та ін., було проявом історизму мислення, що тоді чітко виявлявся в європейському музикознавстві від впливом музичної практики XIX ст.

Звернення до зазначеної проблематики також засвідчує наявність точок дотику з відповідним напрямом етносоціологічних досліджень, що для тогочасного музикознавства мало істотне значення. Залучення до кола соціологічних ідей через історичні праці М. Грушевського та, у цьому випадку, через аналогічну етномузикологічну проблематику (а праці К. Квітки з відповідних питань М. Грінченко, безперечно, добре знав) створювало підвалини для науково об-

ґрунтованого тлумачення явищ музичної культури в соціумі й у музично-історичних працях. Наприкінці 1920-х років, як уже згадувалося, давався взнаки змінений ідеологією соціологічний підхід, що певною мірою позначився на другій редакції ІУМ М. Грінченка. Однак і близьке до етномузикологічних розробок науково обґрунтоване розкриття процесів функціонування явищ фольклору в соціокультурному середовищі, і об'єктивне описання музичного побуту як його складової також мало місце у працях тодішніх істориків музичної культури. А це в умовах дедалі сильнішого тиску ідеології на науку було проявом збереження цінних здобутків музичного українознавства.

До *третьої групи* входять різнорідні, створені переважно в попередній період і на початку ХХ ст. на теренах Російської імперії та в Західних регіонах України розробки, присвячені церковній музиці. Це праці В. Асконченського («Киев с его древнейшим училищем Академией»), дослідження церковного співу митр. Євгенія (у миру – Євфимія) Болховітінова, Антоніна Преображенського, прот. Димитрія Разумовського, Степана Смоленського, а також прот. Іоанна Вознесенського (церковний спів у Православній церкві, київський, грецький, болгарський наспіви), о. Іадора (історія Києво-Печерського лаврського наспіву), прот. Василя Металлова (спів у Православній церкві домонгольського періоду), Василя Щурата (Почаївський Богогласник), С. Людкевича, В. Серебряникова, матеріали «Епархиальных ведомостей» різних губерній, «Киевской старины», «Трудов Киевской духовной академии», публікації про впливи південно-західних братств на церковний спів у Росії (зазначено лише видання: «Православный собеседник», 1866, кн. 9) та ін. Огляд джерел богослужбової музичної культури М. Грінченко доповнює накресленням перспектив дослідження: «...головними джерелами тут мусить бути величезний нотний матеріал найбільших наших книгозбірень – Києво-Печерської лаври, Київської духовної академії, Михайлівського монастиря у Києві, Софійського собору,

Видубецького монастиря, книгозбірень, музеїв та архівів Львова, Луцька, Крем'янця, Кам'янця-Подільського, Вінниці та багатьох інших міст, що свого часу були певними культурними осередками, навколо яких концентрувалася релігійна боротьба, що мала своїм наслідком надзвичайно інтенсивну музичну продукцію творів культової музики»¹¹⁵.

Залучення до цілісної моделі історії української музичної культури багатівікової традиції богослужбового співу (поряд із фольклором), по-перше, найбільшою мірою розкривало глибину хронологічного діапазону «музичної історії» нашого народу. По-друге, це було важливим з огляду на те, що раніше богослужбовий спів значною мірою вивчали в Україні в межах церковної науки, здебільшого духовні особи. Отже, вперше вказана традиція ставала однією з основних складових змісту аналізованої дисципліни в межах світського музикознавства. Це, поряд із вивченням музичного фольклору, мало виняткове значення для наукового обґрунтування діхронної цілісності історії музики, без чого неможливо розкрити її суб'єктність у світовому культурному просторі.

Не можна стверджувати, що М. Грінченко керувався при включенні до своїх узагальнюючих розробок цього матеріалу духовними орієнтирами, тому що його світогляд і наукові переконання, як мовилося вище, визначав передусім позитивізм, бажання охопити й неупереджено представити всі відомі на той час явища, сукупність яких складає українську музичну історію. Науковець, який володів енциклопедичними знаннями із цієї галузі, мав талант музикознавця-історика-культуролога, розумів, що необхідність включення церковної музичної творчості до цілісної моделі історії музики диктується багатівіковою історією нашого народу. Добре відомими вітчизняним музикознавцям були визначний композиторський доробок (Дмитро Бортнянський, Максим Бе-

¹¹⁵ Грінченко М. Історія української музики // АНФРФ ІМФЕ НАНУ. Ф. 36–3. Од. зб. 139. Арк. 121.

резовський, Артемій Ведель) та унікальна багатовікова співоча традиція, які дослідник висвітлює в обох редакціях його ІУМ. Упродовж багатьох століть релігійність була однією з визначальних рис української ментальності, пронизувала всі галузі соціокультурного буття народу, що позначалося на світосприйнятті й світорозумінні українців. Доробок визначних композиторів – сучасників М. Грінченка (М. Лисенко, М. Леонтович, К. Стеценко та ін.) також містив богослужбові жанри.

Цей аспект Грінченкової бібліографії ІУМ указує на ще одне значення його розвідок у контексті культури 1920-х років і подальшого розвитку музичного українознавства. Очевидним є контраст між такою позицією науковця й антирелігійною вакханалією, потужна хвиля якої почала розгортатися після жовтня 1917 року. Отже, це було чинником збереження питомої національної культурної традиції, якій різко суперечив матеріалістичний, войовничо-атеїстичний, принципово раціоналістичний стиль мислення, притаманний філософії, світоглядним засадам, утвердженням за радянської доби. Водночас включення до предмета розгляду питомої на цих землях богослужбової музичної традиції мало виняткове значення як перший крок на шляху повноти розкриття музичних процесів у майбутньому. Адже весь багатовіковий діахронний зріз української культури пронизаний взаємодією світської та духовної традицій. Так, у богослужбовий спів упродовж тисячоліття проникали інтонації народного говору та пісенності через півчих – вихідців із народного середовища; деякі регенти (наприклад, Яків Калішевський, Петро Гончаров та ін.) працювали одночасно у храмах і театрах, багато вітчизняних співаків-корифеїв оперної сцени починали свій співочий шлях у церковних хорах (як, утім, і вокальні педагоги), ряд хорових диригентів також генетично був пов'язаний із церковною хоровою традицією. Низку цих прикладів можна продовжити. Водночас не лише образність і легко вловлювані слухом інтонації на-

ціонального фольклору, але також якість інтонування в межах вказаної співочої традиції, у якій у музичному мовленні відображено корінні риси психології, світовідчуття, загалом менталітету українців, специфічно відобразилась у різних сферах вітчизняного мистецтва. Ідеться не лише про музичне виконавство, але й перетворення цієї якості інтонування засобами інших видів мистецтва – національно своєрідної балетної пластики, образотворчого мистецтва, що надає їм унікальності в контексті мистецьких здобутків інших народів світу. Такий погляд чекає на своє продовження поряд із багатьма іншими цінними напрямками, темами, проблемами, започаткованими в музикознавстві першої третини ХХ ст.

У межах *четвертої групи* об'єднано поодинокі на початок 1920-х років розробки, пов'язані з висвітленням світської композиторської творчості, насамперед М. Лисенка. Це публікації О. Русова, В. Будишанця, Н. Трикулевської та ін., «Библиографический указатель музыкальной и литературной деятельности Н. В. Лысенко» Михайла Комарова (К., 1904) та ін. Безсмертному твору С. Гулака-Артемовського – опері «Запорожець за Дунаєм» – присвячено статтю Віктора Борецького (Кривусіва). У другій редакції доповнено літературу про М. Лисенка (автобіографія, публікації Михайла Старицького, С. Єфремова, Ф. Колесси, С. Людкевича, Валерії О'Коннор-Вілінської, Г. Хоткевича, В. Міяковського, А. Кримського та ін.). З'явилася підгрупа, присвячена післялисенківському періоду. Це роботи М. Грінченка («Сучасна українська музична культура»), статті про М. Леонтовича, Я. Степового, К. Стеценка, М. Вериківського, Л. Ревуцького), Євгена Форостини (про П. Сеницю), Михайла Роццахівського, Олеся Чапківського, П. Козицького (про М. Леонтовича), Ананія Лебідя (про К. Стеценка), автобіографічні матеріали П. Козицького, В. Костенка, Г. Верьовки, Костянтина Богуславського, Савелія Футорянського та ін. Збагачено новими позиціями підгрупу, присвячену музичній творчості Галичини. Це матеріали І. Франка («Думки профана на музикальні теми»), С. Людке-

вичка («Націоналізм в музиці», стаття про В. Матюка), О. Залеського («Український музично-культурний рух у Галичині за останні роки»), Сидора (Ісидора) Воробкевича (про Михайла Вербицького), В. Гнатюка, Степана Смаль-Стоцького (про С. Воробкевича), Володимира Гадзінського (про Д. Січинського) та ін.

Охоплення дослідницькою думкою названих чотирьох груп джерел і літератури в межах однієї праці найбільш чітко вказує на те, що кінцевою метою праці М. Грінченка, подібно до громадянської історії, було створення цілісної в синхронному й діяхронному вимірах моделі історії вітчизняної музичної культури.

П'ята група складається з фрагментів усіх попередніх груп, містить власне джерела української музичної культури – записи музичного фольклору, пам'яток богослужбового співу, музикознавчої думки минулих періодів (як-от «Грамматика музикальна»), музичні твори Миколи Дилецького, документи, які стосуються Київської духовної академії (публікація Н. Петрова), «Архив Юго-Западной России», «Памятники, изданные Временною Комиссией для разбора древних актов», що використовуються в роботі саме як джерела. Поміж згаданих у праці нотних видань, наприклад, Супрасльський, Львівський, Почаївський ірмологіони, «Богогласник» (видання 1790–1791, 1806, 1821, 1850), хорові концерти Д. Бортнянського «Торжествуйте днесь», «Сей день, его же сотвори Господь», «Не умолчим никогда»; хоровий концерт «Не отвержи мене во время старости» (про який М. Грінченко говорить, що «ми його знаємо»¹¹⁶), «Вірую», Причастні вірші М. Березовського, «Покаяния отвержи ми двери», «Ныне отпускаеши», «На реках Вавилонских», «Боже, законопреступницы восташа на мя» А. Веделя, Літургії М. Леонтовича й К. Стеценка, кантати та низка інших творів М. Лисенка, інших сучасних М. Грінченкові композиторів тощо. Однак на сторінках першої редакції

¹¹⁶ Грінченко М. Історія української музики. С. 149.

ГУМ лаконічний розгляд окремих творів стосується переважно композицій М. Лисенка; у другій редакції також подано стислу характеристику згаданих джерел. Це можна пояснити насамперед завданням роботи – подати цілісну панораму багатомірової і водночас диференційованої на низку галузей історії української музичної культури (тим паче в роботі невеликого обсягу: перша редакція – книга відносно невеликого обсягу – 278 с. тексту, формат А5), що диктує інші принципи подання матеріалу. Здійснення ж такого панорамного огляду вперше зумовило зосередження уваги насамперед на відповідній меті – створенні з розрізнених даних цілісної моделі предмета вивчення.

Отже, цінність власне джерелознавчого аспекту праці полягає, по-перше, у тому, що вчений підсумував і систематизував наявні в обігу тогочасних музикознавців джерела. По-друге, – в їх осмисленні в книзі в контексті музично-історичних процесів і тенденцій, що, власне, є метою історії музичної культури. По-третє, ця систематизована джерельна база стала основою подальших досліджень, що виявляється, наприклад, у «Нарисі історії української музики» Андрія Ольховського (написаний у 1930-х рр.), де частково введено нові джерела, а частково Грінченкова джерельна база є повнішою. Відомо також, що А. Ольховський користувався порадами М. Грінченка й деякі джерела отримав від нього. Однак порівняння підсумкових праць М. Грінченка й дослідників наступних поколінь виходить за межі завдань цієї розробки.

Шоста група – це музично-історичні й довідкові праці, об'єднані спорідненими цілями – оглядом інших національних музичних культур. Серед них – двотомні «Очерки истории музыки» викладача Харківського музичного училища ІРМТ Ростислава Геніки, «Очерк истории русской музыки» Миколи Кашкіна, розробка з історії музики Ж. Комбар'є, розвідки з проблем історії музичної культури І. Глебова (Б. Асаф'єва), Д. Петрушевського та інших авторів. З огляду на брак оглядових музично-історичних праць на початку ХХ ст., ці роз-

робки мали для М. Грінченка істотне пізнавальне значення, містили в собі певний досвід написання праць такого типу.

Сьому групі складають праці з інших галузей знання (громадянська історія, питання розвитку культури на вітчизняних землях, літературознавство тощо), об'єднані поняттям «українознавство». Це – матеріали «Архиву Юго-Западной России» (Київ), багатотомна «Історія України-Руси» М. Грушевського, «Історія українського письменства» С. Єфремова, «Записки о Южной Руси» Пантелеймона Куліша, «Українська культура» Івана Огієнка (митрополит Іларіон), позначена соціокультурним аналізом монографія «Малорусское влияние на великорусскую церковную жизнь» Костянтина Харламповича, що водночас доповнює третю групу джерел і літератури Грінченкової ІУМ, тощо. Уведення до бібліографії останньої цих праць указує, по-перше, на її культурологічну спрямованість, погляд М. Грінченка на предмет дослідження не лише як музикознавця, але і як науковця широкого гуманітарного світогляду, який був вихований в університетському середовищі, як уже вказувалося, вперше почав читати курс історії української музики також в університеті, працював у системі ВУАН, де діяльність Історико-філологічного відділу була пронизана контактами всіх гуманітарних дисциплін. По-друге, – на те, що зв'язки тогочасного міждисциплінарного українознавства з його музикознавчою складовою були двосторонніми. Вони були спрямовані не лише від різних українознавчих дисциплін до музикознавства, мали безпосередній або опосередкований вплив на нього, але й від музикознавства до тогочасного наукового знання, засвідчували зацікавленість його здобутками музикознавців. Отже, коло замикалося, створювалося єдине семіологічне, концептуальне поле, що мало вплив на музичне українознавство й водночас ним створювалося.

Восьма група містить наукові праці західних дослідників, що, імовірно, використовувалися М. Грінченком як джерела певної інформації, але водночас були необхідним контекстуальним чинником при створенні оглядових праць ученим,

який свідомо орієнтувався на європейські досягнення наукової, зокрема музикознавчої, думки. До таких матеріалів належить, наприклад, «Музыкальный словарь» Гуто Рімана.

Своєрідним продовженням цього вектора розвитку дослідницької думки стало звернення до праць, присвячених новітнім течіям і напрямам у мистецтві початку ХХ ст., як-от «Современные течения в музыкальном искусстве» Леоніда Сабанеєва, «Модернизм в музыке» Вольфінга. Ці праці складають *дев'яту тематичну групу*.

Певною мірою з восьмою та дев'ятою групою пов'язана *десята група*, присвячена розробкам неукраїнських, переважно західних учених із питань філософії, естетики, інших наук. До неї входять розробки різних за своїми поглядами авторів, зокрема Іпполіта Тена, Карла Бюхера, Едуарда Гансліка, Германа Гельмгольца та ін. Отже, восьму, дев'яту та десятю групи можна об'єднати одним напрямом – європейський науковий і культурний світ.

Охоплення в бібліографії Грінченкової ІУМ досліджень не лише останнього часу, а й ХІХ ст. свідчить про те, що праця спирається на вищезгадану тривалу, позначену діахронною цілісністю міждисциплінарну наукову українознавчу традицію. Разом узяті всі згадані аспекти джерельної бази ІУМ М. Грінченка були проявом активного становлення історичного музикознавства як розділу академічної науки в 1920-х роках.



Обкладинка «Історії української музики» М. Грінченка (Київ, 1922)

Фонд використуваних тодішніми музикознавцями джерел, що підсумував М. Грінченко у двох редакціях його ІУМ, закладені в них дослідницькі напрями відобразились у *формуванні основних тематичних розділів, що виявилися не лише у працях М. Грінченка, але й склали зміст історії української музичної культури в тогочасних розробках різних авторів.* Частину цих розділів було започатковано в ХІХ ст., частина ж була новою, відображала подальше вивчення вітчизняної музичної історії, а також ті нові явища, які з'явилися в першій третині ХХ ст. Переважну більшість відповідних праць було написано в 1920-х роках.

Як і в музикознавчій думці другої половини ХІХ ст., низку різних за жанрами, масштабами, вихідними позиціями, ступенем ґрунтовності викладу матеріалу розробок було присвячено творчості М. Лисенка. При всіх зв'язках із публікаціями про композитора ХІХ ст. перші десятиліття ХХ ст. у становленні лисенкіани істотно відрізняються від попереднього етапу її формування. У ХІХ ст. вона існувала переважно в музичній журналістиці, а в аналізований період розробка її джерельної бази, постановка питання про видання творів композитора, документів, що стосуються його життя й творчості, вивчення різних сфер останньої засвідчували формування наукових основ лисенкознавчих студій. У той час було опубліковано статті з питань його композиторського доробку (Й. Миклашевський, 1908; М. Грінченко, 1919; Яків Полфьоров, 1927, 1928), у тому числі опери «Тарас Бульба» (М. Грінченко, 1928), диригентського мистецтва (Сергій Тележинський, 1927). М. Лисенкові також присвячено публікацію О. Русова в «Записках УНТ», рукопис В. Пётра тощо.

Основою виданого 1930 року «Збірника музею діячів науки та мистецтва України» (Збірник історико-філологічного відділу, № 94 / ВУАН. Київ : [б. в.], 1930) були доповіді й розвідки про М. Лисенка. У виданні вміщено ґрунтовне дослідження К. Квітки про фольклористичну спадщину митця, статті Д. Ревуцького про Меланію Загорську, оперу «Андрі-

ашіада» цього композитора, О. Новицького про М. Лисенка «у світлі відношення до нього сучасників». У другому розділі вміщено епістолярні матеріали, листування М. Лисенка й П. Сокальського, Бориса Познанського, Івана Нечуя-Левицького. Однак через брак місця все листування композитора не ввійшло до збірника.

Наприкінці 1920-х років за ініціативи Музею діячів науки та мистецтва України було прийнято рішення про повне видання творів М. Лисенка¹¹⁷. У першому випуску четвертого тому вміщено ґрунтовну вступну статтю Д. Ревуцького «Хорова діяльність М. Лисенка», де проаналізовано різнобічну працю композитора у сфері хорової культури (виконавську – як диригента мандрівних капел, творчу – як автора хорових композицій, організаційну). У статті наведено цінні фактичні дані – спогади сучасників, повідомлення тогочасної преси тощо. Пізніше ці матеріали було використано в публікації з цієї самої теми в 1937 році. В інших випусках також вміщено лисенкознавчі статті цього автора, як-от у 13-му – «Я. Бігдай і Лисенкові пісні в його збірці», тощо. Водночас у вказаних текстах розуміння непересічної ролі спадщини М. Лисенка в українській музиці, прояви (зокрема, у скрупульозно зроблених примітках) глибокої обізнаності вченого з вітчизняною історією та культурою, прискіпливою роботою з документальними матеріалами вже співіснують із типовою тоді фразеологією.

Об'єктом розгляду стала також спадщина широкого кола інших східно- й західноукраїнських митців ХІХ – початку ХХ ст. – П. Сокальського (Л. Лісовський, 1927), М. Леонтовича (М. Грінченко, 1922; Ол. Чапківський, 1923; П. Козиць-

¹¹⁷ Редакторами видання було призначено Льва (музичний редактор) та Дмитра (упорядник томів, автор статей та приміток) Ревуцьких. Однак було опубліковано тільки два томи: четвертий – «Народні пісні для хору» (1931; 14 випусків) і другий – «Музика М. Лисенка до «Кобзаря» Т. Шевченка» (1932; 13 випусків, із яких опубліковано 3; вступна стаття та примітки Д. Ревуцького).

кий, 1923, 1926), К. Стеценка (М. Грінченко, 1919, 1923, 1930; П. Козицький, 1923; Ан. Лебідь, 1925; Я. Полфборов, 1927), Я. Степового (М. Грінченко, 1922, 1926, 1929), Л. Ревуцького (М. Грінченко, 1927), М. Вериківського (М. Грінченко, 1925), Ф. Якименка (автобіографія, 1911), Віктора Косенка (І. Вакулович, 1927), Бориса Яновського (Л. Лісовський; Б. Яновський) та ін. У цих матеріалах було зібрано дані, що стосувалися творчих біографій провідних українських композиторів. Не випадково в той час (насамперед у розробках М. Грінченка) сформувався актуальний у різні періоди музикознавчий жанр – творчий портрет музичного діяча.

Висвітлення у критиці й публіцистиці ХІХ ст. питань розвитку жанрів української музики, насамперед опери, а також музично-театрального процесу, де центральне місце посідали рецензії на оперні спектаклі (що від 1860-х років посіли провідне місце в музичному житті Києва), мало своїм продовженням дослідження питань вітчизняної оперної творчості. Це зумовлювалося також тим, що інструментальна музика в першій третині ХХ ст. лише утверджувалась як одна з провідних складових національної композиторської школи, натомість у вокальних жанрах (хорових, камерних вокальних творах, а також опері) вона вже означила себе як гілка європейського музичного процесу. Отже, у той час з'явилися оглядові публікації, присвячені опері (М. Грінченко, 1927; В. Костенко, 1928), у тому числі дитячій (М. Грінченко, 1916), питанню зародження цього жанру в українському мистецтві (М. Вериківський, 1926). Поодинокі статті були присвячені іншим жанрам і галузям музичного мистецтва, наприклад оркестровим композиціям (П. Козицький, 1925).

Не лише в узагальнюючих музично-історичних працях, але й у розвідках різних авторів предметом вивчення став український музичний процес до ХІХ ст., передусім хоровий спів у межах богослужбової культури, у тому числі конкретні джерела. Музикознавці досліджували творчість А. Веделя (В. Петрушевський, 1901), М. Березовського (Михайло

Алексеев, 1921), давньоруський церковний спів (1903), голосники в давньоруських церквах (1909, обидва – В. Пётр), Ірмологіони (Олександр Дзбанівський) тощо.

Попри сутнісне значення для музично-історичних досліджень звернення до музичної традиції в межах богослужбової культури, висвітлення її в тогочасних працях було позначено й історичною обмеженістю. Так, вивчення питань богослужбової музичної творчості поза межами церковної науки стало одним із проявів тенденції, про яку говорив Володимир Вернадський: початок ХХ ст. «поставив питання», відповіді на які дала друга його половина. Перервані на межі 1920–1930-х років дослідження цієї проблематики відновилися в другій половині століття, у сучасний період склали потужний міждисциплінарний напрям історії української музичної культури. Генетично він пов'язаний з історично тривалою традицією вивчення богослужбової співочої традиції в межах церковної науки, однак і значно менш тривалої світської також. У цьому контексті роль аналізованого періоду є неоднозначною. З одного боку, в тогочасних працях церковна музична практика стала складовою моделі вітчизняної музичної культури, що, як уже згадувалося, необхідно для розуміння її повноти й цілісності. З другого боку, формування музичного українознавства під впливом позитивістських і сцієнтистських тенденцій межі ХІХ–ХХ ст. зумовило не природне для предмета дослідження його дискретне розкриття – лише як музичного явища, а не співаної молитви, де вокальне інтонування є засобом висловлення релігійних почуттів людини, змісту богослужіння. Саме такий характер аналізу церковного співу відродився й розвинувся у другій половині ХХ ст., адже іншого способу її тлумачення в умовах тиску на науку атеїстичного світогляду бути не могло. На межі ХХ–ХХІ ст. з'явилися потенційні можливості для відновлення цілісного наукового вивчення богослужбової музичної традиції, що до цього часу була притаманна лише церковній науці.

Музикознавці, як і етномузикологи, звернулися до питань музичного побуту різних історичних періодів – музичного мис-

тецтва провінції (М. Вериківський, 1925), діяльності оркестрів, хорів і капел у минулі історичні періоди (Данило Щербаківський, 1924), зокрема кріпацьких капел (Федір Ернст, 1924), творчості київських вуличних співців (Федір Сенгалевич, 1925, 1927), рогової музики XVIII ст. (Д. Ревуцький, 1927) тощо. Найпомітніший внесок в опрацювання цієї тематики зробив в Україні М. Грінченко, який здійснив стислий історичний огляд музичного побуту, починаючи від часів Київської Русі, в обох редакціях своєї «Історії...» (у першій редакції – у розділі «Світська музика до Лисенка», у другій – у розділі «Музика українського міста і його околиць»), у 1930-х роках ґрунтовно дослідив їх у монографії «Український романс». Дедалі сильніший тиск ідеології на культуру зумовив трансформацію зазначеної проблематики у відповідному ключі: наприкінці 1920-х років до кола уваги музикознавців увійшла масова музична творчість (А. Буцькой, 1929).

Подібно до того, як етнологи й етномузикологи створювали мережі кореспондентів, які значною мірою виконували надважливу місію тотальної фіксації народної творчості, Музичне товариство імені Леонтовича, що мало філії у великих та малих містах (Харкові, Одесі, Житомирі, Вінниці, Полтаві, Дніпропетровську, Миколаєві, Чернігові, Черкасах та ін.), також створило кореспондентську мережу, яка охопила різні регіони України. Матеріали дописувачів, що виконували аналогічну функцію, є безцінним матеріалом для наших сучасників. Це істотна складова емпіричної бази для історика музичної культури, у якій «занотовано» миті живого музичного процесу, без чого численні факти, явища, події, імовірно, були б утрачені, а відтворення багатьох деталей музичного середовища окресленого періоду було б неможливим. Зазначені відомості друкувалися в журналі «Музика» в спеціальних рубриках – «Дописи», «Хроніка». У них, через специфіку предмета висвітлення й водночас наявність рудиментів відповідної традиції XIX ст., особливо відчутно проступав синкретизм музично-історичного й критико-публіцистичного ракурсів висвітлення матеріалу.

Попри це, у межах музичного українознавства такі «дописи», поряд з експедиційними матеріалами етномузикологів, заклали основи регіоналістики (розвиток якої у 1930-х роках був згорнутий, а відновився лише у другій половині ХХ ст.). «Культурологічний блок» був представлений також більш розгорнутими статтями з питань музично-концертного (Пилип Клименко, 1925) й музично-театрального життя, хорового виконавства (М. Вериківський, 1923), історії піанізму (Г. Коган, 1925) тощо. Низку робіт було присвячено музичному життю Чернігівщини, Поділля (К. Копержинський), Харкова (В. Сокальський), Києва (Петро Рудін; О. Дзбанівський, обидві – 1927), Житомира (О. Дзбанівський, 1927), діяльності музичних товариств, насамперед Музичного товариства ім. М. Леонтовича (П. Козицький, 1927), музичній освіті (А. Буцької, 1925), у тому числі в Київській духовній академії за 300 років її існування (одна з небагатьох на той час монографічних розробок П. Козицького; 1917) тощо. Отже, кожний із цих матеріалів започатковував проблемно-тематичні групи, які в другій половині ХХ ст. були розвинуті до окремих проблемно-тематичних напрямів музичного українознавства, що продовжують свій розвиток дотепер – крім регіоналістики, також історії різних галузей виконавського мистецтва, музичної освіти тощо.

Зазначене свідчить, що виявлене в ІУМ М. Грінченка комплексне історико-культурологічне осмислення вітчизняного музичного процесу відображало не лише індивідуальні позиції цього вченого, а й типове для музикознавчої науки вказаного періоду розуміння історії української музичної культури.

Накопичення емпіричних даних зумовило спроби його підсумовування в окремих працях. Їх появі сприяла підготовка згаданих вище розробок у суміжних науках, спрямованих на цілісне охоплення історії України, вивчення культури регіонів, етносів, що водночас було історико-генетичною основою цілісного розкриття в академічних дослідженнях історії української культури уже у ХХІ ст. У 1920-х роках уперше

були написані праці, присвячені огляду масштабних фрагментів вітчизняного музично-історичного процесу або його охопленню в цілому. Більшість із них сьогодні зберігає переважно пізнавальне й історичне значення. До цієї групи можна віднести роботи, де висвітлювалися музичні здобутки Західної (1929) та Наддніпрянської (1908–1909; обидві – М. Грінченко; П. Козицький, 1929) України, окремі музично-культурні періоди, зокрема музичне мистецтво радянської доби (М. Грінченко, 1923, 1927, 1928; Я. Полфьоров, 1927, 1928; П. Козицький, 1925, 1927, 1928; В. Костенко, 1926, 1927; П. Сениця, 1923). Особливе місце в цьому ряду посідають дві редакції ІУМ М. Грінченка.

Отже, протягом того часу було сформовано низку базових розділів згаданої дисципліни, що в різні періоди ХХ ст. отримали подальшу розробку. Однак події межі 1920–1930-х років різко змінили напрями розвитку історичного музикознавства, що серед інших музично-українознавчих дисциплін має найбільше «виходів» на ідеологію й відповідні світоглядні засади, парадигму культури, концептуальне тлумачення власної історії. В умовах заборони світоглядних і наукових позицій, що визначали специфіку аналізованого періоду, нігілізму щодо його здобутків, їх «ревізії» з «класових позицій», войовничого прагнення представників молодшої тоді генерації музикознавців переписати наново історію національної музичної культури ¹¹⁸ роботи, пов'язані з нау-

¹¹⁸ У статті О. Білокопитова «Кирило Стеценко» автор пише: «В цій статті я ставлю собі завдання – проаналізувати попередні музикознавчі праці з цього питання і, викриваючи ідеалістичне буржуазно-націоналістичне поцінування діяльності композитора К. Стеценка з боку попередніх музикознавців, дати справжню марксівську оцінку цього композитора... моє завдання – висвітлити громадсько-політичне обличчя композитора К. Стеценка» і т. ін. (Білокопитов О. Кирило Стеценко. *Радянська музика*. 1934. № 2–3. С. 23).

ковими і культурними традиціями уже минулого на той час історичного періоду, практично не видавалися. Започатковані у 1920-х роках напрями дослідження було згорнуто ¹¹⁹, зазначений період у розвитку історичного музикознавства було завершено.

Вищезазначене дозволяє виокремити *концепційні засади тогочасного історичного музикознавства*. Це – певна цілісна система поглядів, у яких було інтегровано набуті на кінець аналізованого періоду знання про весь історичний обсяг вітчизняної музичної спадщини, сконцентровано типологічне для всіх розділів музичного українознавства її розуміння. Останнє своєю чергою було складовою концептуальних засад тогочасного міждисциплінарного українознавства, більш безпосередньо або опосередковано відображало провідні світоглядні риси національної та загалом європейської культури межі ХІХ–ХХ ст. Указані засади у «знятому вигляді» містили в собі набутий досвід дослідження всіх її галузей – фольклору, хорового співу в межах богослужбової традиції, світської композиторської творчості, музичного побуту. Водночас у них було підсумовано, систематизовано, піднято до рівня наукових узагальнень, що перебували у процесі дедалі більш детального обґрунтування, музично-українознавчі інтелектуальні ідеї, сформовані ще в критиці й публіцистиці ХІХ ст., тобто сконцентрувався діалог із власною традицією минулого періоду. Зазначені концептуальні основи також відобразили зрілість національної композиторської школи, загалом структури національної музичної культури, досягнуту в 1920-х роках. Такий стан останньої унаочнив зміст і сенс її історичного розвитку й, таким чином, цей етап «надав безпо-

¹¹⁹ Детальніше про це див.: Немкович О. Українська музикознавча наука Наддніпрянської України 1930-х років: погляд крізь призму логіки його історії. Українська художня культура в умовах інформаційного суспільства. Київ : Видавництво ІМФЕ, 2019. С. 173–250.

середній матеріал» для його відображення у формі теоретичних положень. Зрештою, узагальнюючі положення музичного українознавства були складовою різнорідних теоретичних форм наукового знання початку ХХ ст. Отже, у концептуальному зрізі цього наукового напрямку найповніше розкрився весь спектр текстуально-контекстуальних взаємодій цієї галузі знання. Тому, як і композиторський стиль, який указує на час написання музичного твору, зазначені засади безпомилково дають змогу впізнати належність відповідних розробок до аналізованого періоду.

Система цих узагальнюючих положень не отримала спеціального викладу в окремих розробках, однак її присутність чітко простежується в них «за кадром». Оскільки єдиною працею, де в той час було побудовано цілісну модель історії української музичної культури, підсумовано тогочасні знання музично-історичного характеру, була ІУМ М. Грінченка, саме в ній сконцентрувалася музично-історична концепція, сформована музикознавчою думкою періоду національного культурного відродження. Концепційне значення має сукупність усіх її аспектів – вищезгадані джерела, на які спирається монографія, основні тематичні блоки книги, інтерпретація окремих явищ, процесів, періодів тощо.

Так, у ХІХ ст. осмислення історичних здобутків вітчизняної музичної культури розвивалося трьома не пов'язаними між собою річищами. Це – музична фольклористика й започаткована на її основі етномузикологія, осмислення поточного українського музичного життя в музичній журналістиці, дослідження питомої на цих землях богослужбової співочої традиції (зокрема, у 1860–1917 роках виходили «Труды Киевской духовной академии»), що продовжили свою еволюцію також у першій третині ХХ ст. У той час зазначені річища вперше були об'єднані в межах однієї дисципліни.

Це відображено не лише в джерельній основі, але й у структурі ІУМ М. Грінченка. У неї введено розділи, присвячені українській народній і церковній музичним традиціям, світській му-

зиці до М. Лисенка (містить фрагмент про музичний побут, що в другій редакції розглянуто в окремому розділі «Музика українського міста і його околиць»), творчості М. Лисенка та його молодших сучасників. Посилення культурологічної спрямованості має місце у другій редакції ІУМ, у яку включено розділи, що стосуються видавничої справи, музикознавчої науки тощо. Водночас постійні рубрики журналу «Музика», де публікувалися матеріали про музичне життя, бібліографічні відомості, також свідчили про формування зазначеного аспекту дослідження. Отже, у цих розробках вибудовувалася цілісна модель вітчизняної музичної історії, що охоплювала всі її галузі. *Історія української музики (саме так названо узагальнюючі праці М. Грінченка) з першого етапу її кристалізації почала розкриватись як більш широка, комплексна наукова дисципліна – історія української музичної культури.*

Комплексний характер історичного музикознавства (на який указували вже використані М. Грінченком для написання його ІУМ наукові праці) був суголосний тогочасним історичним та міждисциплінарним народознавчим дослідженням, що проводились у межах Історико-філологічного відділу ВУАН, а також поступовому охопленню в експедиційній діяльності етнологів, фольклористів, етномузикологів всіх регіонів, жанрів народної творчості, форм, видів народної культури. Очевидно, праця М. Грінченка в системі Академії наук була не останнім чинником, який спрямовував науковця на формування змісту його підсумкових праць і водночас історичного музикознавства саме так. Культурологічний напрям виявився історично перспективним, різною мірою і в різних формах давався взнаки в усі наступні періоди у підсумкових музично-історичних працях. Починаючи з другої половини ХХ ст., він визначив становлення історичного музикознавства як міждисциплінарного комплексу знань, розгалуженої підсистеми українського музикознавства, і саме його культурологічний аспект розкрився як такий, що є точкою перетину у вивченні різних тем і проблем.

Як уже вказувалося, до кола уваги світських істориків музики вперше було включено богослужбову традицію, а в «Історії...» М. Грінченка – також фольклор, нижньою хронологічною межею якого в цій праці була «перша доба, передхристиянська, що повстала, як культ поганський <...>, ця доба дала нам величезну кількість обрядових пісень»¹²⁰. У другій редакції вчений звернувся до легенди, у якій розповідається про виникнення народної пісні на східнослов'янських територіях¹²¹, в обох редакціях – до проблеми походження музики в архаїчний період. Інший хронологічний полюс було репрезентовано творчістю композиторів ХІХ – початку ХХ ст. (М. Лисенко, М. Леонтович, К. Стеценко, Я. Степовий, П. Сениця та ін. – у Наддніпрянській Україні; С. Людкевич, О. Нижанківський, С. Воробкевич, Д. Січинський, Ярослав Лопатинський та ін. – у Західних регіонах). Отже, у межах однієї дисципліни, однієї праці було охоплено багатомісячний хронологічний діапазон вітчизняної музичної культури. Цей напрям музично-історичних досліджень був суголосний із відповідними розробками в історіографії, етнології, відображав зазначене В. Вернадським відкриття «надзвичайної давності» людської культури на межі ХІХ–ХХ ст., виявлене в мистецтві й науці.

Натомість завдання «відділити своє від чужого, а серед чужого відшукати своє»¹²², як зазначає сам автор, було на той час перспективою. Практика тогочасної культури – експедиції співробітників Кабінету музичної етнографії за межі України з метою вивчення на цих територіях не лише інонаціонального, але й вітчизняного фольклору; кореспондентська мережа Музичного товариства імені Леонтовича, що виходила за кордони республіки; зрештою активні міжнародні контакти на межі ХІХ–ХХ ст. – давала підстави для такої постановки питання. Однак в аналізований період цей напрям досліджень розвивав-

¹²⁰ Грінченко М. Історія української музики. С. 49.

¹²¹ Грінченко М. Історія української музики. Арк. 138–141.

¹²² Грінченко М. Історія української музики. Арк. 110.

ся лише в етномузикології, у музикознавстві такі дослідження ще не проводилися. До кола уваги істориків музичної культури потрапив процес її розвитку лише на українських землях – у Наддніпрянщині та в західному регіоні. Надалі, як відомо, діаспорознавство було забороненим напрямком через ідеологічні причини. Лише сучасний період «дав відповідь» на поставлене М. Грінченком «питання»: діаспорознавчі дослідження склали окреме дослідницьке річище, розгортання якого спирається як на історичні реалії та теперішні міграційні процеси, так і на іманентну логіку розвитку музичного українознавства, перманентне прирощення знань.

В історіографії Романтичної доби виявилось розуміння народу як рушійної сили історії, а у версіях романтизму, сформованих у низці національних європейських культур (у тому числі українській), розуміння фольклору як їх базової складової. Отже, народні звичаї, обряди, мова, фольклор були усвідомлені як такі, що містять у собі «генокод» відповідних націй, зумовлюють їх національну визначеність, «окремішність» у колі інших культур Європи. Виявляючись у межах тодішніх знань про вітчизняні музичні надбання насамперед в етномузикології та музичній журналістиці, ця інтелектуальна ідея отримала продовження в історичному музикознавстві аналізованої доби, утвердилась у ньому під впливом сформованої на той час української композиторської школи, що спиралася на місцевий фольклор, міждисциплінарної українознавчої наукової традиції, міцних генетичних зв'язків із власними й ширше – культурними й науковими здобутками попереднього століття. В обох редакціях ІУМ М. Грінченка *музичний фольклор* показано не лише як хронологічно першу, але і як основоположну за своїм значенням галузь національної музичної культури, основу її національної ідентичності, чинник, зв'язок із яким надає їй єдності в синхронному й діахронному аспектах. «На сторожі своїх культурних прав, – пише М. Грінченко, – поставив український нарід своє рідне слово, свою мову, свою пісню, що заховали в собі всі найбільш типові ознаки культурної окре-

мішності українського народу. Отже, в музиці маємо ми один з тих чинників, що допомагають утворенню своєї оригінальної культури. В розвитку народу українського музика грала велику роль; в ній, кажемо, найяскравіше відбилися характерні риси його, через його пісню доходимо ми до розуміння його як нації»¹²³. Таким чином, виклад відомостей про музичний фольклор, що відкриває огляд багатовікової історії української музики в ІУМ, став поворотним моментом у процесі її виокремлення із загальноросійської музично-історичної схеми.

Розкриття національної специфічності професійної музичної творчості Наддніпрянської та Західної України як результату взаємодії народного й професійного начал стало важливим для виявлення не лише діахронної, але й синхронної єдності української музики, її східної і західної гілок, а в перспективі – музичної культури України та української діаспори. Зрештою, у розкритті вітчизняного фольклору як основи національної своєрідності композиторської школи отримували своєрідне музикознавче перетворення властивий тодішній науці релятивний і пов'язаний з ним історичний погляди на світ.

У цьому контексті *концептуального значення* набуло тлумачення М. Грінченком *творчої постаті М. Лисенка*, у розкритті якої науковець виділяє два основні моменти. Перший – М. Лисенко, як Фредерік Шопен, Бедржих Сметана, Михайло Глінка, Едвард Гріг та інші композитори-фундатори європейських композиторських шкіл, є *творцем «національної музичної школи», вершиною історичної традиції формування музичного професіоналізму*. У зв'язку із цим автор зазначає: «...саме в ньому [за Грінченком, «любительстві». – О. Н.] ми повинні вбачати початок справжньої музичної культури, бо воно підготувало шлях вищим їх формам»¹²⁴. Водночас науковець зауважує, що «музичні надбання» свого народу («без-

¹²³ Грінченко М. Історія української музики. С. 32–33.

¹²⁴ Грінченко М. Історія української музики. Арк. 460.

посередню народність» у її «етнографічному змісті») композитор підніс до «високого рівня художності»¹²⁵. Завдяки цьому, – наголошує М. Грінченко, – творча постать М. Лисенка набуває для української музики «просто епохального значення»¹²⁶. Отже, мова йде про те, що творчість композитора сконцентрувала в собі сенс тих розгорнутих у часі процесів, що визначили собою національну композиторську школу як рівноправну складову відповідного європейського контексту. Аналогічні думки висловлювали й інші автори, які звертали-ся до творчості митця. Так, Я. Полфьоров говорить про творчість М. Лисенка як «велику ланку в ланцюгу минулого»¹²⁷, а Г. Янчук стверджує: «Що маємо в українській музиці нині, – все спричиняється Лисенком»¹²⁸. Водночас у згаданій статті Я. Полфьорова за 1927 рік уже було поставлено завдання розглянути творчість визначного митця з «класових позицій», хоч в аналізованій період такі погляди ще не визначали вихідних позицій лисенкознавчих досліджень.

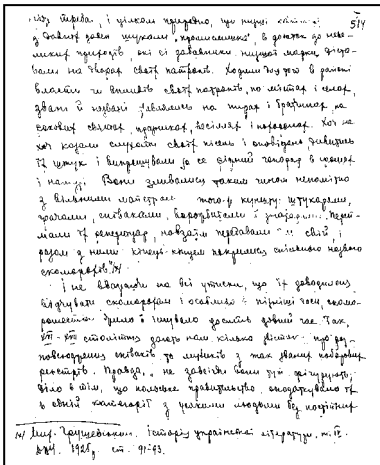
Другий момент, що витікає з першого: *М. Лисенко є потужним «синтезатором» у процесі становлення національної композиторської школи, що різними, однак спільними за своєю сутністю річчями охопив як Наддніпрянську, так і Західну Україну.* Завдяки виявленню цієї типології, показу творчості М. Лисенка як найбільш досконалого втілення внутрішньої єдності регіонально розгалуженого музичного процесу формувалося розуміння постаті композитора як одного з діячів у різних галузях культури, які консолідували націю загалом, як-от Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки – в літературі; Марка Кропивницького, Миколи Садовського, Панаса Сак-

¹²⁵ Грінченко М. Історія української музики. С. 199.

¹²⁶ Там само. С. 197.

¹²⁷ Полфьоров Я. Микола Лисенко в світлі сучасності. *Музика*. 1927. Чис. 5–6. С. 7–8.

¹²⁸ Янчук Г. Як вшанувати пам'ять Лисенка. *Музика*. 1925. Чис. 7–8. С. 290–291.



Сторінка автографа другої редакції «Історії української музики» М. Грінченка (АНФРФ ІМФЕ НАНУ. Ф. 36–3.

Од. зб. 139)

Саганського – у класичному музично-драматичному театрі; провідних вітчизняних істориків, насамперед М. Грушевського, – в історичній науці та ін. Провідні вчені музикознавці й етномузикологи із Західної України також акцентували вищезазначену якість творчості М. Лисенка. Ф. Колесса вказував, що «Лисенкова музика, так як поезія Шевченка, лучить в одну могутню цілість усі верстви суспільні, і всі часті українсько-руського народу, розділеного границями двох держав»¹²⁹.

Створення на основі досягнутої національної стильової цілісності індивідуальних художньо-стильових моделей, що виявилось уже в першій третині ХХ ст., невдовзі також мало стати предметом осмислення, адже відставання теоретичного музикознавчого осмислення від музичної практики є закономірністю. Однак через трагічні для всієї культури події межі 1920–1930-х років ці перспективи стали реальністю лише в другій половині ХХ ст.

З прагненням цілісно розкрити предмет дослідження, подолати його фрагментарність пов'язано закладання основ процесуального підходу в історичному музикознавстві, про який у другій редакції ІУМ М. Грінченко говорить як про базовий для цієї дисципліни: «Схема, якої додержуємося ми в

¹²⁹ Колесса Ф. Микола Лисенко. Ювілейне свято в честь Миколи Лисенка. Львів : Видавництво товариства «Просвіта», 1903. С. 32.

цій книжці, є комбінованою схемою, побудованої на принципах так званого генетично-еволюційного методу»¹³⁰. В обох редакціях ІУМ такий підхід найбільш чітко виявився в оглядових розділах, присвячених історичному огляду музичного фольклору, музичного побуту, співочої традиції в межах богослужбової культури. Як уже вказувалося, це було проявом відповідної прогресивної тенденції в тодішньому європейському музикознавстві й, у кінцевому підсумку, фундаментальної для тодішньої філософії та наукового знання ідеї розвитку, що виявилась також у низці ґрунтовних європейських музично-історичних праць другої половини ХІХ – початку ХХ ст., – Августа-Вільгельма Амброса, Германа Аберта, Гвідо Адлера, Бориса Асаф'єва та ін.

З осмисленням діахронного аспекту української музичної культури пов'язано *спробу розробки М. Грінченком періодизації її історії*, що засвідчує спирання на праці М. Грушевського, але водночас намагання здійснити таку хронологічну диференціацію музичного процесу, яка відображала б його специфіку. Отже, у ній присутні точки зіткнення з періодизацією М. Грушевського й водночас відображено принцип викладу матеріалу в ІУМ М. Грінченка не за періодами, а за галузями музичної культури, тобто відображено специфіку історичної еволюції цих галузей. В обох редакціях та сама схема періодизації загалом зберігається. Однак на осмисленні відповідної проблеми М. Грінченком у другій редакції позначилися впливи вульгаризованої марксистської ідеології. Тому її розгляд під кутом зору співвідношення двох різних підходів є доцільним також для розуміння значно більш широкої проблеми – взаємодії іманентної логіки та привнесених ззовні теоретико-методологічних засад в історичному музикознавстві радянського часу.

Так, у другій редакції ІУМ судження теоретичного й методологічного характеру несуть на собі відбиток марксист-

¹³⁰ Грінченко М. Історія української музики. Арк. 136.

ської соціології. Розділ «Періодизація історії української музичної культури» М. Грінченко розпочинає так: «Виходячи із основних тверджень теорії історичного матеріалізму, що спирається на превалювання економічного принципу у всій діяльності людській, до якої належить і діяльність мистецька, найбільш виразною буде та схема музично-історичного процесу, що подасть нам на певній економічній базі певний стан музичної культури, еволюція якої цілковито залежить від змісту й форми тих господарчих відносин, що є діючими для даної доби»¹³¹. І далі автор постулює думку про те, що на економічній базі «виростають її ідеологічні надбудови, що одною з них є музичне мистецтво»¹³². Водночас учений говорить про «незначні зміни в еволюції музики, що ми їх відносимо на рахунок специфічності матеріалу»¹³³, наголошує, що «в процесі студіювання виявляються зовсім інші обставини, умови, в яких він [у попередньому фрагменті тексту – музичний пам'ятник. – О. Н.] зростає». <...> «Достудіювання частенько тягне за собою і відповідну зміну щодо приналежності певного пам'ятника до тої чи тої доби економічного розвитку, а самий зміст його зменшує або збільшує ті властиві даній добі специфічні риси, що їх ми вважали вже за встановлений факт. <...> Крім того, зустрічаємось з комплексом музичних явищ, що проходять через кілька економічних станів (церковна музика, так звана “культурна музика” <...> народня музична творчість, що почалася з давніх-давен, а продовжується й до нашого часу, – ми розриваємо на окремі частки органічний рост тих явищ з точки зору їх музичної еволюції, вкрапляючи в них явища другого порядку, так би мовити, другого типу. <...>. Отже, зараз найкращою схемою щодо періодизації української музичної культури має бути та, що виходячи із основних передпосилок економічного порядку

¹³¹ Грінченко М. Історія української музики. Арк. 134.

¹³² Там само. Арк. 135.

¹³³ Там само. Арк. 134.

розгортає перед нами природу й рост даного комплексу музичних явищ, що становлять органічно суцільний тип»¹³⁴. Відтак «генетично-еволюційний метод», як уважає М. Грінченко, є основою періодизації предмета його розгляду.

Наведені судження вченого свідчать, що він фактично стверджує властиву сучасній науці думку про те, що культура, наука є самоорганізованими системами. Вони більшою чи меншою мірою зазнають впливів каузальних чинників, на певний час піддаються більш чи менш істотним коригуванням іззовні. Однак у будь-яких соціокультурних умовах відбуваються процеси пристосування, у найрізноманітніших формах виявляються іманентні закономірності науки. Довказ цього – в історії українського музикознавства, створенні визначних, актуальних сьогодні й базових для теперішніх дослідників здобутків другої половини ХХ ст. в умовах ідеологічного тиску, інформаційних обмежень, регламентації свободи наукового мислення. У вітчизняних музикознавчих працях радянської доби це стало можливим завдяки тому, що паралельно відбувався розвиток «двох концепційних рядів». Перший був репрезентований теоретико-методологічною схемою, що була спрямована від філософії до музики, другий – фондом спостережень, висновків, які базувалися на фаховому музикознавчому аналізі обраних явищ. Упродовж 1960–1980-х років «другий концепційний ряд» поступово зміцнювався, у такий спосіб дедалі більше відтісняючи перший на рівень певної «зовнішньої оболонки» наукових текстів, що вже не впливала на основний зміст досліджень. Так поступово визріли іманентні умови для змін, що відбулися в українському музикознавстві наприкінці ХХ ст.¹³⁵. Отже, М. Грінченко вже в перші роки панування уніфікованих вихідних засад намітив можливу в умовах агресивного тиску

¹³⁴ Грінченко М. Там само. Арк. 135–136.

¹³⁵ Детальніше про це див.: Немкович О. Українське музикознавство ХХ століття як система наукових дисциплін.

ідеології на науку форму їх подолання, сформував певну «модель виживання» цієї наукової галузі в несприятливих для неї каузальних обставинах.

У другій редакції ІУМ М. Грінченка така ситуація виявилась насамперед у тому, що в проголошенні вихідних засад музично-історичного дослідження (яким за радянського часу, як відомо, надавали пріоритетного значення) на декларативному рівні у вступних розділах книги відобразилася типова для того часу вульгаризована соціологічність. Натомість далі йшов переважно неупереджений, значно доповнений, порівняно з першою редакцією ІУМ, виклад музично-історичного матеріалу, відбувалися пошуки його власних закономірностей, що спиралися на енциклопедичні знання М. Грінченка в цій сфері.

В обох редакціях монографії М. Грінченко виокремлює три основні галузі («народна музична творчість», «культурна музика», «музика “культурна”»), кожна з яких, як він уважає, позначена власними діахронними закономірностями. Водночас автор відзначає «щільну спільність поміж усіма цими окремими лініями, що є характерною властивістю історії розвитку українського музичного життя, і що споріднює історію української музики з історією західно-європейською. <...> Ця щільність взаємовпливів давала себе відчутти протягом всієї нашої культурної історії»¹³⁶.

У першій редакції ІУМ він виокремив періоди, що стосуються народної музичної творчості й музично-історичного процесу загалом: язичницький етап, «передкозацька доба» («доба самостійного державного життя Київської Русі», коли запанувала християнська віра – це є доба формування нашого церковного співу головних основ його»¹³⁷), «козацька доба», період «панування сучасної музичної системи».

У галузі церковної музики виділено періоди одноголосного співу (X – перша половина XVI ст.), багатоголосного партесного

¹³⁶ Грінченко М. Історія української музики. Арк. 137.

¹³⁷ Грінченко М. Історія української музики. С. 47.

співу («новий гармонійний спів, запозичений у культурнішого сусіди»¹³⁸, від другої половини XVI ст.), «нового стилю композиції», створеного Д. Бортнянським, М. Березовським, А. Веделем і домінуючого до кінця XIX ст.). Останній, сучасний період учений пов'язував із творчістю О. Кошиця, М. Леонтовича, К. Стеценка, Василя Петрушевського, П. Козицького, тобто із початком XX ст.

Перший період в еволюції світської музики тривав, як уважав М. Грінченко, до середини XVII ст. «З другої половини XVII століття ми маємо вже звістки про цілі музичні організації на Україні, так звані “музикантські цехи”... <...> Вже відійшов час мандрівних музик; мистецтво музичне стає засобом існування осілих людей, ремісників, фахівців-професіоналів, яким представники старого скоморошества уступають місце»¹³⁹. Наступний період, за М. Грінченком, розпочався у другій половині XVIII ст. («від часів Катерини II»), це – «пансько-маєткова доба»¹⁴⁰. Водночас у цей період потрапляє «музичне любительство» та творчість Семена Гулака-Артемівського, Петра Ніщинського, Миколи Аркаса та ін. Від останньої чверті XIX ст., «на яку припадає розквіт творчості М. В. Лисенка і театральної діяльності Кропивницького», починається період, що «позначається поживаленням українського музичного життя, набиранням ним іншого характеру й напрямку»¹⁴¹. Останній у діахронній схемі М. Грінченка етап пов'язано з радянським часом. Сьогодні наведена періодизація зберігає переважно пізнавальну й історичну цінність, зокрема тому, що сучасний рівень знань зумовлює здійснення хронологічного членування музичного процесу не за галузями, а за музично-історичними періодами.

Створення цілісної моделі історії української музичної культури стало основою його осмислення в міжнародному

¹³⁸ Там само. С. 123.

¹³⁹ Грінченко М. Історія української музики. Арк. 439.

¹⁴⁰ Там само. Арк. 453.

¹⁴¹ Там само. Арк. 464.

контексті, свого роду проникнення у «мікро-» й «мегасвіти» музики. Цей аспект концептуальних засад розкривається в численних судженнях, порівняннях, наведенні фактів українсько-зарубіжних зв'язків тощо в обох редакціях ІУМ.

Будучи історично специфічними, концептуальні основи історичного музикознавства першої третини ХХ ст. також містили в собі інваріант – проблеми, які кожна епоха вирішує відповідно до конкретно-історичних особливостей світогляду, стану художньої та наукової творчості. Серед таких проблем – осмислення хронологічних і географічних меж предмета вказаної дисципліни, його змісту, періодизації тощо. Від часу утвердження наступного періоду-антиподу щодо аналізованого насамперед концептуальні засади музичного українознавства зазнали докорінних трансформацій. У цьому контексті обидві редакції ІУМ М. Грінченка залишились в історії аналізованої галузі знання вершиною музично-історичних знань аналізованого періоду. У них відобразилася повнота тодішніх уявлень про багатомікову національну музичну історію, було підсумовано джерельні, емпіричні основи, концептуальні засади музичного українознавства, що не лише зазнавали впливу наукового й культурного процесів, але також їх творили.

Попри спільність двох редакцій ІУМ, часова відстань, що їх відділяє одна від одної (6–8 років), засвідчує, що аналізований напрям музикознавства пройшов упродовж цього короткого хронологічного відтинку великий шлях. У першій редакції було узагальнено попередню (до етапу кристалізації історичного музикознавства як наукової галузі в 1920-х роках) традицію нагромадження відповідних знань у різних сферах музичної україністики, у другій – етап кристалізації цієї наукової дисципліни; створено найґрунтовнішу на кінець 1920-х років джерельну базу музичного українознавства загалом; розгорнутішим є власне аналітичний аспект; розвиненішою є розробка проблем теорії історії музики. Ідеться не про декларування спрощених соціологічних положень у вступних

розділах, а про ті викладені вище концепційні узагальнення, на які виводить висвітлення музичного матеріалу.

Водночас друга редакція ІУМ М. Грінченка є своєрідною «енциклопедією» (видатним і водночас типовим явищем) вітчизняного історичного музикознавства межі 1920–1930-х років. У ній концентровано відображено її тодішній стан і рівень розвитку – найвищі досягнення й водночас спроби «поєднати непоєднуване». У цій праці також передбачено шлях, який пройде не лише історія музики, але й міждисциплінарне музичне українознавство впродовж наступних радянських десятиліть, у складних взаємодіях із каузальними контекстами поступово нагромаджуючи масив науково цінних даних, на який спираються сучасні напрацювання в цій галузі.

Викладене увиразнює місце М. Грінченка в історії музичного українознавства: його діяльність у цій сфері означила собою епоху, відіграла таку саму роль, як у музиці творчість М. Лисенка, в історіографії – М. Грушевського та інших визначних діячів, що стала вершиною тривалих історичних процесів, розрізнені раніше елементи синтезувала в нову якість, а разом вони об'єднували вітчизняну культуру в цілісність, суб'єкт європейського цивілізаційного процесу. Подвижницьке служіння національній музичній культурі спричинило трагічність долі М. Грінченка (несправедливі репресії, ув'язнення, моральне знищення, втрата здоров'я та, як наслідок, передчасна смерть), водночас зумовило вдячну історичну пам'ять про цього діяча.

Підсумки. Вищевикладене дає змогу підбити деякі підсумки й водночас поставити запитання. У здійсненні підсумків ключовою є думка, що перша третина ХХ ст. в історії музичного українознавства – це час смислових згущень, коли процес, що почав формуватися з кінця ХVІІІ ст. (означений тоді зародженням інтересу до національного музичного фольклору), досяг своєї кульмінаційної стадії. Сенс цього процесу отримав реалізацію в 1920-х роках у кристалізації зазначеного міждисциплінарного наукового напрямку – скла-

дової комплексного річища досліджень гуманітарною наукою української історії та культури. У Наддніпрянській Україні цей напрям включав три основні складові – етномузикологію, лексикографію, історичне музикознавство як комплексну царину, підсистему української музикознавчої науки. Водночас перша третина ХХ ст. – це період, коли виникли потужні імпульси, енергія яких живила наступні періоди розвитку знань про вітчизняну музичну історію до сучасності включно. Більш того, утілення ряду тогочасних ідей, проектів сьогодні ще залишається перспективою.

Упродовж перших десятиліть ХХ ст., передусім у 1920-х роках, було сформовано диференційовану на низку напрямів, упорядковану емпіричну базу музичного українознавства. Джерелознавча робота, усвідомлена в різних дисциплінах як основа наукових розробок, виявилась у підсумовуванні й систематизації наявних на той час джерел історії вітчизняної музичної культури, перших кроках на шляху формування джерелознавства та пов'язаних з ним спеціальних (допоміжних) музично-історичних дисциплін – біографістики, епістології, бібліографії, нотографії та ін.

У сукупності праць першого тридцятиліття ХХ ст. було розроблено низку основних розділів музичного українознавства, частину яких було започатковано в ХІХ ст. в безпосередніх зв'язках із тогочасним науковим знанням та в контексті єдиного україноцентричного семіологічного поля, генетично пов'язаного з основними принципами українського Романтизму. Це – дослідження національного музичного фольклору; творчості вітчизняних композиторів, серед яких чільне місце посіла лисенкіана; провідних жанрів музичної творчості (насамперед опери); богослужбової музичної традиції; «фонових» музичних явищ (музичний побут, доробок окремих композиторів тощо); інших, крім композиторської творчості, сфер музичної культури (виконавське мистецтво, музичні товариства, видавнича справа тощо); розробка міждисциплінарних напрямів – регіоналістики (що розвивалася передусім в етно-

музикології, а також в історичному музикознавстві та лексикографії), етномистецтвознавства (представлене в етномузикології). У дослідницькій практиці склалася музично-історична концепція, у якій було підсумовано розосереджені в різних сферах музикознавчої думки XIX ст. відповідні ідеї, водночас теоретично узагальнено стан структури музичної культури, досягнутий у 1920-х роках, сконцентровано точки перетину з тогочасним гуманітарним знанням, асимільовано ряд прогресивних ідей західно- та східноєвропейського музикознавства, фундаментальних рис світорозуміння, притаманних європейській культурі, науковому знанню кінця XIX – початку XX ст.

Отже, на межі 1920–1930-х років у музичному українознавстві визріли необхідні передумови для його виходу на історично наступний щабель розвитку, що, однак, був досягнутий лише в 1960–1980-х роках. Зміна світоглядних засад, нігілізм щодо всієї наукової та культурної спадщини попереднього часу спричинили катастрофічні руйнівні процеси в цій галузі знання. Започатковані в 1920-х роках проекти, науково продуктивні ідеї, напрями дослідження не отримали розвитку, частина архівних матеріалів загинула. Носії основних музично-українознавчих здобутків були репресовані або виїхали за межі України і зникли з контексту національної культури, не продовжували своїх напрацювань задля збереження життя. Музичне українознавство в тому вигляді, у якому воно сформувалось у першій третині XX ст., перестало існувати. Таким чином, повертаємося до поставлених раніше питань: чи існувала за таких умов тяглість музично-українознавчої традиції? Чи увійшли в музикознавство 1930-х років і наступних десятиліть дані розробок, що були створені у 1920-х роках, однак не були опубліковані або завершені? Адже тоді відбувалася робота над найґрунтовнішими працями, що «вінчали» попередній період.

Розвиток музичного українознавства в 1930-х роках був позначений надзвичайною складністю. Цей, один із найтрагічніших у вітчизняній історії період, однак, не був суцільною руїною. Тоді складно взаємодіяли регресивні, деструктивні

тенденції, а також такі, що готували якісні зрушення у другій половині 1950–1960-х роках. Явища, пронизані ідеологічними штампами, догматизмом мислення, нищівна критика минулого, що з часом назавжди відійшли в небуття, співіснували з визначними досягненнями, які, навпаки, з плином часу набули панхронічного значення – золотого фонду української культури. У цьому сенсі достатньо, наприклад, згадати, що на оперній сцені виступали Марія Литвиненко-Вольгемут, яка найбільшою мірою принесла в оперний театр традиції класичного музично-драматичного театру, Іван Паторжинський, Борис Гмиря. За диригентським пультом у різні довоєнні роки стояли такі музиканти, як Арій Пазовський, Володимир Дранишников, Володимир Пірадов. У балетному театрі саме в ті роки остаточно сформувалася національна танцювальна лексика – досягнення, що стоїть в одному ряду з відповідними здобутками в інших видах мистецтва – музиці, музично-драматичному театрі, образотворчому мистецтві тощо. У музикознавстві, у «Нарисі історії української музики» А. Ольховського, необхідні в той час фразеологічні кліше співіснували з більш чи менш очевидними зв'язками з музично-українознавчою традицією 1920-х років. Попри те, що підготовлена до друку напередодні війни книга тоді не побачила світ (у видавництво, де зберігався її наклад, влучила бомба), однак був опублікований «Тематичний план історії української музики»¹⁴², що загалом відображав зміст читаного А. Ольховським відповідного курсу в Київській консерваторії. І саме зміст цього курсу ліг в основу згаданої праці. У контексті такої неоднозначності культури 1930-х років унаочнюється мож-

¹⁴² Ольховський А. Тематичний план курсу історії української музики. *Радянська музика*. 1938. № 5. С. 18–28. План був обговорений на Першій конференції музикознавців Радянської України (26–27 серпня 1938 р.). В обговоренні взяли участь О. Дзбанівський, В. Костенко, Ф. Надененко, П. Козицький, І. Белза, О. Шреер та ін. (див.: *Радянська музика*. 1938. № 5. С. 51).

ливість трансмісії певних елементів музично-українознавчої традиції.

Виняткове значення мало існування в 1930-х роках створених у попередній період провідних центрів музичного українознавства, насамперед Кабінету музичної етнографії, наступником якого став утворений 1936 року Інститут фольклору. Більшість розгорнутих у цій установі в 1920-х роках напрямів дослідження в наступний період було припинено, а їх місце зайняло вивчення тематики, актуальної для радянської доби, – записи робітничого, сучасного фольклору, видання популярних збірників пісень тощо. Однак деякі напрями все ж таки були продовжені, відбувались наради збирачів і носіїв фольклору, експедиційна діяльність тощо.

Співробітниками цієї установи були науковці, які в попереднє десятиліття працювали разом із К. Квіткою, а їхні розробки склали основний зміст етномузикології того часу. Це, зокрема, М. Гайдай, В. Харків (якого К. Квітка навіть уважав своїм наступником), а також М. Грінченко, Д. Ревуцький, які перед війною продовжували творчу діяльність в Інституті фольклору. Отже, виняткового значення для передачі традиції набула діяльність музикознавців та етномузикологів, які сформувалися й почали свою творчу працю в першій третині ХХ ст., насамперед М. Грінченка, Д. Ревуцького, К. Квітки (до 1933 р.), А. Ольховського. Не можна не помітити безпосередній або опосередкований вплив вищеназваних та інших висококваліфікованих фахівців на музикознавство не лише того часу, але й наступних періодів. Професіоналізм, досвід, ерудиція, авторитет співробітників Інституту фольклору М. Грінченка й Д. Ревуцького, безумовно, впливали на їхніх колег – працівників цієї академічної установи, з якою генетично пов'язаний сучасний ІМФЕ ім. М. Рильського НАН України. Через їхні наукові розвідки, педагогічну роботу, а отже, через їхніх учнів наступним поколінням музичних українознавців були передані знання, глибина історико-культурологічного мислення, фахові навички дослідницької роботи, культура

наукової праці, сформовані в попередній період. Так, з огляду на те, що М. Грінченко викладав у той час у Київській консерваторії, очевидно, що ідеї його наукових розробок не лише ввійшли до читаних ним лекцій, але й «проросли» в наступний період у діяльності музикознавців, які в 1930-х роках навчалися в цій консерваторії та продовжили свою наукову працю в повоєнний період. Наприклад, можна простежити зв'язки між ґрунтовною розробкою «Український романс» (була завершена в 1930-х рр.¹⁴³) цього визначного історика-музикознавця, кандидатською дисертацією Онисії Шреєр-Ткаченко «Українська пісня-романс в її джерелах і розвитку в XVII–XVIII ст.» (1947) та монографією Т. Булат «Український романс» (1979), що лягла в основу її докторської дисертації.

Попри репресії, замовчування, несправедливу критику доробку М. Грінченка за радянського часу, його архів зберігається в ІМФЕ НАНУ. До нього в різні часи зверталися музикознавці, найчастіше науковці з цієї установи, використовували їх у своїй науковій діяльності вже в другій половині ХХ ст. У багатьох моментах, пов'язаних із глибинним розумінням явищ, процесів, традицій української музичної культури та історії музики як науки простежуються паралелі між дослідженнями М. Грінченка й М. Гордійчука, який першим опублікував низку праць свого попередника. Ця обставина особливо звертає на себе увагу з огляду на те, що найголовнішим науковим проектом Миколи Максимовича, справою його життя, що нині продовжує керований ним упродовж багатьох років відділ музикознавства, є багатотомна академічна ГУМ. Водночас М. Гордійчук виховав близько 50 фахівців, які нині працюють у наукових установах і різних навчальних закладах України. Серед учнів Миколи Максимовича Гордійчука – також авторка цих рядків.

¹⁴³ Опублікована: Грінченко М. О. Вибране. Київ : Держ. вид-во образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1959. С. 177–303.

Суб'єктивним чинником – працею у сфері українського музикознавства визначних фахівців старшого в 1930-х роках покоління – зумовлено ще один «канал» зв'язку часів, передачі елементів традиції від старшого до молодших поколінь вітчизняних музикознавців. За будь-яких соціокультурних умов талант, знання, фаховий досвід, отримана наукова школа не можуть зникнути безслідно. В умовах неможливості створювати музично-історичні праці, які б спиралися на музично-історичну концепцію, сформовану в період національного культурного відродження, вищезазначені особисті якості цих науковців шукали собі вихід у розробці інших наукових напрямів. Зосібна, М. Грінченко, який у 1930-х роках не мав змоги продовжувати розробку концептуальних музично-історичних питань, працював над «Музичним словником», де всі концептуальні основи історичного музикознавства попереднього періоду присутні, однак у значно менш очевидній (при першому наближенні) формі, порівняно з узагальнюючими музично-історичними працями. Його вивчення народно-пісенної творчості, як і в 1920-х роках, вирізнялося не стільки специфічним етномузикологічним, скільки музикознавчим історико-культурологічним підходом. Тому в його дослідженні музичного фольклору можна впізнати здійснену вченим у його ІУМ періодизацію цієї сфери музичної творчості, виявляється її розуміння як основи не стільки обов'язкової для мистецтва радянської доби народності, скільки національної характерності тощо.

Певний матеріал для розуміння шляхів передачі досвіду музичного українознавства 1920-х років наступним періодам дає погляд з певної відстані на весь процес розвитку цієї галузі знання протягом ХХ ст. При такому (навіть поверхневому) підході є очевидним, що сформовані в 1920-х роках проблемно-тематичні розділи в подальшому збіднювалися або збагачувалися, тлумачилися під різними кутами зору, деякі з них на певний час майже зникали з кола наукових зацікавлень, однак вони знову відроджувалися, доповнювалися, існують

і еволюціонують дотепер. Адже культура, як уже вказувалося, – це самоорганізована система, що в будь-яких соціальних умовах виробляє адекватні моделі виживання, самозбереження. Тому, попри будь-який тиск на неї «згори», неможливо, однак, раз і назавжди змінити напрям її історичного поступу та визначити зовнішніми впливами весь культурний простір повністю. Іманентні закономірності культури, науки «пробивають собі дорогу» в різних, часом імпліцитних формах за будь-яких каузальних обставин.

Звідси ще один «канал» передачі музично-українознавчої традиції впродовж докорінно різних за своїми світоглядними орієнтирами періодів. Один із чинників, які ніколи не вкладаються повністю в наперед задані ідеологією схеми, – музична практика, теоретичним узагальненням стану якої в кожний історичний період є музикознавча думка. Творча практика 1930–1940-х років, попри найсильніше регламентування її розвитку в той час, повністю в задані соцреалізмом межі ніколи не вкладалася. Багатоплановий інтонаційний фонд епохи, твори, пронизані не штучним оптимізмом, а передчуттями Другої світової війни, усвідомленням соціальних, екологічних, психологічних та інших потрясінь ХХ ст., глибокі філософські концепції класичних композицій ХІХ ст., що тоді звучали у виконанні визначних майстрів, функціонуючі в народному середовищі фольклорні твори попередніх століть – усе це складало великий пласт музичної культури – основу його майбутньої рецепції музикознавством.

Логічним продовженням викладеного є відповідь на запитання, які здобутки першої третини ХХ ст. виявилися найбільш важливими для подальшого розвитку, зокрема сучасного періоду історичного поступу зазначеної наукової галузі. Серед них – поява в контексті науки музичного українознавства як міждисциплінарного наукового напрямку; кристалізація основних дисциплін, що й у теперішній час є провідними в його межах; становлення основних дослідницьких напрямів і концепційних засад музичного українознавства, що дотепер

продовжують свій розвиток; культурологічна спрямованість відповідних досліджень, що є однією з найважливіших концептуальних основ створення сучасної академічної багатотомної ІУМ та інших теперішніх розробок. Продовження («Музичний словник» М. Грінченка – академічна багатотомна «Українська музична енциклопедія») або усвідомлення актуальності відновлення у сучасний період проєктів, що були започатковані 100 років тому («Словник музичної термінології») особливо увиразнюють історичну «арку», кінці якої з'єднують початок ХХ і початок ХХІ ст.

Усе вищевказане засвідчує істинність відомої думки: зв'язок з традицією – це не поклоніння праху, а передача вогню наступним поколінням. Отже, дія імпульсів, породжених першою третиною ХХ ст., нині триває, продовжує своє життя у провідних проєктах сучасного музичного українознавства.

Розділ 2

Ірина Богданова-Дашак

МУЗИЧНА ОСВІТА НАДДНІПРЯНЩИНИ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ: ЕТАПИ СТАНОВЛЕННЯ, ОСЕРЕДКИ, ПОСТАТІ

Перші десятиліття ХХ ст. стали визначним періодом в історії української культури. На цей час припав справжній сплеск національного відродження: чи не вперше в новій історії України стала можливою реалізація вистражданих поколіннями планів розвитку українського слова, освіти та мистецтва на загальнодержавному рівні. Кульмінацією цього процесу є «ренесансні» 1920-ті роки ХХ ст., коли рушійною силою і ключовим фактором мистецького розвитку стала українська національна ідея, потужне прагнення митців до активного творення нового українського суспільства та культури. Це час бурхливого розвитку української літератури (Микола Хвильовий, Павло Тичина, Володимир Сосюра та ін.), живопису (Михайло Бойчук, Федір Кричевський, Казимир Малевич та ін.), театру (Лесь Курбас), кіномистецтва (Олександр Довженко). Сформувалася нова «пост-лисенківська» композиторська школа: Лев Ревуцький, Борис Лятошинський, Рейнгольд Глієр, Віктор Косенко, Кирило Стеценко та інші збагатили національний музичний доробок

новими зразками опер, балетів, симфоній, інструментальних концертів, хорової камерно-інструментальної та камерно-вокальної музики тощо. Завдяки вивченню сучасних європейських зразків та прагненню «іти в ногу з часом» відбувається значне розширення стильового арсеналу української музики. Унаслідок активного розвитку освітньої інфраструктури склалися потужні виконавські школи ¹, остаточно формувалася музикознавча наука як окрема галузь знань ². Новий час породжував нові виклики: калейдоскопічні зміни державного устрою та ідеології, невідворотна перебудова й трансформація українського суспільства спонукали до виховання нової аудиторії. Ці амбітні плани мусили реалізовуватися в умовах катастрофічної економічної кризи, різких політичних змін, а згодом – невпинного посилення культурно-політичного терору з боку більшовицького уряду. Система освіти потребувала докорінного реформування, адже відтепер вона розглядалася як ключовий інструмент творення «нової людини». Вивчення шляху української музичної освіти першої третини ХХ ст. наочно демонструє конфлікт двох протилежних ідеологічних підходів: з одного боку, ішлося про плекан-

¹ Н. Гуральник називає першу чверть ХХ ст. в історії музичної освіти України «реорганізаційно-розбудовчим» етапом, якому властиве «динамічне розгортання, ствердження культурологічного значення музично-інструментальної школи, розвиток якої притягував науковців, етап детальнішого розкриття характерних її рис, відповідного змісту і організаційних форм. У цей час педагоги та їх учні розгорнули широку культуротворчу діяльність». [За: Гуральник Н. П. Історія музичної освіти України: курс лекцій для студентів музичних спеціальностей ВОЗ мистецького спрямування. 2-е вид., виокремлено та конкретизовано історичний дискурс. Київ : Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2015. С. 21].

² Детальніше про становлення українського музикознавства див. розділ О. Немкович «Музичне українознавство Наддніпрянщини першої третини ХХ століття в культурному контексті епохи».

ня висококультурної особистості, обізнаної у світовому та національному музичному мистецтві, а з іншого – поставала імперативна вимога до виховання «універсального споживача» ідейно-вивіренних опусів, рекомендованих до всезагального «культурного споживання». Тому важливо розглянути основні параметри становлення музичної освіти в Україні перших десятиліть ХХ ст. з точки зору її місця й значення в глобальному процесі формування сучасної національної музичної культури. Це завдання вимагає аналізу багатьох аспектів, серед яких – характеристика передумов музично-освітнього процесу, що склався в Україні на початку ХХ ст., окреслення мінливої культурно-політичної ситуації рубежу 1910–1920-х років, дослідження роботи ключових освітніх осередків, розгляду специфіки вирішення питання «українізації» тощо³.

На початок ХХ ст. українська система музичної освіти пройшла тривалий період становлення й розвитку, накопичивши вагомий практичний досвід, що спричинив сплеск блискучих новацій та пошуків. Як відомо, професійна музична освіта в Україні постала в другій половині ХІХ ст. з відкриттям відділень ІРМТ та перших музичних шкіл у Києві (1863), Харкові (1871), Одесі (1884), Полтаві (1889) та інших українських містах: зокрема, у Київській музичній школі «викладалися елементарна теорія, контрапункт та вчення про гармонію, сольний та хоровий спів, гра на фортепіано, сольфеджіо та сумісна гра»⁴. Невдовзі були організовані перші музичні училища (Київське та Харківське (1883), Одеське

³ Необхідно зауважити, що предметом цього нарису є світська галузь музичної освіти, оскільки її духовна складова в Україні першої третини ХХ ст. формувала власну потужну структуру, яка потребує окремого самостійного та детального дослідження.

⁴ Михайличенко О. В. Основи загальної та музичної педагогіки: історія та теорія : навчальний посібник (двомовний). Суми : Козацький вал, 2009. С. 38.

(1897), Миколаївське (1900), Катеринославське (1901), Полтавське (1903), Херсонське (1908), Сімферопольське (1910), Житомирське (1911) та ін. Відкриття цих осередків концертної, виконавської та просвітницької діяльності ставало важливою подією в історії українських міст та, безумовно, сприяло загальній інтенсифікації культурного життя.

За словами І. Походзей, «високий рівень розвитку музичних училищ припав на середину 1900-х років: училища випускали найбільше спеціалістів за сімома спеціальностями: “Фортепіано”, “Струнно-смичкові інструменти”, “Народні інструменти”, “Духові та ударні інструменти”, “Спів”, “Хорове диригування”, “Теорія музики”»⁵. Фундаментальні засади київської фортепіанної школи були закладені блискучим піаністом, композитором та педагогом Володимиром Пухальським (учнем польського піаніста Теодора Лешетицького), який упродовж 1877–1914 років був ректором Київського училища. Українське фортепіанне мистецтво та педагогіку уславили його учні Микола Тутковський, Олександра Штосс-Петрова, Володимир Горовиць, Костянтин Михайлов, Леонід Ніколаєв, Григорій Коган та ін. Разом із В. Пухальським традиції українського фортепіанного виконавства формував його співучень по класу Т. Лешетицького Григорій Ходоровський – талановитий піаніст (випускник Лейпцизької консерваторії) та хоровий диригент, учитель Л. Ревуцького та Климента Квітки. Одним із пріоритетів діяльності Г. Ходоровського було оновлення вітчизняного виконавського репертуару: він став автором-упорядником серії збірок «Сучасний репертуар». Струнний відділ Київського музичного училища очолювали чеський скрипаль Отокар Шевчик (клас скрипки) та віолончеліст Фрідріх Мулерт. До числа вокальних педагогів належали солістка Великого театру Марія Алексеєва-Юневич, італійський бас Етторе

⁵ Походзей І. І. Музичні училища України в системі підготовки мистецьких кадрів: історія, стан, перспективи. *Часопис НМАУ імені П. Чайковського*. 2015. № 2. С. 82–95.

Гандольфі та сопрано Олександра Шперлінг: їхніми ученицями були славетні співачки Марія Литвиненко-Вольгемут, Наталя Шпіллер та ін. У 1888–1897 роках у Київському училищі викладав видатний італійський співак (бас-баритон) Камілло Еверарді, який став автором унікальної вокальної методики і виховав цілу плеяду видатних виконавців, з-поміж яких – М. Бочаров, М. Дейша-Сіоницька, В. Майборода та ін. Активно розвивалися інструментальні виконавські школи, до чого долучилися чеський контрабасист Федір (Богуміл) Воячек, гобоїст А. Лещенко, кларнетист Л. Пурнох, валторніст Р. Бісмарк, трубач Т. Клименко та тромбоніст А. Машек, арфістка А. Фаллада. Історію та теорію музики в Києві викладали Віктор Чечот та Євген Риб, випускниками класу якого були Кирило Стеценко, Олександр Кошиць, Леонід Ніколаєв, Болеслав Яворський, Ілля Сац, Рейнольд Глієр, Лев Ревуцький та ін.

Варто наголосити, що початковому етапу становлення музичної освіти в Україні притаманне домінування в педагогічному складі нещодавно відкритих училищ запрошених педагогів та виконавців – вихідців із імперських культурних центрів (Москва, Санкт-Петербург, Варшава) або іноземців⁶: зокрема, «значного поштовху в розвитку духового, інструментального, ансамблевого виконавства надали чеські іммігранти на Волині, переселені з території Чехії в Україну (з 70-х рр. XIX ст. до 40-х рр. XX ст.). У побуті чехів була популярна інструментальна та хорова музика»⁷. Ці фахівці виховували перші покоління національних педагогічних та ви-

⁶ Поняття «іноземець» доволі умовне щодо Російської імперії, оскільки вона охоплювала майже всю Східну Європу. Якщо чехи та італійці були фактичними іноземцями, то поляки, литовці, білоруси та ін. мали спільне імперське громадянство і можуть вважатися такими в Україні суто за етнічним принципом.

⁷ Цюлюпа С. Духове мистецтво Волинського полісся: минуле і сучасність. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2008. Вип. 70. С. 106.

конавських кадрів. Важко переоцінити роль чеського скрипача, диригента, педагога й композитора Йозефа Карбульки та його колег Йозефа Пермана і Франтішека Ступки в становленні Одеської скрипкової школи. Й. Карбулька брав активну участь у концертному житті Одеси як артист квартету та диригент, згодом (з 1906 р.) очолив Миколаївське музичне училище; серед його учнів був Петро Столярський, майбутній засновник першої в Україні середньої спеціальної музичної школи-інтернату (Одеської десятирічки, 1933). З Києвом, Харковом та Одесою була пов'язана виконавська та педагогічна робота контрабасиста Еммануїла Мислівечека. В Одесі та Києві викладав та концертував віолончеліст Владислав Алоїз.

На чолі Одеського училища стояв Дмитро Климов – піаніст, випускник Санкт-Петербурзької консерваторії, учень Т. Лешетицького. Д. Климов брав безпосередню участь в організації навчання в училищі: започаткував заняття камерним ансамблем, запровадив обов'язковий хоровий спів, організував і очолив студентський оркестр. Було сформовано три рівні навчання за петербурзькою моделлю (молодший, середній та вищий).

Відкрите завдяки зусиллям диригента, піаніста та педагога Іллі Слатіна Харківське училище включало класи фортепіано (серед педагогів – учень Миколи Рубінштейна й Петра Чайковського Ростислав Геніка та учень Олександра Скрябіна Олександр Горовиць – дядько Володимира та Регіни Горовців), скрипки та альту (викладав поляк Костянтин Горський, учень Генріка Венявського), віолончелі (Є. Белоусов), кларнета та гобоя (Г. Гек). З вокального класу італійського співака, диригента, піаніста та композитора Федеріко Бугамеллі (учня П'єтро Масканьї) незабаром вийдуть такі визначні співаки та педагоги, як Марк Рейзен та Павло Голубев (вчитель Б. Гмирі). Латиський композитор, фольклорист та валторніст Андрій Юр'ян (Юр'янс) викладав теоретичні предмети, хоровий спів та валторну (1882–

1916), його колегами за класом теорії та історії музики були В. Геніка та Федір Якименко (1911–1912).

Наступним етапом стало відкриття консерваторій, організованих у 1910-х роках на базі вже існуючих музичних училищ: Київська та Одеська консерваторії були засновані в 1913 році, Харківська в 1917 році, Катеринославська – в 1919 році. Відкриття консерваторії в Одесі у вересні 1913 року ознаменувало початок нового періоду в розвитку музичної культури цього міста, яке протягом ХІХ ст. затвердило себе визначним мистецьким та музично-театральним центром: «Одеська консерваторія вже від самого початку стала вищим навчальним музичним закладом європейського рівня. <...> За короткий час консерваторія стала центром музичної освіти, мистецтва, науки та культури регіону»⁸. Серед засновників консерваторії був польський композитор, педагог та диригент Вітольд Малішевський, який запросив до числа викладацького складу Броніславу Дронсейко-Миронович, Герміну Бібер-Кіршон, Р. М. Петрова (фортепіано), Ф. Я. Ступку (скрипка), Йосипа Пермана (альт), Е. Ф. Брамбіллу (віолончель), А. Рейдер (вокал) та ін.

Перед відкриттям Київської консерваторії, що відбулося в листопаді 1913 року, доволі швидко був сформований професорсько-викладацький склад майбутнього закладу, очолюваного Володимиром Пухальським. До числа професорів увійшли такі видатні музиканти, як Рейнгольд Глієр, Григорій Беклемішев, Болеслав Яворський, Леонід Ніколаєв, Василь Цветков та ін. У перший рік роботи консерваторії фортепіано викладали Володимир Пухальський, Григорій Ходоровський, Маріан Домбровський, Григорій Беклемішев,

⁸ Сокол О. Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової. *Українська музична енциклопедія* / голова редкол. Г. Скрипник ; НАН України, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ : Видавництво ІМФЕ, 2016. Т. 4. С. 368.

Олександра Штосс-Петрова, Костянтин Михайлов, Ольга Тринітатська, Євгенія Ерденко. До числа викладачів-вокалістів належали Василь Цветков, Олександра Шперлінг, Марія Алексеєва-Юневич, Гектор Гандольфі. Клас скрипки представляли Михайло Ерденко, Юліан Пудіковський, Самуїл Каспін, клас контрабаса – Федір Воячек. Поширеною практикою було викладання кількох дисциплін одним викладачем: наприклад, Р. Глієр вів курси спеціальної теорії, композиції, класи оркестру та ансамблю, Олександр Химиченко – клас флейти, елементарну теорію, сольфеджіо, історію музики й загальне фортепіано; Фрідріх фон Мулерт – класи віолончелі та загального фортепіано; Євген Риб викладав елементарну теорію, сольфеджіо, гармонію, енциклопедію, музичну форму та інструментування; Сергій Дуда – класи фагота та загального фортепіано⁹. Курс хорового співу був доручений славетному хормейстеру та композитору Олександр Кошицю. Упродовж 1914–1919 років посаду ректора консерваторії обіймав Р. Глієр.

2 травня 1917 року було відкрито Харківську консерваторію, на старшому й молодшому відділеннях якої одразу розпочали навчання 650 учнів. Консерваторію очолив І. Слатін, який запросив до викладання досвідчених співаків Д. Сьоннерберга, Є. Долиніна, С. Мотте (ученицю П. Віардо-Гарсія), Надію Ландесман, композитора та піаніста Михайла Тіца (фортепіано), віолончеліста Я. Гонса та ін.

Одночасно із започаткуванням училищ та консерваторій в Україні діяла розгалужена мережа **приватних навчальних закладів**. У Києві це були «Музична школа вільного митця Миколи Тутковського» (1893–1931), Музично-драматичне училище Марії Лесневич-Носової («Музичне училище Вільного художника М. К. Лесневич-Носової», 1893–1906),

⁹ Національні музичні академії України ім. П. І. Чайковського 100 років / авт.-упоряд. В. Рожок. Київ : Музична Україна, 2013. С. 30–31.

Музично-драматична школа Станіслава Блюменфельда (1894–1903, тут М. Лисенко викладав фортепіано), школа Лідії Славич – Костянтина Реґаме (1908–1919), школа теоретика та композитора Григорія Любомирського (1916–1925), де працювали В. Пухальський та Б. Лятошинський. До числа приватних закладів належали фортепіанна школа Альберта Бенша в Харкові (1896–1915), Густава Нейгауза в Єлисаветграді (1899–1931), «фортепіанні класи Швіглика, вокальні класи Короткова, класи струнних Мардера»¹⁰ у Вінниці, музичні класи вихованки Віденської консерваторії А. Мерейнес в Артемівську (з 1903) та ін. Як зазначає О. Михайличенко, «такі приватні музичні установи виконували загалом функції підготовчих курсів напередодні вступу до музичних училищ. Проте в деяких із них рівень викладання не поступався училищному. <...> Навчання в школі Ст. Блюменфельда надавало можливість здобути не тільки загальну музичну освіту, а й вокально-сценічну. <...> Якщо школа С. М. Блюменфельда практично орієнтувалася на програму музичних училищ, то заклад М. А. Тутковського у своїй діяльності наблизився до рівня вимог консерваторії»¹¹. Найдовше проіснували заклади М. Тутковського, Г. Любомирського («У 1920 р. школу було реорганізовано у Трудовий колектив педагогів під керівництвом Г. Любомирського»¹²) та Г. Нейгауза. За більшовицької влади доля школи М. Тутковського була непростюю: попри

¹⁰ Семененко Н. Освіта музична. *Українська музична енциклопедія* / голова редкол. Г. Скрипник ; НАН України, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ : Видавництво ІМФЕ, 2016. Т. 4. С. 518.

¹¹ Михайличенко О. В. Основи загальної та музичної педагогіки: історія та теорія: навчальний посібник (двомовний). С. 41.

¹² Пугатицька О. Григорій Любомирський і формування педагогічних засад Київської консерваторії перших десятиліть ХХ ст. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. 2014. Вип. 112. С. 125.

численні освітні та творчі досягнення, вона була закрита через «звинувачування фінансового інспектора у стягуванні плати за навчання з учнів та прирівнювання школи до “торгового закладу”»¹³.

У 1904 році була відкрита **Музично-драматична школа М. Лисенка**, яка з 1913 року носила ім'я свого засновника, а 1918 року була реорганізована в Музично-драматичний інститут імені М. Лисенка. Цей заклад відігравав провідну роль у справі становлення саме національної музичної освіти, адже його система викладання спиралася на засади, сформульовані М. Лисенком: «Потрібна школа, потрібна негайно і така школа, яка б мала народні рідні основи, бо інакше вона дасть, як усе у нас, блеклий колір з іноземними рум'янами»¹⁴. За М. Лисенком, основним методологічним принципом навчання дітей та молоді мусила стати опора на національне музичне мистецтво (як народне, так і професійне): «Народна пісня та класична музика, зокрема спадщина українських композиторів, були основою дидактичного матеріалу. Педагог уважав, що для підготовки українських викладачів музики та співів і музикантів-професіоналів треба не тільки розробити систему музично-теоретичного навчання, але й мати власний український репертуар, як педагогічний, так і концертний <...>. Основним принципом музично-педагогічної діяльності М. В. Лисенка була опора на національну культуру українського народу»¹⁵. Програма навчального закладу відповідала консерваторській, а структура

¹³ Редя В. Микола Тутковський: поліфонія мистецьких ампула. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. 2023. Вип. 136. С. 42.

¹⁴ Цит. за: [Шульгіна В. Нариси з історії української музичної культури : монографія. Київ : ДАКККиМ, 2005. С. 42].

¹⁵ Кузьмічова В. А. Музична освіта студентів педагогічних навчальних закладів України (1917–1933 р.р.) : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.01. Харківський держ. педагогічний ун-т ім. Г. С. Сковороди. Харків, 2000. С. 19.

передбачала поділ на чотири класи: два перших склали початковий курс (п'ятирічний), а два других – вищий (чотирирічний) курс навчання. До викладацького складу входили досвідчені педагоги. Сам М. Лисенко викладав фортепіано, ансамбль, композицію та хоровий спів. До числа викладачів фортепіано входила його дочка Мар'яна Лисенко (з 1915 р. очолювала заклад), з 1904 по 1928 рік скрипковим класом керувала Олена Вонсовська, вокальний клас вели Олена Муравйова (1906–1920) та Олександр Мишуга (1904–1911), теорію музики та композицію викладав Г. Любомирський (1904–1914). Асистентом у хоровому класі деякий час був О. Кошиць. Важливою подією стало відкриття в 1907 році першого в історії класу професійного навчання гри на бандурі, який очолив кобзар Іван Кучугура-Кучеренко: «У січні – лютому 1908 року клас налічував 17 учнів. Перший концерт за участю учнів відбувся 13 березня 1909 року в Народній аудиторії»¹⁶. (Див. вклейку, с. III).

Протягом **періоду 1917–1920-х років**, пов'язаного з існуванням Української народної республіки (1917–1921) та УСРР («Української Соціалістичної Радянської Республіки», 1919–1923), українські митці та освітяни в обох державно-політичних формуваннях активно долучилися до системної роботи над оновленою системою освіти: «В тяжких обставинах економічного виснаження країни по першій світовій війні, в умовах збройної боротьби з наїзниками-окупантами – “червоним” й “білим”, що були ворожі до відновлення української самостійності, молода Українська держава видобувала з себе сили на те, щоб у цій боротьбі закласти основи свого самостійного психічного, політичного, економічно-господарського, адміністративно-організаційного й культурно-освітнього

¹⁶ Скорульська Р. Музично-драматична школа М. В. Лисенка. *Українська музична енциклопедія* / голова редкол. Г. Скрипник ; НАН України, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ : Видавництво ІМФЕ, 2011. Т. 3. С. 606.

життя»¹⁷. До цього процесу долучаються провідні політичні та культурні діячі, серед яких – Михайло Грушевський, Павло Скоропадський, Володимир Винниченко, Кирило Стеценко, Яків Степовий, Олександр Кошиць, Микола Леонтович, Болеслав Яворський та ін.: «За тринадцять з половиною місяців існування Центральної Ради її керівництво, продовжуючи традиції національного відродження, зуміло створити українську початкову, середню і вищу освіту, утвердити українську мову в громадсько-політичному житті і духовній сфері, зміцнити розвиток всієї культури»¹⁸. Потужним імпульсом для інтенсифікації національного руху стала культурна політика П. Скоропадського: «Гетьманський режим спромігся здійснити низку конструктивних кроків в розвитку української культури, піднесенні міжнародного престижу України»¹⁹.

Означені реформаційні процеси відбувалися під гаслом творення нової української культури та мистецтва, з розумінням необхідності пропагування навчання рідною мовою, з метою збереження й розвитку здобутків попереднього, «дожовтневого», етапу. Завдання Генерального секретаріату (міністерства) освіти в уряді УНР «визначалися необхідністю керування шкільною освітою, проведенням українізації школи, виданням відповідних підручників, підготовкою учительських кадрів та допомогою у створенні професійних товариств»²⁰.

У 1917–1920-х роках триває процес організації нових музичних навчальних закладів на всіх освітніх рівнях. Були відкриті десятки українських шкіл та гімназій, зростала кількість музич-

¹⁷ Крилов І. Система освіти в Україні (1917–1930). Мюнхен : Інститут для вивчення СРСР, 1956. С. 15.

¹⁸ Білоцерківський В. Я. Історія України : навчальний посібник. Київ : Центр учбової літератури, 2007. С. 337.

¹⁹ Там само. С. 343.

²⁰ Кудлай О. Б. Міністерство освіти УНР доби Української Центральної Ради: створення, структура, діяльність. Київ : Інститут історії України НАН України, 2019. С. 26.

них шкіл, розширилася мережа хорових колективів та оркестрів. З'явилися нові вищі навчальні заклади, зокрема Український народний університет у Києві, Науково-педагогічна академія, Архітектурний інститут, університети в Катеринославі та Кам'янці-Подільському. Останній став важливим освітнім осередком: у його складі та планувалося відкриття школи кобзарів (1918) та української музичної школи (1919). Також 1919 року з метою підготовки науковців-дослідників народної музичної творчості було засновано музичний факультет, де працювали музиколог Вячеслав Петр та етномузиколог Климент Квітка. Випускником університету став музикознавець М. Грінченко.

За наказом П. Скоропадського в 1918 році були відкриті Національна академія наук, Академія образотворчого мистецтва, створена Народна бібліотека, Національний архів, Національна галерея мистецтв, Історичний музей, Український національний театр під керівництвом П. Саксаганського, «Молодий театр» Леся Курбаса. В університетах Києва, Харкова та Одеси відривалися кафедри української мови, літератури та історії. У 1918 році в Києві відкрилися курси хорового співу під керівництвом Г. Давидовського.

Були засновані Народні консерваторії в Києві (очолював Б. Яворський) та Харкові (керівник – Семен Богатирьов), а також Народна консерваторія у Вінниці (1920/1921), директором якої був скрипаль Д. Френкін. До числа викладачів останньої належала Марія Литвиненко-Вольгемут (вокал), В. Мерзляков (випускник Київського музично-драматичного інституту ім. М. Лисенка), теоретик Овсій Губерман (вихованець Одеської консерваторії). У 1919 році Катеринославське музичне училище було реорганізовано в консерваторію, директором якої в 1920–1922 роках був Михайло Енгель-Крон, а в Сумах піаністом та музично-культурним діячем Леонідом Кагадеевим була заснована музична професійна школи ²¹).

²¹ Пианист-виртуоз Леонид Кагадеев, сделавший Сумы Меккой музыкальной жизни. URL : <https://i-sumy.com/ru/eternal-827>.

У 1918 році Музично-драматична школа М. Лисенка була реорганізована в Музично-драматичний інститут імені М. Лисенка: «Його стратегічною програмою діяльності стало виховання педагогічних кадрів. Тут готували викладачів музики у профшколах, курсах із викладання дисциплін, вихователів, а також диригентів, композиторів і працівників театру. <...> Основною настановою залишалась <...> орієнтація на розвиток української культури, піднесення її на вищий професійний рівень, виховання нової генерації кваліфікованих кадрів у галузі музичного мистецтва»²².

Розпад Російської імперії не лише відкрив шлях для формування української національної держави, але й надав потужний імпульс для початку процесу **українізації**. Варто наголосити, що усвідомлення необхідності навчання рідною мовою певний час об'єднувала діячів УНР та прихильників більшовиків. Так, однією з причин недостатньої грамотності населення в Україні на початку ХХ ст. М. Грушевський уважав передусім відсутність навчання рідною мовою: «Між ріжними краями Росії Україна також належить до гірших, найменше освічених. Причин тому є кілька: мало грошей іде на народні школи, мало про них дбають. А головно через те так тупо в них наука йде, що вчать дітей не українською мовою, котрою вони дома говорять і котру одну тільки добре розуміють. Що небудь незвісне, незнане, можна роз'яснити тільки понятними, зрозумілими словами. Вчити добре можна тільки такою мовою, котру ученики добре знають і розуміють»²³.

²² Семененко Н. Музично-драматичний інститут ім. М. В. Лисенка. *Українська музична енциклопедія* / голова редкол. Г. Скрипник ; НАН України, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ : Видавництво ІМФЕ, 2011. Т. 3. С. 607.

²³ Грушевський М. Про українську мову і українську школу / передм. Я. П. Гояна. Київ : Веселка, 1991. С. 15.

Уже в перші дні існування Української Народної Республіки М. Грушевський декларував: «Потреба широких мас народу, розвій його економічних і культурних сил вимагають українізації школи від споду до верху. Заховуючи права національним меншостям, рахуючися і з обставинами перехідного часу, коли певна частина учнів може показатися непринорованою до українських викладів, ми тим не менше мусимо тепер же приступити до українізації не тільки нижчої і середньої, а й вищої школи на українській землі. Наукових українських сил є для того досить, тільки вони розпорошені і дезорганізовані обставинами старого режиму»²⁴. Ішлося про українізацію не лише освітньої сфери, але й усіх рівнів суспільства та державного управління: «А в найблизшій часі права на заведення рідної мови по всіх школах, од нижчих до вищих по судах і всіх урядових інституціях. З таким же спокоем, але рішуче, домагайся, Народе, того ж права для української мови від пастирів церкви, земств і всіх неурядових інституцій на Україні»²⁵.

Освітні питання обговорювалися на I Всеукраїнському педагогічному з'їзді (квітень 1917), II Всеукраїнському вчительському з'їзді (серпень 1917). Серед ключових тез прийнятих резолюцій йшлося про те, що «школа на Україні повинна бути національною, тобто українською з забезпеченням прав меншостей»²⁶, а також рекомендувалося «звернути відповід-

²⁴ Грушевський М. [Звернення] «До українців – професорів і преподавателів вищих шкіл» [21 березня 1917]. *Грушевський М. Твори : у 50 т. / редкол. : П. Сохань, Я. Дашкевич, І. Гирич та ін. ; голов. ред. П. Сохань. Львів : Світ, 2002. Т. 4. Кн. I : Серія «Суспільно-політичні твори (доба Української Центральної Ради березень 1917 – квітень 1918)».* 2007. С. 5.

²⁵ Відозва Української Центральної Ради до українського народу (9 березня 1917 р.). URL : [http://hai-nyzhnyk.in.ua/doc2/1917%20\(03\)%2009.vidozva.php](http://hai-nyzhnyk.in.ua/doc2/1917%20(03)%2009.vidozva.php).

²⁶ Крилов І. Система освіти в Україні (1917–1930). Мюнхен : Інститут для вивчення СРСР, 1956. С. 22.

ну увагу на русифікаторську роботу деяких земств і урядових інституцій на Україні і вжити відповідних заходів, щоб паралізувати її»²⁷.

Визначну роль у пропагуванні української культури відігравали культурно-освітні громади «Просвіт»: «Усвідомлення значущості історичного моменту поривало освітян сприяти справам державного значення: українській пресі, освіті, шкільництву, національній церкві, функціонуванню мистецтва, зокрема, хорового»²⁸. На 1917 рік це була потужна організація зі значною кількістю філій та осередків (під час I Всеукраїнського з'їзду «Просвіт» 20 вересня 1917 року були сформовані Всеукраїнська спілка та Центральне бюро).

Вивчення музично-просвітницької діяльності українських митців періоду 1917–1920-х років дає змогу осягнути основні тенденції та напрями наступного етапу в історії української музичної освіти та культури. Так, **Кирило Стеценко** очолював педагогічну секцію Головного управління мистецтва та національної культури УНР з 1917 року: «Головні напрями його діяльності в 1918–1919 рр. торкалися питань інфраструктури музичного шкільництва в Україні, складання програм і методик викладання співу та розробок стосовно ролі й значення пісенної спадщини в музичному вихованні»²⁹. К. Стеценко активно долучився до процесу реорганізації музичної освіти та формування концепції «Єдиної школи», що

²⁷ Крилов І. Система освіти в Україні (1917–1930). С. 27.

²⁸ У 1922 році 4322 осередки «Просвіт» були ліквідовані більшовицькою владою як «*класово ворожі організації буржуазно-націоналістичного контрреволюційного штибу*» і перетворено на сільбуду та хати-читальні [Цит. за: Пархоменко Л. «Просвіта». *Українська музична енциклопедія* / голова редкол. Г. Скрипник ; НАН України, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ : Видавництво ІМФЕ, 2018. Т. 5. С. 462].

²⁹ Семененко Н. Ф., Шевчук О. В. Музична освіта. *Історія Української музики*. Київ : Наукова думка, 1992. Т. 4. С. 485.

обговорювалася під час з'їзду вчителів народних шкіл у квітні 1917 року. Проект «Єдиної школи» був виданий у Кам'янці-Подільському в жовтні 1919 року і затверджений 17 червня 1921 року в Тарнові та стосувався передусім школи загальноосвітньої, яка мусила бути «національно-державною, що охоплювала навчанням і вихованням дітей різних соціальних груп», а також структурно «від початку до вищої школи – ділиться на три частини: перша (молодша основна школа включає 4 роки, друга (старша основна школа) – 4 роки і третя (колегія) – знову 4 роки»³⁰.

Окрім проекту «Єдиної школи», під керівництвом К. Стеценка були розроблені «Законопроект про удержавлення Консерваторій та музичних шкіл бувшого Імператорського музичного товариства», «Законопроект про Музичні факультети при Українських державних університетах», «Законопроект про Вищий державний диригентський інститут у Києві», «Музичний факультет при Подільському українському університеті», «Про з'їзд учителів співу Учительських семінарій та інститутів»³¹. К. Стеценко «відстоював ідею удержавлення музичних шкіл і консерваторій, а також перенесення центру уваги музичної освіти зі спеціальних шкіл на загальноосвітні середні. Він уважав, що консерваторії та музичні факультети при університетах мусять дбати про підготовку вчителів музики і співів»³² і був переконаний, що «загальна структура музичної освіти мала бути, насамперед, музично-спеціальною (музичні школи), і музично-академічною (консерваторії та музичні

³⁰ Крилов І. Система освіти в Україні (1917–1930). С. 32.

³¹ Цит. за: [Шульгіна В., Яковлев О. Національна музична школа в контексті соціокультурних зрушень 20-х років ХХ століття. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. Київ, 2008. Вип. 67. С. 80].

³² Кузьмічова В. А. Музична освіта студентів педагогічних навчальних закладів України (1917–1933 р.р. С. 25.

факультети при університетах), найвищий ступінь її повинна була завершувати Академія мистецтв з різними відділами»³³.

Як хормейстер та педагог-практик, К. Стеценко докладав зусиль до формування нових методик викладання предмета «співи», чому присвятив цілу низку праць. Йому належить програма зі співів для Єдиної трудової школі, що була розроблена відповідно до трьох навчальних рівнів і втілила погляди митця на подальші шляхи розвитку та ключові задачі національної музичної освіти. У педагогічному доробку К. Стеценка є збірник пісень «Луна» (1907), до якого увійшли народні та авторські пісні, фрагменти дитячих опер М. Лисенка, а також посібники «Початковий курс навчання дітей нотного співу» та «Шкільний співаник» (1918), де митець дає детальні настанови поступового й гармонійного музичного розвитку дитини відповідно до її віку та індивідуальних здібностей. К. Стеценко був переконаний в абсолютній необхідності виховання українських дітей та молоді на національних музичних зразках і продовжив започатковану М. Лисенком роботу над створенням нового педагогічного репертуару, заснованого на українському пісенному фольклорі³⁴, чому присвячена його доповідь «Українська пісня в народній школі» (1917).

Одночасно з освітньо-реформаторською діяльністю діячів УНР у Києві в більшовицькому Харкові 1919 року розгорнулася робота Всеукраїнського музичного комітету (ВУКМУЗКОМ) при Всеукраїнському відділі мистецтв Наркомосу (Народному комісаріаті освіти) УСРР і Комітеті пропаганди мистецтв. Комітет очолив знаменитий російський тенор Леонід Собінов, «проте більшість відділів очо-

³³ Кузьмічова В. А. Музична освіта студентів педагогічних навчальних закладів України (1917–1933 р.р.). С. 25.

³⁴ Також для виконання учнями К. Стеценка створив дві дитячі опери: «Івасик-Телесик» (лібрето М. Кропивницького) та «Лисичка, Котик і Півник» (лібрето К. Стеценка).

лювали українські музиканти – М. Леонтович (концертний), Федір Якименко (педагогічний), Рейнгольд Глієр (репертуарний), М. Домбровський (історико-теоретичний). Активними членами комітету були Яків Степовий, Кирило Стеценко, Болеслав Яворський³⁵, а також Порфи́рій Демущкий, Яків Яциневич та ін. Питання реформування освітньої сфери піднімалося на I Всеукраїнському з'їзді профспілок оркестрантів 27 квітня 1919 року, на якому був даний поштовх для формування нової структури музичних навчальних закладів, нових програм і навчальних планів.

Педагогічна діяльність видатного вченого-музикознавця **Болеслава Яворського (1877–1942)** (див. вклейку, с. III) мала вагомий вплив на формування музичної освіти в Україні: «Б. Яворський був одним із найяскравіших представників тогочасного європейського музикознавства, творцем однієї із найоригінальніших теорій у теоретичному, концепцій – в історичному музикознавстві»³⁶. У 1916–1921 роках Б. Яворський був професором Київської консерваторії, професором Музично-драматичного інституту імені М. Лисенка (до 1918), а також директором відкритої ним Народної консерваторії в Києві (до 1921 р.), на інструкторських курсах якої відбувалася підготовка майбутніх музично-педагогічних кадрів.

Б. Яворський уславився як автор теорії «ладового ритму», ядром якої «було функціональне розуміння сутності ладу в нерозривній взаємопов'язаності двох начал – стійкого і нестійкого, а розгортання зазначеного співвідношення в часі

³⁵ Лабінський М. Г. Всеукраїнський музичний комітет (ВУК-МУЗКОМ). *Енциклопедія Сучасної України* [Електронний ресурс] / редкол. : І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.] ; НАН України, НТШ. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2006. URL : <https://esu.com.ua/article-30047>.

³⁶ Немкович О. М. Українське музикознавство ХХ століття як система наукових дисциплін : монографія. Київ, 2006. С. 145.

утворювало ладовий ритм»³⁷, «фазової» музично-історичної концепції («будь-яка музична епоха проходить у своєму розвитку ряд фаз <...>, які співвідносяться з віковими періодами життя людини»³⁸), а також нового прогресивного погляду на майбутні методи музичної освіти та виховання.

Основою педагогічної концепції Б. Яворського є виховання та розвиток музичного мислення учнів: «Музичний вуз – одно-факультетний учбовий заклад, і основна його дисципліна – музичне мислення»³⁹, яке митець розумів як «розвиток “творчого” (композиторського) начала, композиторське оперування музичним матеріалом, здатність музиканта знаходити мовою свого мистецтва <...> вираження своєї думки», вміння «слухати власні музичні думки <...>, відчувати рух цього життя»⁴⁰.

У 1919 році Б. Яворський провів цикл семінарів на інструкторських курсах при Київській народній консерваторії, де прозвучали твори європейської класики, революційні та народні пісні в сольних та хорових обробках М. Лисенка, Я. Степового, М. Леонтовича, М. Вериківського, В. Верховинця, П. Козицького⁴¹. Так на практиці реалізову-

³⁷ Немкович О. М. Українське музикознавство ХХ століття як система наукових дисциплін. С. 187.

³⁸ Там само. С. 180–181.

³⁹ Афанасьєв Ю. Л., Джюра О. Л. Професійна підготовка музиканта: уроки Болеслава Яворського : монографія. Київ : ДАККиМ, 2009. С. 49.

⁴⁰ Там само. С. 51.

⁴¹ Програма навчання в Народній консерваторії була різноманітною і включала нотну грамоту, хоровий спів, сольфеджіо, ритміку, а також слухання музики. На заняттях виконувалися та аналізувалися твори Шопена, Гріга, Чайковського, Бородіна, Гайдна, Моцарта, Бетховена, Вебера, Мендельсона та ін. Заняття були груповими й охоплювали дітей віком 7–9 років та 10–12 років. Діти із захопленням співали хорові твори та фрагменти з опер російських та українських композиторів.

валася теза митця про те, що «розвиток музичного мислення повинен здійснюватися на показовій літературі. Слід уникати шаблонних за стилем прикладів. Те, що приклади не розміщуються з урахуванням історичності і стильових ознак, позбавляє виклад ясності, логіки мислення»⁴². Також Б. Яворський «рекомендував і запроваджував у навчальному процесі для музикантів усіх спеціальностей спів у хорі, диригування хором, сольфеджування гармонічних схем (яке формує логіку голосоведіння та ладового тяжіння)⁴³, а також ритміку та «слухання музики», якому надавалося особливе значення для музичного виховання та вдосконалення художнього сприйняття музики. Впливи музично-педагогічної концепції Б. Яворського наближають українську музичну освіту 1920–1930-х років до новітніх тенденцій світової музичної педагогіки, яку прискіпливо вивчали українські музиканти-освітяни.

Творчі ідеї Б. Яворського у своїй активній педагогічній роботі продовжував його учень **Микола Леонтович** (1877–1921), «застосовуючи на уроках завдання на розвиток музичної фантазії в процесі слухання музики, залучаючи усіх дітей до хорового виконання, власної музичної творчості, використовував на заняттях музики синтез мистецтв (спів, малюнок, рухи під музику, літературну творчість тощо)⁴⁴. М. Леонтович працював над розширенням українського педагогічного репертуару, розробляв методики викладання співів та нотної грамоти. Важливим документом є його стаття «Як я організував оркестр в селянській школі» (1919)⁴⁵, де митець зазначає: «В питанні про

⁴² Афанасьєв Ю. Л., Джура О. Л. Професійна підготовка музиканта: уроки Болеслава Яворського. С. 53.

⁴³ Там само. С. 54.

⁴⁴ Пшемінська Л. О. Музично-педагогічні ідеї Болеслава Яворського. *Наукові записки. Серія : Педагогічні науки*. 2021. № 195. С. 189.

⁴⁵ Стаття М. Леонтовича була опублікована 20 вересня 1919 року в «Хоровому пораднику» й перевидана в часописі «Музика» в 1925 році.

репертуар для мого оркестру я опинився в скрутному становищі, бо мені прийшлося стати перед фактом повної відсутності музичного матеріалу в обробці підходячої для мого оркестру»⁴⁶. Ця стаття є яскравим свідченням подвижницької роботи українських викладачів, яким доводилося не лише розробляти нові методики викладання та самостійно створювати музичний матеріал⁴⁷, але й вирішувати безліч організаційно-побутових проблем. Свій педагогічний досвід М. Леонтович узагальнив у посібнику «Нотна грамота. Підручник для навчання співів у народних школах» (Київ, 1920), який і до сьогодні не втрачає своєї актуальності.

Отже, на початок 1920-х років сфера української музичної освіти накопичила значні здобутки й завоювання, які стали передумовою для наступних реформаторських кроків. Основними завданнями, які мусили реалізуватися в майбутньому, були формування нової національної освітньої моделі, детальна розробка всіх рівнів освіти (початкового, середнього, вищого), підготовка музично-педагогічних кадрів, активізація музично-культурного розвитку молоді, заснованого на національній мистецькій спадщині.

У 1920-х роках активно продовжується лінія українізації⁴⁸, що, безумовно, відповідає сучасним запитам укра-

⁴⁶ Леонтович М. Як я організував оркестр в селянській школі. *Музика*. 1925. Ч. 1. С. 18.

⁴⁷ До числа п'єс, призначених М. Леонтовичем для юних музикантів, були його власні хорові обробки, аранжовані для наявного складу оркестру: «Діду мій, дударіку», «Умри, мій індику», «Чоботи», «Ой, розвився».

⁴⁸ Слід враховувати, що «українізація» була національним варіантом більшовицької політики «коренізації» – тимчасового (1920–1932) свідомого компромісу задля укріплення впливу радянської влади в республіках, пов'язаного із залученням національних кадрів до керівництва, пропагуванням рідної мови в усіх сферах суспільного життя тощо.

їнського суспільства, і це не могли не враховувати більшовики, бажаючи завоювати популярність серед українців. Курс на українізацію був «об'єктивно зумовленою, загальною потребою життя, без чого не могла утверджуватися радянська влада в Україні»⁴⁹. Цей процес закладав «підвалини національного консенсусу, став вихідним моментом для повернення до громадянського миру після багатьох років розбрату, давав змогу об'єднати заради конструктивної мети – національного відродження України – зусилля всього українського громадянства. Політика українізації, розпочата правлячою партією більшовиків для посилення своїх позицій, знайшла підтримку серед широких верст населення, які сприйняли її як здійснення національних прагнень»⁵⁰. Як зазначає М. Ржевська, «протягом 20-х років українізація продовжувала лишатися не тільки актуальним гаслом, але й цілою системою заходів, офіційно спрямованих на повсюдне поширення на території УСРР української мови як “знаряддя будівництва соціалізму і змички з селянством”»⁵¹. Як наслідок, у резолюції ЦК РКПб «Про радянську владу на Україні» (1919) з'явився відомий «четвертий пункт»: «Зважаючи на те, що українська культура (мова, школа і т. д.) протягом віків придушувалися царизмом і експлуаторськими класами Росії, ЦК РКП(б) ставить в обов'язок всім членам партії всіма засобами сприяти усуненню перешкод до вільного розвитку української мови і культури. <...> Негайно ж по-

⁴⁹ Пахомова Т. Перепідготовка вчителя в змісті освітньої політики наркомосу України (20-ті – початок 30-х рр. ХХ ст.). *Психолого-педагогічні проблеми сільської школи*. 2012. Вип. 28. Уманський державний педагогічний університет імені Павла Тичини. С. 171–172.

⁵⁰ Там само.

⁵¹ Ржевська М. На зламі часів. Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у соціокультурному контексті епохи. Київ : Автограф, 2005. С. 243.

винні бути вжиті заходи, щоб в усіх радянських установах була достатня кількість службовців, які володіють українською мовою, і щоб надалі всі службовці вміли розмовляти українською мовою»⁵².

Партійні наміри щодо українізації освіти впроваджували в життєву практику голови Наркомосу Г. Гринько та його наступники М. Скрипник і О. Шумський: «У 20-х роках комуністи-патріоти, які очолювали Наркомат освіти⁵³, здійснили українізацію і дали поштовх до розвитку української культури, якого не знав навіть український ренесанс. Цей духовний розквіт був пов'язаний з непом, деякими елементами автономності УСРР, активністю старших поколінь патріотичної української інтелігенції, традиціями української революції 1917–1920 рр. та національного відродження попередніх років»⁵⁴. З ініціативи Г. Гринька були прийняті постанови «Про підготовку працівників освіти з обов'язковим вивченням української мови» (4 травня 1920 р.) та «Про введення української мови в усіх навчально-виховних закладах з неукраїнською мовою навчання» (21 жовтня 1920 р.). Метою цих заходів була реалізація плану поширення навчання рідною мовою, збільшення кількості українських шкіл відповідно до потреб національного складу населення. Однак не слід забувати, що від перших днів існування Наркомосу однією із цілей культурної політики декларувалася «борьба с национальной романтикой, удовлетворения “из коммунистических рук” культурных запросов»⁵⁵, а також виховання «нової лю-

⁵² Єфіменко Г. Початок більшовицької українізації. *Цей день в історії*. 2019. URL : <https://www.jnsm.com.ua/h/1129T/>.

⁵³ Саме Г. Гринько став ініціатором державного вшанування пам'яті Т. Шевченка, що він озвучив на одному з перших засідань Раднаркому УСРР у 1920 році.

⁵⁴ Білоцерківський В. Історія України : навчальний посібник. С. 395.

⁵⁵ Крилов І. Система освіти в Україні (1917–1930). С. 37.

дини, члена соціалістичного суспільства, людину-комуніста, для якого комуністичний устрій був би органічно-близьким, внутрішнє необхідним»⁵⁶.

Українізація стала складовою частиною **освітньої реформи**, яку впроважувала українська влада з початку 1920-х років. Незважаючи на те, що 1920-ті роки позначені неухильним запровадженням ідеї тотальної політизації та ідеологізації мистецтва та музичної освіти, у тому числі й музичної освіти, це була перша національна модель освіти, яка формувалася передусім на основі потреб «народного господарства» з урахуванням викликів часу (громадянська війна, потужна економічна криза, критична нестача викладачів, неграмотність населення тощо). Її початкова недосконалість пояснювалася «загальною для всього суспільства стихією пошуковості, експериментаторства, що часом призвело до суперечливих і навіть полярних наслідків у цій сфері»⁵⁷. На початку 1920-х років Наркомос УСРР на чолі з Г. Гриньком сформулював власну концепцію та модель освіти з акцентом на професійно-технічному навчанні: «Вся освітня робота з юнацтвом (шкільна й позашкільна) будується на базі загальнокорисної продукційної праці і по завданням і підходах утворює єдину систему професійної освіти. <...> В цій системі професійна освіта стає не зовнішнім додатком загальної освіти, а його ґрунтовним джерелом»⁵⁸. Це передбачало передусім максимальне наближення освіти до потреб економіки, відмову від загальноосвітнього принципу навчання як такого, що «не готував людину до життя, і замінювався принципом поєднання спеціальної

⁵⁶ Там само. С. 38.

⁵⁷ Семененко Н. Освіта музична. *Українська музична енциклопедія* / голова редкол. Г. Скрипник ; НАН України, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ : Видавництво ІМФЕ, 2016. Т. 4. С. 487.

⁵⁸ Крилов І. Система освіти в Україні (1917–1930). Мюнхен : Інститут для вивчення СРСР, 1956. С. 45.

(професійної) підготовки»⁵⁹. В. Липинський підкреслює, що це була саме українська освітня модель, надихнута американською системою освіти, «яка у той час базувалась на матеріальному концептуальному підході» й радикально відрізнялася від тогочасної російської моделі освіти, «що спиралась на так званий “формальний” підхід, який передбачав підготовку загальноосвіченої людини»⁶⁰. Найбільш негативним наслідком цієї реформи стала ліквідація всіх університетів у 1921 році, що призвело лише до значного зниження кількості та рівня підготовки фахівців з вищою освітою і викликало обурення професорсько-викладацького складу.

Освітня реформа безпосередньо відбилася на системі музичної освіти й «мала прогресивне значення <...> вперше в історії музичної освіти здійснилося розділення дитячого та дорослого професійного навчання»⁶¹. До слова, в освітній концепції Г. Гринька музична освіта належала до шостої «мистецької» фахової підгрупи: «“ИЗО” (малярство), “МУЗО” (співи й музика), “ТЕО” (театральне мистецтво), “ЛИТО” (літературне мистецтво)»⁶².

З 1922 року консерваторії були трансформовані в «музичні інститути» та «технікуми». Отже, була встановлена триланкова система: «музична профшкола» (початкова освіта), технікум (середня) та інститут (вища)⁶³. Зокрема, **Київська консервато-**

⁵⁹Липинський В. Становлення і розвиток нової системи освіти в УСРР у 20-ті роки : дис. ... д-ра іст. наук : 07.00.01 / Донецьк, 2001. С. 61.

⁶⁰ Липинський В. Становлення і розвиток нової системи освіти в УСРР у 20-ті роки. С. 54.

⁶¹ Хурсина Ж. Выдающиеся педагоги-пианисты Киевской консерватории. Киев : Музична Україна, 1990. С. 10.

⁶² Крилов І. Система освіти в Україні (1917–1930). С. 55.

⁶³Бабій А. Губнаросвіто! Яка твоя думка? (Про стан музичної освіти на Київщині). *Музика*. 1924. Ч. 7–9. С. 165. «Перед нами завдання: в радянській школі дати дітям справжнє музичне виховання» – декларує Юр. Слоницький (*Музика*, 1924. Ч. 10–12, С. 221–222).

рія, за визначенням Ж. Хурсіної, з 1922/1923 навчального року «являла собою музичний комбінат»⁶⁴ і була поділена на три навчальні рівні, що детально описуються на сторінках часопису «Музика»: «Колишню Консерваторію поділено на 3 цілком самостійні з навчального боку школи: а) Профшкола, яку тимчасом призначено для самих-но дітей, а згодом – то й для дорослих. Б) Технікум, що має факультети – фортепіяновий, оркестровий та вокальний; в) Інститут має факультети: виконавський, педагогічний, науковий та творчий. Профшкола дає підготовче музичне виховання. Тут поруч спеціальних дисциплін викладаються елементи музичного виховання: при чому класа музичного виховання (ритміка, слухання музики, то-що займає чільне місце у низці дисциплін. Технікум випускає фахівців-музикантів (оркестранти, співаки та піаністи) з широкими художніми обріями. Інтенсивно працює оркестр. Інститут – це установа, що дає вищу художню освіту. Виконавський факультет готує віртуозів (декан – Пухальський): студенти виконавського факультету дають концерти. За особливо цінний треба вважати науковий факультет, що випускає лекторів, навчителів, дослідників у ділянці музикознавства»⁶⁵. Реорганізацію консерваторії, з 1923 року очолюваної Костянтином Михайловим ⁶⁶, реалізувала спеціальна комісія, перед якою постала низка важливих завдань, серед яких – перебудова всієї концепції музичної освіти, «заточеної» під виховання передусім виконавця-віртуоза; відокремлення початкового освітнього рівня, завдання якого віднині виконувала профшкола; реалізація соціальної мети нової більшовицької влади щодо надання переваги вихідцям з робітничо-селянського середовища тощо. До викладацького складу були запрошені найкращі професори (деякі з них вже

⁶⁴ Хурсина Ж. Выдающиеся педагоги-пианисты Киевской консерватории. С. 10.

⁶⁵ В Києві. *Музика*. 1923. Ч. 8–9. С. 34–35.

⁶⁶ У 1920–1922 роках ректором був Ф. Блуменфельд, який згодом переїхав до Москви.

працювали в училищі): В. Пухальський (фортепіано, історія та теорія фортепіанної техніки), Григорій Коган (фортепіано, історія музики та історичний матеріалізм, історія та теорія піанізму), Арнольд Янкелевич, Сергій Тарновський (фортепіано), Давид Бертє (методика гри на скрипці), психолог та педагог Степан Ананьїн (саме з його ініціативи в консерваторії був відкритий педагогічний факультет), історик мистецтва Федір Шміт (психологія та стилістика мистецтва), Олексій Гиляров (історія культури). На відкритій 1923 року кафедрі оперно-симфонічного диригування викладали Фелікс Блюменфельд, Микола Малько, Олександр Орлов. У 1922–1923 роках був заснований музично-науковий факультет, призначений підготовці «вчителя, письменника й лектора по музичні науці»⁶⁷. Факультет очолив Федір Шміт, серед професорів були Арнольд Альшванг (аналіз будови музичної мови), Г. Коган (історичний матеріалізм), Валентин Асмус (логіка). До числа викладачів належав також М. Тутковський (1920–1929).

На початку 1920-х років плідну роботу продовжував **Музично-драматичний інститут імені М. Лисенка**, залишаючись «флагманом» національної музичної освіти: «Специфіка Муздраміну полягала у підготовці викладачів з виконавських дисциплін, музичних вихователів, працівників установ політосвіти, диригентів симфонічних оркестрів, композиторів. Окрім традиційних спеціальних предметів експериментальний характер мав реєстр додаткових (втім – обов'язкових) дисциплін (педагогіка, спец. фізкультура, дитячі ігри, соціально-економічний цикл, спеціальні анатомія та фізіологія)»⁶⁸. Як зазначає Ж. Хурсіна, «розширюючи контин-

⁶⁷ Семененко Н., Шевчук О. Музична освіта. *Історія української музики*. Київ : Наукова думка, 1992. Т. 4. С. 491.

⁶⁸ Семененко Н. Освіта музична. *Українська музична енциклопедія / голова редкол. Г. Скрипник ; НАН України, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського*. Київ : Видавництво ІМФЕ, 2016. Т. 4. С. 520.

гент учнів і поставивши перед собою задачу виховання великої армії педагогів, інститут в ці роки значно скорочує випуск виконавців. Найбільш чисельним стає музично-педагогічний факультет (інструкторсько-педагогічний)⁶⁹. У 1924 році метою і завданням діяльності закладу декларувалося «виховання художника-громадянина, що має відповідати сучасним життєвим умовам і вимогам робітничо-селянської маси», а також зазначалося, «основним принципом, з якого виходить вся творча праця ком. фак. (композиторського факультету – І. Б.-Д.) – є трактовка музики, як думання звуковими образами <...> перетворення сучасності звуковими образами»⁷⁰, в чому можна побачити впливи педагогічної концепції Б. Яворського. Незважаючи на зростання ідеологічних утисків, у беззаперечному пріоритеті викладачів Інституту залишався розвиток української культури, її професіоналізація, підготовка нових педагогічних кадрів. До програми Інституту було введено музичну етнографію, історію української музичної культури, а педагогічний репертуар поповнювався українською музикою.

Протягом 1920-х років із київських музичних вишів вийдуть такі визначні музиканти, як Володимир Горовиць (клас Ф. Блюменфельда та С. Тарновського), В. Розумовська (клас Г. Нейгауза), Абрам Луфер, Євген Сливак, (клас Г. Беклемішева), Арнольд Альшванг, Григорій Коган (клас Володимира Пухальського), В. Стешенко (клас Ф. Блюменфельда), трохи згодом, у 1930-х – Я. Фастовський (клас С. Тарновського), Григорій Курковський, Розалія Ельвова (клас Г. Беклемішева), Борис Милич, Г. Огієвська (клас В. Пухальського), Лев Вайнтрауб (клас Костянтина Михайлова)⁷¹.

⁶⁹ Хурсина Ж. Выдающиеся педагоги-пианисты Киевской консерватории. С. 13.

⁷⁰ Музыка. 1924. Ч. 4–6. С. 51–52.

⁷¹ За: [Хурсина Ж. Выдающиеся педагоги-пианисты Киевской консерватории. С. 17].

У 1922–1923 роках процес реформування проходить **Одеська консерваторія**, реорганізована в музичний технікум. З 1925 року заклад став Музично-драматичним інститутом (Муздраміном), який включав у себе музичний та театральний факультети, а в 1927 році був названий на честь Л. Бетховена. Упродовж 1923–1929 років ректором консерваторії, а також професором за класом диригування та оперним класом був Григорій Столяров. 1920-ті роки стали яскравим періодом в історії Одеської консерваторії, у якій викладали такі видатні музиканти та педагоги, як Марія Старкова (клас фортепіано; Віктор Селявін, Юлія Рейдер (клас сольного співу), Петро Столярський, Йосип Перман (клас скрипки), Костянтин Пігров (хоровий клас), Микола Вілінський (композиція) та ін. У ці роки з Одеського музично-драматичного інституту вийшли визначні музиканти: композитори Костянтин Данькевич, Володимир Фемеліди, Серафим Орфеев, Леонід Гуров, Яків Файнтух, славетні виконавці Давид Ойстрах, Еміль Гігельс, Тетяна Гольдфарб, Яків Зак, музикознавець та піаніст Лев Баренбойм, співаки Михайло Гришко, Марія Бем, Ольга Благовидова (клас Ю. Рейдер), Олексій Кривченя, Василь Козерацький, Людмила Крижанівська (клас Віктора Селявіна) та ін.

У 1920-х роках **Харківська консерваторія** (з 1921 р. – «музичний технікум») також ішла непростим шляхом трансформацій та реформ. Після засновника закладу Іллі Слатіна в 1921–1922 роках її очолював видатний композитор Микола Рославець. У 1922–1923 роках директором «музичного технікуму» був Семен Богатирьов, основоположник харківської композиторської школи. На 1922 рік у музичному технікумі існувало чотири факультети: фортепіанний, оркестровий, теоретичний та вокальний. До числа викладачів належали скрипаль Ілля Добржинець, віолончеліст та композитор Михайло Букінік, композитор, фольклорист та хоровий диригент Сергій Дрімцов (у 1925–1934 рр. обіймав посаду ректора), співак та режисер Олександр Альтшуллер, фундатор

харківської фортепіанної школи Павло Луценко, відомий композитор Йосип Шиллінгер (друг Л. Термена і один з перших виконавців на славнозвісному «терменвоксі») та ін. Серед випускників цих років – Веніамін Тольба, І. Коган, Д. Міллер, Дмитро Клебанов, Л. Гельфгат, М. Бланк, А. Молчанова, Я. Жубінський, Є. Піскарьова, Соломон Файнтух, Олександр Стеблянко, Вячеслав Барабашов ⁷².

У 1923 році Катеринославську консерваторію було перетворено на Музично-театральний технікум зі статусом вищого навчального закладу, а Вінницька народна консерваторія була об'єднана з музичним технікумом і перенесена до Кам'янця-Подільського. У 1925 році Київська консерваторія була перейменована на Державний музичний технікум: саме тоді інструменталісти та вокалісти були передані з Музично-драматичного інституту до «музичного технікуму». Отже, в Інституті готували лише педагогів, а в технікумі – виконавців: «Штучний розподіл на два вузи ускладнив організацію педагогічного процесу. Розмежування функцій виконавця та педагога було найбільшим недоліком в системі спеціальної музичної освіти в Україні в ці роки»⁷³. Цю ситуацію описує Анатолій Буцькой: «Консерваторія, не прийнявши української системи профосвіти, намагалася зберегти своє незалежне становище. Інститут ім. Лисенка вимагав рішучого перегляду консерваторського типу школи, точного підрахунку потреб держави в тих чи інших формах муз. діяльності й утворення такої школи, яка давала б потрібних державі робітників. Консерваторія протиставила Інституту ім. Лисенка як третій ступінь муз. школи (згідно з Московською, а не з Харківською системою). Особливого загострення досягла бо-

⁷² За матеріалами: [Харківський музичний фаховий коледж ім. Б. Лятошинського Харківської обласної ради. Сторінки історії. URL : <https://hmu.net.ua/index.php/homepage/storinki-istoriji1>].

⁷³ Хурсина Ж. Выдающиеся педагоги-пианисты Киевской консерватории. С. 16.

ротьба цих шкіл на Київській конференції по художній освіті (на весні 1924 р.). Внаслідок цього тепер стан муз. освіти такий: ми маємо інститутів більше, ніж треба (Харків, Одеса й два у Києві), бракує потрібної мережі профшкіл (у Києві нема зовсім профшкіл, досі нема ще яскраво точно встановленого, життєздатного розмежування трьох типів шкіл між собою. Методологічна праця ледве тільки налагоджується (методологічна нарада Головметодкома в червні 1924 р.)»⁷⁴.

Насправді в період до 1925 року в Києві було відкрито шість музичних профшкіл, а при консерваторії з'явився дитячий музичний відділ, згодом – факультет дитячого виховання, метою якого була підготовка педагогічних кадрів для музичних профшкіл. За деякими даними, ще на початку 1920-х років у Києві вже було 35 музичних шкіл. В Одесі при Муздраміні відкрилася музична трудова школа-семилітка імені О. Глазунова. У Харкові працювали дві музичні профшколи: «Викладацький склад Першої був досить міцний у 1924/25 учбовому році тут працювали 39 педагогів з вищою освітою, 20 – з середньою. Траплялось, що випуск школи становив більше як 720 осіб»⁷⁵.

Навчання дітей та юнацтва у 1920-х роках приділялася велика увага, на вироблення нових програм, методик і навчального репертуару спрямовувалися зусилля найкращих педагогів та музикантів. Проблематика музичної освіти дедалі частіше стає предметом дискусій музикантів-педагогів та виконавців. Так, у 1924 році в Києві відбувся «Перший всеукраїнський з'їзд діячів музичної культури»: «Сила питань вимагають обговорення і свого розв'язання на таких зборах, де зійшлись-би: творці-композитори, педагоги, вчені-теоретики, практики-диригенти та виконавці: музики та

⁷⁴ Буцької А. К. Музична освіта на Україні. *Музика*. 1925. Ч. 2. С. 98–99.

⁷⁵ Семененко Н., Шевчук О. Музична освіта. *Історія української музики*. Київ : Наукова думка, 1992. Т. 4. С. 497.

артисти»⁷⁶. Ця конференція, присвячена у тому числі проблемам художньої освіти, пройшла за участю 150 лекторів, педагогів, та студентів київських художніх шкіл. У 1925 році пройшла виставка «7 років музичної культури на Україні», що продемонструвала значний інтерес до проблем музичного просвітництва: «Педагогіка, маючи на увазі піднести естетичне виховання, змінила своє відношення до предметів мистецтва і відвела мистецтву досить важливу ролью в сучасних програмах трудшкіл. Різні галузі мистецтва та їх виклад починають зацікавлювати не тільки педагогів, а й музикантів, співців та ин., а самі предмети мистецтва студіюють науковими методами»⁷⁷.

У 1925 році в Харкові відбулася конференція представників художніх і музичних вузів, а також I Всеукраїнський з'їзд ректорів та керуючих музично-драматичними навчальними установами (26–30 червня), на якому були затверджені нові навчальні плани музичних шкіл, а також зміцнений їхній зв'язок з політосвітою. На I Всеукраїнському з'їзді сімдесяти представників мистецьких вузів, шкіл, суспільних організацій (1926, Харків) відбулася нова дискусія з проблеми реорганізації системи освіти, «були підбиті підсумки 4-річному досвіду практичного застосування так званої української системи профосвіти» і поставлена задача «створення єдиного музичного вищого учбового закладу, який би передбачав комплексну підготовку музикантів»⁷⁸. Також «були затверджені строки навчання в кожному з типів шкіл: у профшколі – 3 роки, у технікуми – 3 роки, в інституті – 4 роки»⁷⁹.

⁷⁶ Вже час. *Музика*. 1923. Ч. 8–9. С. 23.

⁷⁷ Білич Н. Виставка «7 років музичної культури на Україні». Музичне виховання на виставці. *Музика*. 1925. Ч. 2. С. 95–96.

⁷⁸ Семененко Н., Шевчук О. Музична освіта. *Історія української музики*. Київ : Наукова думка, 1992. Т. 4. С. 494.

⁷⁹ Хурсина Ж. Выдающиеся педагоги-пианисты Киевской консерватории. С. 16.

Отже, унаслідок проведеної освітньої реформи на початку 1920-х років «великою мірою на державному рівні виникла потужна інфраструктура національної музичної культури в цілому»⁸⁰, сформувалася значна кількість освітніх осередків, постало нове покоління національних педагогічних та виконавських кадрів.

Визначну роль в історії української освіти та культури 1920-х років відіграло **Товариство імені Миколи Леонтовича** (1921–1928)⁸¹, що об'єднало провідних українських митців (М. Грінченко, К. Стеценко, В. Косенко, Б. Лятошинський, Л. Ревуцький, М. Вериківський, Ф. Надененко, П. Козицький та ін., усього понад 200 членів) і сприяло блискучому підйому національного музичного мистецтва та освіти. Як зазначалося в Положенні Товариства, написаному К. Стеценком, «Українське музичне товариство має своєю метою піднесення та розвиток музичної України в широкому розумінні цього слова»⁸². Закладаючи основні секції майбутнього товариства («а) етнографічну, б) педагогічну, в) організаційну, г) видавничу та д) техніко-будівничу»), К. Стеценко визначає основні напрямки освітньої діяльності товариства: «Секція педагогічна ставить своєю метою підготувати кадри освічених музичних педагогів, діячів, дирижорів, музик і др., для чого має право відкривати музичні класи, курси, школи, консерваторії та інші педагогічні заклади: командирує за кордон для удоскона-

⁸⁰ Немкович О. Українське музикознавство ХХ століття як система наукових дисциплін. С. 114.

⁸¹ Детальніше про історію діяльності Товариства ім. М. Леонтовича див. розділ В. Кузик «Музичне товариство імені Леонтовича – стратегія творення національної культури».

⁸² Кузик В. З історії утворення музичного товариства імені М. Д. Леонтовича. *Український музичний архів. Документи і матеріали з історії української музичної культури*. Київ : Центрмузінформ, 2003. Вип. 2. С. 12.

лення здібних і видатних учнів, дирижорів, композиторів, музик, а також допомагає їм, засновуючи стипендії, інтернати і т. ін., оголошує конкурси на твори музичні і теоретико-музичні»⁸³.

Товариство імені М. Леонтовича розпочало свою роботу як потужний осередок розвитку української культури, мистецтва та освіти, чим одразу викликало невдоволення більшовицького уряду. Прискіплива увага з боку влади змушувала членів Товариства шукати компромісів та балансу між генеральною метою національного мистецького розвою та новітньою «пролетарською» ідеологією. У статті, присвяченій уже згадуваній виставці «7 років музичної культури на Україні» зазначено: «Вихідним моментом роботи Муз. Т-ва є втягнення найширших пролетарських мас до творення української музичної культури. Широка агітація за утворення хорів і муз гуртків, за налагодження в них студійної роботи, за утворення густої сітки музичних профшкіл і, нарешті, за музичні виставки-відчити»⁸⁴. Означена виставка пройшла в листопаді 1925 року і свідчила про масштаби діяльності Товариства та його членів, які досягли відчутних результатів на всіх напрямках роботи і сформували значну музично-освітню базу: «До системи муз. виховання входять: співи, ритміка, слухання музики, музика та теорія музики. Всі ці елементи досить яскраво демонстрували на Виставці великою кількістю експонатів, персональними виступами учнів студій та доповідями їхніх керівників. Було виявлено, безумовно, величезні наслідки праці, проробленої за новими методами і невідомим ще шляхом, і це залишає в нас упевненість в майбутньому успіху в цій галузі»⁸⁵.

⁸³ Там само.

⁸⁴ Виставка «7 років музичної культури на Україні». *Музика*. 1925. Ч. 1. С. 36–38.

⁸⁵ Білич П. Виставка «7 років музичної культури на Україні». *Музичне виховання на виставці*. *Музика*. 1925. Ч. 2. С. 95–96.

Часопис «Музика», який видавався Товариством у 1923–1927 роках, став провідним друкованим органом української культури (важливо, що це був саме україномовний орган ⁸⁶). Уже в першому номері видання (квітень 1923 р.) редакція визначила такі цілі: «Внести ясність в сучасну ідеологічну плутанину артистичного життя. <...> Накреслити принципи й шляхи в сфері науково-теоретичного студювання, утворити в товщі мас нову естраду музичну, лабораторію нову. Піднести музичний рівень нашого громадянства, виховати у нього смак і почуття музичної краси, виплекати свідомо-критичне відношення до творів музики»⁸⁷. Завданням видання було «давати читачам в приступному викладі найпотрібніші відомості по різних питаннях музичної справи». Зокрема, систематично висвітлювалися питання «музичної педагогіки, музичної самоосвіти, диригентської справи, музично-інструкторської роботи і т. ін. <...>»⁸⁸.

Як відомо, у 1926 році журнал виходив під назвою «Українська музична газета», у 1928–1930 роках його змінила «Музика – масам», а в 1931-му – «Музика мас». Матеріали, опубліковані у випусках часопису, містять цінні відомості про стан музичної освіти та культури в Україні 1920-х років. Кожен випуск часопису детально інформував читачів про всі аспекти і проблеми сучасної музичної освіти, неодноразово ставав майданчиком для публічних дискусій, знайомив із передовими тенденціями та відкриттями вітчизняної та світової музичної педагогіки тощо. Важко переоцінити значення «Музики» як своєрідного літопису, що фактично «зафіксував» процес становлення музичної освіти в Україні 1920-х років.

⁸⁶ Шеремета І. Музична періодика Всеукраїнського музичного товариства імені М. Леонтовича: сторінки історії. *Студії мистецтвознавчі*. 2018. Чис. 1 (61). С. 65–74.

⁸⁷ Музика. 1923. Ч. 1. С. 5.

⁸⁸ Музика. 1924. Ч. 7–9. С. 155.

І. МУЗИЧНЕ ЗНАННЯ—МАСАМ.

МУЗИКА—ШКОЛІ, КАСАРНІ, СЕЛЬБУДУ Й МАЙСТЕРНІ!

Гасла з журналу *Музика* (1924. Ч. 7–9. С. 155, 165)

Окрім спеціалізованих теоретичних публікацій, на сторінках «Музики» з'являється багато «лікнепівських» матеріалів, покликаних пропагувати та популяризувати музичну освіту як своєрідний «тренд» епохи⁸⁹. Визначаються «параметри» музично-освіченої людини, де сформульовані доволі високі вимоги до рівня музичної освіти та самоосвіти (не лише знання теорії та гра на музичних інструментах, але й вимога «виховати себе до сприймання музики», порада не лише слухати, але й «вміти самому прочитати музику композитора, розгадати й вивчити його думку»⁹⁰). Це цілком відповідало гаслам, що постали в 1924 році («Озброймо пролетаря зброєю музичної культури», «Музичне знання – масам» – остання назва стала постійною рубрикою видання). Даються конкретні рекомендації з організації музично-просвітницької роботи («Музичний гурток, його склад і робота»⁹¹, «Як складати програми концертів»⁹²), методики навчання музичній грамоті учнів у трудшко-

⁸⁹ «Кого ми називаємо музично-освіченою людиною», «12 заповітів хористові», «10 заповітів диригентові», «Мінімум музично-теоретичної підготовки хориста» див. [Музичне знання – масам. *Музика*. 1924. Ч. 7–9. С. 155–159].

⁹⁰ *Музика*. 1924. Ч. 7–9. С. 155.

⁹¹ *Музика*. 1924. Ч. 10–12. С. 215. Сюди ж можна віднести статтю Гуменник А. Про музичну працю в Київських робітничих клубах. *Музика*. 1924. С. 222–223.

⁹² *Музика*. 1924. Ч. 10–12. С. 216.

лі⁹³. Постійно підкреслюється важливість музичної освіти майбутніх шкільних педагогів, що є запорукою їхнього професіоналізму та універсалізму («Треба ніяк не випускати на село педагога, що не має музичної освіти (або ж педагога з однією музичною освітою). Через це в школах, де “куються” педагоги, мусить бути поставлена музична освіта тільки поруч зі всякою іншою (їй не треба тут надавати побічного чи спеціального значіння)⁹⁴).

Зокрема, на важливості питання музичної освіти наголошує Ю. Слоницький (1924)⁹⁵: «Накреслити шляхи роботи в цьому напрямку є чергове завдання наших кращих муз педагогів». З погляду автора, важливо подолати недоліки «старої школи» (співи – «предмет необязательный», незадовільний рівень викладачів (дяки та регенти) та викладання музичної грамоти. Окрім партійно-ідеологічних завдань (подолання «церковщини», «марксистське» виховання), дописувач цілком слушно пропонує звернути увагу на підвищення кваліфікації «педперсоналу», зробити спів обов'язковим предметом, оновлення дитячої методичної літератури тощо.

Отже, перша половина 1920-х років стала якісно новим етапом в історії музичної освіти в Україні. Формування нової мережі навчальних закладів, що стало наслідком першої етапу освітньої реформи, вимагало від освітян невпинної роботи над забезпеченням всезростаючих потреб професійного навчання та музичної просвіти. Це був час невтомних пошуків та експериментів, до яких вдалися найталановитіші українські митці, до пори вільні від необхідності жорстко слідувати «лінії партії». Особливу увагу українські педагоги приділяли проблемам дитячого та молодіжного навчання, справедливо вбачаючи в

⁹³ Соловський Б. Перші лекції з нотної грамоти в трудшкoлі. *Музика*. 1925. Ч. 1. С. 27–28.

⁹⁴ Гудзій П. Музичне виховання в сільській школі. *Музика*. 1925. Ч. 1. С. 31.

⁹⁵ Слоницький Юр. Чергове завдання. *Музика*. 1924. Ч. 10–12. С. 221–222.

ньому необхідний базис подальшого становлення творчої особистості музикантів. Великого значення набули оригінальні та прогресивні освітні ідеї Б. Яворського, учні якого відіграли провідну роль в формуванні української музичної педагогіки: «Саме в цей період широко впроваджується метод, що спирається на музично-слуховий досвід, розвиток музично-слухових уявлень, музичного мислення, навичок свідомого слухання»⁹⁶. Розглянемо деякі педагогічні концепції означеного періоду.

Питання розвитку дитячої музичної освіти розглядаються в статті учениці Б. Яворського **Надії Гольденберг (1890–1981) «Дитяче музичне виховання, як основа дитячої музичної освіти»**, яка була озвучена під час «Першого всеукраїнського з'їзду діячів музичної культури» (1924)⁹⁷. У своїй доповіді Н. Гольденберг узагальнила власний великий практичний досвід⁹⁸ у поєднанні з педагогічними ідеями свого вчителя Б. Яворського. Мисткиня критикує вузький професіоналізм «старої школи», метою якої було «як найскоріше навчити дітей грати на якому-небудь музичному інструменті – важкі технічні твори, зміст яких, здебільшого, зовсім не відповідав ані дитячому розумінню, ані дитячій психології»⁹⁹, що спри-

⁹⁶ Хурсина Ж. Выдающиеся педагоги-пианисты Киевской консерватории. С. 11.

⁹⁷ Гольденберг Н. М. Дитяче музичне виховання, як основа дитячої музичної творчості. *Музика*. 1924. Ч. 1–3. С. 6–14.

⁹⁸ Н. Гольденберг була викладачем Музично-драматичного інституту імені М. В. Лисенка (1923–1927), також директором Дитячого відділу 1-ї музпрофшколи (при Київській консерваторії) та керівником класу фортепіано й музичного виховання (1925–1930).

⁹⁹ Гольденберг Н. Дитяче музичне виховання, як основа дитячої музичної творчості. *Музика*. 1924. Ч. 1–3. С. 6. Аналогічної думки дотримується ще один учень Б. Яворського А. Буцької. Ведучи мову про дореволюційну систему професійної музичної освіти, він зазначав: «Консерваторію можна уявляти, як школу майстрів, як об'єднання в педагогічній праці низки художників».

чиняло втрату інтересу до музики та зневажливе ставлення до теоретичних предметів. Натомість Н. Гольденберг вважає, що «завданням дитячої музичної освіти є виховання особи з художньо-музичним розвитком і загальною технічною та теоретичною підготовкою в такому розмірі, як це необхідно для спеціалізації в галузі професіоналізму»¹⁰⁰, «наше головне завдання – навчити не лише сприймати, але цілком свідомо відтворювати музику»¹⁰¹. (Див. вклейку, с. III).

Н. Гольденберг пропонує «починати музичну освіту не з вузько професійного навчання, а власне з такого загального художнього музичного виховання, при чому покласти його в основу не лише музичної, а й загальної освіти»¹⁰². Викладачка переконана в необхідності формування «перших музичних звичок», чому сприяє «створення музичного та загально художнього світогляду, й, отже, створенням майбутнього музики з певним напрямком, ухилом мислення»¹⁰³. Н. Гольденберг визначає обсяг необхідних для музичного виховання предметів (хоровий спів, диригування, музична грамота, аналіз музичних творів, слухання музики, ритміка) та методів (багатоаспектне вивчення певного жанру чи твору з метою «яскравого, асоціативно-прийняттого свідомістю та органічного враження від даного характерного музичного явища»¹⁰⁴, ведення щоденника музичних вражень, дискусійне обговорення тощо). Одним з першорядних завдань музичної світи Н. Гольденберг вважає виховання педагогів із новітнім, прогресивним мисленням: «Правда треба з жалем визнати, що таких педагогів у нас ще дуже мало, а в порівнянні до величезних вимог

¹⁰⁰ Гольденберг Н. Дитяче музичне виховання, як основа дитячої музичної творчості. *Музика*. 1924. Ч. 1–3. С. 6.

¹⁰¹ Там само. С. 11.

¹⁰² Там само. С. 7.

¹⁰³ Там само.

¹⁰⁴ Там само. С. 9.

життя й зовсім майже немає; але ми мусимо їх створити і я твердо вірю в це»¹⁰⁵.

Видатний український композитор і теоретик (також учень Б. Яворського) **Михайло Вериківський (1896–1962)** акцентував свою увагу на необхідності докорінного реформування системи викладання музично-теоретичних дисциплін з метою викорінення схоластичного та відірваного від «живої» виконавської практики підходу: «Виклад тої або іншої музичної дисципліни, в зв'язку з формуванням музичної думки, музичного твору (ладовий ритм) треба вважати за основу вимогу сучасного музично-теоретичного виховання»¹⁰⁶. «Слухання музики» як окрема дисципліна і як універсальний метод музично-естетичного виховання представлене в публікації **Наталії Вольтер (1898–1963)**, ще однієї послідовниці Б. Яворського: «Слухання музики по суті не є спеціальним предметом, якому треба навчати, це лише метод за допомогою якого, на підставі реального звучання, дається знайомство з музичними ладами, музичними схемами, музичними символами, літературою, стилями, то що. Цей метод постав, як реакція на схоластичну систему консерваторської педагогіки, як протипага традиційних схем “теоретичного” навчання, що базувались виключно на нотному записуванні та абстрактних правилах»¹⁰⁷. Досі актуальною є деталізована анкета-опитування для визначення музичних здібностей дітей, створена піонером української музичної психології та педагогіки **Степаном Ананьїним (1875–1945)**¹⁰⁸.

У 1925 році музикознавець **Лев Кулаковський (1897–1989)** публікує розгорнуту статтю «Ритмічна гімнастика

¹⁰⁵ Там само. С. 12.

¹⁰⁶ Вериківський М. Про музично-теоретичне виховання. *Музика*. 1924. Ч. 4–6. С. 28.

¹⁰⁷ Вольтер Н. Слухання музики. *Музика*. 1924. Ч. 1–3. С. 28.

¹⁰⁸ Ананьїн С. До вивчення музичного боку дітей та дитячої музичної здібності. *Музика*. 1924. Ч. 1–3. С. 14–17.

Ж. Далькроза та її значіння»¹⁰⁹. У цьому дослідженні автор розглядає популярну на той час систему музичного виховання швейцарського педагога і композитора Е. Далькроза, детально описує її основні аспекти, а також аналізує з погляду теорії ладового ритму Б. Яворського, тим самим виділяючи в ній певні неточності та методичні похибки. Загальний критичний тон статті не применшує її інформативного значення: поява цього матеріалу свідчить про намагання розширити світогляд українських музикантів, ознайомити їх із сучасними здобутками світової педагогічної науки.

Очевидним є прагнення українських педагогів 1920-х років вивчати досвід **зарубіжних колег**. Показовою є коротка замітка про виховання дітей у США: «Симфонічний оркестр в Чикаго дає цікавий приклад в цій ділянці. Він улаштовує цілу низку концертів для дітей. <...> Щоби не втомлювати увагу дітей, вибираються короткі пісні. При концерті показуються портрети композиторів. Діти вчать розпізнавати барви настрою в оркестрі, для чого їм демонструється ряд окремих інструментів»¹¹⁰. У 1927 році з'явилася «перекладна» стаття Фон Пауля та А. Піска «Народна музична освіта на Заході»¹¹¹, де замальовується загальна ситуація «народного музичного життя» в Німеччині та Австрії.

У глибоких та змістовних публікаціях піаніста, музикознавця та історика фортепіанного мистецтва **Григорія Когана (1901–1979)** втілені настанови, важливі для становлення української фортепіанної школи¹¹². Так, розкриваючи методику польського піаніста й педагога Теодора

¹⁰⁹ Кулаковський Л. Ритмічна гімнастика Ж. Далькроза та її значіння. *Музика*. 1925. Ч. 5–6. С. 209–214; Ч. 7–8. С. 261–266.

¹¹⁰ *Музика*. 1924. Ч. 4–6. С. 57.

¹¹¹ Фон Пауль, А. Піск. Народна музична освіта на Заході. *Музика*. 1927. Ч. 2. С. 7–13.

¹¹² Коган Г. Головні напрямки в фортепіановій педагогіці (популярні нариски). І. Школа Лешетицького. *Музика*. 1925. Ч. 1. С. 22–27.

Лешетицького та його учениці Анни Єсипової, Г. Коган називає її «найбільш розповсюдженою і найбільш впливовою фортепіаново-педагогічною школою»¹¹³, звертає увагу на поради щодо становлення особистості учня-піаніста, режиму його роботи, факторів формування виконавського апарату, виконання *staccato*, репетицій, пасажів, арпеджіо, особливості педалізації, фразування тощо. Свої розвідки Г. Коган продовжує оповіддю про методику німецького педагога Людвіга Демпе: «Піаніст школи Демпе повинен грати цілою рукою, звернувши найбільшу увагу на те, щоб використати найбільш дужі м'язи, – плечеві <...> та спинні»¹¹⁴. Важливість цієї серії публікацій важко переоцінити, оскільки вона з'явилася на етапі становлення вітчизняної фортепіанної школи.

У 1924–1925 роках на базі Музично-драматичного інституту М. Лисенка професор **Григорій Беклемішев (1881–1935)** провів «Цикл публічних музично-історичних демонстрацій», під час якого він виконав 2000 творів композиторів XVI–XX ст.¹¹⁵ і «намагався перш за все перевести перед слухачами не теоретичний курс лекцій з історії музики, як це ми звичайно бачили й бачимо по вищих музичних школах, а історію музики в самому процесі її звучання» і «не обмежився тільки фортеп'яновою музикою, а демонстрував і музику симфоній, опер та инш. <...> Г. М. Беклемішев давав свої демонстрації не в строго хронологічному порядку, а розбив їх по народах, і вже музику кожного народу давав у хронологічному

¹¹³ Там само. С. 22.

¹¹⁴ Коган Г. Головні напрямки в фортепіановій педагогіці (популярні нариски). П. Вчення Демпе. *Музика*. 1925. Ч. 2. С. 89–92.

¹¹⁵ Немкович О. Беклемішев Григорій Миколайович. *Енциклопедія Сучасної України* / редкол. : І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.] ; НАН України, НТШ. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2003. URL : <https://esu.com.ua/article-39018>.

порядку. Протягом зимнього сезону 1924–1925 р.р. виконав він на 52 демонстраціях 560 творів англійських, американських, французьких та німецьких авторів»¹¹⁶. За свідченням Ж. Хурсіної, «музичні ілюстрації» спочатку були пов'язані з курсом історії музики, але потім перетворилися на окрему серію концертів.

Неоцінений внесок у розвиток української музичної освіти та науки здійснив музикознавець, фольклорист та педагог **Микола Грінченко (1888–1942)**: він став автором першого курсу історії української музики, що спочатку був апробований ним у Кам'янець-Подільському університеті, а згодом – у Музично-драматичному інституті ім. М. Лисенка. Історію української музики М. Грінченко викладав одночасно з курсами російської та західноєвропейської музики, історії опери, музичної критики, музичної історіографії історії української музичної фольклористики¹¹⁷. Результатом роботи над курсом став перший підручник «Історії української музики» (1922, наступні редакції – 1928 та 1929 рр.). Наполягаючи на важливості вивчення української музики, М. Грінченко підкреслює визначну роль музичного мистецтва в становленні національної самосвідомості українців: «Музика є найбільша парость тих духовних надбань, що захоче в сої український нарід. <...> На сторожі своїх культурних прав поставив український нарід своє рідне слово, свою мову та свою пісню, що заховали в собі всі найбільш типові ознаки культурної окремішності українського народу. Отже, в музиці маємо

¹¹⁶ Ревуцький Д. Цикл публічних музично-історичних демонстрацій проф. Г. М. Беклемішева. *Музика*. 1925. Ч. 7–8. С. 287–290.

¹¹⁷ За: [Немкович О. Видатний український історик-музикознавець (М. О. Грінченко). *Музична україністика: сучасний вимір* : зб. наук. статей пам'яті композитора й музикознавця, доктора мистецтвознавства, професора Антона Мухи. Київ : Видавництво ІМФЕ, 2009. Вип. 3. С. 141–155].

ми один з тих чинників, що допомагають утворенню своєї оригінальної культури»¹¹⁸.

Окрім музикознавчої та викладацької, у 1920-х роках М. Грінченко провадив активну суспільно-культурну та просвітницьку діяльність. У 1925–1928 роках він обіймав посаду ректора, а в 1928–1934 роках – проректора Музично-драматичного інституту імені М. Лисенка. М. Грінченко зробив вагомий внесок у становлення Музичного товариства імені М. Леонтовича і як член президії, і як очільник видавничого та науково-дослідного відділів, а також як провідний редактор журналу «Музика» (1923–1925 і 1927) та «Української музичної газети» (1926). Його дописи були присвячені передусім новинкам навчально-методичної літератури: кожному виданню приділялася прискіплива увага, адже проблема нестачі навчальної літератури та навчального репертуару залишалася актуальною. Наприклад, М. Грінченко розглядає видання 1923 року «М. І. Сапожников. Нова школа. Система науково-художнього виховання і освіти. Зразок порівняння між ритмами мистецтва, поезії і музики», до якого ставиться вкрай скептично, уважаючи, що автор «нової школи» має «дуже мало розуміння поняття ритму» і критикує «інноваційні» прийоми ритмічного виховання дітей, представлені у підручнику¹¹⁹. У першому випуску «Української музичної газети» (1926)¹²⁰ М. Грінченко публікує розгорнутий огляд методичної літератури для роботи з музикантами-початківцями. Окрім низки російських джерел, музикознавець розглядає роботу свого колеги В. Верховинця «Весняночка» («методичне пояснення до дитячих ігор зі співами для дітей дошкільного віку і для молодших дітей трудової школи»). Разом з М. Вериківським, М. Радзиевським та

¹¹⁸ Грінченко М. Історія української музики / склали: І. Іванов та ін. Київ : Спілка, 1922. С. 31–32.

¹¹⁹ *Музика*. 1923. Ч. 3–5. С. 38–39.

¹²⁰ Грінченко М. Музична робота з дітьми (остання література). *Українська музична газета*. 1926. № 1. С. 3–4.

Д. Ревуцьким М. Грінченко взяв активну участь у створенні посібника «Музичне мистецтво на селі», що мусив стати в нагоді для керівників сільських хорів та ансамблів. Його поява якою була запланована Музичним товариством імені М. Леонтовича в 1923 році: «Не вважаючи на ці хиби, книжка ця, як перша спроба скласти порадник для села <...> є дуже цінна, корисна й заслуговує на увагу»¹²¹. У різних випусках часопису М. Грінченко пише відгуки та огляди вітчизняних та закордонних видань, серед яких – «Всеобщая история музыки» Є. Браудо та «Очерк истории музыки» Н. Кочетова¹²² (1924) та ін.

У другій половині 1920-х років розпочався наступний етап освітньої реорганізації, тлом для якої були такі загальнодержавні процеси в СРСР, як прискорення індустріалізації та колективізації, формування тоталітарної владної вертикалі тощо: «Після прийняття ЦК КП(б)У рішення “Про реорганізацію НКО УСРР” 6 лютого 1925 року доба відносної самостійності освітніх галузей, а з тим і навчальних закладів, закінчилася. Новий Наркомос запровадив систему звітності закладів освіти, яка, за словами сучасників, була абсурдною з погляду освітян і ставила їх діяльність під тоталітарний контроль. Наприклад, важливим показником у роботі вищого навчального закладу стала наявність у них певного відсотка робітників і селян. Створювати нову соціокультурну сферу мали нові (з огляду на політичну доцільність) кадри. Партійними органами пріоритетним визначається залучення до державної, керівної та господарської, зокрема викладацької, роботи більш близьких до нової влади представників української інтелігенції»¹²³.

¹²¹ Парфілов Я. Музичне мистецтво на селі. *Музика*. 1925. Чис. 2. С. 110.

¹²² М. Г. Н. Кочетов. *Музика*. 1925. Ч. 2. С. 11.

¹²³ Волков С. Ретроспекції мистецької освіти в українському суспільстві ХХ–ХХІ ст. *Культурологічна думка : щорічник*. 2012. Вип. 5. С. 61.

1928 рік ознаменувався цілою низкою важливих подій, які вплинули на подальший розвиток української музичної освіти. Однією із цілей нового етапу реформування було подолання хибного підходу роздільного навчання виконавців та педагогів. Так, згідно з Постановою Наркомосу УРСР про реорганізацію музичної освіти від 12 червня 1928 року Музично-драматичний інститут імені М. Лисенка, який саме відзначав 10-річний ювілей (посаду ректора обіймав М. Грінченко, звільнений того ж 1928 р.), був об'єднаний з Державним музичним технікумом (Київською консерваторією) і отримав назву «Вищий музично-драматичний інститут імені М. Лисенка». Тепер це був єдиний у Києві вищий навчальний заклад музично-естетичної освіти. Як і в інших музично-драматичних інститутах (Харків, Одеса), тут готували одночасно музикантів та акторів, а також «здійснювалося виховання художника-громадянина на основі цілковитого підпорядкування системи музично-естетичної освіти завданню “будівництва комунізму”»¹²⁴. Наступного року в інституті було засновано першу в країні кафедру народних інструментів.

У 1928 році було засновано Робітничу консерваторію, де працювали фортепіанний, вокальний, а згодом інструментальний та диригентський відділи. Тут викладали Сергій Протопопов, Н. Гольденберг, Григорій Верьовка, Р. Зарицька, Елеонора Скрипчинська – учні Б. Яворського, який працював на інструкторських курсах при консерваторії, де вів семінарські заняття. Теоретичний відділ очолив Г. Любомирський. Аналогічну Робітничу консерваторію з дворічним курсом навчання було відкрито 1929 року у Харкові.

Драматичною подією 1928 року стала ліквідація Музичного товариства імені М. Леонтовича, що відбулася під

¹²⁴ Семененко Н. Освіта музична. *Українська музична енциклопедія* / голова редкол. Г. Скрипник ; НАН України, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ : Видавництво ІМФЕ, 2016. Т. 4. С. 520.

«благопристойним» приводом його «реорганізації» шляхом заснування ВУТОРМ¹²⁵ (Всеукраїнського товариства революційних музикантів), що «на початку існування ставило за мету консолідацію всіх музичних сил України, популяризацію нових творчих здобутків, здійснення музично-наукової і видавничої діяльності <...>», однак «невдовзі під тиском політичної ситуації <...> почали переважати вульгарно-соціологічні тенденції, прагнення обмежити мистецтво його агітаційно-пропагандистською функцією»¹²⁶.

Ця подія стала лише зовнішнім проявом масштабного процесу згортання «українізації»: «Наприкінці 1920-х у Москві зрозуміли, що “українізація” вже зайшла занадто далеко і може стати загрозою для режиму. Ліберальну політику замінили на репресивну. Почалися сфабриковані суди над інтелігенцією, чистки в партійному апараті та в армії, заслання і розстріли»¹²⁷. Одним з яскравих проявів став сумнозвісний процес 1930 року проти «контрреволюційної ор-

¹²⁵ Утиски проти Товариства імені М. Леонтовича почалися ще 1924 року. Результатом стало вимушене прийняття гасла «Жовтень – в музику», що з’явилося на перших сторінках часопису «Музика» (№ 7–9 за 1924 р.) разом із зобов’язанням «організувати всі активно-революційні музичні сили України» (Музика. 1924. № 7–9. С. 132).

¹²⁶Шевчук О. Всеукраїнське товариство революційних музик. *Українська музична енциклопедія* / голова редкол. Г. Скрипник ; НАН України, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ : Видавництво ІМФЕ, 2006. Т. 1. С. 420.

¹²⁷Пивоваров С., Спірін Є. Сто років тому більшовики з Москви запустили політику «українізації», щоб зміцнити свою владу в Україні. А коли вона почала загрожувати режиму, її прихильників заслали в табори і розстріляли. 2021. URL : <https://babel.ua/texts/58047-sto-rokiv-tomu-bilshoviki-z-moskvi-zapustili-politiku-ukrajinizaciji-shchob-zmicniti-svoyu-vladu-v-ukrajini-a-koli-vona-pochala-zagrozhuвати-rezhimu-jiji-prihnilnikiv-zaslali-v-tabori-i-rozstrilyali>.

ганізації» «Спілка визволення України» (СВУ), під час якого на лаві підсудних опинилися 45 українських культурних діячів. Активізувався процес невпинної політизації мистецької освіти, що досягне кульмінації на початку 1930-х років. Дослідження української культури й саме прагнення розвинути національне мистецтво та освіту дедалі частіше таврувалися як прояви «буржуазного націоналізму» та «шовінізму»: «Головний орієнтир українського культурного руху кількох десятиліть – пріоритет національного – не просто був поставлений під сумнів, а й оголошений мало не абсолютним злом, чимось безумовно шкідливим для подальшої розбудови і самого існування держави»¹²⁸. Уніфікація та універсалізація освітньої системи, що склалася наприкінці 1920-х років¹²⁹ з одного боку, забезпечили її безперерйне практичне функціонування, а з іншого – поставили її в остаточну залежність від масової партійної ідеології: «Завдання створення національної музичної культури поступово витіснялося гаслом масової музичної культури»¹³⁰. Своєрідною «матеріалізацією» цього процесу можна вважати подвійне перейменування часопису «Музика» на «Музику – масам» (1928–1929) та «Музику мас» (1930). Усі художні та педагогічні пошуки й експерименти початку 1920-х років, усі намагання виплекати «нову людину», освічену культурно й духовно, усі спроби залучення світово-

¹²⁸ Ржевська М. На зламі часів. Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у соціокультурному контексті епохи. С. 264.

¹²⁹ У 1929 році ЦВК і РНК СРСР прийняли постанову «Про встановлення єдиної системи індустріально-технічної освіти», «яка вводила по всій країні єдину школу – десятирічку, як базу для підготовки до вищої школи» (За: [Хурсина Ж. Выдающиеся педагоги-пианисты Киевской консерватории. С. 76]).

¹³⁰ Ржевська М. На зламі часів. Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у соціокультурному контексті епохи. С. 236.

го педагогічного досвіду зрештою звелися до єдино можливого й ідеологічно-вивіреного визначення «ролі так званого мистецтва» у «країні рад»: «Радянська система соцвиху яскраво й остаточно визначила місце, ролі і значення мистецького виховання в школі. Значення мистецтва в житті дітей та його організація в дитячих закладах цілком визначається тим місцем, що його мистецтво посідає тепер у житті та творчості нашої радянської держави. Роля мистецтва за диктатури пролетаріату цілком службова і все його значення можна звести до двох завдань: перше – поліпшити продукцію в усіх галузях, де тільки можливо, й друге – відбивати ідеологію робітничої класи. От з цих міркувань і треба виходити, коли вводимо т. зв. “мистецтво” в життя дітей»¹³¹.

Остаточно система музичної освіти в Наддніпрянській Україні складеться 1934 року після постанов ЦК ВКП(б) про утворення сучасних консерваторій та театральних інститутів та встановлення трирівневої системи музичної освіти (десятирічка, училище, консерваторія). Попереду на українських музикантів та освітян чекали страшні роки першого етапу репресій (1929–1931), розкуркулення та «колективізації», невтомного пошуку «контрреволюційних організацій» та «ворожих елементів» у середовищі педагогів і науковців, маркобісся боротьби із «церковщиною», жорстких вимог слідувати канонам «революційного мистецтва» в композиторській творчості та викладацькій діяльності.

Отже, протягом першої третини ХХ ст. в Наддніпрянській Україні тривав динамічний процес розвитку оновленої системи музичної освіти. Потужною базою слугувала освітня інфраструктура, успадкована від Російської імперії: відділення ІРМТ, музичні училища, перші консерваторії та приватні навчальні заклади випустили перші покоління високопрофесійних українських музикантів-виконавців і педагогів, яким

¹³¹ Полфьоров Я. Музичне виховання в закладах соцвиху. *Музика – масам*. 1930. № 5–6. С. 3.

судилося стати засновниками нових виконавських, композиторських та музикознавчих шкіл. Розвиток національного мистецтва й культури виступав своєрідною *idée fixe* для поколінь українських митців та освітян: концепцію національної музичної освіти, сформульовану М. Лисенком, продовжували й доповнювали його послідовники К. Стеценко, М. Леонтович, М. Вериківський та ін. Блискучим етапом стали недовгі, але надзвичайно плідні роки існування Української держави, коли вперше була реалізована ідея створення національної школи, а можливість та нагальна необхідність користування рідною мовою в усіх сферах громадського життя захопила й надихнула найширші верстви суспільства. Потужну хвилю національного піднесення не могла зупинити навіть більшовицька окупація: комуністична «українізація» стала тим підступним «манком», який створив ілюзію «національної свободи» й певний час дав змогу українській інтелігенції йти омріяним шляхом національного культуротворення. Згодом протистояння між прогресивно-патріотичними прагненнями й цілями української еліти та всезростаючою тиранією більшовицьких «наркомів» складатиме основний культурний конфлікт 1920-х років. Тотальне реформування системи освіти на початку десятиліття породжувало «дух експерименту» й пошуків, що знайде своє втілення в педагогічній концепції Б. Яворського та його послідовників, у намаганні віднайти нові освітні методи й прийоми роботи з учнями та студентами. Флагманом національного мистецького руху стало Товариство імені М. Леонтовича: лівова частка діяльності його представників була присвячена сфері музичної освіти, яка відтепер сприймалася як провідний «інструмент» формування «нової людини». Підпорядкований Товариству часопис «Музика» став безцінним літописом освітнього процесу в Україні на всіх рівнях – від опису діяльності сільських клубів та робітничих хорів до музикознавчих викладок найсучасніших педагогічних концепцій. Завдяки титанічній праці українських музикантів-освітян упродовж 1920–1929 років з’яви-

лася потужна база для подальшого розвитку музичної освіти, була сформована розгалужена навчальна інфраструктура, покладений початок до створення педагогічної літератури, були виплекані нові педагогічні «кадри». Система музичної освіти в Україні набула «довершеного» вигляду, а її найкращі випускники здобули світову славу. Однак кінець десятиліття став глобальним розчаруванням для національно-орієнтованих освітян: більшовицька «уніфікація» та «пролетаризація» унеможлиблювала подальший вільний розвиток української культури, будь-які національні прояви безжально таврувалися як «шовіністичні». Страшними наслідками тоталітарної політики радянської влади стануть Голодомор та масові репресії. Попри трагічні суспільно-культурні обставини, система музичної освіти в Україні продовжуватиме свій історичний розвиток у 1930–1940-х роках, набуваючи стабільних форм, накопичуючи багатий академічний досвід і даруючи світу нові яскраві творчі імена.

Розділ 3

Валерій Громченко

ТРАНСКРИПЦІЇ ЛЬВА ЙОСИПОВИЧА ХАЗІНА В КОНТЕКСТІ ЙОГО ТВОРЧОЇ БІОГРАФІЇ

Відомо, що талановита людина проявляє творче натхнення в усьому, чого торкається її художня уява. Процес творення для такої особистості не позначається будь-яким лімітом ідей, кордонами задля знаходження нових мистецьких уподобань, нестачею художнього інструментарію, певних засобів художньої виразності, що в найбільш характерній формі зможуть передати зміст мистецького натхнення.

Такі представники професійної музичної культури, як правило, працюють у різних галузях творчої діяльності. Найчастіше, будучи музикантами-виконавцями й викладачами, вони активно займаються навчально-методичною, науково-дослідницькою діяльністю, постають активними учасниками різноманітних культурно-просвітницьких проєктів, постійно беруть участь у роботі журі та організаційних комітетів численних конкурсів, фестивалів, науково-практичних конференцій, семінарів, симпозіумів тощо.

Однією зі знакових особистостей в українському духовому мистецтві першої половини – середини ХХ ст. є відомий київ-

ський кларнетист і педагог **Лев Йосипович Хазін (1870–1952)** (див. вклейку, с. IV). Його багатогранна діяльність припала на надзвичайно важливий період у розвитку духової музики – композиторської творчості для вказаної групи інструментів та виконавства. Упродовж кінця ХІХ – перших десятиліть ХХ ст. духові інструменти, які в оркестрі Романтичної доби були акомпануючими, на новому витку історії (після епохи Бароко) знову набувають статусу сольюючих. Після важливих із цього погляду конструкційних змін у духовому інструментарії в ХІХ ст. в подальшому поступово випрацьовуються фахові навички, прийоми звуковидобування, елементи виконавської техніки (у широкому сенсі цього слова), необхідні для сольного виконавства. Процес набуття духовими інструментами зазначеного статусу був багатогранним; охоплював усю інфраструктуру музичної культури, на яку спирається духове виконавство, – педагогіку, композиторську творчість, виконавське мистецтво; передбачав наявність фахових музикантів-виконавців тощо. Л. Хазін був одним із тих митців, у багатогранній діяльності яких реалізувався цей процес. Однак його ім'я не є широковідомим у колах культурної громадськості.

Отже, у цій розробці в центрі нашої уваги буде два питання. Перше пов'язано з тим, що в довідковій та науковій літературі не існує цілісних уявлень про творчу біографію митця. Тому тут здійснено спробу її реконструкції на основі існуючих у цій літературі розрізнених даних. Це – необхідний контекст, який сприяє глибшому розумінню другого, розглянутого тут питання. Воно пов'язано з аналізом двох творів-транскрипцій¹ Л. Хазіна. На перший погляд, це лише інструктивні п'єси,

¹ Транскрипція (*Transcription*, лат. *переписування*) у широкому сенсі – це будь-яке перекладання музичного твору для іншого складу виконавців. У сучасному музикознавстві транскрипція найчастіше визначається: 1) як особлива *сфера* музики, царина технічного або художнього перенесення музичного твору в інші умови побутування; 2) як певний *жанровий тип*, який включає різні *родові* й

прості перекладення скрипкових творів для кларнета відомих композиторів, створені із суто «інструктивною» метою поповнення репертуару учнів-кларнетистів. Зміни оригіналу в них стосуються штрихів і прийомів виконання, але не самого нотного тексту. Однак при більш уважному погляді розкривається значення цих транскрипцій як елемента того загального процесу, результатом якого й стало перетворення духових інструментів із акомпануючих у сольючі. Адже відповідний пункт зазначеного процесу – репертуар, на якому випрацьовувалися необхідні для сольного виконавства навички. Відтак перший крок до сольного виконавства – оволодіння необхідними навичками дихання, звуковедення, звуковидобування, технічно складними прийомами гри для відтворення певних художніх образів тощо. І саме ці завдання вирішував у своїх творах-транскрипціях Майстер, який досконало розумів природу й можливості (у т. ч. потенційні) кларнета, у своїй власній виконавській, педагогічній діяльності сприяв розкриттю цього музичного інструмента як самодостатнього, спроможного відтворювати виразні й різноманітні художні образи. Отже, друге завдання пропонованої розробки – виконавський аналіз двох творів-транскрипцій Л. Хазіна, показ

видові складові. Так, рід «технічної», «прикладної» транскрипції, що є простим «приспосовуванням» оригіналу до іншого виконавського складу без суттєвих змін у нотному тексті, включає такі види, як аранжування та перекладення. Рід «художньої», «інтерпретаційної» транскрипції, що передбачає певний рівень переосмислення нотного тексту першоджерела, зазвичай називається «обробкою». До нього відносять такі види, як фантазія, парафраза, ремінісценція. Розподіл транскрипторської жанрової сфери на перекладення й обробки, аранжування і власне транскрипції було запропоновано ще Ф. Лістом, низка сучасних музикознавчих досліджень спирається на запропоновану ним класифікацію (Борисенко М. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2005. 17 с.).

їх як художніх мініатюр, що потребують для виконання фахової майстерності, якостей, необхідних для музиканта-соліста. Водночас саме ця сфера творчої праці визначного музиканта залишається «в тіні».

За доволі довге творче життя він означився ініціативною діяльністю у різних сферах мистецько-творчої активності. Великий виконавсько-оркестровий досвід гри на кларнеті, що збагачувався здобутками на академічній професійно-освітянській ниві, утворював плідну основу задля генерування подальших мистецьких досягнень. Такого роду творча активність не лише стимулювала Майстра до постійного саморозвитку, але й мала відповідну результативність у діяльності його учнів.

Однак у спеціалізованому довіднику «Радянське духове інструментальне мистецтво» стосовно Л. Хазіна знаходимо, на жаль, невеликий обсяг інформації, у якому подаються деякі факти загального характеру про життєтворчість митця. Музикант народився 9 червня 1870 року в містечку Чигирині Київської губернії. Будучи ще доволі молодим виконавцем, у віці тридцяти років (тобто в перші роки ХХ ст.), Лев Йосипович обійняв посаду соліста-кларнетиста у великому симфонічному оркестрі Київської опери (з 1939 р. – ім. Т. Г. Шевченка), у якому працював майже пів століття (до 1946 р.). Від 1913-го й до останнього року життя – викладач по класу кларнета в Київській консерваторії, з 1942 року – професор кафедри духових і ударних інструментів. Багатогранна мистецько-творча діяльність Л. Хазіна була відзначена почесним званням заслуженого артиста УРСР (1938). Митець відійшов у Вічність на 82-му році життя – 13 березня 1952 року в м. Києві. Ці стислі «анкетні» дані надають важливі відомості для розгляду обраної теми: Л. Хазін мав майже півсторічний виконавський та 40-річний педагогічний досвід.

Крім загальних біографічних, інші дві групи фактичних даних стосуються виконавської та педагогічної діяльності Л. Хазіна. Так, мистецтвознавець Ю. Рудчук, кажучи про ста-

новлення професійної музичної освіти в Києві на початку ХХ ст. у музучилищах ІРМТ, зазначає: «Високі вимоги до рівня навчання дали свої результати: з духових класів вийшли виконавці, які прикрасили найкращі оркестри в Україні й загалом Російської імперії: це О. Хіміченко (флейта); В. Яблонський (труба); І. Костлан (фагот); Л. Хазін (кларнет)»². Н. Борбат у дослідженні «Духова музика в контексті музичної культури України ХХ століття»³ акцентує увагу на виконавських віртуозно-технічних здібностях Л. Хазіна, констатує, що «...внаслідок інтенсивної концертної діяльності виокремився ряд солістів-віртуозів на духових інструментах з Києва – О. Хіміченко, <...> Л. Хазін»⁴. Відомий сучасний науковець, викладач-кларнетист, представник традиції академічного виконавства на духових інструментах у Києві Р. Вовк⁵ наголошує на основоположному значенні Л. Хазіна у становленні кларнетової школи в цьому місті: «Київське духове мистецтво має своє глибоке коріння. Його найкращі представники: трубач В. Яблонський; флейтисти: О. Хіміченко та А. Проценко; гобоїсти Г. Зарицький, М. Фурман, С. Дуда, О. Безуглий; кларнетисти Л. Хазін, С. Ригін, В. Тихонов»⁶.

Українські лаконічні відомості наявні в літературі про музично-педагогічну діяльність Л. Хазіна. Відомо, що він по-

² Рудчук Ю. Становлення виконавської школи гри на духових інструментах у Києві (XVII – перша половина ХХ ст.). *Мистецтвознавчі записки*. 2011. Вип. 20. С. 35.

³ Борбат Н. Духова музика в контексті музичної культури України ХХ ст.: квал. роб. ... магістр мист. : 025 : Музичне мистецтво, СДПУ ім. А. С. Макаренка. Суми, 2021. 74 с.

⁴ Там само. С. 36.

⁵ Вовк Р. Месіанство професора Володимира Апатського. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя*. 2021. Вип. 13. С. 16–23.

⁶ Там само. С. 16.

чав працювати викладачем класу кларнета в Київському музичному училищі (нині – Київська муніципальна академія музики ім. Р. Глієра), де в 1920–1940-х роках, у складні часи реорганізаційних змін у навчальному закладі, на відділі оркестрових духових та ударних інструментів працював знайний київський кларнетист ⁷. У фундаментальній праці Володимира Апатського «Історія духового музично-виконавського мистецтва», зокрема у другій книзі дослідження, що присвячена вивченню духового академічного виконавства середини ХІХ – початку ХХІ ст., знаходимо значно більше інформації про Л. Хазіна, поміж іншого й про педагогічну діяльність кларнетиста в музичному училищі та консерваторії Києва. «Першим викладачем класу кларнета в Київській консерваторії був Л. Хазін, який розпочинав власну педагогічну діяльність у Київському музичному училищі. Соліст оркестру Київської опери, заслужений артист УРСР, професор. У перші роки праці в оркестрі часто виступав у концертах у складі різних камерних ансамблів»⁸.

Л. Максименко, аналізуючи педагогічний склад Київської консерваторії, розкриває Л. Хазіна як одного з основоположників української школи виконавства на духових інструментах. «Невдовзі утворюються і музично-освітні осередки, в яких викладаються також духові інструменти. Основним стала Київська консерваторія. В ній викладали, а відтак стали біля витоків сучасної духової української школи відомі музиканти, виконавці і педагоги на різних духових інструментах – А. Проценко (флейта) та В. Яблонський (труба). У передвоєнний період на кафедрі працювали також Олексій Добросердов (тромбон), Я. Юрченко (валторна), О. Литвинов (фагот),

⁷ Київська муніципальна академія музики ім. Р. М. Глієра. URL : https://glieracademy.org/golovna/strukturaakadem/specializacii/komisiya_ouui/ (дата звернення 06.11.2023).

⁸ Апатский В. История духового музыкально-исполнительского искусства. Киев, 2012. Кн. II. С. 259.

Л. Хазін (кларнет) та ін.»⁹. У праці Н. Борбата ¹⁰ також згадано Л. Хазіна як кларнетиста-віртуоза-соліста та педагога. Аналогічні відомості вміщено й на довідкових сторінках сайту Київської муніципальної академії музики ім. Р. Глієра ¹¹, що стосуються, зокрема, 1920-х років у творчій біографії Майстра.

У життєписі Л. Хазіна практично поза увагою залишилася його педагогічна діяльність у першому складі викладачів-духовиків Київської середньої спеціалізованої музичної школи ім. М. Лисенка, у якій, разом з колегами по оперному симфонічному оркестрі, Лев Йосипович працював від часу заснування навчального закладу (1934). «Із самого початку відкриття школи засновником відділу і першим керівником був видатний музикант – В. Яблонський (труба). В той час працювали видатні педагоги – артисти оркестру театру опери та балету ім. Т. Шевченка: А. Проценко (флейта), І. Зарицький (гобой), Л. Хазін (кларнет)»¹². А це також мало істотне значення для становлення кларнетової школи: музичні десятирічки були й залишаються донині першим щаблем фахової музичної освіти музикантів-виконавців, де в різні часи викладали відомі музиканти. А отже, з перших кроків на своїх музичних шляхах юні музиканти були залучені до справжньої фахової майстерності, високої виконавської культури й потім легко переходили на наступний щабель своєї освіти – у консерваторії.

Про «масштаб» Л. Хазіна-педагога свідчить навіть наведений нижче далеко не повний список його вихованців, серед

⁹ Максименко Л. Регіональні виміри академічного саксофонного мистецтва України. Дис. ... канд. мист. : 17.00.03 : Музичне мистецтво, ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2020. С. 79.

¹⁰ Борбат Н. Духова музика в контексті музичної культури України ХХ ст. С. 36.

¹¹ Київська муніципальна академія музики ім. Р. М. Глієра.

¹² До 80-річчя Київської середньої спеціалізованої музичної школи імені М. В. Лисенка та до 70-річчя присвоєння школі ім'я Миколи Лисенка. Київ : Мін культури України, 2014. С. 24.

яких багато знаних у колах фахівців музикантів, які працювали не лише в Україні, але й за її межами. Це – Степан Васильович Ригін (1921–1978) – соліст державного симфонічного оркестру УРСР, викладач з класу кларнета в Київській консерваторії ім. П. Чайковського, автор «Аплікатурних етюдів», концерту для кларнета з оркестром, низки науково-методичних праць; Володимир Якович Гурфінкель (1896–1978) – заслужений діяч мистецтв УРСР, який грав у симфонічних оркестрах Києва, Харкова, був солістом-кларнетистом симфонічного оркестру Всесоюзного радіо, викладачем факультету військових диригентів Московської консерваторії ім. П. Чайковського; Петро Семенович Подгорний (1916 р. н.) – музикант зразково-показового оркестру Міністерська оборони СРСР, артист групи кларнетів симфонічного оркестру Великого театру СРСР, а також академічного симфонічного оркестру Московської філармонії¹³.

Набутий упродовж майже половини століття (від перших років ХХ ст. до 1946 р.) великий досвід Л. Хазіна-виконавця й педагога в поєднанні з неабияким музичним талантом, розумінням специфіки часу, позначеного стрімким розвитком духових інструментів, бажанням прислужитися цій справі й пояснює, чому саме йому судилося здійснити вагомий внесок у справу еволюції духових інструментів від акомпануючих до солюючих. «Крихти» цього досвіду відображено в його транскрипціях. Факт подання до друку в київське державне видавництво «Мистецтво» низки кларнетових транскрипцій у 1934 році був результатом попередньої, надзвичайно активної творчо-пошукової, практичної роботи з означення характерних інструментальних мініатюр як необхідної репертуарної складової концертно-виконавської та педагогічної діяльності знаного музиканта.

¹³ Енциклопедія кларнета : Енциклопедичний біографічний словник музикантів-виконавців на кларнеті. URL : <https://maistre1.narod.ru/clarinet.htm>.

Упродовж перших десятиліть ХХ ст. у виконавській та педагогічній діяльності Л. Хазіна визрівали конкретні передумови його транскрипторської діяльності. У той час очевидною була затребуваність у виразних, художньо довершених музичних композиціях, зокрема творах, написаних у жанрі інструментальної мініатюри як найбільш мобільному педагогічному репертуарі, водночас у їх музично-виконавській реалізації на будь-якій концертній сцені – чи то великого залу філармонії, чи сцені закладу освіти. Попри те, що більшість оригінальних творів академічного кларнетового репертуару в першій третині ХХ ст. була представлена жанрами сольного інструментального концерту та сонати, беззаперечною репертуарною основою були кларнетові твори в жанрі мініатюри Вольфганга-Амадея Моцарта, Карла-Марії Вебера, Йоганнеса Брамса, Луї Шпора та інших видатних композиторів різних культурно-історичних періодів. Тому формування музично-педагогічного базису в царині оволодіння мистецтвом гри на кларнеті було надзвичайно затребуваним від початку ХХ ст., що й успішно вирішував у своїй педагогічній, зокрема транскрипторській, діяльності Л. Хазін.

Однак вищезазначений огляд наукової та енциклопедично-довідкової літератури дає змогу зазначити, що в жодній з опрацьованих нами праць не згадується творча діяльність Л. Хазіна як музичного інтерпретатора-транскриптора (як відзначено в нотних виданнях першої третини ХХ ст., – транскриптора). Утім, цей вид його мистецької активності заслуговує на окрему увагу, адже такого роду діяльність мала беззаперечний вплив на розвиток музично-педагогічної творчості митця, активізувала універсалізацію його виконавсько-професійних навичок, генерувала художньо-образне мислення артиста.

Вивчаючи нотні бібліотечно-архівні матеріали, що зберігаються в Дніпровській академії музики, ми опрацювали деякі твори для кларнета в супроводі фортепіано, видання яких здійснилось за безпосередньої участі Л. Хазіна як музи-

канта-транскриптора. Це – Романс *D-dur* Рейнгольда Глієра та Три вальси Фріца Крейсера. Рідкісні видання були опубліковані в київському державному видавництві «Мистецтво», послідовно подані до друку 6 липня 1934 року (усі зазначені твори), підписані до друку 11 лютого 1935 року (Три вальси Ф. Крейсера) й 5 березня 1935 року (Романс *D-dur* Р. Глієра). На титульній сторінці обох видань зазначається автор транскрипції цих творів для кларнета й фортепіано – Л. Хазін.

Зіставляючи дати подання зазначених творів до друку, а також рік, який означив початок педагогічної діяльності Л. Хазіна в Київській середній спеціалізованій музичній школі ім. М. Лисенка (1934), можна зробити висновок про потребу формування та, безумовно, проблему браку навчально-педагогічного репертуару для учнів-кларнетистів. Тираж у 500 екземплярів для кожного видання й, наголосимо, також для кожного з трьох вальсів Ф. Крейсера певною мірою вирішував це питання. Водночас генерувалась науково-дослідницька допитливість стосовно принципів формування педагогічного репертуару для вихованців-кларнетистів, зокрема запроваджуваних у музично-транскрипторській діяльності Л. Хазіна.

Отже, проаналізуємо зазначені раритетні, майже 90-річної давності нотні видання з виконавсько-педагогічного погляду.

Романс *D-dur* Р. Глієра написаний у складній тричастинній формі. Твір має яскраво виражений ліричний, розспівано-кантиленний характер, що в помірному темпі (*Andante*) відтворює атмосферу взаємності почуттів, змальовує образи, притаманні сфері пісенної лірики – окрилено піднесене почуття всеосяжної любові, любов матері й дитини, творче натхнення тощо. У кларнетовій транскрипції твір представлено в оригінальній тональності *D-dur* (у партії кларнета *in B* – тональність *E-dur*).

Особливу увагу привертає артикуляційно-штрихове вирішення Л. Хазіним мелодичної лінії соліста. У намаганні щонайбільше наблизити інструментальне звучання до вокального інтонування, романсової естетики володіння звуком, він виразно

застосовує штрих *portato*. Виконання цього штриху вимагає від кларнетиста винятково м'якої атаки звука й водночас максимальності витримування його тривалості. Отже, артикуляційна контрастність інструментальної звуковимови, певною мірою трансформуючись, наближається до вокальної дикції, музично-голосового інтонування. І хоча, наголосимо, Романс *D-dur* написаний в оригінальній версії для скрипки, вокальне ество цього жанру природно випромінюється на будь-яку версію транскрипції цієї композиції, зокрема й на представника цари-ни академічних духових дерев'яних інструментів – кларнета.

Романс

Р. Глієр

Транскрипція для кларнета і фортепіано
Л. Хазіна

Andante (♩=80)

Clarinet in Bb

Piano

Cl. in Bb

Pno.

Важливо зазначити, що в оригінальній партії соліста-скрипаля основна тема твору викладається штрихом *legato*, тоді як Л. Хазін, як зазначалось, інтерпретує її в ар-

тикуляційно-штриховому баченні *portato*, що позначається рисочками над нотами й покривається знаком *legato*. У завершенні середнього розділу та в репризі цей принцип подання тематичного матеріалу зберігається музикантом-перекладачем, утверджуючи ключове значення розспівності у вокальній природі жанру романсу. У такий спосіб майстер-перекладач генерує усвідомлення одного з найважливіших завдань музичної педагогіки у сфері духового академічного виконавства, а саме – розвиток вокальності, кантиленного інтонування в інструментальному виконавстві, зокрема на кларнеті. Таким чином, відбувається універсалізація техніки звуковедення у виконавця-кларнетиста, формуючи критерії професійної майстерності в річищі набуття вихованцем навичок інструментальної вокальності.

Слід наголосити, що Л. Хазін не зменшує динамічної амплітуди в градаціях гучності кларнета порівняно зі скрипкою. Динамічний спектр звучання духового інструмента є надзвичайно різноманітним і сягає змінності гучності від *pp* до *ff*. Превалює хвилеподібний тип динаміки, що доволі ретельно виділяється музикантом-перекладачем у нотному тексті, зокрема в черговості позначок *crescendo* – *diminuendo*, навіть у межах одного такту.

Три вальси Ф. Крейсера в транскрипції для кларнета й фортепіано Л. Хазіна, кожний із яких було представлено окремим виданням, також являють собою яскравий приклад звернення до академічного струнно-смичкового репертуару. Сьогодні це відомі інструментальні мініатюри, що складають основу не лише навчально-педагогічного репертуару, але й входять до переліку найбільш яскравих концертних п'єс, виконуваних на будь-якому культурно-мистецькому заході.

У центрі нашої уваги – Вальс № II *A-moll*. У транскрипції для кларнета залишається основна тональність п'єси (у партії кларнета *in B* – тональність *H-moll*). Л. Хазін максимально зберігає художньо-звукову естетику руху вальсу, утверджуючи взаємодію звучання інструмента з паузами, що лу-

нають звуковим «відгомонам» (паузами, що звучать). Автор перекладення досягає при цьому не лише розвиток артикуляційно-штрихових навичок у вихованця (штрихи *detache*, *staccato*, *legato*), але й максимально заглиблюється у лоно функціональності віртуозно-пальцевої техніки, адже прикраси мелодії в представленні секундових мелізмів-форшлагів з оригіналу для скрипки, повністю залишаються у кларнетовій версії означеного вальсу. Таким чином, здійснюється виконавсько-педагогічна акцентуація дрібного типу віртуозно-пальцевої техніки у грі на духовому дерев'яному інструменті – кларнеті.

Вальс

A-moll

Ф. Крейслер

Транскрипція для кларнета і фортепіано

Л. Хазіна

Tempo di "Ländler."

Clarinet in Bb

con sentimento

Piano

8

Cl. in Bb

Pno.

Л. Хазін у зазначеному творі застосовує переважно середній регістр кларнета, тобто другу октаву звучання інструмента, що є найбільш звучною в динамічному відношенні, а також тембрально насиченою за характеристиками окрасу звучання сучасного кларнета *in B*.

Вищезазначене дозволяє стверджувати, що в багатогранній творчій діяльності відомого українського кларнетиста найбільш активна фаза припадає на першу третину ХХ ст., коли поряд із виконавською та педагогічною працею яскраво представлена й творчість Л. Хазіна як автора-транскриптора музичних творів. Такого роду творча діяльність зумовлюється винятково плідною викладацькою роботою митця, що найбільшою мірою генерувала появу низки кларнетових транскрипцій як формування академічного педагогічного репертуару кларнетиста.

Педагогічне значення його кларнетових транскрипцій академічного скрипкового репертуару майже за сторічний період від часу їх створення не втратило актуальності й у сьогочасній українській духовій академічній музичній педагогіці. Свідченням того є їх наявність у вільному доступі користувачів з бібліотечних фондів закладів освіти, зокрема в Дніпровській академії музики.

Отже, у низці ключових принципів формування педагогічного репертуару кларнетиста, що найбільш рельєфно характеризують діяльність Л. Хазіна як музиканта-перекладача, транскриптора, окреслимо визначення майстром фундаментальних педагогічних завдань, магістральних цілей, що обґрунтовують включення того чи іншого твору до навчального репертуару вихованця. Насамперед, за наслідками вищезазначеного аналізу творів, це професійні навички інструментально-духового звуковедення, а також віртуозно-пальцева й артикуляційно-штрихова техніки.

Як засвідчує аналіз зазначених музичних композицій, майстер звертався до відомих творів, написаних знаними композиторами, що позначені виразною художньою обра-

зністю, а отже, спроможні зацікавити, творчо умотивувати вихованця, максимально активізувати його художнє мислення, створити якомога більш креативну, творчу атмосферу під час безпосередньої роботи над музичним твором як у класі з викладачем, так і в самостійній роботі вихованця-кларнетиста.

До визначальних принципів формування кларнетового педагогічного репертуару Л. Хазіним слід додати також чітку орієнтацію на звернення до жанру інструментальної мініатюри. Саме такі п'єси різного характеру та художньо-образного змісту постають у центрі творчої уваги митця як найбільш педагогічно затребуваний, як правило, програмний, а отже, художньо зрозумілий учнями та швидше усвідомлюваний ними за образним змістом жанр. Лев Йосипович, будучи викладачем Спеціалізованої музичної школи ім. М. В. Лисенка та Київського музичного училища, з практики педагогічної діяльності добре розумів магістральне значення навчального репертуару, представленого у малих формах, яскравих за художньо-образним змістом інструментальних мініатюр.

Варто наголосити, що значення творів, написаних у жанрі інструментальної мініатюри, складно переоцінити в академічному навчальному процесі. В. Апатський зазначає: «До репертуару духовика обов'язково слід включати не лише крупну форму, але й мініатюру. Як засвідчує практика, п'єси вивчаються тільки у духових класах ДМШ та частково в училищах. Коли набута виконавська майстерність та фізичні можливості дозволяють вихованцю виконувати крупну форму, мініатюра майже зникає із його репертуару. Поміж іншого, у художньо-виховному значенні мініатюра нічим не поступається крупній формі. <...> У багатьох концертах для духових інструментів технічні проблеми затіняють інші, в тому числі й художні. В мініатюрах же настрої, образне начало завжди на першому плані. Без по-

стійної роботи над мініатюрою неможливо стати тонким музикантом-художником»¹⁴.

Отже, у багатогранності професійного творчого портрета знаного виконавця-кларнетиста й педагога Льва Йосиповича Хазіна рельєфно представлена творчість митця як музиканта-транскриптора, який у синтезі досвіду виконавської та педагогічної діяльності успішно формував навчальний репертуар кларнетиста, на практиці стверджуючи нові художньо довершені твори-транскрипції в процесі виховання майбутніх поколінь академічних музикантів-кларнетистів.

¹⁴ Апатский В. Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства. Киев : НМАУ им. П. Чайковского, 2006. С. 302.

Розділ 4

Валентина Кузик

МУЗИЧНЕ ТОВАРИСТВО ІМЕНІ МИКОЛИ ЛЕОНТОВИЧА: СТРАТЕГІЯ ТВОРЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ

Прагнення до єднання людей, спільних за професією, поглядами, світосприйняттям глибоко закорінене в генокодї української нації і завжди з потужною силою виявляло себе у вирішальні етапи історії, коли спільні соціально-рушійні дії мали відповідний резонанс і в культурному житті народу. Часи Козаччини асоціювалися з виникненням знаменитих цехових братств; «весна народів» – доба Романтизму позначилася мистецькими об'єднаннями, такими як «Плеяда», товариствами художників, літературними клубами, мистецькими гуртками, де об'єднувалися митці різного таланту – музиканти, поети, драматурги, актори, мистецтвознавці, етнографи. Коли ж наставала година революційного зламу суспільства, консолідуючі процеси в осередках творчої інтелігенції ніби прискорилися.

Чотири роки Української державності – від листопада 1917-го по 1921 рік – стали часом трагічних випробувань на міць. Суспільно-громадське життя після лихоліття Першої світової війни (28 липня 1914 р. – 11 листопада 1918 р.) стикнулося з розрухою, епідеміями, голодом. Саме страшне

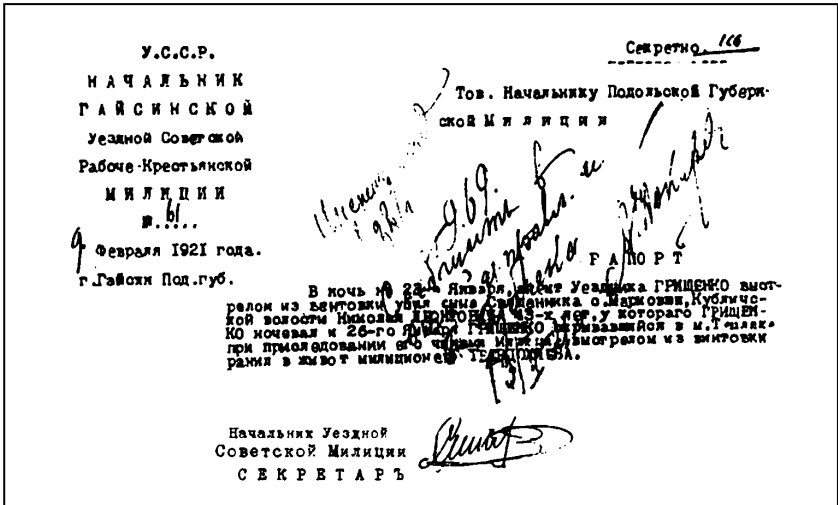
лихо – північний сусід України, здійснивши в себе революційний переворот, пішов війною на новопроголошену незалежну Україну і шляхом воєнних дій та жорстокого «червоного» терору упродовж п'яти років подавив її незалежність, окупував і навернув до ствердження «інтернаціональних комуністичних» ідеалів¹.

Від першої хвилі репресій 1919–1923 років політика загарбників на пряму була пов'язана з фізичним знищенням провідних постатей українського політичного й військового руху, а також самобутніх національних талантів – письменників, поетів, художників, артистів. Жертвами тієї хвилі стали поети Григорій Чупринка, Микола Вороний (уперше), композитори Володимир Сокальський, Яків Лопатинський, музикознавець Микола Грінченко (уперше) і геніальний Микола Леонтович. Проте наївно думати, що чекісти-ліквідатори, які здійснювали цю чорну справу, вповні розуміли, чиє життя вони знищують – знаного артиста, відомого поета, талановитого художника чи геніального музику. Зокрема, за документами того часу щодо Миколи Леонтовича всюди позначено «шкільний учитель», «син священника» та ніде «хоровий диригент», не кажучи вже – «композитор».

Зрозуміло, за тих історичних умов потрібен був неабиякий могутній імпульс, щоб не тільки розбудити бажання, а й штовхнути творчих людей до відкритого гуртування й проголошення програми побудови української культури. Щоб з'єднавшись, будувати нове **Українське відродження** ХХ ст. Таким імпульсом – і в цьому є символічна ознака епохи – стала трагічна смерть композитора Миколи Леонтовича 23 січня 1921 року.

Його зухвале вбивство збурило в українській мистецькій громаді дух опору, прагнення самим іти наступом на дику стихію знищення діячів культури та й, зрештою, – руйнування самої національної культури. Особливо символічна риса цього

¹ У 1922 році Україну було включено до складу Союзу революційних республік, а загарбницьку війну названо «громадянською».



Рапорт начальнику Подільської губернської міліції
про вбивство М. Леонтовича

соціально-культурного супротиву – чільне місце посіли представники музичної сфери, тобто *Музика* стала *медіатором* між митцями різної художньої природи, що ще раз довело – *музикальність* є сутнісною психогенетичною рисою українського кордоцентричного менталітету, що працює на національну ідею.

Першими серед тих, хто виголосив заклик до єднання, за документами Архівів Інституту рукопису Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського НАН України ² була значна група діячів культури, професорів і студентства, які 1 лютого 1921 року зібралися в Київському музично-драматичному інституті ім. М. В. Лисенка, щоб пом'янути М. Леонтовича (на 9-й день по смерті, як годиться за християнським звичаєм). Нашвидкуруч, але з великою відповідальні-

² Матеріали Фонду 50 нині стали доступними для громадськості, завдяки вагомому дослідженню вченої – історика культури Олени Бугаєвої. Див.: Бугаєва О. Архівна спадщина Музичного товариства імені М. Д. Леонтовича. Київ, 2011. 386 с.

стю спорядили концерт із творів М. Леонтовича, виступили зі словами жалю й скорботи. А після концерту урядили «Комітет пам'яти М. Д. Леонтовича». За свої сім років діяльності назва організації мала три трансформації, але її творча когорта була монолітною, лише збагачувалася новими членами та мистецькими колективами (подаємо відповідно до тогочасного правопису):

«Комітет пам'яти М. Д. Леонтовича» (з 1 лютого 1921);

«Всеукраїнський комітет пам'яти Миколи Леонтовича» (з 25 квітня 1921);

«Музичне товариство імени Леонтовича» (26 лютого 1922 – лютий 1928)³.

Організаторами того пам'ятного зібрання стали люди, знаменні для нашої культури: композитор Кирило Стеценко – фундатор Комітету; художник-символіст, поет, мистецтвознавець Юхим Михайлів; журналіст-критик, мистецтвознавець Олесь Чапківський; композитор, педагог, заступник голови Комітету Пилип Козицький; учений, фольклорист Климент Квітка; фольклорист, мистецтвознавець, філолог, перекладач Дмитро Ревуцький; композитори, більшість з яких були й хорowymi диригентами, – Яків Степовий, Михайло Вериківський, Григорій Верьовка, Федір Попадич, Порфирій Демуцький, Василь Верховинець, Павло Гайда, Борис Лятошинський, як представник студентства; учений-теоретик, автор новітньої теорії ладів Болеслав Яворський; видатний український поет (у той час – хоровий диригент) Павло Тичина; блискучий піаніст і ві-

³ Трансформації назви відбивають тогочасні ідеологічні «скрепи» більшовицької доби; спочатку прибрали слово «пам'яти», щоб не стало й натяку на вбивство, передчасну смерть М. Леонтовича, потім відкинуто визначення «Всеукраїнський», адже соборність українських земель була розірвана підступною більшовицькою політикою, зрештою, відкинуто й термін «комітет», що нагадував урядові організації керування країною. Упроваджено нейтральну й аполітичну форму назви мистецького об'єднання – «Товариство».

I

307/1
 1/1/1
 наказ
 про утворення Всеукраїнського
 комітету пам'яті М. Д. Леонтовича.
 М. Д. Леонтовича.

I.

Всучасні: п. г. утворення
 з метою: ~~утворення~~

- 1) Визначити членів
- 2) Визначити історію М. Д. Леонтовича
- 3) Сприяти розвитку української музичної культури

II.

Всучасні: п. г. утворення
 утворення комітету

2

посади: ~~утворення~~
 затвердженого керівника
 комітету.

III.

Для проведення завдань
 комітету в справі утворення
 комітету утворення
 комітету утворення
 комітету в складі
 членів: Ю. Мухоморова,
 А. Харченко, О. Ткачівського,
 І. Волосинського і П.
 Козубського - та ~~інші~~
 кандидати до них:

Чернетка наказу про створення
 Всеукраїнського комітету пам'яті М. Д. Леонтовича

домий педагог Фелікс Блюменфельд; хоровий диригент, керівник знаменитої капели «Думка» Нестор Городовенко; новатор театральної справи Лесь Курбас; відомий актор і театральний режисер Іван Садовський; славетний бандурист, письменник, актор і мистецтвознавець Гнат Хоткевич; поет Валер'ян Поліщук; живописець, сценограф, актор, президент Української академії мистецтв Микола Бурачек; видатний український учений-історик культури Сергій Єфремов; історик мистецтва, музейний працівник Данило Щербаківський; викладачі Музично-драматичного інституту ім. М. В. Лисенка та хористи: диригент і співак Сергій Дурдуківський, Степан Васильченко, Гнат Яструбецький, Іван Волянський, Сергій Тележинський, Олександр Харченко. До складу Комітету було також уведено як почесних членів Дмитра Феофановича – батька, Клавдію

Ферапонтівну – дружину покійного, Вікторію Леонтович та Олену Мончинську – сестер митця.

За кілька днів на перших загальних зборах Комітету (7 лютого) обрали президію: Ю. Михайлів – голова, П. Козицький – заступник голови, О. Чапківський – секретар; О. Харченко та І. Волянський – члени президії.

16 квітня 1921 року відбулося затвердження владними органами «Всеукраїнського комітету пам'яті Миколи Леонтовича»⁴. Організатори Комітету одразу ж надіслали батькові композитора телеграму, в якій красномовно означили магістральний напрямок діяльності свого об'єднання⁵.

«25 квітня 1921 р. Вельмишановний отець Дмитрій. Президія Комітету пам'яті Миколи Леонтовича, повідомляючи Вас про заснування *Всеукраїнського комітету пам'яті покійного*, з метою вшанування його пам'яті, видання його творів і сприяння розвитку української музичної культури, – висловлює Вам своє сердечне співчуття з приводу смерті Вашого сина і в купі з Вами тужить за одним з найкращих синів українського народу, і запрошує Вас до участі і праці в Комітеті як члена його. Нехай же довчасна смерть Миколи Дмитровича послужить справі відродження і розвитку національної культури»⁶.

Емоційно суголосним зі словами телеграми, надісланої рідним митця, став і Реквієм пам'яті М. Леонтовича «Зелене Поділля...», написаний у ті дні М. Вериківським на вірш Павла Тичини.

За дуже швидкий час Комітет збільшився ще на 53 члени; з них 45 – персоналії та 8 – творчі колективи й освітні уста-

⁴ Система «затягування» дала себе знати і в тому, що повідомлення в пресі про смерть М. Леонтовича було надруковано лише 2 березня! (г. «Вісті ВУЦВК», 1921. 2 берез.)

⁵ Збережено орфографію оригіналу.

⁶ Кузик В. Товариству ім. Миколи Леонтовича – 75 років. Київ : Центрмузінформ СКУ, 1996. С. 6.

нови. Серед діячів культури, які вступили до його лав, добре відомі імена – музикознавець Адам Бабій, диригент і скрипаль Давид Бертъє, теоретик Анатолій Буцький, хорові диригенти і збирачі фольклору Михайло Гайдай, Ярослав та Омелян Витошинські, піаністи й педагоги Костянтин Михайлов та Матвій Гозенпуд, мистецтвознавці Микола Качеровський, Юрій Масютин/Масютін (Я. Юрмас), Василь Петрушевський, хорові диригенти Костянтин Пігров, Микита Доценко, Кость Левицький, Микола Опришко, Микола Покровський, Василь Попівський, Олександр Студзінський, Елеонора Скрипчинська, Микита Калістратенко, співаки Анатолій Доливо-Соботницький (Москва), Олена Гангель, Юрко Гіренко, В'ячеслав Мерзляков, композитори Яків Степовий, Борис Яновський, Федір Надененко, Єгошуа Шейнін, письменник Степан Васильченко, художники Василь Кричевський, Борис Реріх та Анатолій Петрицький, театральний діяч Іван Мар'яненко, культурно-громадський діяч Дмитро Коліух. Залученими до спільної культурно-громадської роботи стали Музично-драматичний інститут ім. М. Лисенка, Київська консерваторія, Всеукраїнська академія наук, Київський інститут народної освіти (нині Національний університет ім. Т. Шевченка), Українська академія мистецтв, Українська медична академія, Державна капела України, Державна опера України, Троїцький народний дім, Художньо-промислова палата, Сільсько-господарський вчений комітет, Уманська райспілка.

Однак існування Комітету на одному лише ентузіазмі, без матеріальної підтримки, було приречене на животіння. Тому на початок січня 1922 року секретаря Комітету Олесь Чапківський відрядили до Харкова, тодішньої «пролетарської» столиці, з клопотанням про фінансову підтримку. На той час уряд широко декларував утвердження в Країні Рад «ленінської національної політики», яка ініціювала короткочасну добу «українізації» суспільно-громадського життя (змушувала критична ситуація!), а це, як думалося, покликано було сприяти вирішенню проблем митців культури.

Результатом стало внесення відповідних корективів щодо назви: 26 лютого 1922 року колегія Головополітпросвіти затвердила організацію як «Музичне товариство імені Леонтовича» (надалі – Товариство) та надала фінансову підтримку (6 тис. карбованців за 3 місяці)⁷.

Митці здійснили в Києві широку акцію з нагоди відзначення роковин смерті композитора, провели прилюдні загальні збори, видали листівку-портрет Леонтовича роботи Бориса Реріха (брата художника й мандрівника Миколи Реріха) (див. вклейку, с. IV), перейменували Гімназiальну вулицю (біля Володимирського собору) на вулицю імені М. Леонтовича, дали близько 60 концертів, зокрема в залах Київського університету та Вищого музично-драматичного інституту ім. Лисенка. Головний концерт-реквієм відбувся в театрі Київської опери (диригенти – М. Вериківський та Н. Городовенко). У Печерському клубі урядили концерт хору-студії Леонтовича під орудою П. Тичини, вступне слово сказав О. Чапківський. У Харкові ж із цієї нагоди відбувся концерт Державного українського хору (ДУХ) виключно з творів М. Леонтовича, що ознайомив слухачів з маловідомою на той час оригінальною композицією – «Літні тони» на сл. Г. Чупринки.

За рік свого існування Комітет став *єдиною* визнаною на той час організацією, що об'єднала майже всіх провідних діячів української культури різного профілю – музикантів, літераторів, художників, театралів, поліграфістів.

⁷ Музичне товариство імені Леонтовича не мало власних коштів. Його діяльність фінансувалася державою через відповідні відділи Головополітпросвіти. З власних мотивів, як меценати, підтримувала Товариство спілка українських кооператорів «Дніпро-союз», що діяла впродовж 1919–1920 років (входило до 8 тис. кооперативних господарств) і мала в Києві своє видавництво. Спорадично до каси Товариства долучалися добровісні внески від Української церкви, окремих осіб та безпосередньо членів самого Товариства.

1 квітня 1922 року на зборах колективу з 50 осіб (майже весь склад у Києві) було прийнято нову назву і положення, переобрано правління та створено перші дві комісії – **музичну** і **музейну**. Товариство знову очолили художник Ю. Михайлів (голова), мистецтвознавець О. Чапківський (секретар), композитор П. Козицький (заступник голови). Проект положення розробив і надіслав композитор К. Стеценко, який на той час мешкав у с. Веприк ⁸.

«1. Мета товариства

§1. Українське музичне товариство має своєю метою піднесення і розвиток музичної культури на Україні в широкому розумінні цього слова.

Для здійснення зазначеної мети товариство закладає секції: а) етнографічну, б) педагогічну, в) організаційну, г) видавничу та д) техніко-будівничу, які (секції) поділяють всю роботу товариства, а саме:

а) секція етнографічна збирає етнографічні матеріали і науково їх розробляє, організовує етнографічні екскурсії і комісії, закладає етнографічні кабінети, видає етнографічні матеріали, організовує етнографічні бібліотеки і ін.;

б) секція педагогічна ставить своєю метою підготувати кадри освічених музичних педагогів, діячів, дирижорів, музик і др., для чого має право відкривати музичні класи, курси, школи, консерваторії та інші педагогічні заклади; командує за кордон для удосконалення здібних і видатних учнів, дирижорів, композиторів, музик, а також допомагає їм, засновуючи стипендії, інтернати і т. ін., оголошує конкурси на твори музичні і теоретично-музичні;

в) секція організаційна ставить метою музичне та естетичне виховання широких народних мас, засновуючи по містах та селах України хори, оркестри, оперні театри, популяризує народні українські струменти; організує з'їзди народних хорів та оркестрів, музичних діячів, закладає склади та

⁸ Архів НБУ ім. В. І. Вернадського. Ф. 50.

фабрики струментів для хорів та оркестрів, розсилає інструкторів для заснування хорів і оркестрів;

2) секція видавнича. “Українська музична бібліотека” видає: етнографічні та наукові матеріали, що стосуються музики, твори видатних українських композиторів, ноти для хорів та оркестрів; підручники для педагогічних закладів; класичні твори українські і світові, музичні журнали, брошури та газети; закладає власні друкарні, склади, магазини і ін;

д) секція технічно-будівнича будує театри товариства, концертні зали, естради та ін.»⁹.

Наприкінці того ж квітня члени Товариства пережили неочікувану нову втрату – помер композитор Кирило Стеценко – головний натхненник ідеї збереження пам’яті про свого геніального друга та втілення щойно прийнятої правлінням Товариства потужної програми розвитку національної культури. Йому було лише 40 років. Цю скорботну подію члени Товариства відзначили зібранням у театрі ім. Т. Шевченка в Києві (16 травня 1922 р.). На урочистому траурному засіданні було прочитано доповіді М. Качеровського («Про життя К. Стеценка»), О. Чапківського («Про смерть і погребіння К. Стеценка»), П. Козицького («Про творчість композитора К. Стеценка»). У концерті брали участь кращі виконавці міста та капела «Думка». Окремий концерт у пам’ять Майстра підготував київський хор ім. К. Стеценка в Києві, де вперше прозвучав українською мовою твір «Стабат Матер» Йозефа Гайдна та «Реквієм» Вольфганга Амадея Моцарта (27 травня 1922). На «сороковини» президія Товариства зі значною групою музикантів і хористів відвідали могилу К. Стеценка в с. Веприк, що біля Фастова.

Поставлена мета по розбудові культурного життя кликала до напруженої праці. На максимум виконання запланованих дій доводилося лише сподіватися. Не все із задуманого вдалося здійснити. І не з вини діячів Товариства. Особливо

⁹ Кузик В. Товариству ім. Миколи Леонтовича – 75 років. Київ : Центрмузінформ СКУ, 1996. С. 6–7.

кризовим був період листопада – грудня 1922 року, коли навіть серед найбільш відданих справі членів Товариства велися розмови про можливість його ліквідації. Але вистояли та спромоглися розширити поле діяльності. Від згаданих перших двох комісій – музичної та музейної – забрунькували інші: композиторська, хорова, літературно-видавнича, перекладацька; народилися нові навчальні студії та школи, зазвучали голоси «Думки» і здивували пошуки мистецького об'єднання «Березиль» Л. Курбаса. З'явилися прекрасні, а головне – *мобільні* квартети: струнний імені М. Леонтовича, вокальні – імені К. Стеценка, Я. Степового, пізніше – Л. Ревуцького, а 1927 року – струнний квартет імені М. Лисенка, які поширювали українську і світову музику.

Розпочали свою роботу знамениті «**Вікторки**» (з 1922 р.), на яких читали лекції вчені К. Квітка («Дві музично-етнографічні екскурсії на Чернігівщину» з описом цікавих старовинних обрядових ігр і пісень), М. Грінченко («Музичні цехи на Україні»), А. Буцький («Еволюція музичного мислення», «Музика, як фактор соціалістичного будівництва»), Д. Ревуцький («Німецький романс в українському перекладі»: Бетховен, Шуберт, Шуман, Вольф та ін.), А. Альшванг («Метр і ритм», «Сучасне музичне життя Москви»), О. Чапківський, Юрмас (Ю. Масютин) та ін. Там же звучали твори музичної спадщини й сучасності, виступали заїжджі знаменитості. Популяризуючи національне мистецтво, постійно пам'ятали, що українська культура – частина світової цивілізації і повинна якнайшвидше позбутися комплексів неповноцінної вторинності, хуторянства. Тому з такою відповідальністю готувалися програми, присвячені Йоганну Себастьяну Баху, Людвігу ван Бетховену, Йоганнесу Брамсу, Роберту Шуману, Францу Шуберту та ін.

Окрему увагу члени Товариства приділяли творчості та постаті українського композитора-класика Миколи Лисенка, велич якого затінювалася як і в часи царату, так і в більшовицькі, на відміну від його визнання у Східній Галичині. На ознаку 10-річчя від дня смерті Майстра в Київській академії наук

відбулося публічне засідання (19 листопада 1922 р). Вступне слово проголосив академік Агатангел Кримський, з доповідями виступили М. Грінченко – «Лисенко як композитор», К. Квітка – «Лисенко як етнограф», П. Демущкий – «Спогади про Лисенка» та ін. Д. Ревуцький, (володів приємним драматичним тенором) виконав мистецькі обробки народної музики М. Лисенка. Цій сумній даті присвятили свої розгорнуті хорові композиції М. Вериківський («Реквієм пам'яті М. Лисенка») та Л. Ревуцький («Серце музики», на слова М. Вороного).

Справжньою культурно-громадською подією став вихід журналу Товариства *«Музика»* в 1923 році, здійснений під редакцією Миколи Грінченка ¹⁰. На його шпальтах висвітлювалися події життя Товариства, окремі постаті-портрети композиторів з аналізом їх творчості, піднімалися вагомі теоретичні проблеми (нові ладові системи, музична психологія, стильові напрямки музики ХХ ст.), аносувалися прем'єри вистав, концертних програм, видавничих новинок.

Позитивно позначилася на діяльності Товариства творча злука з літературними угрупованнями «Плуг» і «Гарт» та урядження *«Суботників»* (1924), де молоді композитори й поети показували свої ще не опубліковані опуси та гуртом обговорювали новостворене. Там зароджувалися творчі співдружжя Максима Рильського, Григорія Косинки, Тодося Осьмачки, Миколи Зерова з музикантами, роїлися нові задуми. Того ж (1924) року Президія Товариства виступила з ідеєю влаштування *«Дня музики»*, яке планувалося проводити щорічно наприкінці року – в грудні, як своєрідного творчого звіту на

¹⁰Журнал у 1923–1925 роках виходив щомісяця накладом 1500 примірників. У 1926 році видання припинилося, вийшло лише шість номерів «Української музичної газети», друк журналу «Музика» поновили 1927 року раз на два місяці. У 1928 році змінено зміст (посилення більшовицької ідеології) і назву на «Музика масам», 1931 року – «Музика мас». У 1933–1934 роках і 1936–1941 роках нова назва – «Радянська музика». Першу назву було поновлено 1970 року.

всіх теренах країни, де були філії та осередки об'єднання. Починання досить потужне: акції грудня 1926-го і лютого 1927-го охопили 40 міст і 120 сіл. Участь в них узяло близько 20 тис. виконавців – хорів, оркестрів, театральних гуртків, професіоналів та аматорів. Однак у подальшому справа згорнулася.

Активно включився у діяльність Київської філії Товариства Левко Ревуцький, який з осені 1924 року працював у Музично-драматичному інституті ім. М. Лисенка. Зі сторінок «Музики» дізнаємося, що з осені 1924 року було затверджено новий склад Президії Товариства: його головою став М. Вериківський, секретарем був обраний М. Грінченко, а П. Козицький, у зв'язку з переїздом, керував Харківським осередком. Київську філію очолювали Г. Верьовка, М. Грінченко, Л. Ревуцький, М. Качеровський та М. Радзівський¹¹. (див. вклейку, с. IV).

Збільшення грона композиторів-фахівців спонукало на створення при Товаристві 1925 року *Композиторської майстерні*¹², до якої увійшли М. Вериківський, Б. Лятошинський, Ф. Надененко, Л. Ревуцький, М. Радзівський, Г. Верьовка, С. Барик та Богорський. До Шевченківських свят вони підготували партитури для симфонічного оркестру «Жалібно-го маршу» та «Івана Гуса» М. Лисенка (оркестровку зробив М. Вериківський) і «Заповіт» Л. Ревуцького. Деяко пізніше, за два роки Б. Лятошинський, Ф. Надененко, М. Радзівський та Л. Ревуцький склали два збірники (хороспіви та солоспіви) до днів Тараса Шевченка та конче потрібний (!) для звітування перед органами Держосвіти «Комсомольський співаник»¹³.

Для поширення знань поміж колег про нові течії в музиці надрукували статтю «Ігор Стравинський про себе» в перекладі

¹¹ [Б. п.]. IV. Хроніка. Затвердження Президії Муз. Т-ва. *Музика*. 1925. № 1. С. 60.

¹² [Б. п.]. IV. Хроніка. Композиторська майстерня. *Музика*. 1925. № 2. С. 108.

¹³ [Б. п.]. Хроніка. Серед Київських композиторів. *Музика*. 1925. № 1. С. 73.

Л. Ревуцького (позначено – *Л. Р.*) з таким переднім словом тлумача: «В наші часи не раз доводиться бачити досить гострі суперечки між прихильниками контрапунктичного та гармонічного стилю в музичній композиції, при чому тому або іншому характерові пророкується славне майбутнє. Прихильники гармонічних принципів композиції найбільшої ваги надають гармонічним комбінаціям, а не контрапунктові, який на їхню думку є лише передня стадія загального розвитку музичної творчости»¹⁴.

Отже, наступний етап поглиблення композиторського професіоналізму був цілком передбачуваним: Л. Ревуцький, Б. Лятошинський, М. Вериківський, Ф. Надененко, М. Радзівєвський, М. Фролов, В. Демський (Дембський), І. Белза-Дорошук і невелика група виконавців на базі Товариства 1926 року створили знамениту *Асоціацію сучасної музики* – АСМ, яка вивчала модернові стильові віяння часу – імпресіонізм, експресіонізм, сміливо експериментувала з політональними ладоутвореннями, кластерами, поліритмічними фігурами тощо. За задумом Товариства планувалося відрядити для поглиблення композиторської майстерності Л. Ревуцького до Парижа (Франція), а Б. Лятошинського до Берліна (Німеччина)¹⁵.

Ще одним важливим напрямом роботи Товариства була постійна підтримка творчих зв'язків з діячами культури Західної України – попри всі кордони й заборони, бо ж митці Центральної України мислили себе як органічне ціле з родаками, що залишилися по той бік кордону, і вірили – злука українського народу в січні 1919 року стала знаменним актом для майбуття нації. Починаючи з 1923 року й до січня 1928-го, тобто по останній місяць існування Товариства, у Києві (поодинокі в Харкові та Одесі) відбуваються так звані *Галицькі музичні вечори*, де звучали твори Анатолія Вахнянина, Станіслава Людкевича, Василя Барвінського, Оста-

¹⁴ [Л. Р.] Ігор Стравинський про себе. *Музика*. 1925. № 2. С. 80.

¹⁵ Наївні сподівання тих, хто не знав, що у світі з'явилося нове явище – «Залізна завіса».

па Нижанківського, Філарета Колесси, Дениса Січинського, Генрика Топольницького; проводилися вечори пам'яті Івана Франка, живі зустрічі з патріархом української фольклористики Філаретом Колесою та композитором В. Барвінським.

Красномовні приклади: перший – «Галицький музичний вечір», організований Державним українським хором (ДУХ) ім. М. Леонтовича в Харкові, де програму складали твори галицьких і буковинських композиторів В. Барвінського («Вечором в хаті»); А. Вахнянина («У неділю вранці», поема), Ф. Колесси («Журавлі»), Д. Січинського (квартет «Даремна пісня»), С. Людкевича, Г. Топольницького, М. Лисенка та інших на слова І. Франка. А перед концертом прочитано доповіді про І. Франка та Галичину (30 вересня 1923)¹⁶. Другий – хорова капела «Думка» в Київському Пролетарському будинку мистецтв дала великий концерт із творів композиторів Галичини – А. Вахнянина, О. Нижанківського, С. Людкевича, Г. Топольницького, що засвідчив не тільки загальну зацікавленість доробком колег-родаків «з-за кордону», але й жвавий обмін матеріалами (21 жовтня 1923)¹⁷.

Через галицьких музик передавалися на захід ноти й книжки, що друкувалися силами Товариства. Планувалися спільні заходи, конференції, фольклорні експедиції, з'їзди кобзарів і лірників тощо. Та більшості із задуманого не вдалося здійснити за чисто політичних обставин, на які Товариство аж ніяк не могло вплинути.

У час розквіту своєї діяльності – 1926–1927 роки – Товариство ім. М. Леонтовича налічувало 13 філій та 7 осередків у Харкові, Одесі, Житомирі, Вінниці, Полтаві, Дніпропетровську (тепер – м. Дніпро), Миколаєві, Чернігові, Черкасах та інших містах і селах, об'єднувало більше 927 членів (особових). На весну 1927 року Товариство зареєструвало по республіці 1014 музичних організацій; хорів селянських – 347,

¹⁶ Див.: г. «Вісти». 1923. 2 жовт.

¹⁷ Див.: г. «Більшовик». 1923. 23 жовт.

робітничих – 211, шкільних – 367, оркестрів робітничих та селянських – 82, професійних хорів, як «Думка» [Державна українська мандрівна капела], «РУХ» [Робітничий український хор], «ДУХ» [Державний український хор] – 7, Народну філармонію, Народну консерваторію. Прикметно, що більшість хорових колективів, у тому числі й капели бандуристів, брали собі ім'я М. Леонтовича, М. Лисенка, К. Стеценка, що свідчило про авторитет цих митців у народі¹⁸.

Кореспондентська сітка Товариства і журналу «Музика» охоплювала майже всі континенти – від Далекого Сходу (Владивостока й Хабаровська), через довгу низку міст різних країн Євразії аж до Північної та Південної Америки (Торонто, Нью-Йорк й Буенос-Айреса). Особливо показовими щодо цього стали регулярні повідомлення часопису про збір коштів на пам'ятник М. Лисенкові. На заклик редакції надсилали кошти родаки та шанувальники музичної культури з усіх кутків світу (на жаль, цей задум не вдалося реалізувати).

Піком визнання діяльності Товариства стали дві події 1927 року. Тоді членам Товариства (попри всі закиди в націоналістичній орієнтації) доручили організувати українську експозицію на Міжнародній виставці у Франкфурті-на-Майні, де було представлено 391 експонат (музичні інструменти, нотні видання, макети декорацій оперних постановок, концертні й театральні програмки та афіші), виступали українські співаки, ґрунтовну доповідь підготував П. Козицький. Особливо наголосимо на цьому, бо то вже був час, коли «залізна завіса» відрізала нас від усього цивілізованого світу!

Але найбільш вагомим досягненням і визнанням творчого потенціалу композиторських сил Музичного товариства ім. М. Леонтовича вважаємо наслідки Всеукраїнського музичного конкурсу 1927 року: першу премію одержали Л. Ревуцький за Симфонію № 2 та Б. Лятошинський за Увертюру

¹⁸ Ін. III Пленум Центрального Правління Музичного Товариства ім. Леонтовича. *Музика*. 1927. № 4. С. 43.

на 4 українські теми; другу – В. Золотарьов за Увертюру на українські теми та Увертюру-фантазію; третю – П. Козицький за хоровий диптих «Дивний флот» та Л. Лісовський за кантату «Слава Україні». Так, використовуючи ідеологічну ситуацію (10-річчя жовтневих події 1917 р.), правління Товариства ініціювало появу в українській музиці видатних творів, насамперед Л. Ревуцького та Б. Лятошинського, що нині знаменують ту пам'ятну добу Українського відродження і відомі в світі.

Здійснюючи величезну творчу роботу, члени Товариства не забували й про труднощі буденного життя. А перші роки двадцятих минулого століття – тяжкі часи: холод, голод, розруха, терор і репресії (щоправда, двадцяті роки нинішнього століття теж не радують – війна, ракети, смерті). Архіви розповідають, як чудом вдалося у лютому 1922 року визволити з Лук'янівської тюрми музикознавця М. Грінченка та композитора Я. Лопатинського, учня М. Лисенка, перевезених у вагонах-телятниках із Кам'янця-Подільського. Скільки треба було зусиль, щоб віднайти, а чесно кажучи, випросити кошти для конаючих від тифу дітей і дружини М. Леонтовича, вмираючої від голодної смерті матері Я. Степового, бідуючим вдовам М. Лисенка (Ользі О'Коннор) та О. Скрябіна, родині К. Стеценка. І якою була втіха, коли вдавалося пробити скелю байдужого бюрократизму та добитися, щоб матері Я. Степового видали одноразову допомогу 10 карбованців золотом та пообіцяли щомісячно платити по 30 карбованців золотом (у ті часи гроші знецінилися й рахунки йшли на тисячі та мільйони). Добилися надання грошової допомоги вдовам М. Лисенка Ользі (Лисенко-О'Коннор) і О. Скрябіна¹⁹. Однак клопотання про допомогу родині К. Стеценка загальмувало – бо то родина «із священників». Не вийшло також із клопотанням про залишення за Л. Ревуцьким батьківської садиби (як позаміської дачі) в с. Іржавець (тоді ще Полтавської губ., тепер Чернігівської обл.) – він же «із дворян»²⁰.

¹⁹ Інститут рукописів НБУВ. Ф. 50. № 499. Арк. 5.

²⁰ Інститут рукописів НБУВ. Ф. 50. № 506.

Попри всі труднощі, найбільше вдалося зробити для підтримки родини М. Леонтовича – дружини, двох доньок – Галини й Надійки, батька – о. Дмитрія. Спочатку надійшла тривожна звістка, що Клавдію Ферापонтівну з доньками виселяють з тульчинської квартири і реквізують речі (головне – рояль), незважаючи на те, що Спілкою тульчинських вчителів і місцевим виконкомом помешкання, де жив композитор, було дано довіку в безкоштовне користування родині (до другого коліна)²¹. Саме через Товариство Всеукраїнська православна церковна рада передала родині («Всеукраїнська Православна Церковна Рада прохає Вас не відмовитись прийняти невелику допомогу грішми») 230.000 карбованців, що були зібрані членами Всеукраїнського православного церковного собору. А від правління Товариства переслали як допомогу три шматки реміння [!] на черевики та 250.000 карбованців радянською валютою (тоді легко було стати «мільйонерами»). Зрештою, 19 листопада 1921 року було ухвалено Постанову Ради народних комісарів УРСР «про чествування пам'яті видатного українського композитора Миколи Леонтовича»²². У серпні 1922 року вдова композитора з доньками

²¹ Інститут рукописів НБУВ. Ф. 50. № 497. Арк. 2–21.

²² Див.: г. «Вісти», 1921. 7 груд.

Постанова Ради народних комісарів УРСР про чествування пам'яті видатного українського композитора Миколи Леонтовича.

1. Квартиру покійного композитора М. Леонтовича в м. Тульчині на Поділлі залишити за його сім'єю для персонального користування до другого коліна.

2. Заборонити всілякі вселення і виселення у приміщення родини М. Д. Леонтовича.

3. Вся музична спадщина М. Д. Леонтовича оголошується народним надбанням УРСР і звільнюється від усяких реквізицій і конфіскацій, полишаючись в квартирі й тимчасово в розпорядженні його сім'ї, на яку покладається зобов'язання берегти та охороняти її.

Видати сім'ї покійного М. Д. Леонтовича одноразову допомогу в розмірі 3-х мільйонів рублів.

захворіли на тиф, і Товариство знайшло можливість допомогти їм ліками та грошима.

Самі члени Товариства теж пухли з голоду, вмирили від епідемії, як К. Стеценко, Я. Степовий, молодший син Лисенка Тарас... Читаємо сповнені скорботи рядки: «... У березні [1922] захворів, а 15 квітня помер Тарас Лисенко, син композитора Миколи Віталієвича. Щоб здобути кошти на його лікування та похорон, родина його заставила речі покійного композитора, що мають велике художнє та музейне значення. Щоб ці речі не загинули на руках спекулянтів, Товариство наше викупило вже частину їх і прикладає всіх зусиль, щоб викупити все (до 80 мільйонів по сьогоднішньому курсу). Скарбниця Товариства одразу спорожніла...»²³.

Багатьом із Товариства довелося перебиватися без роботи або місяцями чекати заробітку; вони змушені були виїздити на село, ближче до «рослинного життя»; у них на руках конали їхні малі діти. Влада обіцяла надсилати гроші, але... «скарбниця місяцями була порожня, – читаємо в першому звіті Комітету. – Не було навіть коштів на купівлю канцелярського приладдя, а помешкання Товариства у 1922 році ні разу не було опалено. І коли, не дивлячись на катастрофічне положення, Товариство не зліквідувало себе і продовжувало свою діяльність, то цим воно мусить бути вдячне тій жменьці безкорисних працівників, що не одержуючи ніякої винагороди, переборюючи великі і дрібні перешкоди, сидючи в неопаленій хаті, вели велику справу відродження Музичної Культури»²⁴.

Важко вповні оцінити ту *стратегію виживання*, що постійно здійснювали члени правління – «жменька безкорисних працівників», і особливо того – першого – правління: художник і поет, мистецтвознавець і педагог Юхим Спиридоно-

²³ Інститут рукописів НБУВ. Ф. 50. № 498. Арк. 1.

²⁴ [Б. п.]. Короткий звіт діяльності Музичного товариства імені Леонтовича. *Музика*. 1923. № 1. С. 28–31.

вич Михайлів та секретар Олесь (Олександр) Станіславович Чапківський, який ще з 1911 року добре знав, як організувати творчі об'єднання, був активним членом славнозвісного московського «Кобзаря». Якщо з перших чисток ЧК їм і вдалося визволити своїх колег М. Грінченка та Я. Лопатинського, то під час репресій 1930-х вони самі стали жертвами. Зазначений 1935 рік їх смерті – умовний. Ніхто не знає точно, де і як обірвалось їхнє життя в засніжених лісах півночі Росії. Репресії тих кривавих тридцятих поглинули багатьох колишніх членів Товариства ім. М. Леонтовича: загинули Лесь Курбас, Гнат Хоткевич, Сергій Єфремов, Василь Верховинець, Борис Левітський, Костянтин Регаме, Адам Бабій, Юрій Масютин (Юрмас), відбули заслання Климент Квітка, Володимир Кабачок, Микола Радзієвський. Страшна смерть у передостанні дні 1941 року обірвала життя Дмитра Ревуцького. На жаль, архівні пошуки лише розширюють цей список.

Останні два роки існування Товариства (1926 – січень 1928) були вкрай складними. Влада вирішила припинити загравання з «національною політикою українізації» і навести «більшовицький порядок» на мистецькій ниві України. Тим більше, що склалася слухна ситуація: група композиторів харківської філії на початку 1926 року виступила з відкритим звинуваченням Товариства в проведенні української націоналістичної лінії та відхиленні від завдань революційного пролетарського мистецтва. Вони створили **Асоціацію революційних композиторів України** – АРКУ, що, на відміну від АСМ, повинна була повністю замінити Товариство. Від жовтня 1926 року президію Товариства перевели до Харкова, під «невспине око» Наркомосу. За той рік не вийшов жоден номер журналу «Музика» – «кубло ворожих ідей» (лише шість номерів «Української музичної газети»). А в лютому 1928 року, піддавши діяльність Товариства нищівній критиці вже на урядовому рівні, його просто ліквідують та утворюють ВУТОРМ – **Всеукраїнське товариство революційних музикантів**, «оскільки ім'я Леонтовича було визнано неактуальним

для радянської доби»²⁵. Однак дивним чином до керівництва новоствореної організації залучають досить прикметних особистостей із Товариства – П. Козицького (голова правління), М. Вериківського (заступник голови), В. Верховинця, М. Грінченка та ін. Галицький композитор В. Барвінський, який разом із віолончелістом Б. Бережницьким восени 1928 року мав гастролі в Наддніпрянській Україні – Києві, Харкові, Одесі, детально описуючи ту подорож, зазначає, його приємно вразило – на стінах офіційних кабінетів ВУТОРМу на видному місці висіли портрети М. Леонтовича, К. Стеценка та, звісно, М. Лисенка ²⁶. Продовжила свою діяльність в нових умовах і Асоціація сучасної музики (АСМ).

Згуртування і створення Комітету, а потім – Товариства імені М. Леонтовича реально показало – **митець** може протистояти **системі**! Об'єднання українських музик, художників, діячів театру, поетів і письменників, поліграфістів, фольклористів і мистецтвознавців у 1920-х роках стало **духовним пам'ятником** М. Леонтовичу й водночас програмою дій для прийдешніх поколінь творців культури нової України.

У подальші радянські роки історії України, особливо повоєнні, з обігу культури повністю була викинута згадка про Товариство імені М. Леонтовича. Навіть для студентів консерваторій та музичних академій нічого не говорилося про Товариство. Однак ті, хто вижили в повоєнні роки тоталітарної «мовчанки» та були безпосередніми учасниками згаданих подій, знаходили сили й натхнення, щоб згадати своїх побратимів по товариству й промовисто кинути їм вітання у сяючі засвіти. Саме так 1956 року до 35-річчя Товариства зробили Максим Рильський і Левко Ревуцький у своїй «Оді пісні». На честь видатних діячів української культури, братів по духу й

²⁵ Історія української музики. Київ : Наукова думка, 1992. Т. 4. С. 15.

²⁶ Барвінський В. Враження з побуту на Україні. *Василь Барвінський. З письменницької спадщини*. Дрогобич : Коло, 2004. С. 10–103.

по мислі, яким на своїх плечах довелось нести стражденного хреста української культури й народилася Ода, де проростає наспів очікуваної радості:

Гей, браття, ми йдемо
І нас ніхто не спинить,
Немає вороття,
Вперед наш юний шлях.
І наші імена у забутті не згинуть.
Ми живемо в піснях!

Час довів, що завдяки високій фаховості та культурницько-політичній мудрості, яку вбачаємо в діях керманичів Музичного товариства імені М. Леонтовича, митці України випрацювали особливу **стратегію виживання**, уміння моделювати ситуацію на користь національній справі ²⁷.

²⁷ Так вже історично повелось, що кожне починання нам доводилося здійснювати у двох вимірах: спочатку *de facto*, а потім – *de jure*. Цим пояснюються видозміни назви Товариства, тожні процеси спостерігаємо з модифікаціями назви Спілки українських композиторів (1932, 1939).

Такі «модуляції» стали хитромудрим політичним ходом: спочатку Товариство та полярна до нього Асоціація революційних композиторів України (АРКУ) 1928 року вливаються в об'єднання Всеукраїнського товариства революційних музикантів (ВУТОРМ). Водночас, щоб «зручніше» було стежити за творчою інтелігенцією, в Україні із січня 1925 року впроваджують РАБМИС, так звану профспілку Робітників мистецтва, апробовану компартійними органами ще від травня 1919-го в Росії (*рос.*: РАБИС – Работники искусства) та проголошену 1924 року як Всесоюзну (Перший Всеукраїнський з'їзд відбувся у Харкові 11 січня 1925 р.). Ця «профспілка» дозволила взяти на облік і контроль усіх діячів освіти та мистецтва (класовий прошарок – *інтелігентів*): акторів, художників, літераторів, кінематографістів, музикантів. Хоча останнім – музикантам – вдалося, маніпулюючи загальнозвісною доповіддю М. Горького, у 1932 році створити свою **Спілку радянських музик України** (СРМУ), куди входили композитори, музикознавці та музиканти-виконавці.

Частина II

ЕСТЕТИКО-СТИЛЬОВИЙ
ПЛЮРАЛІЗМ
У МУЗИЧНО-СЦЕНІЧНИХ
ЖАНРАХ

Розділ 5

Ірина Сікорська

ТРАДИЦІЇ ТА ІННОВАЦІЇ ОПЕРНОЇ ТВОРЧОСТІ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ XX СТОЛІТТЯ

Українська музично-театральна творчість першої третини XX ст. є вагомим складовим вітчизняної культури означеного періоду. Проте дотепер вона ніколи не розглядалась як цілісне явище: відповідно до періодизації української музичної культури, утвердженої за радянської доби, її розділяли на «дожовтневу» й «пожовтневу»¹. На початку століття український композиторський музично-сценічний доробок представляв мікст із так званих народних опер (вистав із розмовними діалогами; музичний компонент, що його складали народні пісні й танці та авторська музика, варіювався, жанрові межі були нечіткими; – включав оперети, водевілі, «пісні в лицах» тощо) та, власне, опер у їх класичному розумінні.

Опера як жанр складний і синтетичний потребує, як відомо, насамперед наявності вдалого лібрето. Не менш важливою

¹ Див. відповідні розділи академічної «Історії української музики». Т. 3 (Київ : Наукова думка, 1990); Т. 4 (Київ : Наукова думка, 1992).

є особистість композитора, який на лише обізнаний із традиціями жанру, орієнтується в сучасних стилях і напрямках, володіє всім арсеналом сучасних професійних знань і вмій, а ще має масштабне музичне мислення, знає секрети вокалу, оркестровки, хорового письма тощо (матеріальні умови й часові витрати залишимо поза увагою, хоча й вони відіграють важливу роль). Наступний етап народження опери – сценічне втілення написаного твору. І тут, окрім наявності відповідного спеціалізованого приміщення, велику роль відіграє людський фактор: значна кількість професійних співаків-солістів, оркестрантів, хористів, танцівників etc., об'єднаних волею диригента; сценографів, художників, інших служб.

На початку ХХ ст. в колонізованій Україні комплексу зазначених передумов все ще не існувало. Львів, Одеса, Київ мали розкішні будівлі оперних театрів, проте там виставлявся переважно західноєвропейський і класичний російський репертуар: Джузеппе Верді, Джакомо Пуччіні, Ріхард Вагнер, Михайло Глінка, Олександр Бородин та ін. Для постановки оперних творів українських композиторів встановлювалися непереборні бар'єри, відтак і умови для їх написання були вкрай несприятливими. Щоправда, класичний український репертуар виконували численні мандрівні музично-драматичні трупи, однак їхні сценічно-виконавські можливості були обмеженими через специфічні вимоги та умови «мобільності». Визнаний майстер української опери Микола Лисенко вже завершував свій земний і творчий шлях, натомість його продовжувачі – Микола Леонтович, Кирило Стеценко та інші – лише приступали до перших спроб написання творів у цьому вкрай складному жанрі.

Отже, за першу половину досліджуваного періоду опер було написано мало, деякі з них так і не отримали належного сценічного втілення. Інші зразки так і не вдалося завершити, тож нерідко цікавий задум залишався нереалізованим. Окрім того, в оперному творі, вимушено чи свідомо розрахованому на його виконання силами невеликої музично-драматичної

групи, жанрові риси ставали нечіткими, «розмитими»; різниця між такою оперою та оперетою або просто п'єсою з піснями й танцями іноді була дуже умовною. Спробуємо дослідити провідні жанрово-стильові тенденції тогочасних опер, керуючись жанрово-тематичним принципом.

Опосередковане, проте важливе місце в цьому контексті посідають опери на українську тематику, створені російськими композиторами Петром Чайковським («Мазепа, 1883; «Черевички», 1885) і Миколою Римським-Корсаковим («Майська ніч», 1880; «Ніч перед Різдом», 1895). У них натхненно, навіть з певним «пейзанським» замилюванням оспівувалася чарівність української природи, краса сільських дівчат і парубків, народних звичаїв та обрядів. Саме на початку ХХ ст. вони почали здобувати світове визнання. Стилізовані, а іноді й справжні українські мелодії з опер Модеста Мусоргського, М. Римського-Корсакова, П. Чайковського лунали в Празі, Антверпені, Парижі, Римі. Так, хоча й не прямо, а завдяки російським композиторам, світ пізнавав багатий і самобутній український музичний фольклор народу, який зневажливо йменували «малоросами».

Найчисленнішу групу в оперному ряду становлять твори, що розвивають лінію «народної опери» з міцним фольклорним «підґрунтям» та певним варіюванням жанрових акцентів. Так, улюблену для вітчизняного оперного мистецтва традиційну романтично-побутову лінію від «Утопленої» М. Лисенка продовжила опера Бориса Підгорецького «Купальська іскра»² (1901) на лібрето Любові Яновської. Проте в ній на передній план було виведено поетику народної обрядовості, на тлі якої розвивався лірико-фантастичний сюжет.

В основу лібрето «Купальської іскри» покладено народне повір'я: парубки, які на Івана Купала стрибали через вогонь, мушили пильнувати, щоб не занести із собою додому бодай жодної іскри, бо вогонь цей належить русалкам. Проте один із парубків – Денис не вберігся, і русалки своїми чарами за-

² Іноді оперу з російської перекладають як «Купальна іскра».

манили його до річки, де він і загинув; із відчаю втопилась також його кохана дівчина Маруся.

В опері побутову й фантастичну лінії розкрито у двох діях: у першій презентовано гуляння та ігри сільської молоді в лісі, коло млина, а в другій – сцена з русалками і трагічний фінал. В опері багато жанрових сцен, але ще М. Лисенко за-уважував, що в ній бракує *couleur locale* (місцевого колориту)³. Тут багато однопланових «загальноромантичних» мелодій. Певною мірою індивідуалізовано музичні образи Дениса (ніжні інтонації у зверненнях до коханої), Марусі (боязкість, тяжкі передчуття, що змінюються відчаєм) та Степана (жартівливість, молодече завзяття).

Важливу роль в опері відіграє оркестровий супровід (картини підводного світу, зловісні «натяки-передчуття» в реальних жанрово-ліричних сценах). Доволі вдало використано драматургічні прийоми «відсторонення» дії за допомогою контрастних жанрових епізодів та поступового нагнітання напруження, як-от репліки Марусі про передчуття неминучого лиха перебиваються дзвінкими куплетами хору, жартами Степана, ліричним освідченням Дениса та, зрештою, розгорнутою жанровою сценою закликання Івана Купала й наступним «Гопаком». Драматичний епізод звернення Дениса до русалок переривається сценою веселої боротьби парубків і дівчат за Марену. Настрій розгубленості й переляку, коли гасне Марусина свічка на вінку, що пливе за водою, згодом переборюються енергійними звучаннями хору «Летіла голубка». У другій дії драматичну сцену Марусі й Дениса змінює хор русалок «Пливи, пливи, Денисику». Динамічне наростання у варіаціях на ту саму тему (спочатку в хорі, а потім у супроводі) приводить до кульмінації з наступним спадом звучання. Задерикувати танцювальні наспіви («На вулицю не ходи») поглиблюють трагічну розв'язку.

³ Лист № 337 до Іллі Шрага від 14 травня 1901 р. *Микола Лисенко. Листи*. Київ : Музична Україна, 2004. С. 315.

З музичного боку найяскравішими в опері є хори (хорові епізоди переважають над аріозними й ансамблевими), зокрема закликання Івана Купала, «Та не сила ваша», «Утонула Мареночка», «Летіла голубонька», хор русалок «На березі, на пісочку». Вони створюють свого роду «другий план» опери, дуже барвисту (хоча й статичну) обрядово-побутову основу. До того ж хори сприяють рухові сюжетної дії, коли вступають у жвавий діалог із солістом. Запам'ятовуються виразні мелодично-заокруглені епізоди в партіях солістів (тужливий спів Марусі «Стережімося, челядонько», лірична арія русалки «Ось іде він, мій коханий», розпачливі фрази Дениса «Щось тягне, щось вабить» і його ж закликання «Заспокой мене, моя горличко»).

Таким чином, до безперечних чеснот опери Б. Підгорецького належать наспівна мелодійність народного складу, вдала хорова «інструментовка», вправність фактурно-гармонічного й драматургічного розвитку.

У подальшому знахідки й найкращі здобутки «Купальської іскри» розвиває незавершена «хорова опера» «На русалчин Великдень» М. Леонтовича (1919, за казкою Бориса Грінченка)⁴ – одне з унікальних явищ в українській музиці. Водночас вона певною мірою продовжувала лірико-психологічну та обрядово-фантастичну лінії «Утопленої» і «Різдвяної ночі» М. Лисенка. М. Леонтович вдався до активного переосмислення виразових особливостей і стильових закономірностей українського фольклору. Картинно-споглядальна музика опери сповнена поетики; фантастичний сюжет вирішено в імпресіоністичній манері. Визначну роль відіграють лейтхарактеристики, пов'язані з фантастикою (більшість інтонаційно «проростає» з інструментального вступу).

Колористичність музики підкреслено вишуканою гармонічною мовою (хроматично-загострена вертикаль, ліне-

⁴ Оперу доопрацював і оркестрував Мирослав Скорик. Прем'єра відбулася в 1977 році в Київському театрі опери та балету.

арний рух голосів, близька народному багатоголосцю поліфонізована фактура). Авторська музика стилізує фольклорні зразки (танець-гра «Ой гори, ой світи, місяченьку», веснянка-хоровод переростає у 3-частинну сцену: пісня Третьої русалки із сольним епізодом). Ліричний спів «Ти єдина у нас, ой єдина...» наближений до веснянок. Використано також принцип жанрового узагальнення: пісня-аріозо Третьої русалки «Я кохала його на тім світі» інтонаційно близька до міського романсу, пісня Четвертої русалки «Я на світі жила сиротою» нагадує народні пісні про жіночу долю. Ігри й розваги русалок наближено до дівочих обрядових пісень та хороводів.

Комічна опера «Пан Сотник», написана в 1902 році, належить перу Георгія Козаченка (див. вклейку, с. V) – багаторічного хормейстера Маріїнської опери. Вона кілька разів виставлялася на сцені Петербурзького народного дому, а в 1911 році йшла в Києві в театрі Миколи Садовського. Наступного, 1912, року «Пана Сотника» було поставлено на сцені Маріїнського театру. Лібрето та російський текст за драматичною поемою Тараса Шевченка «Сотник» написав сам композитор, а український варіант йому допоміг укласти М. Садовський, максимально залучивши першоджерело. Текст Т. Шевченка було переважно збережено; вилучено коментар поета, натомість дописано нові сцени, що про них у поемі лише згадувалося (наприклад, комедійна сценка сусідок написана на підставі тексту: «А жіночки... лихий їх знає! Уже сміялися над ним»). Композитор дописав також тексти ліричних аріозо Настусі й Петра, увів новий комедійний персонаж – наймита Опанаса, а також сцену гостей із комічними епізодами відгадування імені нареченої. Лібретист повністю переінакшив фінал: в опері втікачі після вінчання повертаються додому, що дало підставу включити фрагмент весільного обряду та сцену висміювання Сотника. Унаслідок змін і доповнень смислові акценти змістилися, драматичні переживання було перенесено в комічну площину (це підтверджує і напис на клавірі).

Водночас деякі епізоди (як аріозо Сотника «Літа не ждуть...») виходять за межі комічного жанру.

Сюжет опери (бажання старого багатого козака одружитися з бідною сиротою), подолання молодими (Настуся – Петро) перешкод на шляху до щасливої розв'язки – шлюбу, також був досить традиційним (ще від «Наталки Полтавки» Івана Котляревського). Відповідно музична драматургія «Пана Сотника» також традиційно формувалася на фольклорних засадах: характери героїв розкривалися через українську народну пісню, відбувалося сценічне розігрування народної пісні «в лицах», вводилися колективні танці, фрагменти обрядового дійства тощо.

Незначна кількість дійових осіб певною мірою компенсувалася детальною розробкою їхніх характерів. Головний герой опери – Сотник – багато в чому є суперечливим. Г. Козаченко трактує його переважно як персонаж комічний, проте його душевні переживання не позбавлені драматизму. Такий «подвійний» підхід автора передано й у вокальній партії героя. Так, його лейтмотивом слугує жартівлива танцювальна пісня «Чи я справді не козак?» (її використав М. Лисенко в «Чорноморцях»). У цілому в партії Сотника (як і в опері взагалі) переважає декламаційність, хоча важливе місце посідають також ліричні наспівні аріозо. Декламаційні висловлювання Сотника інтонаційно багаті й різноманітні: передають риси характеру, його емоційний стан, роздуми, сумніви, переживання тощо. Під час діалогів із Настусею інтонації Сотника пом'якшуються, мелодична лінія стає більш плавною. Декламаційними є і розлогі монологи Сотника (зокрема, «Літа не ждуть»). У вокальній партії сповненого пристрасті аріозо Сотника «Красуня, ангел...» превалюють фрази широкого дихання, м'які романсові звороти. А його зарозумілість і пиху підкреслено за допомогою поступового руху великих тривалостей.

Суто комедійним персонажем, якого придумав сам композитор, є наймит Опанас. Свою пісню (цитата народної «Ой

п'є чумак, п'є») герой тут-таки ілюструє: накриваючи на стіл, час від часу прикладається до чарки, зрештою напивається й засинає). Сцена розгортається у формі оркестрових варіацій на незмінну мелодію, властивих українській музиці (згадаймо хоча б знаменитого «Щедрика» М. Леонтовича). Насамкінець у вокальній партії залишається тільки невиразне «бурмотіння», а мелодія переходить до оркестру, який і «доспіває» пісню замість сплячого наймита.

Сцену сусідок побудовано на комічній скоромовці (ансамблево-хорове скерцо) за принципом поступового включення учасників: першій сусідці відповідає друга, далі доєднується тріо, на кульмінації вступає хор, при тому кожену партію індивідуалізовано. Вихід гостей супроводжує урочистий полонез, який змінюється хвацьким «Гопаком» (розгорнута симфонічна картина).

Традиційна лірична пара Настуся – Петро більш статична. Основні риси дівчини – жвавість характеру, лукавство, безпосередність у прояві почуттів – передаються через лірико-побутовий мелос, романсові звороти. Представлено різні за розмірами, формою та емоційним настроєм аріозо. Деякі з них стилізують народну пісню («Якби мені крила», «То не квітка в темнім лісі», «Де ти, мій соколе ясний?»). Багатофункціональною є пісня Настусі «Чоловік сіє жито» (також цитата народної): вона допомагає дівчині приховати своє рішення боротися за любов, водночас свідчить про її рішучість і настирливість. Так, пісня одночасно виступає портретною характеристикою героїні й окреслює ситуацію.

У дуетах і тріо партія Насті повністю «підкорюється» інтонаціям її коханого, що визначено текстом: «Над собою я не власна». Дуети-згоди часом переходять в унісон, як свідчення повного порозуміння закоханих. Отже, музичний образ Настусі дещо позбавлений стилістичної цілісності, хоча й виписаний композитором із теплотою і симпатією.

Петро – персонаж майже статичний (хоча й керує вчинками Настусі), його партію побудовано на аріозно-романсо-

вих зворотах. Показовим є поетичний дует «О, моя ніжна ластівко», де баркарольний акомпанемент ніби колихається, нагадує перебори струн гітари.

В оперу введено й розгорнуту обрядову сцену: фрагмент весільного дійства, у якому хор дружок величає молодих (цитата жартівливої весільної пісні «Дружко коровай крає»). Їм відповідає хор гостей – так створюється ефект антифонного співу.

Уведена в оперу пейзажна замальовка підсилює ліричну лінію: антракт до 2-ї дії змальовує картину передсвітанкової української ночі. В оркестрі імітується пташине щебетання, дзюркотіння струмка, передається образ завмерлої природи та її ранкового пробудження: стан природи співзвучний настроям ліричної пари й провіщує щасливу розв'язку.

Так, не зважаючи на деяку еклектичність стилю, «Пан Сотник», безсумнівно, став явищем у тогочасній українській опері, послужив її утвердженню на професійній сцені.

У традиціях побутової психологічної драми створювалася опера Павла Сениці «Наймичка» на власне лібрето за сюжетом однойменної повісті Т. Шевченка (1913). Проте твір, у якому передбачалося три дії з прологом, залишився незавершеним⁵.

Гострі соціальні зрушення початку ХХ ст. в оперному жанрі (на відміну від літератури чи хорової музики) відбилися лише в опосередкованому вигляді – у зверненні до історичної тематики, до подій героїчного минулого.

Так, оперу «Полонянка» К. Стеценко (див. вклейку, с. V) задумав ще в семінарії в 1902–1903 роках. Лібрето написав Євген Кротевич за мотивами народних оповідань і пісень про боротьбу українського народу проти турецьких і татарських поневолювачів. У 1906 році першу дію «Полонянки» було з успіхом поставлено на сцені київського Лук'янівського на-

⁵ Цей напрям знайде продовження в операх Михайла Вериківського «Пан Сотник» (1939) і «Наймичка» (1942).

родного дому в концертному виконанні. Збереглося кілька епізодів: ліричний жіночий хор «Рости, квіте», жанрова сцена «Веснянка» (згодом використана в музиці до вистави «Про що тирса шелестіла»), сольний епізод «Дума про Кобзаря», що мав відігравати роль драматургічної зав'язки дії. У цих фрагментах автор виявив глибоке проникнення в дух української пісні, тонке відчуття народного колориту.

Упродовж 1905–1906 років К. Стеценко працював над оперою «Кармелюк». Лібрето, імовірно, було створено Леонідом Пахаревським за однойменним оповіданням Марка Вовчка. Драматургію твору побудовано на динамічному зіставленні контрастних ситуацій і характерів: від експозиції до кульмінації і розв'язки. Збереглося кілька епізодів (пісня Наталі, дуєт Кармелюка й Марусі, дівочий хор «Червона калинонько» та ін.), що допомагають скласти певну уяву про музику з фольклорними ремінісценціями. Проте, очевидно, через цензурні заборони твір не було закінчено (відомо, що після 1907 р. п'єсу «Кармелюк» із музикою К. Стеценка збиралися поставити в театрі М. Садовського).

Героїко-патріотичний пафос відчутний і в одному з перших зразків оперного жанру на Західній Україні – великій історико-романтичній опері Дениса Січинського «Роксолана» (1907–1908).

Лібрето Єроніма Луцика мало ряд драматургічних прорахунків; до того ж було написано «язичієм» (сумішшю елементів польської, російської, української та церковнослов'янської мов); пізніше його літературну редакцію та переклад польською мовою здійснив Степан Чарнецький⁶. Пролог виконувався в Бережанах і Станіславові (1909), а в цілому опера виставлялася театром товариства «Руська бесіда» вже після смерті композитора в Коломиї, Чернівцях (1911), Тернополі та Львові (1912,

⁶ Д. Січинський завершив «Роксолану» в клавирі, встиг оркеструвати лише її частину (повну оркестровку опери здійснив диригент Михайло Коссак).

головну роль виконувала Філомена Лопатинська). Під назвою «Бранка Роксолана» оперу було поставлено в Києві в театрі М. Садовського (1912, режисером був сам Микола Карпович; диригент – Григорій Єлінек, хормейстер – Василь Верховинець). Передбачалася також постановка твору в Народному театрі в Празі (навіть було зроблено переклад лібрето)⁷.

Лібрето створено за мотивами народних переказів про сміливу українську дівчину, яка, потрапивши в турецьку неволю, полонила красою і розумом султана й допомогла врятуватися землякам (сюжет перегукується з п'єсою «Маруся Богуславка» Михайла Старицького). Однак волею лібретиста, на перше місце винесено особисту драму кохання української дівчини й турецького султана та ідею самопожертви.

Опера складається з розгорнутого прологу і трьох дій. В алегорично-філософському пролозі (дія відбувається на березі Босфора) танцюють і співають русалки – душі померлих українських дівчат, чути голоси хору невільників, оживають духи війни, смерті, знищення, неволі, виступають символічні персонажі – Історія і Посвята. Вони оплакують тяжку долю бранців, проте їхнє визволення повинно статися через самопожертву, яку готова принести Посвята (тобто Роксолана).

Перша дія відкривається прославним хором на честь великого грізного султана Сулеймана, що збирається принести в жертву пророку всіх полонених українців. Однак зачарований красою бранки Роксолани, він вирішує забрати її в гарем і великодушно йде на поступку благаанням Роксолани подарувати життя невільникам. Роксолана прагне їм допомогти хоча б ціною власної самопожертви, проте відмовляється від втечі (яку дівчині пропонують її опікуни Даниїл і Федора), бо

⁷ У 1993 році «Роксолану» було відновлено в оперній студії Львівської консерваторії. Музичну редакцію здійснив Мирослав Скорик. Того самого року оперу в редакції Мар'яна Кузана поставили в Канаді збірними силами українських артистів під орудою Володимира Колесника.

покохала султана. Дізнавшись про це, султан ще більше закохується в Роксолану, оголошує її своєю основною дружиною і звільняє з в'язниці невільників.

Придворні, невдоволені тим, що Султан став добрим, миролюбним і припинив війну, глузують з нього і готують змову. Султану вдається випередити бунтівників і жорстоко покарати. Щоб запобігти в майбутньому невдоволенню турків, він пропонує Роксолані повернутися на Русь. Однак Роксолана не погоджується покинути Султана, і тоді він убиває її та знову стає войовничим і мстивим володарем Сходу.

Вади й суперечності лібрето відбилися на драматургії опери, на трактовці провідних персонажів та на ставленні до національного елемента. Опера подрібнена на багато окремих невеликих номерів – арій, дуетів, ансамблів, хорів, об'єднаних речитативами. При тому переважає розповідний елемент. Оперні номери, як правило, тільки ілюструють ту чи іншу сценічну ситуацію, в ансамблях немає протиставлення контрастних почуттів і переживань різних дійових осіб.

З точки зору музичної драматургії найбільш цілісне, завершене враження справляє пролог, де передано наростання широких хвиль драматичного напруження аж до кінцевої кульмінації. Однак у подальшому внутрішня динаміка послаблюється та поступово зовсім зникає (наприклад, сцена смерті Роксолани не стала кульмінаційним пунктом опери). Пролог виявився завеликим, тому своїм обсягом і змістом наближає оперу до ораторії і містеріальної драми. Статику посилює також сцена марення Роксолани в другій дії.

В образі Роксолани втілено ніжну лагідну вдачу, жіночість, м'який ліризм, навіть сентиментальність (ці риси розкрито вже в першому аріозо Роксолани, коли вона прагне розчулити жорстокого Султана; музика побудована на інтонаціях українського міського романсу та в сцені з Федорою в другій дії, коли вона тужить за своїми братами-в'язнями).

У сцені спогадів Роксолани про Вітчизну, батьківську оселю, могилу матері застосовано мелодекламацію в супроводі

плавної елегійної мелодії. В епілозі третьої дії на тлі того самого супроводу звучить скорбний речитатив (сцена смерті Роксолани). У любовних дуетах Роксолани й Султана панує традиційно-сентиментальний мелос. А в партії Султана в ліричних епізодах вчуваються інтонації українського міського романсу, споріднені партії Роксолани. Войовничість Султана передано через інтонації українських похідних пісень і маршів, а велич східного володаря – полонезу (як бачимо, «орієнталізм» в опері є дуже умовним).

Полонез стає свого роду «лейтмотивом турків»: на його ритмоінтонаціях побудовано їх прославний хор (перша дія), хор турецьких змовників (друга дія), партію Абдул-Баки. Натомість візир Ібрагім і Блазень охарактеризовані наспівами, близькими до українських танцювально-жартівливих пісень. Музично-інтонаційну спільність мають вокальні партії представників ворожих таборів – Роксолани й Даниїла – з одного боку, Султана й хана Агляя – з другого. А перед появою полонених українців та у фіналі звучить знайома мелодія веселого українського козачка. Така інтонаційно-образна невизначеність і строкатість, безумовно, не сприяла драматургічній цілісності твору.

До найкращих сторінок опери належать чудові хори – мішані, чоловічі та жіночі, яким відведено винятково важливу роль. Так, наприклад, у хорах русалок з прологу панують світлі настрої, легка «баркарольна» ритміка, граціозна мелодика, прозора фактура, частково пов'язані з веснянками й танцювальними українськими народними наспівами. Експресії сповнено звучання хору невольників з прологу «Кайданів звук, зойк тяжких мук колишуть нас віками...». Загострена альтерована гармонія, акцентування тонів у пощабельному русі, густий тембр щільного розташування чоловічих голосів у високому регістрі в поєднанні з бурхливою хвилястістю арпеджіо в супроводі створюють враження пружного опору нескореної сили. Глибокою скорботою позначені хори полонених українців, які чекають смерті (перша й друга дії). Слід відзначити не-

абияку майстерність композитора в побудові мелодій широкого дихання, насичених внутрішньою експресією і динамікою. Гомофонно-гармонічний хоральний виклад таких епізодів дає композиторові можливості тонкого тембрового й динамічного нюансування. Але відсутність суто поліфонічних прийомів хорової розробки, зокрема контрастної поліфонії, шкодить опері. А втім, Січинський у ряді епізодів, у тому числі оркестрових, прагне до самостійної виразності кожного голосу.

Роль оркестру зводиться здебільшого до простого супроводу вокальних партій, подеколи ж доповнює їх колористичними ефектами й виразними штрихами. Слід особливо підкреслити значення оркестру у відтворенні лейтмотивів персонажів переважно з турецького табору (лейтмотиви полонених українців зосереджено в хорах). Турків характеризують полонезні ритми, секвенційна побудова, хроматична гама. «Темою змовників» є мотив тремоло на інтервалі малої секунди. Кілька разів повторюється схвильований лейтмотив Роксолани. Два інших коротких наспівних мотиви символізують трагічну розв'язку опери.

«Роксолана» Січинського ознаменувала важливий етап розвитку національної опери на території Західної України. На її строкатій драматургії істотно позначилися впливи загальноєвропейської великої історико-романтичної опери, ораторії та містеріальної драми.

«Енеїда» М. Лисенка, написана за однойменною поемою зачинателя української класичної літератури Івана Котляревського, є одним із найвизначніших зразків вітчизняної оперної творчості початку ХХ ст. та яскравим прикладом інноваційного підходу композитора до оперного жанру (іноді її також називали оперетою через наявність розмовних діалогів). Лібрето створили знавці театральної справи Людмила Старицька-Черняхівська та М. Садовський⁸. Автори опери

⁸ Прем'єра відбулася в театрі М. Садовського 23 листопада 1910 року.

зберегли традиційну сюжетну колізію, що захоплювала композиторів, починаючи з Клаудіо Монтеверді (невдалий роман Енея з Дідоною та її самоспалення). Імпонувала алегорична й травестійна форма поеми, життєрадісний гумор, гостра іронія, спрямована проти розбещеної правлячої верхівки й бюрократичної системи Російської імперії. В опері тісно переплелися лірика, жанровість із вкрапленнями гумору й сатири, а також героїка та патріотизм (Еней, троянці – уособлення вірності громадському обов'язку). Лірико-драматична лінія кохання Дідони й Енея поступово розгортається від зав'язки на початку дії до кульмінації – сцени спалення Дідони та розв'язки – відплиття троянських кораблів. Разом з тим перенесення місця й часу дії в «античний» світ давало змогу авторам обминути рогатки царської цензури. (Див. вклейку, с. V).

Творці опери в трьох актах поєднали ліричну й комедійну лінії з елементами соціальної сатири, зосередивши увагу на змалюванні «буднів» олімпійських богів. Згідно з літературним першоджерелом їх зображено в гумористичному й сатиричному ключі: сатиричні й гротескові епізоди зосереджено в другому акті. Активним комедійним персонажем виступає бог вітрів Еол: він виконує резонерську функцію (розповідає про різні події й чужі «подвиги»). Показово, що авторський текст Івана Котляревського про Юнону композитор вкладає в уста Еолу у вигляді розгорненого сольного монологу. Комізм підсилюється безліччю дрібних штрихів, а головне – невідповідністю тексту й музики (виголошується доволі неприваблива характеристика героїні, а мелодичну лінію побудовано на граціозних романсових зворотах).

Честолюбство, самозакоханість та жорстокість Зевса (Юпітера), змалювано щедрими соковитими барвами. Водночас відчувається неврівноваженість, внутрішня невпевненість «небожителя». Подібна суперечливість, типова для деспотичної натури, тонко підкреслюється в музиці першої арії Зевса і вступі до неї (вживаються несподівані тональні зрушення, «тремтливі» тріолі в супроводі, іронічні інтонаційні паралелі).

У другій арії Зевса основне смислове навантаження перенесено на текст. Несправедливість життя, коли «один пануй, другий в ярмо», у вустах Зевса проголошується «одвічним світовим законом» (що перегукується із сентенціями Возного з «Наталки Полтавки», утіленими в його арії «Всякому городу прав и права» на текст Григорія Сковороди).

Відверто саркастичний смисл мають подальші сценічні моменти: патетичні вигуки Зевса «П'ю за народ» й розчулене звертання богів до народу: «Ось як працює ваш отець», підлабузницька промова богині мудрості Афіни, яка запевняє, що Зевс «народ коха, як лис курчатко». Бог війни Марс у своїх опереткових куплетах зізнається, що «добре жить з таким отцем», хвалить Зевса за те, що «той добре їсть і добре п'є».

Кульмінацією «гедоністичного» існування «богів» і «богинь» Олімпу є їхні куплети (легковажні банальні мотивчики з вельми іронічним текстом слугують їхніми музичними характеристиками).

В особі бога Аполлона й гурту його «сердешних муз» введено служителів «священного мистецтва», що «перевелися нанівець»: їх викликають «звеселяти царські душі». Гумористичне враження тут досягається насамперед ситуаційними засобами. В арії Аполлона висміюються поширені на той час претензії на «глибокодумний» песимізм, манірність висловлювання («хмарохмарні», «горегорне»), псевдонародність. У наспівно-елегійній мелодії зімітовано «старогрецькі» каданси, у супроводі – перебори ліри.

«Гумор ситуації» покладено і в основу наступних балетних епізодів. Музика «Танцю грацій» ілюстративна, натомість динамічний «Гопак на Олімпі» вирізняється яскравим фольклоризмом.

Сценка «Гопак», крім своєї драматургічної функції, має важливе жанрове значення: відтворює загальні внутрішні риси національного характеру. Аналогічну роль відіграють сцени з третьої дії опери – дівоча веснянка і хор-відповідь

троянців, хор карфагенянок і спільний хор козачок, жанрові епізоди у вокальних партіях.

Трактовка збірного образу троянців як уособлення козацького вільнолюбства зумовила зосередження їх музичної характеристики в хорових сценах. Як відомо, М. Лисенко був прекрасним знавцем специфіки хорового мистецтва, тож його майстерність виявилась і в «Енеїді»: хорові сцени належать до найкращих сторінок опери.

Чудовою поетичною сценкою є хор троянців «Нічки темненькі». Густе звучання чоловічих голосів на піаніссімо створює вражаючий емоційний ефект. В образному змісті хору відбилися мотиви, типові для народнопісенної української лірики: замилювання природою та усвідомлення гіркоти повсякденного тяжкого життя («на працю вставати, важкими веслами махати, і знов у тебе ж безкрає море»).

Образ троянців в опері асоціюється з образом моря, символом свободи, блукання, хвилюючої надії. Два фінальні хори, пов'язані образною єдністю «на відстані» з першим хором троянців, утворюють своєрідну тематичну арку. Перший хор троянців, якому передують оркестрова картина плескоту морських хвиль, – це похідна козацька пісня з вільною плинністю мелодичного розспіву.

Заключний хор троянців, симетричний за структурою (з більш урівноваженим коливанням мелодичної лінії), знаменує повне злиття образу козацької вольниці з образом безкрайнього моря. Завдяки цьому особиста драма Дідони й Енея ніби відходить на другий план, а на перший виходить ідея вірності громадянському обов'язку.

Розкриваючи образи Енея і Дідони, автори відійшли від бурлескного літературного першоджерела й посилили в них ліричні та навіть мелодраматичні риси. Обидва дуети Дідони та Енея з третьої дії – це традиційні оперні романтичні свідчення в коханні.

Салонно-романсові, трафаретні інтонації знижують і дещо нівелюють образ головного героя. Але в партії Енея, по-

значеній, як і вся опера, природною мелодичною розспівністю, є і мужні, часом героїчні інтонації. Так, у першій сцені з третьої дії чітка акцентуація основних гармонічних тонів, класично ясна функціональність гармонії, акцентоване чергування акордів на пунктирному ритмі нагадують лисенківський богатирський образ Тараса Бульби. У наступній арії Енея охарактеризовано засобами народно-побутової ліричної пісенності: основний наспів (чергування чотири- й тридольності) змінюється веселим танцювальним епізодом («Журбу всю забудем, забенкетуєм, поспіваєм»).

У другому дуеті закоханих сильніше відчутна мелодраматичність, інтонаційна мова насичена зворотами, де помітні впливи італійської оперної мелодики. У вокальних партіях з'являються хроматизми, затримання, секвенції, мелодичний малюнок відбиває поступові злети і спади пристрасного почуття. Тяжкі передчуття Енея («Невже ж покину я кохану») зливаються із солодким самозабуттям Дідони («...все сміється, все кохає, все скрашає життя моє»).

У передфінальній арії Дідони після трагічного оркестрового вступу звучать романсові інтонації, що набувають драматичного відтінку: її мучать сумніви. Найбільш експресивним є останнє соло Дідони, де передано відчай покинутої жінки (вокальну партію виразно доповнює «схвильований» супровід).

У потрактуванні ліричних жіночих персонажів М. Лисенко вдається переважно до аріозності, незмінно приємного мелодизму загальноєвропейського стилю, поєднаного з національно забарвленими пісенно-романсовими зворотами, наближеними до фольклорних зразків.

Крім лірики героїчного плану, є «чиста» гедоністична лірика, оспівування насолоди від життєвських радощів і кохання. Частково такі мотиви пов'язані з образами Дідони та Енея, але найбільш безпосередньо вони втілені в образі богині кохання Венери. Текст вальсу Венери істотно відрізняється своєю образною спрямованістю і стилістикою не лише

від першоджерела, а й від інших розділів лібрето. Гнучка, по-балетному дансанта й водночас наспівна та щира мелодія вальсу не випадково набула широкої популярності.

Опис І. Котляревським розбурханої морської стихії надихнув М. Лисенка на створення розгорненого симфонічного епізоду «Буря на морі» в романтичному стилі, що викликають у пам'яті аналогії з оперою Дж. Верді «Отелло» (у музиці передано пориви вітру й бурхливі хвилі). Проте драматична напруга знижується побутовими деталями: перебільшено афектними «воляннями» троянців.

Переважаючим фактором опери є яскраве національне забарвлення, фольклорна основа музичної мови (від прямого цитування, узагальнення типових інтонацій українських пісень і танців до моделювання в музиці зворотів живої української мови). Композитор керувався принципом узагальнення через жанр – створення музичної характеристики героїв за допомогою відповідної жанрової (найчастіше жартівливої і танцювальної) пісні або її стилізації.

Отже, «Енеїда» М. Лисенка вийшла глибокою, масштабною, вирішувала доволі серйозне завдання – створення добре випробуваного у творчості композитора типу побутової лірико-комічної опери, спорідненої з традиціями національного музичного театру, водночас – створення першої (якщо не брати до уваги «Андріашіаду») української сатиричної опери.

Опера Ярослава Лопатинського «Еней на мандрівці», написана в 1906 році теж за мотивами «Енеїди» І. Котляревського, хронологічно випереджала Лисенкову, проте багато в чому їй поступалася. Якщо опера М. Лисенка завершувала ряд його музично-драматичних творів у комічному жанрі, то «Еней на мандрівці» був лише першою спробою автора. Твір так і залишився в рукописному вигляді, хоча кілька разів виставлявся в Чернівцях театром «Руська бесіда»⁹.

⁹ Як свідчить напис на партитурі опери, перша вистава відбулась 6 червня 1912 року в Чернівцях.

Лібрето створив журналіст, театральний критик та письменник Микола Курцеба за мотивами поеми І. Котляревського. В основу лібрето було покладено зовнішню сюжетну канву – мандри Енея, тож зосередження на його любовних пригодах спричинило показ сфери почуттів і переживань персонажів на тлі українського побуту. За жанрову модель було взято західноєвропейську оперету (зокрема твори Жака Оффенбаха).

Фабула «Енея на мандрівці» побудована за принципом репризності ситуації: у кожній із трьох дій Еней закохується (у дружину Еола Енарету, у карфагенську царицю Дідону та в доньку царя Латина Лавинію). Амурні пригоди Енея викликають гнів суперників: у кожній дії (відповідно: Еола, Хареса – маршалка двору Дідони та Турна – царя ругульців), і це призводить до різних комічних сцен. Покірний волі Зевеса (її передають посланці), Еней кидає коханок, а завдяки клопотанням матері – Венери назавжди залишається в Римі, де знаходить щастя з Лавинією.

Оскільки всі три акти не пов'язані між собою місцем подій, кожен має власні етапи розвитку. Проте подібність ситуацій передбачає схоже драматургічне рішення: зустріч троянських кораблів – зав'язка, сцени закоханих – розвиток дії, суперники та їхні прибічники – сили контрдії, поява божого посланця – перелам, сцени прощання – розв'язка. У 3-му акті це – фінальний прославний хор, де всі віншують молодих.

У композиції «Енея на мандрівці» тісно переплетено ліричні й комедійні епізоди. Головний герой – єдиний персонаж, який діє у всіх актах. Тож, на відміну від інших героїв, його образ розкрито повно й різнопланово. Вихідна арія Енея, що відкриває дію, сполучає його розповідь про мандри й «автопортрет» («парубок моторний»). Через невідповідність тексту й музики виникає комізм ситуації: у відповідь на Еолові звинувачення насмішкуватий і хвалькуватий текст герой «виголошує» на дуже спокійних і наспівних зворотах побутового романсу; в майже унісонному дуеті Енея з Еолом він нещадно лає супер-

ника. У комедійному фінальному ансамблі Еней із троянцями насмішкуватими репліками протиставляють себе решті персонажів. У їхніх «ризолютних» партіях переважають ствердні інтонації, імітується сміх (низхідний рух хроматизмами).

У сценах з Енаретою, Дідоною та Лавинією Еней виступає традиційним ліричним героєм-коханцем. Їхні діалоги й дуети-згоди побудовано на аріозній лексиці з пануванням кантилени; переважає стан взаємозахоплення. Під час бурі в партії Енея вперше з'являється декламація – монодія-заклинання (оркестрові хроматичні ходи, *fortissimo*, зменшені септакорди в оркестрі передають розбурхану морську стихію).

Стилізацією українського романсу є пісня Енея «Чи ти чула вже про Трою?» в другій дії. У третій дії суперництво з Турном додає Енеєві войовничості (героїчна арія *a la bravur*-ний марш).

В ансамблевих сценах, а також у репліках з хором Еней завжди виступає як лідер, його вокальна партія активна й дієва. Він постає легковажним ловеласом і пристрасним героєм-коханцем, гордовитим і хвалькуватим ватажком, зневіреним прохачем і хоробрим воїном. Його партія вийшла яскравішою, більш різнобарвною, якщо порівняти з рештою персонажів.

Збірний образ троянців – уособлення козацького волелюбства – змальовано в хорових сценах. Іноді хор «розпадається» на окремих учасників, і тоді партії їх індивідуалізуються. Їхня музична мова ґрунтується на зворотах різнохарактерних козацьких пісень: молодечих, ліричних, жартівливих, танцювальних. Окрасою опери є коломийка «Ой широкий лист калини» – колективний портрет славного лицарства. Сміхом відповідають троянці на погрози Еолового посланця. Тричі повторений, цей хор-імітація реготу виконує роль рефрена в сцені суперечки з посланцем (низхідний ланцюжок паралельних секст).

Український національний колорит посилюється в ліричних епізодах: зокрема, у фінальному хорі з першої дії «Пливем ми по морю», стилізованим під народну пісню, хорі з другої дії «Як моря шум». Перебування троянців у

гостях обумовило їхні прославні хори на честь хазяїв, де проголошуються здравиці, переважають світлі гімнічні інтонації (репліки: «Господарям многих літ!» «Честь Еолою!», гімнічний хор із третьою дією, фінальний хор, що прославляє радощі життя). Таким чином, партія троянців (як і їхнього ватажка) вельми різноманітна, розкриває різні риси їхнього характеру і вчинків. До того ж образ троянців драматургічно цементує розрізнені сцени опери.

Активним комедійним персонажем виступає бог вітрів Еол. Його розгорнутий сольний монолог, де він «описує» Юнону, сповнений комедійних засобів (імітація кудахтання квочки, «настирливий» повтор коротких мотивів, репетицій-скандування тощо). Продовжує характеристику Еола «менторський» комічний гавот, що нагадує урок дона Бартоло із «Севільського цирюльника» Джоакіно Россіні. Вкупі з легковажними відповідями Енарети та дуєтом удаваної згоди з Енеєм ця сцена є напрочуд комічною.

Комедійною кульмінацією першої дії є сцена ревнощів. А одна з найкращих драматургічних знахідок композитора – комічний квартет. За аналогією з буфонними ансамблями він поєднує героїв у різному емоційному стані: Еней та Енарета продовжують любовний дует, Еол «викрикує» прокльони (рух хроматизмами, скоромовка), в Актеї продовжуються настирливі тріольні фрази з попереднього діалогу. В арії Еола «Бодай ти був пропав!» пародіюється романтична арія помсти. Насичений комедійними барвами і фінальний ансамбль (партія Еола є провідною) з обов'язковим «набором» із буфонної скоромовки, повторів-секвенцій, тритонових стрибків-вигуків тощо.

Оповіді Харес і про якогось собі царя, що «правив славно, гнобив гарно» та плазував перед усім іноземним (фрак, перука, шапокляк, гавот). Відповідно й музика становить манірний гавот.

У комедійному квартеті (аналогічно ансамблю з першою дією), зіштовхуються протиборні сили: Дідона й Еней, які про-

довжують любовний дует, та Харес і Тезифона, сповнені рішучості розлучити закоханих. Суто буфонними персонажами є Амата й Тур (сварлива скоромовка героїні, куплети Турна). Антракт до третьої дії, пов'язаний із цими героями, загальним настроєм і звучанням нагадує увертюри Дж. Россіні.

Жіночі персонажі (Дідона, Енарета та Лавинія) характеризуються через аріозні побудови «загальноєвропейського» стилю (вальс), забарвленими пісенно-романсовими зворотами, наближеними до українського фольклору.

Змалювання І. Котляревським бурхливої морської стихії надихнуло і Я. Лопатинського на створення масштабного розвиненого симфонічного епізоду «Буря на морі», як і в Лисенка – вирішеного в романтичному ключі: також імітуються пориви вітру (динамічне наростання від *pp* до *ff*, хроматичні пасажи струнних) і бурхливі хвилі (хроматичні ходи басів, рух малими терціями, зменшені септакорди міді на сильних долях тактів). А головна тема побудована на гопачковому мотиві (Нептун мете море).

Отже, переважаючим фактором музики є яскраве національне забарвлення, фольклорна основа музичної мови (від прямого цитування, узагальнення типових інтонацій українських пісень і танців до моделювання в музиці зворотів української говірки), принцип узагальнення через жанр, апеляція до звукового досвіду слухача (вводяться знайомі фрагменти творів різних стилів і композиторів – вітчизняних і зарубіжних, часто в травестійному потрактуванні).

«Еней на мандрівці» Я. Лопатинського був єдиним зразком в тогочасній опері, зорієнтованим на західноєвропейську оперету (фривольність, легковажність героїв, деяка поверховість у розкритті образів, традиційні три дії, панування аріозності та куплетної форми). Водночас цей твір тяжів і до комічної опери західних зразків (відсутність розмовних діалогів, наскрізний розвиток дії, великі хоріві фінали, буфонада тощо), чим збагатив жанр національної опери.

М. Лисенко зазвичай уважно стежив за новинками світової нотної літератури; під час поїздок за кордон відвідував

музичні вистави й концерти. Чутливий до світових тенденцій музичної культури, він не міг залишатися осторонь модерністських пошуків. Своєрідним відгуком, спробою долучитися до неокласичних інновацій став твір, що посідає особливе місце в оперній спадщині композитора – одноактна «опера-хвилинка» «Nocturno» («Ноктюрн») – його «лебедина пісня» (1912, лібрето Л. Старицької-Черняхівської, інструментування оркестранта Київського міського театру Федора Воячека)¹⁰. У ній переплелися реальне і казкове, побутове і фантастичне, «салонне» і «простонародне». У музиці панує вальсовість (тема вальсу, що нагадує початковий мотив третьої частини XVII Сонати Людвіга ван Бетховена, свого роду лейтмотив – несе в опері значне образно-драматургічне навантаження), аріозність (мелодії старовинних романсів, улюблені композитором з юнацьких років); ансамблі сповнені щирих емоцій і туги за минулим.

Споріднена за образністю та музичним вирішенням двоактна лірико-фантастична опера М. Лисенка «Літньої ночі» («Сторінка минулого»; лібрето Валерії О'Коннор-Вілінської). Розпочата в 1912 році, вона залишилася незакінченою: було написано лише фрагмент до першої сцени – у саду. Тут також переплітаються різні жанрові мотиви – ліричні, побутові, патріотичні, фантастичні.

Світові тенденції початку XX ст. позначені неокласичними пошуками. Українські композитори також не залишилися осторонь, а відгукнулися, зокрема, зверненням до епохи античності.

Самобутнім зразком зазначеної тематики стали драматичні сцени зі старогрецького життя «Сапфо» М. Лисенка (1900, лібрето Л. Старицької-Черняхівської). На жаль, твір не завершений (було написано тільки перший акт. Опера сповнена пантеїстичної споглядальності, домінує піднесена ліричність.

¹⁰ У 1918–1920 роках Яків Степовий створив нову оркестровку, а в 1930-х роках «Ноктюрн» оркестрував Станіслав Людкевич, у 1950-х – Веніамін Тольба.

Композитор звертається до мелодекламації (Сапфо з лірою на березі моря), вживає стародавні лади, «архаїчні» унісони в хорових сценах, статика повільних темпів створює відчуття «внутрішньої застигlosti». Водночас підкреслена архаїка сполучається з прозорими акварельними барвами (гімн Геліосу, гімн Афродіті – гімн коханню).

Продовженням неокласичних пошуків є мелодекламація «Іфігенія в Тавриді» К. Стеценка для читця, 2 жіночих хорів із супроводом фортепіано (1911, за однойменною драмою Лесі Українки). У 1920–1921 роках композитор переробив її на монооперу для сопрано, жіночого хору та оркестру, зберігши мелодекламаційний стиль. «Іфігенія» складається з оркестрової інтродукції, ряду хорів та розвиненого монологу головної героїні, що розкриває її внутрішній світ. Оскільки дія як така відсутня, важливу роль відіграє узагальнена система лейтмотивів. У хорових епізодах, стилізованих «під античну трагедію» («строфа» – «антистрофа»), застосовуються давні лади, імітується звучання древніх інструментів – цитр, авлосів, кіфар тощо.

Якщо перші оперні спроби Стеценка були незавершені через брак професійного досвіду, то роботу над оперою-мініатюрою «Дика сила» (1916) композитор, який уже вступив у пору творчої зрілості, припинив через незадоволення поверховим мелодраматичним лібрето Спиридона Черкасенка. Останній виступив також лібретистом опери свого львівського приятеля Ярослава Ярославенка (Вінцьковського) «Відьма» (1916–1921) за повістю Миколи Гоголя «Пропала грамота»¹¹, що виставлялася також під назвами «Шинкарка» та «В чарах кохання». Особливого успіху твір не мав (хоча відомо про кілька вистав, зокрема, в Ужгороді), за винятком кількох хорових номерів – фактично фольклоризованих ліричних пісень, що звучали в концертному виконанні.

¹¹ Прем'єра відбулася 27 травня 1922 року у Львові в театрі «Руської бесіди».

Традиційний «гоголівський» напрям в українській оперній творчості продовжують перші спроби Бориса Яновського – «Сорочинський ярмарок» (1898) і «Вій» (незакінчена), де соковиті жанрово-побутові сценки невимушено поєднуються з казково-фантастичними епізодами, а романтичні епізоди позначені легким добродушним гумором. Широковідомим став фрагмент першого твору – арієта Парасі, що має стилізовано український характер.

Тричастинна оркестрова сюїта «Вій» (1900), за якою можна скласти уявлення про музичний матеріал опери, ще має сліди учнівської наївності. Найбільш розвинена її третя частина – «Похід Вія» – за образно-сюжетним розвитком нагадує відповідні твори М. Римського-Корсакова й М. Мусоргського, але пишністю оркестровки, експресіоністичністю виразу ближча до симфонічного стилю Ріхарда Штрауса.

У середині 1920-х років, коли повсюдно в Україні утвердився більшовицький лад, а відтак відбувся злам старих театральних систем (зокрема, було ліквідовано приватні антрепризи, натомість з 1925 року відкрилася мережа державних оперних театрів), творчі процеси продовжували розвиватися в тому самому річищі. Однак радянська влада, що на перший план висувала ідеологію, не могла вдовольнитися традиційним оперним репертуаром і вимагала його оновлення. Для вирішення проблеми було оголошено конкурс на найкращий оперний твір на наперед замовлене лібрето, з акцентом на «класовість» та героїку. Композиторам було



Фрагмент Арієти Парасі з опери Б. Яновського «Сорочинський ярмарок» (автограф)

рекомендовано використовувати сюжети: історичні (з Київської Русі, «Жовтневої революції», «соціальної боротьби в масштабі світовому та на Україні»); з українського побуту, комічні («сатира, гумор з яскраво визначеним соціальним тлом) та казкові (теж з яскраво позначеними тенденціями). Спеціально під «соціальне замовлення» створювалися лібрето, які й пропонувалися у вигляді готового «продукту» композиторам для написання нових опер, що відтепер також фінансувалися державою.

Одним із перших на партійний заклик «створювати нову оперу» відгукнувся молодий харківський композитор Василь Золотарьов. Він став автором нового жанрового різновиду: на слухацький загал було винесено одноактну оперу-думу «Хвесько Андібера» (1927, лібрето автора й Максима Рильського за думою «Про Козака нетягу Феська Ганджу Андібера»). Твір цей – епіко-драматичний зразок концентрованого оперно-симфонічного переосмислення думи, де відтворено особливості героїчного епосу, його стильові ознаки, емоційний склад мелосу. Інтонаційним першоджерелом було обрано історичні пісні й думи. Так, зокрема, пісня «Гей, не дивуйте, добрії люди» стала втіленням музичного образу головного героя, захисника бідних Хвеська Андібера. Образ Кобзаря охарактеризовано за допомогою думи «Ой полем, полем килимським». Органічними в опері є пісні «Ой наступала та чорна хмара» та «Про козака Голоту». В основі колективного портрета дуків-срібляників – танцювальні й жартівливі пісні «Ой мій милий умер, умер», тріо «Задумала вража баба» та ін. Лірична пісня «Ой і де ж ти?» доповнила образ Насті, а пісня «Ой ріки, ви ріки низовії» додала ліричних барв у характеристику Андібера. Так, в опері поєдналися дві музично-драматургічні лінії: індивідуалізована – сольна вокальна партія Андібера, яка розгортається на тлі узагальненої (хори), що доповнюють і поглиблюють одна одну.

Однією з найвідоміших опер означеного періоду стала «Дума Чорноморська» Б. Яновського (1928, лібрето Леоніда

Красовського-Улагая)¹² на 4 дії – напрочуд вдалий приклад синтезу народного епосу й форм професійної опери. У центрі подій – козацький ватажок гетьман Самійло Кішка, який і характеризується через жанр думи. Окрім сюжету, використано образність і стилістику народної думи про його подвиги. Образ головного героя змальовано за допомогою лейттематизму, сповненого вольових інтонацій, експресії та патетики, притаманних козацьким пісням.

Для змалювання турецького полону використано образи й окремі сюжетні мотиви з пісень і дум «Іван Богуславець», «Маруся Богуславка», «Плач невольників». Значна кількість персонажів зумовила музично-інтонаційне розмаїття. Головні герої мають розгорнені, переважно вокальні характеристики, а другорядні представлені невеликими аріозно-речитативними формами або короткими інструментальними фрагментами. Народ виступає в розгорнутих жанрово-побутових сценах, де хорові епізоди поєднано з танцювальними.

У вокальній партії Марини (української полонянки) переважають інтонації ліричних пісень і плачів-голосінь (зокрема, пісня з хором «Ой, що це з нами буде» з першої дії). Для картини трапезундського ринку Б. Яновський використав награвання румунських музикантів, записані в 1914 році в Константинополі. В оперу введено також італійські мелодії і ритми баркароли (пісня Томазо). Для характеристики зрадника Бутурлака обрано ритми мазурки та полонезу. Численні обрядові й побутові сцени, хоча й дещо гальмують дію, створюють екзотичний східний колорит, на тлі якого розгортають драматичні колізії (танець змії, хороводи одалісок, весільний обряд на галері тощо).

Образ народного ватажка Устима Кармелюка постав у двох однойменних операх. «Кармелюк» Володимира Йори-

¹² Прем'єра відбулася 26 листопада 1929 року в Київському оперному театрі.

ша (лібрето автора за п'єсою М. Старицького)¹³ – не зовсім вдалий експеримент, де на перший план було висунуто любовну інтригу (за шаблонами опереткової драматургії), суперечливий і строкатий за музикою. В окремих фрагментах звучала народна пісня про легендарного героя – «За Сибіром сонце сходить», але загалом опері бракувало оригінального тематизму; гармонічна мова й оркестровка були дещо спрощеними й невибагливими. «Новим словом» в опері став футуристичний епізод, коли з «кармалюкового» XVIII ст. автори перенеслися на півтораєста років уперед: у колишньому палаці польського магната Янчевського відкрито радянський дитячий садок¹⁴.

«Кармелюк» Володимира Костенка (лібрето Якова Мамонтова й Михайла Верхацького)¹⁵ був значно вищий за своїм художнім рівнем, проте музика теж вийшла еkleктичною. Мелодія пісні «За Сибіром сонце сходить» слугувала лейтмотивом головного героя: проступала в низці епізодів, підкреслюючи зв'язок Кармелюка з повстанцями, розкривала психологічний стан героя.

Одним із найвидатніших зразків української опери є народна музична драма «Золотий обруч» Бориса Лятошинського (1923, лібрето Я. Мамонтова за повістю Івана Франка «Захар Беркут»)¹⁶. У першій редакції опера складалася з чо-

¹³ Прем'єра відбулася 16 червня 1929 року в Дніпропетровську.

¹⁴ Ємельянов. Оперы та балеты українських радянських композиторів. *Радянська музика*. 1938. № 1. С. 24

¹⁵ Прем'єра відбулася 25 листопада 1930 року в Одесі.

¹⁶ Прем'єра оперы відбулася в Одесі 26 березня 1930 року під назвою «Захар Беркут» (режисер – Семен Бутовський, диригент – Самуїл Столерман, балетмейстер – Микола Болотов). Київська опера 1 жовтня відкрила оперою під назвою «Беркути» сезон 1930/1931 років (режисер – Володимир Манзій, художник і сценограф – Олександр Хвостенко-Хвостов, провідні партії виконували Іван Паторжинський (Захар Беркут), Сергій Данченко (Максим

тирьох дій і дев'яти картин. В опері переплетено кілька драматургічних ліній. Провідна ідея – непоборна сила єдності народу, подвигу й готовності до самопожертви в ім'я Вітчизни. Драматично розгорталася друга лінія – соціальний конфлікт простолюдинів-тухольців і воєводи Тугара Вовка (що особливо віталосся тогочасними партійними органами). Третя лінія – лірична – трагічне кохання Мирослави й Максима Беркута. Інтонанційна сфера опери демонструє глибокі зв'язки з національними народнопісенними джерелами¹⁷. Композитор вдався до цитування оригінальних народних мелодій, використавши їх у хореографічній інструментальній сцені «Гуцульський танець», ліричній хоровій веснянці «Ой кувала зозуленька», танцювальному хорі «Гей, цока, підківочки». На фольклорних джерелах побудовано розгорнені вокальні характеристики та речитативи.

Прикметно, що в характеристиках монголо-татар перевагу надано оркестровій музиці. Зокрема, колоритно змальовано різномірне військо загарбників (четверта картина) через вишукану сюїту зі східних танців: повільний жіночий перський танець, хвацький чоловічий китайський, ліричний індійський та прославний заключний із хором «Слава Чингізхану!».

Героїко-епічні й драматичні сцени опери побудовано за принципом наскрізного розвитку з переважанням вільних хорових побудов, речитативного типу вислову (особливо – в експресивних вокальних партіях). Наявний синтез епічного й драматичного драматургічних принципів.

Беркут), Марія Литвиненко-Вольгемут (Мирослава). 14 жовтня 1930 року прем'єра опери відбулась у Харкові (режисер – Микола Форрегер, диригент – Арнольд Маргулян, художник – Анатолій Петрицький). Провідні партії виконували Євдоким Циньов (Захар Беркут), Володимир Дідковський (Максим Беркут), Микола Зубарев (Тугар Вовк), Олександра Бишевська (Мирослава).

¹⁷ Відомо, що фольклорний матеріал композиторів допомагав підібрати Климент Квітка.

Конфлікт розкрито в інструментальній сфері через систему інтонаційно-тематичних комплексів у символічно-узагальнених лейттемах. Інтонаційні джерела опери закорінено в стародавніх пластах фольклору (невеликий діапазон поспівок, діатонічність тощо), але їх подано в сучасному для композитора ладо-гармонічному й оркестрово-тембровому забарвленні.

Твір дістав високу оцінку критики. «Як музична композиція, – писав знаний театральний рецензент Юрій Масютин (Я. Юрмас), – «опера “Беркути” є визначне мистецьке явище не тільки в нашій українській музичній культурі, взагалі бідній на оригінальні опери, а й у світовій музиці»¹⁸. І справді, «Золотий обруч» накреслив перспективні шляхи для стильових інновацій в оперному жанрі на засадах симфонізму. Однак на початку 1930-х років Б. Лятошинського звинуватили у формалізмі, тяжінні до модернізму тощо, тож опера зникла з театральних афіш. Другу редакцію композитор здійснив уже в повоєнний час (у ній три дії та вісім картин), але вперше поставлено її було вже після смерті Б. Лятошинського, у 1970 році у Львові¹⁹.

Поруч із «магістральною лінією» фольклоризму в жанрі української опери стоять твори й іншої образно-стилістичної спрямованості, що створюють так званий другий план і роблять загальну картину більш розмаїтою і строкатою. Однак ці опери «іншої сфери» були, по-перше, нечисленими, а по-друге, здебільшого мали невисоку художню цінність і становлять інтерес лише як документ епохи.

Сюжети таких опер зазвичай запозичувалися з російської або іноземної літератури. Взірцем і джерелом оперної драматургії і музичної мови для них слугували традиційні росій-

¹⁸ Юрмас Я. «Беркути» («Золотий обруч») на сцені Київської опери. *Пролетарська правда*. 1930. 8 жовтня.

¹⁹ У 1971 році виконавський колектив і композитор (посмертно) здобули Шевченківську премію.

ські й західноєвропейські зразки. Як правило, авторами таких оперних «екзерсисів» були диригенти, піаністи etc., а їхня творчість нерідко набувала провінційного присмаку, позначалася схоластичним академізмом, еkleктикою чи навіть відвертим графоманством.

Так, аматорською вийшла опера «Рання осінь» київського лікаря Костянтина Нечая-Грузевича за драмою Євгенія Карпова (1914, на сцені не ставилась, проте було видано клавір та окремі номери). Банальну «інтелігентську» любовну мелодраму тут сполучено з вірнопідданим патріотизмом («Тост за героїв війни»).

Опера Вільгельма Гартевельда (шведа за походженням) «Сон» за повістю Івана Тургенєва «Пісня торжествуючого кохання» виставлялась у 1902 році в Київському міському театрі. Малооригінальна, салонна за характером композиція не втрималась у репертуарі. Утім, як і опера «Валерія» Володимира Пухальського (1923) на той самий сюжет.

Ліричні сцени «Анна Кареніна» (1904–1905, 6 картин з прологом) диригента Київського міського театру італійця Едуарда Гранеллі – одна з перших спроб перевтілення складної колізії роману Льва Толстого. У творі, з професійного боку досить вправно скомпонованому, щедро використано моделі італійської опери аж до безпосередніх ремінісценцій у мелосі. Що ж до російського елемента, то він має вигляд зовнішньої стилізації. Поставлена в сезоні 1906/1907 року, опера дістала різко негативну оцінку критики²⁰. Як і аматорська опера «Воскресение» Миколи Корженевського, що, взагалі, виявилася безпорадною.

У 1913 році в тому самому театрі успішно пройшла прем'єра опери «Дні нашого життя» (1911) Олексія Глуховцева (тодішнього регента хору Київського університету, учня Сергія Танєєва). Перипетії та образи сюжету, взятого з однойменної

²⁰ Клавір видано з італійським текстом (переклад Олександри Горчакової, вид-во Василя Бесселя, Санкт-Петербург, 1910).

драми Леоніда Андреева (лібрето Миколи Ларикова; цікаво, що головного героя п'єси звали Микола Глуховцев), настрої збентеженості й тривоги, деталі та реалії сучасного побуту – все це було близьким і зрозумілим глядачам, живо їх хвилювало. Схвальним оцінкам сприяли й уведені в оперу популярні студентські пісні та прекрасна гра акторів. Драматична музика, проте, була позначена прямолінійним наслідуванням оперних форм П. Чайковського, бракувало власних яскравих музичних характеристик.

Російська класична література знайшла втілення також в операх «Князь Серебряный» (1892, за романом Олексія Толстого та повістю Миколи Загоскіна)²¹ та «Марфінька» (1909, за комедією Віктора Крилова «Дівочий переполюх») Г. Козаченка.

Оперу Б. Підгорецького «Бідна Ліза» (лібрето Миколи Вашкевича за однойменною повістю Миколи Карамзіна) було розпочато в 1914 році й завершено в клавирі (ескізний рукопис) незадовго до смерті автора в 1919 році в Петрограді²². Традиції української романтично-побутової драми тут розвиваються на російському матеріалі з орієнтацією на сентименталізм літературного джерела: на панування сентиментального начала, із залученням мотиву соціальних протиріч.

Твір становить певний історичний інтерес у світлі прагнень, виявлених у багатьох українських композиторів, – розширити усталене образно-тематичне й жанрово-стильове коло оперної творчості. При тому поряд із надбаннями простежуються певні втрати, пов'язані з переходом до нових (складніших) завдань.

Певні зрушення проявилися насамперед у сфері виражальних засобів. Так, дбайливішою стала розробка фактури супроводу, що нерідко набувала візерункового «буколічного» характеру з елементами зображальності. Зросла питома вага

²¹ Поставлена того самого року в Маріїнському театрі під орудою автора.

²² Оперу «Бідна Ліза» не ставили на сцені й не друкували.

лейтмотивності. Особливо наочно збагатився арсенал засобів гармонії; поряд із мажоро-мінорними вертикалями широко застосовувалися збільшені тризвуки аж до епізодичного введення всіх тонів цілотнового ладу в шестизвучний акорд, вводилися кварто-квінтові гармонії, альтерації, еліпсиси (ланцюги домінантсептакордів), енгармонічні модуляції, секундні й тритонові зіставлення тощо.

Новою була також підкреслена схильність до речитативно-декламаційного типу викладу вокальних партій, який значно переважав мелодично-аріозне начало. При тому речитатив, що не лише виконував службову інформативну функцію, а й претендував на розкриття світу почуттів, здебільшого будувався на основних тонах акордів, виявляючись похідним від гармонії. Траплялися звороти інструментального характеру, стрибки, не дуже зручні для вокального інтонування. Що ж до власне кантиленних епізодів у сольних партіях, то вони позбавлені мелодичної рельєфності, побудовані з дрібних ланцюжків модуляційного руху. Крім того, у супроводі багато пасажів, фігурацій тощо; їх безперервне «мереживо», «миготіння», «дзюрчання», доречне зображальністю в окремих ситуаціях, загалом надокучало.

Проте зворушлива простота та щирість почуттів, у чому свого часу полягала привабливість сентименталізму, не знайшла в опері адекватного втілення. Центральні епізоди любовних освідчень головних персонажів, розкриття їхніх лірично-інтимних переживань вийшли слабкими за музикою, натомість другорядні образи та сцени, хорові й оркестрові епізоди видаються більш колоритними й цікавими.

Найсуттєвішим недоліком лібрето опери (у ній чотири дії, п'ять сцен) є відсутність подієвості: адже лише наприкінці третьої дії намічається зерно драматургічного конфлікту. Кульмінаційний момент – відлучення Ераста від Лізи, поданий скоромовкою, – вимагає належної «крапки» у фіналі.

Елементи російського народного, точніше «пейзанського» колориту виявляються у вставному хорі з четвертої дії

«Выходили красны девицы» (пряме цитування), у характеристиці образу юнака Вані, безнадійно закоханого в Лізу (танцювальні мотиви в супроводі, імітації награвання пастушого ріжка), частково в одній із тем Лізи. Є також спроби стилізації музики зображуваної епохи, у тому числі на цитований текст Гавриїла Державіна («Пчелка золотая»).

Хор в опері виконує різноманітні функції: з гумором відтворює жанрову сценку бравого походу військових із різним ставленням до них захоплених жінок і ревливих чоловіків, зображує сентиментальні картини природи в унісон почуттям закоханих, звучить луною чи своєрідним контрапунктом до сольних партій, їх доповненням або, навпаки, контрастним протиставленням. Не менш розвинені функції має також супровід.

Звернення композиторів у той час до старовинних сюжетів, запозичених із західноєвропейської літератури й історії, свідчило про прагнення зануритись у світ приємних вигадок, снів, примарних ілюзій, рафінованих переживань, фантастики тощо. На цій основі спостерігається часткове чи повне зближення митців різноманітних – аж до парадоксальності – стилістичних орієнтацій.

Так, П. Сениця – показовий представник українського сентиментально-елегійного напрямку, розпочинав роботу над містико-філософською оперою «Життя є сон» (1909–1911) за сюжетом старовинного іспанського драматурга Педро Кальдерона в перекладі Костянтина Бальмонта. Але автор не довів оперу до кінця і згодом знищив ескізи твору. Оперу «Лукреція» на сюжет, відомий ще від римського історика Тацита, написав киянин Герман Ловцький (він здобув ґрунтовну освіту в М. Римського-Корсакова).

Подібною в цьому ряду є також опера «Буйний вітер» Миколи Тутковського (відомого українського піаніста і педагога, ім'я якого носила заснована ним школа)²³, написана

²³ Клавір видано, вірогідно, на початку 1914 року.

за сюжетом драми Фрідріха Гальма «Wildfeuer» (у перекладі з німецької Тетяни Щепкіної-Куперник). Дія опери відбувається в середньовічні часи в Савойї і використовує всі типові аксесуари лицарської епохи, висвітленої в дусі романтичних повістей XIX ст.

Головний «нерв» інтриги тут, по суті, пов'язаний з тим, у чії руки попаде спадщина. Цим зумовлена й травестійна ситуація: графиня, власниця замку, дає своїй дочці ім'я юнака Рене, у відповідному дусі, як хлопця, змалку її виховує (тому експансивного «юнака» й прозвали «Буйним вітром»). Звідси виникає й пікантна ситуація, коли в Рене закохується її вчитель Жерар, насправді – Марсель, син колишнього нареченого графині, який покинув її напередодні весілля. У фіналі хмари над закоханими розсіюються, непорозуміння швидко усуваються на вдоволення всіх персонажів. Дістають своє раціональне пояснення й попередні таємничо-фатальні моменти.

На перший план виступає гармонія, з якої народжуються певні аріозно-мелодичні послідовності. Доволі поетична музика сповнена виразно-характеристичних деталей, зокрема в лейтмотивах (наприклад, романтична тема «Буйного вітру», побудована на ритмах «кінської скачки», експресивна тема Графині з імітацією схлипування тощо). На заваді загальному успіхові твору стало слабке в драматургічному сенсі лібрето (композитор створив його сам): дія спочатку розвивається мляво, а потім іде скоромовкою, не сприяли динамічному її розвитку й чимало суто оповідних статичних епізодів.

Музика опери при всій наспівності й емоційній наснаженості все ж таки переважно ілюстративна, нечітка в архітектоніці. Окремі яскраві поспівки (як-от фраза зі вступу до аріозо селянської дівчини Марго), проте не дістають належного розвитку. Серед більш розгорнутих фрагментів виділяються пристрасний «гімн поцілунку» в аріозо Жерара, його дует з Рене. Подеколи наслідуються зразки романтичної музики (розповідь старого слуги П'єра, зокрема, нагадує баладу Томського з «Пікової дами»). Використано також прийоми жан-

рового «інкрустування» і стилізації (зокрема, «Романеска», написана на запозичену стародавню тему; в музиці відчутний навіть певний український колорит, що пізніше було майстерно розвинуто в циклі фортепіанних етюдів на старовинні теми Віктора Косенка).

Найцікавіші моменти опери пов'язані зі сферою гармонії, у якій відчутні впливи Олександра Скрябіна. Широко використовуються прийоми контрастної та імітаційної поліфонії, розвинена система лейтмотивів.

Зразком своєрідного потрактування імпресіоністичного напрямку в українській музиці є творчість Федора Якименка²⁴. Після значної кількості граціозних фортепіанних мініатюр композитор у 1911 році написав лірико-фантастичну оперу «Фея снігів» (інші назви – «Снігова королева» та «Альпійська царівна») на лібрето Мішеля Кальвокорессі за відомою казкою Ганса Крістіана Андерсена. Опера готувалася до постановки на паризькій сцені, але через першу світову війну пройшла майже не поміченою. Розгорнений інструментальний пролог до опери, виконаний у Харкові оркестром під керівництвом автора, слухацька аудиторія і критика зустріли дуже схвально. Тонкими мальовничими штрихами в пролозі передано казково-фантастичну звукову картину холодної зоряної ночі на вершинах Альп, де фея ревно оберігає своє зачароване царство. Композитор майстерно володіє оркестровою палітрою, особливо засобами гармонії.

Найбільш радикальні, передусім експресіоністські пошуки в українській опері того періоду пов'язані з ім'ям Б. Яновського, який як автор 10 опер, останні з яких було написано вже за радянських часів, пройшов складний і суперечливий шлях. На початку ХХ ст. композитор перейнявся ідеями модернізму, оскільки, як він згадував пізніше, вирішив, що «стара опера

²⁴ Федір Якименко (Акименко) – брат композитора Якова Степового, учень Милія Балакирева й М. Римського-Корсакова, перший учитель з гармонії Ігоря Стравінського.

віджила своє, потрібно щось нове, потрібний якийсь ухил»²⁵. Щоправда, тодішні новаторські пошуки Б. Яновського мали швидше «лабораторний» характер²⁶, однак у них простежуються риси певної стильової своєрідності, тяжіння до експресіонізму. Композитор звернувся до «нетривіальних» сюжетів, насамперед до модного на той час Моріса Метерлінка – «художника, що цілком заперечував старі традиції»²⁷. Так народилася опера «Мададжара» (1907, у 2-й редакції – «Сестра Беатріса») ²⁸, далі – «Суламіф» та «Коломбіна» або «Два П'єро» (1908) ²⁹. На замовлення відомого мецената Сави Мамонтова було написано оперу «В 1812 році»³⁰. Невдовзі – «Флорентійську трагедію» (1912, за Оскаром Вальдом) ³¹, а для московської Опери Зиміна, де Б. Яновський на той час працював диригентом, – камерну оперу «Відьма» (1916, за оповіданням Антона Чехова).

З музичного боку цікава опера на біблійську тематику за повістю Олександра Купріна «Суламіф» (написана 1908 р. й доопрацьована в 1920 р.) ³². У першій частині («Ранок кохання») музична мова проста, наспівна, виразна, у межах класичної

²⁵ Яновський Борис Карлович (автобіографія). *Музика*. 1927. № 5–6. С. 53.

²⁶ Муха А. Музично-театральна творчість. *Історія української музики*. Київ : Наукова думка, 1990. Т. 3. С. 183.

²⁷ Яновський Борис Карлович (автобіографія). *Музика*. 1927. № 5–6. С. 54.

²⁸ Поставлено в Києві в 1907 році трупою Степана Брикіна.

²⁹ Поставлено там само, у 2-й редакції – у Тифлісі (тепер – Тбілісі) Оперним товариством під керівництвом Антона Ейхенвальда.

³⁰ Поставлено в 1912 році в Тифлісі Оперним товариством під керівництвом Івана Палієва (Паліашвілі).

³¹ Прем'єра в Одесі 1913 року, оперна трупа Олександра Сибірякова; у сезон 1924/1925 років ці опери було поставлено в Харкові на честь 25-річчя творчої діяльності Б. Яновського.

³² Прем'єрне виконання було підготовлено силами Оперної студії Лариси Кічі (уродж. Тюменєвої) в Новоросійську. Генеральна репетиція-публічний перегляд відбулася 25 червня 1923 року.

гармонії, форма ясна, оркестровка прозора-мальовнича, в інших двох («Велике таїнство» і «Сьома ніч кохання») з'являються експресивні вигуки й вигадливі звороти, загострені гармонії, екзальтовані ритми, багатшарова насичена оркестровка.

Стародавній орієнтальний колорит створюється передусім за допомогою фактурних і ладо-мелодичних засобів, своєрідного інтонаційного розосередження тонів.

Для характеристики царя Соломона і провідної ідеї твору («...і це промине...») вживається узагальнено-філософська інтонаційна формула «вічної плинності часу», вельми поширена в музичній літературі (у Прелюдії *cis-moll* з 1-го тому «Добре темперованого клавіру» Йоганна-Себастьяна Баха, «Прелюдах» Ференца Ліста, Симфонії Сезара Франка, хорі «Тече вода» Б. Лятошинського).

Операм Б. Яновського притаманні різні прикмети «нового стилю»: звернення до екзотичних примітивних поспівок, своєрідні «варваризми», гіпнотична дія ритмічного нагнітання, ускладнення гармонії шляхом акордового нашарування, атональні послідовності тощо. Усе це, як показала практика, певною мірою сприяло оновленню музичної мови, розширювало її арсенал. Мотиви містики, еротики, жорстокості особливо позначилися на потрактуванні жіночих образів. Суламіф Яновського – владна й хтива красуня, покірним обранцем якої стає цар Соломон; її суперниця – жорстока й підступна Астис використовує свою принадність, щоби штовхнути закоханого в неї Еліана на вбивство. Б'янка із «Флорентійської трагедії» патологічну ненависть до свого чоловіка-торгаша змінює на палку любов, коли той душить її випадкового коханця. Не викликає ні співчуття, ані симпатії до себе й героїня з «Відьми» (за А. Чеховим).

На біблійний сюжет було також написано оперу «Юдіф» Олеся Чишка (1923, лібрето автора)³³ – перший композиторський досвід в оперному жанрі.

³³ Прем'єра відбулася в Оперній студії Л. Кічі в Новоросійську.

У світлі вимог «створення опер на історичні сюжети» в контексті класової боротьби «у світовому масштабі» та розв'язання драматичної колізії «герой–народ»³⁴ постала опера «Декабристи» В. Золотарьова (1924, лібрето В. Ясиновського)³⁵ про повстання в російських дворянських колах 1825 року. Музичні характеристики п'ятьох основних героїв були яскравими, індивідуалізованими, проте авторів закидали надмірне захоплення сценами дворянського побуту, на тлі якого виступали персонажі (вони, власне, не діяли, а лише коментували події), та «помітний крен у бік камерної, задушевної лірики»³⁶, а відтак – брак героїки й «революційного пафосу», якого від авторів вимагали державні замовники.

Нова доба, як зазначалося, вимагала нових тем, висвітлення новітньої історії – встановлення більшовицької влади та оспівування «соціалістичного будівництва». Першими, хоча й не дуже вдалим, такими зразками опер на теми класової боротьби вважаються «Іскри» Ісаєя Ройзентура та «Вибух» Б. Яновського, поставлені на сценах Київського та Харківського оперних театрів у 1927 році.

Неуспіх твору «Іскри» І. Ройзентура (1924–1925) – «опери-плакату» (зіставленої з картин «Лютнева революція», «Тимчасовий уряд», «Переможна хода Жовтня»; лейтмотив – маршова хорова пісня підпільників «Ми іскри, ми початок пожежі...»³⁷), як зазначали рецензенти, був зумовлений насамперед «недостатньою обдарованістю автора», а також «невмінням підпорядкувати традиції жанру здійсненню нових

³⁴ Архімович Л. Шляхи розвитку української радянської опери. Київ : Музична Україна, 1970. С. 35.

³⁵ Прем'єра відбулася 26 грудня 1925 року в Большому театрі в Москві (диригент Микола Іполитов-Іванов).

³⁶ Архімович Л. Шляхи розвитку української радянської опери. С. 36.

³⁷ Там само. С. 29.

художніх завдань»³⁸. Це було швидше «музичне оформлення» лібрето. Хоча постановка, приурочена до 10-річчя «Великого Жовтня», була доволі ефектною³⁹ (проходи заповоняли колони робітників-«переможців» з прапорами й урочистим співом), відповідала вимогам «масовості» (наприклад, масові танці «Голод», «Капітал») й «видовищності» (у фіналі на всю сцену розгорталася величезна червона зірка), вона не приховала примітивізму й схематичності. Після трьох вистав оперу зняли з репертуару як «...документ творчої невдачі початкового етапу»⁴⁰.

Опера Б. Яновського «Вибух» (1926, лібрето композитора за романом Леоніда Макар'єва «Тимошева рудня») ⁴¹ становить інтерес передусім як перший твір на сучасний сюжет та перший зразок утілення «соціалістичного будівництва» в українській опері (змальовує життя шахтарів і «класову» боротьбу з «контрреволюційним шкідництвом» – основний конфлікт). Композитор, за його словами, намагався створити оперу-драму, де колективним героєм, головним дієвим персонажем мав стати народ, і назвав її музично-сценічною виставою на чотири дії. «Вибух» складався з прологу («Білі») та сюжетно завершених шести картин: «Напад», «На руднику», «В шахті», «Біля старого рудника», «Свято», «Вибух», а також епілогу («Червона зірка»).

Інноваційним прийомом стало залучення кіномистецтва: на заднику сцени демонструвалися кадри кінохроніки (громадянської війни, битви за Перекоп, «переможного» повернення Червоної армії). Незвичним для опери також було відтворення виробничого процесу: у третій картині «В шахті» перед

³⁸ Гордійчук М. Народжена Жовтнем. *Музика*. 1977. № 5. С. 3.

³⁹ Прем'єра відбулась у Харкові 7 листопада 1927 року.

⁴⁰ Ємельянов. Опері та балети українських радянських композиторів. *Радянська музика*. 1938. № 1. С. 23.

⁴¹ В оригіналі – «Тимошкин рудник». Прем'єра відбулася в 1927 році в Харкові. Ішла також під назвою «Капітан Каштанов».

глядачем виникав зріз копальні з присутніми там шахтарями, а швидка зміна картин-фрагментів давала можливість домогтися ефекту присутності, спостереження за їхньою працею. Композитор використав також шумові ефекти.

Музика, як і в ряді інших творів на сучасну тему, виконувала не головну, а другорядну функцію, що зумовило відсутність справжнього симфонічного розвитку. У багатьох сценах введено розмовні діалоги, а картина «Засідання рудкому» взагалі розгорталася без музики.

Наприкінці 1920-х років на теренах тодішнього Радянського Союзу, а відтак і в Україні, виникла тенденція поширення так званої літературної опери, створеної на основі драматичних творів. Однією з найкращих у цьому річищі стала опера-драма «Розлом» Володимира Фемеліди (1928) за однойменною п'єсою Бориса Лавреньова про Кронштадтське повстання, що її молодий композитор побачив на сцені Одеського драматичного театру й перейнявся ідеєю втілити цей сюжет в опері ⁴². Класове «розшарування» було передано відповідним кожній класовій спільноті інтонаційним «словником» – «документом епохи»: в оперу було введено революційні пісні («Сміло у ногу рушайте», «Варяг», «Марсельезу», «Варшав'янку» та ін.); типовий міський одеський фольклор («Дунька», «Фендрик», матроські куплети «Яблучко» тощо). Символом «старого світу» виступали інтонаційні звороти класичного російського «жорстокого» романсу та опери XIX ст. Прибичників революції репрезентували мотиви героїчної пісенної патетики. Важливу драматургічну роль відігравали оркестрові лейтмотиви: розлому, моря, сил «контрреволюції», революційної сили (Годуна). Негативних персонажів характеризували шансонетка «Пупсик» (у Ксенії), мотиви модних тоді танців, сентиментальний романс, мелодії гімнів «Боже, царя

⁴² Прем'єра опери відбулася в Одесі в 1929 році; оперу згодом було поставлено в Харкові (1931), Києві (1932), Дніпропетровську (1934), Тбілісі (1932), Свердловську (1933).

храни» й «Коль славен», маршу «Під двоглавим орлом» тощо; а також зумисно примітивізовані теми (Штубе, Швач, Ярцев та ін.). Речитатив ґрунтувався на інтонаціях відповідної героєм жанрової сфери. Провідним принципом опери «Вибух» був наскрізний розвиток. Опера здобула доволі високу оцінку тогочасної критики, хоча нині нас цікавлять дещо інші оцінки й критерії, а саме: прийоми відтворення «індустріальної» теми; інтонаційний словник тієї доби; особливості музичної драматургії тощо.

Упродовж зазначеного періоду розвивався також започаткований М. Лисенком жанр дитячої опери. Однією з найкращих стала одноактова опера-байка «Ріпка» Володимира Сокальського (1898, лібрето Катерини Гай-Сагайдачної⁴³). Вона складається з 18 завершених «номерів» – арій, ансамблів, хорів із речитативами, розгорнутою оркестровою партією, масштабною увертюрою, лейтмотивом (тема скарги Діда). Хоча пряме фольклорне цитування в опері відсутнє (за винятком фінального хороводу), загалом у музиці панує український колорит.

Опера-казка на одну дію «Іменини Рози» полтавського композитора Леоніда Лісовського (1905) вийшла малоцікавою.

У двох дитячих операх – «Івасик-Телесик» (1911, текст Марка Кропивницького) й «Лисичка, Котик та Півник» (1911, лібрето автора за казкою Б. Грінченка) К. Стеценко продовжив традиції М. Лисенка. Насамперед утіленням сюжетів українських народних казок, спираючись на народну пісню й танець (зокрема, звернення до дитячих пісеньок, ігрових поспівок, дражнілок тощо) як джерело образних характеристик, мелодійність тощо. Однак твори ці позначені прагненням до симфонізації музичної тканини.

Отже, у першій третині ХХ ст. в українській оперній творчості, що зазнавала найрізноманітніших впливів навколиш-

⁴³ Вид.: Сокальський В. Репка: опера-казка в одном действии : ор. 10. Клавир. Москва ; Лейпциг : Юргенсон [1900?]. 75 с.

нього музичного середовища, тривав подальший розвиток традиційних форм, утворювались нові жанрово-стильові різновиди. Представлені твори мають різний масштаб і значення, спрямованість і художній рівень. Багато з них з об'єктивних і суб'єктивних причин так і не були завершені. Деякі, на жаль, не дійшли до нашого часу (були втрачені в горнилах революцій і війн). Певна кількість цікавить нас лише як «документ епохи». Проте у своїх найкращих проявах опери, що перебувають у річищі фольклоризму, мають певні спільні риси. Це насамперед стійкий інтерес авторів до української народної пісні, що й виступає первинним стимулом і джерелом розвитку оперних жанрів, демократизації музичної мови. Їх єднає прагнення відтворити народне життя, сторінки його минулого, реалії побуту (щоправда, нерідко в ідеалізованно-романтичному ключі) й символіку обрядових дійств.

Так, поряд з «Купальною іскрою» Б. Підгорецького, «Паном Сотником» Г. Козаченка, що продовжували традиції народно-побутової опери, бачимо перший твір сатиричного спрямування («Енеїда») і камерний лірико-фантастичний («Ноктюрн») М. Лисенка. Досвід освоєння жанру великої історико-романтичної опери з елементами героїки («Роксолана») Д. Січинського співіснував паралельно з розвитком оригінальних типів дитячої опери-казки (твори В. Сокальського, К. Стеценка). Стильові пошуки в імпресіоністичній сфері («Фея снігів» Ф. Якименка) сусідили з експресіоністськими експериментами Б. Яновського. Отже, у наслідуванні традицій та інноваційних пошуках напрацьовувалися прийоми й виразові засоби нових оперних творів, де вершинним явищем став «Золотий обруч» Б. Лятошинського, який і сьогодні не втратив свого значення як оперний твір світового рівня.

Розділ 6

*Ірина Горбунова,
Марія Загайкевич*

УКРАЇНСЬКИЙ БАЛЕТНИЙ ТЕАТР: ІСТОРИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ ФОРМУВАННЯ, ПЛЮРАЛІЗМ СТИЛЬОВИХ ТЕНДЕНЦІЙ У ПЕРШІЙ ТРЕТИНІ ХХ СТОЛІТТЯ

В українській національній культурі балет як окремий самостійний жанр музичної творчості сформувався лише в першій третині ХХ ст., а саме на межі 1920–1930-х, хоча його паростки здавна проявлялися в різних ділянках мистецького життя. Передусім у народній творчості, різноманітних обрядах, звичаях, танцях, близьких за своєю природою до балетного театру.

У цій праці висвітлено шляхи зародження й подальшого формування вітчизняного балету від давніх-давен до кінця 1920-х років.

Так, широко розповсюджені побутові танці – «Гопак» і «Козачок», чий «родовід» сходить до героїчних войовничих танців запорізьких козаків, які часто приймали вигляд масових танцювальних змагань на Січі, західноукраїнська коломийка тощо, – вирізняються не лише своєрідним хореографічним малюнком, але й власним неповторним музичним звучанням, що здавна привертало увагу композиторів.

У синкретичних за своєю формою та позначених елементами танцювальної дієвості старовинних хороводах – веснянках, гагілках – закладені виразні зачатки танцювальної дії, притаманні балетному жанру. Ілюстрування пластичним жестом і рухами трудового процесу («Льон», «Мак») або ж окремих епізодів сюжетної гри («Перепілка», «Подольночка», «Зайчик», «Ворон») чітко підкорені ритмо-інтонаційній побудові лаконічних пісенних мелодій.

Принцип дійової образності та здебільшого інструментальної музики виразно проступає в так званих ілюстративних або сюжетних танцях («Лісоруби», «Льон», «Косарі», «Аркан»). Тут значну роль відіграє пантоміма. Мелодико-ритмічний малюнок «диктує» не лише суто танцювальні рухи, а й виразні зображальні жести, міміку.

У багатій скарбниці української народної творчості можна знайти яскраві приклади використання танцю та музики як істотного компонента театралізованої обрядової дії. Так, наприклад, танець має своє чітко визначене й усталене місце в драматургії українського весілля, ключових моментах розгортання ритуалу. Окремі танцювальні епізоди набувають важливого смислового символічного значення. Ідеться про звичай молодих танцювати навколо діжки, танок матері нареченої з чобітьми, одержаними від зятя, або традицію, згідно з якою молода має по черзі перетанцювати з усіма близькими родичами та поважними гостями.

Танцювальній пантомімі, що виконується під музичний супровід, належить також помітна функція в драматургії народних вистав-ігор зимового циклу («Меланка», «Коза»).

Використання виражальних засобів, властивих балетному мистецтву, особливо виразно проступає у вертепній драмі. У цьому своєрідному ляльковому спектаклі танець використаний як важливий фактор розгортання сценічної дії, замальовки образів дійових осіб. Уже в першій, релігійній, частині, де відтворено легенду про народження Ісуса Христа та про злого царя Ірода, побутові персонажі – пас-

тухи Грицько і Процько, що прийшли вітати появу Божого Сина, – на радіощах виконують під скрипку козацького типу танець «Дудочку»¹.

Друга, світська, частина – калейдоскопічне чергування ряду побутових сценок – змальовує представників різних верств українського суспільства. У їхню характеристику обов'язково входить танець.

Найбільш об'ємна танцювальна партія відчайдушного, завзятого Запорожця – фігури, що з'являється в усіх епізодах і спрямовує розгортання сюжету. Музика, під яку Запорожець хвацько витанцює (сам або в парі з іншими персонажами), – це популярні козачки й гопаки. Музичний супровід до танців Запорожця відзначається особливою моторністю, енергійністю звучання. Використання в мелодії розмашистих октавних стрибків, акцентованих кадансових закінчень надає його партії динамічної наснаги й виразно «підказує» характер танцювальних рухів.



Творці вертепу прагнули до образної типізації музичного вислову навіть при збереженні одних танцювальних форм. Так, «Козачок» комічної пари селян Кліма та його жінки, витриманий у мінорній тональності, позбавлений напористої моторики, одразу асоціюється з іншим візуальним зображенням, ніж у випадку з постаттю Запорожця.

¹ При розгляді вертепу використано його опис з нотними прикладами в розвідці: Галаган Г. Малорусский вертеп. *Киевская старина*. 1882. Т. 4. Окт.

Для конкретизації образів влучно використані у вертепі еталонні танці, пов'язані з національністю героя. Скажімо, Москаль і Дарія Іванівна танцюють під мелодію російської камаринської, Шляхтич і Пані – «Краков'яка». Плавна, гнучка, розцвічена мелізматичними прикрасами танцювальна мелодія, явно стилізована під циганські наспіви, супроводжує появу на вертепній сцені колоритних «дітей степу» – ромів. Єврейський танок має виразний пластично-зображальний зміст, а одноманітне настирливе повторення мотиву з характерною «східною» збільшеною секундою в музичному супроводі створює комічний ефект.

Загалом вертеп є надзвичайно цікавим зразком органічного введення побутових танців у театральну дію, використання їх як важливого драматургічного компонента, невід'ємної складової образної системи. Особливо наближеним до музично-хореографічної вистави є «живий» вертеп, який розігрували не ляльки, а живі актори.

Відзначимо також зародки балетного мистецтва у творчості напівпрофесійних артистів, зокрема синтетичні театральні дійства скоморохів, що обов'язково включали танець і пантоміму, або жанрові сценки з народними танцями в шкільній драмі XVII–XVIII ст., як-то відтворення весільного обряду в інтермедії з «Драми про Олексія, чоловіка Божого» (1673).

Отже, цілий ряд фольклорних і напівпрофесійних мистецьких явищ, споріднених із балетним театром, послужили однією з фундаментальних основ для зародження професійного українського балету, який засвоював також досягнення світової музично-хореографічної класики, насамперед для створення його національної специфіки. Так, початок розвитку професійної вітчизняної балетної культури ознаменувало перенесення зразків танцювального фольклору на професійну сцену (див. далі).

Іншою «гілкою» становлення балетної культури в Україні став кріпацький театр, який на наших теренах активно заявив про себе на межі XVIII–XIX ст. Його балетний репертуар

складали здебільшого пантоміми на античні сюжети, такі як «Венера і Адоніс» Франческо Мореллі, розповсюджені в ранньому класичному європейському балеті. Саме цей спектакль був одним із перших балетів, показаних у Києві трупю поміщика Дмитра Ширая (1801). Цю ж лінію продовжили антрепризи, які працювали в Україні від початку XIX ст. паралельно з кріпацькими театрами. Так, програми труп О. Ленкавського, Людвіга Млотковського, Івана Штейна містили балетні спектаклі, близькі до тодішнього репертуару Західної Європи («Пігмаліон», «Чарівна флейта» тощо). Однак у класичні вистави кріпацьких театрів включалися й «характерні» національні танці з піснями або ж цілі дивертисменти з них. На «контрактових» концертах у Києві, Харкові (XIX ст.) також виконувалися танцювальні номери на основі українських, російських, циганських народних танців. Наприклад, І. Штейн поставив на харківській сцені балет-пантоміму «Цигани» за поемою О. Пушкіна, у якому намагався зробити дивертисменти з циганських танців органічною частиною загальної дії.

Слід зазначити, що поміщики – власники театрів – прагнули надати своїм кріпосним артистам-танцівникам саме класичну балетну підготовку, що, безсумнівно, сприяло професіоналізації балетного виконавства в Україні: так, у музично-драматичній трупі вже згаданого Д. Ширая було близько 40 професійно підготовлених танцюристів-кріпаків, і багато з них після смерті свого пана в 1809 році дістали вільну та перейшли на професійну сцену. Професійно підготовлених кріпосних танцівників і танцівниць українського походження на початку XIX ст. охоче купляли (іноді цілими труппами) імператорські театри Петербурга й Москви. Відомо, наприклад, українська кріпосна балерина Ірина Харламова, що стала примою в Москві.

Зауважимо також, що збереглися історичні свідчення про існування професійних українських танцювальних колективів, які поєднували класичну балетну підготовку з національно-етнографічним елементом, ще навіть раніше. Так,

Юрій Станішевський наводить записи зі щоденників П'єра Бошана, першого директора французької Королівської академії танцю, про триумфальні виступи в Парижі в 1669 році театралізованого ансамблю танцюристів-віртуозів з України «Па де козак» (на жаль, імена учасників не збереглися)². З цих описів можна зробити висновок, що хореографія колективу була своєрідним синтезом класичного віртуозного чоловічого танцю й запального українського «Гопака». З тієї ж монографії Ю. Станішевського дізнаємося про танцівника й хореографа Санкт-Петербурзького імператорського театру Петра Іваницького, харків'янина за походженням, який у 1778 році повернувся до Харкова й відразу створив балетну школу та професійну танцювальну трупу, що виступала з класичними хореографічними номерами й стилізованими народними танцями («Козак», «Змагання запорожців на шаблях»). У трупі були зайняті як італійські балерини, так і українські танцівники, як-от Тимофій Бубликов (справжнє прізвище Бубличенко), який навчався в Петербурзькій балетній школі й навіть став солістом балету Віденської опери в 1768 році. Коли в Харкові було засновано театр (1780), Іваницький, за свідченням Григорія Квітки-Основ'яненка³, очолив у ньому балетну трупу з 12 осіб, виключно харків'ян, серед них – жінок, найчарівнішою й найпрофесійнішою з яких була дехто «малярівна» (ім'я не збереглося). Силами цієї трупи ставилися балети на античні сюжети й побутово-комедійні дивертисменти, з великою вірогідністю – на матеріалі українських народних танців.

Однак, як зазначалося вище, найвизначнішою стала лінія формування вітчизняного хореографічного мистецтва в межах професійного драматичного театру. Зародження елемен-

² Станішевський Ю. Балетний театр України: 225 років історії. Київ : Музична Україна, 2003. С. 9.

³ Квітка-Основ'яненко Г. Зібрання творів : у 8 т. Київ, 1970. Т. 7. С. 6.

тів українського балету значною мірою пов'язане з виникненням і становленням національної драматургії в першій половині XIX ст. Уже від початку формування її стилевих і жанрових особливостей чітко визначився музично-драматичний профіль українського театру, щедре використання в репертуарних п'єсах побутового змісту пісенного фольклору.

Автори народних опер («Наталка Полтавка» Івана Котляревського), оперет, водевілів, мелодрам нерідко зверталися й до образно-виражальних можливостей танцю. Його виконували по ходу дії переважно під ту чи іншу (зазвичай широковідому) народну пісню окремі персонажі для відтінення їхніх типових рис: молодецького завзяття «першого парубка на селі» чи то лукавої вдачі підстаркуватого Кума. Так, сучасники свідчили щодо прем'єрної постановки «Наталки Полтавки» (Полтава, 1819) про «танець в образі» Виборного у виконанні геніального актора Михайла Щепкіна, який «був, безперечно, й одним із фундаторів народних традицій сценічного виконання українського танцю, підпорядкованого розкриттю характеру персонажа і подій вистави»⁴.

Танці під пісню розцвічують сцени вуличних гулянь молоді, зображення масових обрядів і звичаїв. Особливе місце танок займає як барвіста кінцівка фіналів. Так, хором і танцями завершується «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка (1836), оперета П. Котярова «Любка, или Сватанье в сели Рихмах» (1830–1840-і), окремі дії в «Чарах» Кирила Тополі (1834) тощо.

Тож народний танець набув важливої виражальної і драматургічної функції вже в перший період становлення українського національного музично-драматичного театру, а «пристосування» фольклорних зразків до вимог професійного мистецтва, зокрема до театральної драматичної дії, безсумнівно, сприяло становленню української балетної культури.

⁴ Станішевський Ю. Балетний театр України: 225 років історії. С. 24.

Слід зазначити, однак, аматорський чи принаймні ре-місницький характер музичного супроводу до таких вистав. Скажімо, аранжування народних мелодій здійснювалися капельмейстерами театральних оркестрів або ж оркестр просто імпровізував на фольклорну тему, причому один і той самий виконавець в оркестрі часто грав на різних інструментах. У зв'язку із цим нотних записів майже не збереглося, їхнє авторство здебільшого невідоме.

Музичні традиції українського драматичного театру, зокрема принцип активного введення в образну канву танцювальних епізодів, остаточно утвердилися в другій половині XIX ст. Передусім завдяки діяльності професійних драматичних труп, очолюваних корифеями української сцени: Марком Кропивницьким, Михайлом Старицьким, Панасом Саксаганським, Миколою Садовським, які продовжували свою творчу працю й на початку XX ст.

Жанр народно-побутових п'єс, що складали основу репертуару, був специфічним щодо образності й принципів поєднання слова та музики та вимагав відповідного формування виконавських колективів. Сюди обов'язково входив гарний хор, оркестр (щоправда, не завжди належного рівня), а також окрема група танцюристів. Наприклад, Іван Мар'яненко надає таке свідчення щодо трупи М. Кропивницького⁵.

Особливо яскраве втілення музичні традиції української драматургії віднайшли у виставах М. Кропивницького (1840–1910). Видатний драматург, режисер і актор, він був водночас співаком і композитором, зокрема автором популярних досі пісень-романсів «Соловейко», «Де ти бродиш, моя доле». Тож більшість творів Кропивницького є музичними спектаклями: скажімо, комедія «Зальоти соцького Мусія», що має підзаголовок «Пісні в лицах» і авторське жанрове визначення «опера-та-дивертисмент», є суто музичною композицією з народних пісень. Також у драматурга був задум створити оперу «Вій» за

⁵ Мар'яненко І. Сцена, актори, ролі. Київ : Мистецтво, 1964. С. 80.

Миколою Гоголем, здійснений частково. Обов'язковими для багатьох творів Кропивницького є хореографічні номери, які змальовують народні характери, звичаї, побут. Для оформлення танцювальних номерів Кропивницький застосовує суто фольклорні цитати, найчастіше українські жартівливі пісні в жанрі гопака або козачка («Гоп, мої гречаники», «Ой чи так, чи не так» тощо) в хоровому або сольному виконанні, а також танці інших народів – єврейські, циганські (як у другій дії незавершеної опери «Вій»). Із драматургічної точки зору хореографічні епізоди в п'єсах М. Кропивницького частіше є частиною загальної сцени, своєрідними «зв'язками» між розмовними репліками й діалогами. Трапляються і більш самостійні, завершені танцювальні сценки: наприклад, танець Коваля в «Невольнику» оформлений у тричастинну репризну структуру, а фінальний інструментальний «Козачок» у «Зальотах соцького Мусія» є досить складною музично-хореографічною композицією з низки «колін» – козачкових мотивів, різноманітних із мелодико-ритмічного погляду. Музичне оформлення деяких своїх творів Кропивницький занотував у вигляді одноголосних мелодій із власними нескладними гармонізаціями, і ці «нотні додатки» збереглися.

Важлива роль танцю як для характеристики персонажів, так і для створення дієвих мізансцен закріплюється також у творах Івана Карпенка-Карого, М. Старицького. У цих драматургів хореографічні епізоди в деяких випадках набувають доволі тонких образно-сміслових відтінків: такими є, наприклад, психологічно виразний танок запорожця Тараса і батька Тетяни з «Бондарівни» І. Карпенка-Карого або ж конфлікт між головними героями під час загального «Гопака» й «Метелиці» в другій дії «Ой не ходи, Грицю...» М. Старицького.

Насиченості українських драматичних вистав другої половини ХІХ ст. музикою і танцями сприяла також багатогранна майстерність більшості акторів, зокрема музична обдарованість, що дає змогу вважати їх виконавцями синтетичного типу. Вони однаково вільно володіли як словом,

так і співом і танцем. Слава блискучого танцюриста супроводжувала, наприклад, Миколу Садовського. До українських драматичних труп також залучали професійних танцюристів (П. Саксаганський згадує танцюриста Потапенка, що виступав у виставі «Назар Стодоля» під час гастролей українського театру в Петербурзі) і сільських музикантів, що відтворювали гру троїстих музик (як-то у п'єсах «Безталанна» І. Карпенка-Карого, «Ой не ходи, Грицю...» М. Старицького).

Окремо слід відзначити співпрацю видатних українських драматургів кінця XIX – початку XX ст. з такими визначними балетмейстерами, як Хома Ніжинський і Василь Верховинець. Саме в їхній творчості склалися дві основні тенденції: у першого – потяг до яскравої театралізації, технічного ускладнення й загалом вільної інтерпретації українського народного танцю, у другого – прагнення до дбайливого перенесення його на професійну сцену з максимальним збереженням автентичності. Скажімо, Х. Ніжинський був знайомий із М. Старицьким і М. Садовським, а безпосередньо співпрацював із М. Кропивницьким, від якого почерпнув зацікавленість своєрідною українською народною хореографією. Так, дуже вдалою була постановка цим творчим тандемом опери «Катерина» Миколи Аркаса (прем'єра – 1899 р., гастролі в Москві), у якій Х. Ніжинський майстерно здійснив хореографію картини «Козачок» із першої дії (див. далі). В. Верховинець же був послідовним противником «еквілібристики в українській одежі», «вульгарної малоросійщини», на яку згодом перетворили блискучу творчу манеру Х. Ніжинського його численні епігони-ремісники. Цей балетмейстер-фольклорист співпрацював здебільшого з М. Садовським, намагаючись у всій неповторній красі «перенести на сцену той чи інший момент, узятий із веснянкового, весільного чи купальського обряду»⁶. Одним із найкращих

⁶ Верховинець В. Теорія народного українського танцю. Київ, 1968. С. 115.

результатів співтворчості М. Садовського і В. Верховинця стала постановка «Енеїди» Миколи Лисенка (1910, див. далі). Крім того, балетмейстер створював у театрі Садовського «тематичні хореографічні вечори», як сам їх називав, по суті – самостійні танцювальні вистави дивертисментного характеру на матеріалі українських народних танців.

Тож саме в театрі корифеїв здійснювалось перетворення народного танцю в танець професійний. Щоправда, оркестровий супровід танцювальних (як і вокальних) номерів, як і в попередній період становлення українського драматичного театру (див. вище), не вирізнявся особливою вигадливістю. Створюваний принагідно капельмейстерами до тієї чи іншої вистави, він не виходив за межі ремісницьких аранжувань популярних фольклорних мелодій. Тож переважним різновидом музичного оформлення вистав залишалися множинні варіанти супроводу одних творів, що були позбавлені усталеного авторства, творчої індивідуальності та мали суто прикладне значення.

Інша річ, коли музичне оформлення належало досвідченим композиторам. Так, розвитку балетної музики на народній основі сприяли пов'язані з театром корифеїв композитори Володимир Сокальський (його твори для театру, на жаль, не збереглися) і, особливо, Матвій Васильєв-Святошенко. Останній створив, зокрема, розгорнуту музичну партитуру до драми «Циганка Аза» М. Старицького, насичену народними піснями й танцями. Хореографічні епізоди в ній мають вигляд лаконічних жанрових замальовок на основі цитат народних циганських («Хяляндра») і українських («Козачок») танців, які композитор розвиває за допомогою варіантної розробки, введення у фактуру контрапунктичних ліній тощо, що, безсумнівно, розширює структурні межі фольклорних першоджерел і водночас підкреслює їх колорит, темперамент.

Отже, діяльність провідних драматургів і акторів класичного українського драматичного театру другої половини ХІХ ст. сприяла «театралізації» народної танцювальної

музики, поки в дещо примітивній формі. І в цьому полягає непересічна роль, яку відіграла музика драматичного театру для становлення національного балетного мистецтва в Україні. Національно своєрідний жанр драматичної вистави з музикою, до якого належать «Наталка Полтавка» І. Котляревського, «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка, твори М. Кропивницького та М. Старицького, завдяки значному збагаченню драматургічних засобів засобами пісні й танцю став важливим витоком української оперної та балетної творчості.

Підвищенню інтересу до балету в Україні сприяли також гастролі зарубіжних танцівників і танцювальних колективів, які систематично почалися від 1840-х років. Так, учениця Марії Тальоні Адель познайомила київську й харківську публіку з романтичним балетом. На початку 1950-х у тих же містах розгорнулася діяльність антрепризи Моріса Піона, балетмейстера Варшавського оперного театру, балетна трупа якої включала польських, російських і українських танцівників. Останній балетмейстер навчав в організованій ним балетній студії. М. Піон ставив балети різних жанрів як героїчного, так і комедійного плану, а також намагався створити вистави на основі народних танців, найпопулярнішим з яких став балет «Краківське весілля в Ойцове» (або «Селянське весілля») на музику Кароля Курпінського і Юзефа (Йозефа) Дамсе. У 1853 році по великих містах України (Одеса, Харків, Полтава, Київ) здійснили турне артисти Великого театру (Москва) на чолі з балетмейстером П'єром Малавернем і прима-балериною Оленою Андреяною, які продемонстрували українській публіці класичні балети «Есмеральда», «Жізель», «Пахіта», «Марна пересторога» тощо.

Вирізнимо балетну трупу італійської опери під керівництвом подружжя Рози й Артура Опферманів, яка працювала в Києві протягом 1863–1866 років (від 1966 року перетворилася на самостійний колектив) і перенесла на київську сцену постановки Жуля-Жозефа Перро, Філіппо Тальоні, Артура

Сен-Леона, серед них і такі шедеври світового класичного балету, як «Есмеральда» і «Фауст» Цезаря Пуні, «Жізель» Адольфа Адана. Подружжя Опферман також відкрило при міському театрі балетну студію, де навчання здійснювалося за методикою французької та італійської шкіл класичного танцю. Діяльність цієї балетної антрепризи була частиною оперно-театральних сезонів, які відтоді стали постійними на вимогу культурної громадськості, що, безсумнівно, свідчить про вагоме місце, яке посів оперно-балетний театр у тодішньому музичному житті Києва.

Утім, Ю. Станішевський зазначає, що власне відкриття 27 жовтня 1867 року Київського оперного театру, який став третім у Російській імперії стаціонарним оперним театром після петербурзького й московського, насправді не надто поживило балетне життя міста й України в цілому, оскільки окремої балетної трупі, яка б здійснювала постановки суто балетних спектаклів, спочатку там не склалося. Певну роль театр зіграв для залучення в місто провідних танцівників і балетних труп. Для збільшення і якісного покращення балетної трупі Київської опери доклали певних зусиль антрепренер Йосип Сетов (середина 1870-х), особливо колишній балетмейстер Варшавської опери Станіслав Ленчевський (1890–1900-ті), який почав ставити на київській сцені самостійні балетні спектаклі з використанням стилізованих народних танців, щоправда, невеликі, одноактні, дивертисментного плану («Малоросійський балет» і «Життя в Малоросії» в 1893–1894 рр., «Свято угорських циган» у 1895 р.). Проте, на думку дослідника, «в 60–70-і роки оперні вистави майже повністю витіснили балет з репертуару театрів України»⁷; зрештою, найкращою балетмейстерською роботою того ж С. Ленчевського дослідник вважає польські танці в опері «Життя за царя» Михайла Глінки (1901).

⁷ Станішевський Ю. Балетний театр України: 225 років історії. С. 27.

Важливу сторінку у кристалізації засад вітчизняної балетної творчості, в утвердженні музично-хореографічних епізодів як складової частини масштабних сценічних жанрів вписала творча спадщина українських композиторів другої половини ХІХ – початку ХХ ст., що значно виросла «на ґрунті» музики до драматичних вистав. Так, музичне оформлення до популярних драм і комедій, поряд з анонімними аранжувальниками, створювали і відомі та видатні композитори: Володимир Сокальський, Микола Лисенко, Кирило Стеценко, Сидір Воробкевич, Михайло Вербицький, що привнесло в музику до театральних вистав нову якість художньої індивідуальності. Багато танцювальних епізодів містять також опери українських композиторів зазначеного періоду.

Непересічне місце в історії становлення вітчизняної балетної музики належить Семену Гулаку-Артемівському. Як композитор, він завжди спирався на підґрунтя вітчизняного фольклору, а як оперний співак зростав на сцені Петербурга, де особливу популярність мав класичний балет. Тож хореографія посідає значне місце вже в перших музично-сценічних спробах композитора – музиці до постановок «Весільний поїзд в Малоросії» та «Картини степового життя циган» (1851), де Гулак-Артемівський аранжував як хоріві, так і танцювальні номери. За свідченнями сучасників, це були постановки в жанрі «живих картин», визначною рисою якого є саме пластична виразність. Надалі композитор обов'язково включав балетні номери у всі свої сценічні твори: так, у водевілі «Ніч напередодні Іванова дня» один з лише трьох наявних там музичних номерів є «Мазуркою», написаною у досить цікавій контрастно-складаній формі, з виразною мелодикою і жанрово характеристичною ритмікою.

Вагоме місце в становленні національного балету посідає вокально-хореографічний дивертисмент «Українське весілля» С. Гулака-Артемівського (1852), у якому хореографічними є більшість музичних номерів – чотири із семи. Цей твір можна вважати своєрідним прообразом балету як самостійного жанру

в українській музиці. Можливо, композитора надихнув згаданий вище популярний польський балет «Краківське весілля в Ойцове» або «Селянське весілля» К. Курпінського та Ю. Дамсе (1823), що став одним із перших балетів, заснованих на слов'янському танцювальному фольклорі – польському та українському (один із центральних номерів називався «Козацький танець»). Хореографічні номери в дивертисменті є жанровими замальовками у вигляді «танців під пісню» – хорових з інструментальним супроводом. У їх основу покладено популярні як у селянському, так і в міському середовищі фольклорні наспіви динамічного моторного характеру, в жанрі гопака або козачка: «На бережку у ставка», «Ой за гаєм, гаєм», «Била жінка мужика» та «Гей, посіяв мужик та й у полі ячмінь». На композиторські обробки цих пісень вплинули усталені ранньокласичні норми європейської балетної музики, такі як активне підкреслення чіткості метро-ритмічної організації, квадратності, періодичності, іноді шляхом спрощення ритміки фольклорного оригіналу; хорова фактура й гармонічна мова твору також близькі до ранньокласичного стилю. Архітектоніка дивертисменту достатньо виструнчена, будується за сюїтним принципом зіставлення контрастних – ліричних пісенних і моторних танцювальних – номерів; танці теж різноманітні за характером, що підсилює їх образно-драматургічну роль у творі, а також надає простір для використання різних типів народної хореографії. Загалом «Українське весілля» С. Гулака-Артемовського є цікавим поєднанням національної інтонаційно-ритмічної фольклорної основи з певними традиціями європейського балету і створює враження стилізованих «пасторальних» балетних сцен, де традиційні ідилічні пастухи й пастушки вбрані в українські народні строї.

Зрештою, важко переоцінити роль найкращого музично-сценічного твору композитора – опери «Запорожець за Дунаєм» (1863) у розвитку українського балетного мистецтва. Цей твір, з авторським підзаголовком «оригінальна малоросійська опера на три дії з хором і танцями», стверджує важливу

образну, драматургічну та національно-характеристичну роль хореографії у вітчизняному оперному спектаклі. Розгорнута танцювальна сюїта з п'яти номерів, яка міститься в другій дії, створює образну характеристику життєрадісного й завзятого українського козацтва, органічно вписується в сюжет, сприяє розвитку драматургічної дії, а не гальмує її (козаки-переселенці відзначають гулянням завершення жнив, зберігаючи традиції свого народу). Також наявність хореографічної сцени зумовлено жанровою специфікою лірико-комічної опери, де танець є часто вживаною формою сценічного висловлення. Слід зазначити, що вперше в українській театральній музиці така танцювальна сюїта є суто інструментальною, а не «танцями з музикою», і побудована не на цитатах народних мелодій, а на авторських темах у народному козацькому дусі, ритмічно й інтонаційно близьких до популярних танцювальних пісень (скажімо, Козачок № 14 нагадує пісню «У сусіда хата біла»). Жанрова «одноманітність» частин сюїти не виключає контрасту їх характерів: так, «Чорноморський козак» № 12 відзначається мелодійною гнучкістю і ладовою мінливістю, а наступний «Запорозький козак» № 13 є завзятим героїчним чоловічим танцем із масивною повнозвучною фактурою, підкресленням широких стрибків у мелодії, різкими динамічними зіставленнями.

Moderato

The musical score is for a piece in 2/4 time, marked 'Moderato'. It consists of two systems of music. The first system starts with a piano (*f*) dynamic and includes a first ending (1.) and a second ending (2.). The second system begins with a forte (*f*) dynamic and includes a *rit.* (ritardando) marking. The score is written for piano with treble and bass staves.

Принцип контрасту особливо яскраво виявлено в зіставленні загального моторно-танцювального руху з ліричними повільними серединами танців №№ 11 і 13. Важливу образну, конструктивну та драматургічну роль танцювальної сюїти в загальній структурі цілого доводить інтонаційна спорідненість танців з іншими визначальними номерами опери: скажімо, тема середньої частини «Українського танцю» готує інтонації заключного хору «Там, за тихим, за Дунаєм», а третя частина сюїти починається вступом, побудованим на інструментальному вступі до вихідної арії Карася. Загалом більшості вокальних номерів опери властива козачкова ритміка, що водночас підкреслює жанрову природу лірико-комічної опери й національно-фольклорну основу твору, як зазначає Лідія Архимович⁸.

Отже, у творчості С. Гулака-Артемовського утверджується роль балетної музики ще не як самостійного жанру, але як визначної (драматургічно дієвої та водночас образно індивідуалізованої, національно визначеної в музичному й хореографічному аспектах) складової розгорнутих сценічних творів – дивертисменту й навіть опери. Хореографічні епізоди в них традиційно мають побутово-жанровий характер, водночас танець перестає бути тлом основної дії та набуває ролі активного її учасника. Зберігаючи фольклорну основу танцювальної музики, С. Гулак-Артемовський відходить від її прямого цитування й надає перші зразки оригінальних авторських тем у балетних епізодах.

Вагоме місце посідають танці в перших українських великих операх (щоправда, непоставлених) Петра Сокальського, де основною функцією хореографії зостається відтворення народного побуту, масових жанрових сцен. Основними вимогами Сокальського до балетних номерів в опері стали достовірність, життєва правдивість, а також органічне поєднання із загальним змістом і драматургічним розвитком. Усе це яскраво прояви-

⁸ Архимович Л. Українська класична опера. Київ : Держ. вид-во образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1957. С. 141.

лося в найкращій опері композитора «Облога Дубна» (1878, за повістю «Тарас Бульба» М. Гоголя), де хореографічні сцени уведено задля створення побутових замальовок козацького життя. Так, Танець із хором № 11 із першої дії, заснований на темі жартівливої пісні «Ой варила горлиця лободу», змальовує картину життя на хуторі. Хорова фактура в номері вельми різноманітна й майстерно виконана, містить елементи поліфонізації (стретний виклад окремих приспівок), протиставлення жіночої і чоловічої груп у завершеннях фраз, сольний і ансамблевий спів у ліричних епізодах. Функція оркестру загалом супроводжувальна (дублювання хору), але у вступі й ритурнелях (переграх) композитор наслідує танцювальні награвання троїстої музики. У цілому цей жанровий епізод має скоріше хоровий, ніж хореографічний характер, у ньому не стає суто дансантаї динаміки. Більш чітко Сокальський уявляв хореографічне рішення танцю з піснею «Ішов Гриць з вечорниць» № 20 із другої дії, що зображає бенкет козаків на Запоріжжі: згідно з авторською ремаркою в клавiрi спочатку учасники п'ють і співають, потім під спів починають танцювати поодинокі козаки (поміж яких вирізняються характерні образи «п'яного» і «хвацького» запорожців), і лише наприкінці до танцю долучається більшість бенкетувальників, що знаменує розпал, кульмінацію веселощів. Відповідно до такого реалістичного, життєвого образу музичне втілення сцени відзначається певною дискретністю, у плин основної мелодії «Ішов Гриць» вливаються також інтонації пісні «Ой хто п'є, тому наливайте». Переважно унісонна фактура чоловічого хору наслідує народну манеру виконання, а наприкінці, у кульмінації епізоду, танець уже йде тільки під оркестровий супровід – тему в жанрі задержуватого козачка. Така будова відповідає основним завданням хореографічної сцени – поєднанню сюжетної зображальності з дієвістю.

В опері П. Сокальського «Майська ніч» (1863, за однойменною повістю М. Гоголя) фінали першої і другої дій є розгорнутими жанрово-побутовими хореографічними сценами сільських гулянь. У першому випадку це танець із хором на тему

жартівливої пісні «Ой на горі вітер віє» у тричастинній формі з більш рухливим серединним епізодом. Цікаво, що оркестрова партія тут складніша за хорову й побудована на самостійній виразній козачковій мелодії. З драматургічної точки зору цікавим реалістичним і дієвим моментом є введення танцю поступово, за допомогою діалогічної сценки: хлопці запрошують дівчат, а ті «задля пристойності» спочатку відмовляються. Фінал другої дії представляє собою суто інструментальний гопак для виконання окремою групою танцюристів, що надає йому характеру типового вставного балетного номеру. Хореографічна сцена дещо іншого характеру («Танок русалок») міститься у четвертій дії. Це драматична кульмінація фантастичної картини (викриття Левком мачухи-відьми), оформлена як пантомімна сцена на тлі власне танцю русалок, що має вигляд народної драматизованої гри «У ворона». Функція сцени доволі складна, поєднує психологічні портретні замальовки (скажімо, «хижий» образ русалки-відьми) із сюжетним розвитком. Однак розгорнута пантомімна дія супроводжується емоційно «однорідною» музикою в баркарольному ритмі і, на відміну від народно-побутових сцен, без виявленого національного колориту. Структура сцени складається з двох розділів, відповідно до двох фаз дії – підготовка до гри і власне гра. Вступ у гру

Allegro animato

The musical score is written for piano and consists of two systems. The first system has two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The tempo is marked 'Allegro animato'. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 6/8. The first system contains two measures. The second system also contains two measures, with a '3' above the first measure of the treble staff, indicating a triplet. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests and dynamic markings like '7'.

відьми ознаменований певною динамізацією, однак активна дієвість хореографічних образів недостатньо втілена в музиці, загалом витриманій у «пастельних» тонах.

Отже, головне значення творчості П. Сокальського для становлення національного балетного мистецтва полягає в намаганні «пристосувати» танцювальні сцени до наскрізної музичної драматургії великої опери. З цієї точки зору більш складні і гнучкі форми застосування хореографії в операх Сокальського становлять якісно новий етап порівняно з танцювальними «вставками» в попередніх водевілях, народних оперетах тощо. Однак багатогранні задуми композитора здебільшого не знайшли «адекватного» художнього втілення, його опери не були поставлені, внаслідок чого не набули такої популярності, як твори С. Гулака-Артемовського.

Справді нові широкі обрії розвитку балетного мистецтва в рамках оперних форм відкрив М. Лисенко. Підсумувавши досягнення попередників і сучасників, водночас видатний реформатор національної музики всемірно розширив жанрові й образні межі української балетної творчості, намалював шляхи її подальшого розвитку. Відповідно до змісту і жанрових різновидів опер Лисенка у його спадку представлені найрізноманітніші зразки сценічного танцю: жанрово-побутовий, характерний, ілюстративно-зображальний, класичний.

У традиційних для українського театру танця жанрового, етнографічно-побутового плану композитор продовжив і розвинув такі тенденції, як створення яскравих національно-характерних музичних образів на фольклорній основі, і водночас органічний зв'язок їх із сюжетом і драматургією всієї опери. Таким є, наприклад, танцювальний епізод із фіналу лірико-побутової оперети «Різдвяна ніч» (1873), який не є самостійним завершеним номером, але органічно вписується в драматургію сцени, знаменуючи щасливе завершення сюжету. Для музики сцени характерні спирання на фольклорні зразки при уникненні прямого

цитування, активний тонально-гармонічний розвиток тематичного матеріалу, цільність вокального та інструментального викладення, самостійність оркестрової партії. Говорячи про постановку твору М. Старицьким у співпраці з хореографом-фольклористом В. Верховинцем у 1903 році, Ю. Станішевський називає фінальний танцювальний епізод цілком відповідним до народних зразків, і вважає, що це було першою появою справжнього українського народного танцю на київській сцені⁹.

Ті ж принципи реалізовано Лисенком у хореографічному епізоді з другої дії «Тараса Бульби» (1891), але в набагато ширших масштабах, відповідно до жанру народно-героїчної драми. Цей епізод набуває форми завершеної танцювальної скіти, однак органічно вписуються у загальний настрій і розвиток сцени радісної зустрічі Тараса і синів удома. Слід зазначити в епізоді яскравий прояв єдності індивідуальних портретних характеристик і колориту масових сцен, характерної для опери загалом: безпосередньо після героїчного аріозо «Гей, літа орел» Тарас починає веселу гулянку, заспівуючи танцювальну пісню «Ой дівчина-горлиця», на темі якої будується загальний танець. У подальшому розвитку вигуки і приспівки Тараса органічно вплітаються в загальну музичну тканину, постійно «завдаючи тон» веселошам. Із конструктивної точки зору в епізоді можна вирізнити дві великі частини. Перша з них побудована на темі пісні «Ой дівчина-горлиця» і викладена у формі сольного заспіву (репліки Тараса і Товкача) й хорового приспіву з поступовою динамізацією завдяки невпинному ущільненню фактури. Друга частина – інструментальний козачок у складній рондоподібній формі (також поділений на дві хвилі розвитку репліками Товкача). Козачок є яскравим зразком симфонічної й поліфонічної розробки народної танцювальної музики. Його побудовано на авторських

⁹ Станішевський Ю. Балетний театр України: 225 років історії. С. 32.

темах на фольклорній ладо-інтонаційній і метро-ритмічній основі: так, тема рефрену написана в лідійському Ре-мажорі.



Загалом танцювальна сюїта з другої дії «Тараса Бульби» репрезентує образ народу, українського козацтва в жанрово-побутовому плані, змальовує його молодече завзяття, яке в подальших сценах буде розкрито в героїчному плані. Таким чином хореографічний епізод природно вписується в загальну драматургію опери. Слід зазначити, що активний розвиток форм народної танцювальної творчості засобами професійної музики, який вдалося здійснити композиторові, відкриває широкий простір для створення сценічних композицій, що поєднують елементи народної і професійної хореографії. Таким стало, скажімо, віртуозне «прочитання» цієї сцени балетмейстерами Антоном Романовським і Михайлом Собоєм у харківській постановці опери вже повоєнного періоду (1924).

В операх інших жанрів Лисенко «модифікує» етнографічно-побутову танцювальну музику, виводить її за межі суто побутової образності, що для тогочасного вітчизняного музично-театрального мистецтва було значним новаторством. Так, у третій дії «Майської ночі» (друга назва «Утоплена», 1883) композитор створює на фольклорно-етнографічному матеріалі українських хороводів-ігор казково-феєричну балетну картину «Танці русалок». Відповідно до обраного народного жанру основну задушевну пісенну тему епізоду, побудовану на інтонаціях веснянок, проводить жіночий хор у куплетно-варіаційній формі.

Moderato

Ох, і глу-по - і по-ри, як князь мі-сяць у - го - рі.

Казковий образ і колорит епізоду композитор майстерно підкреслює оркестровкою: тема в жанрі веснянки, який сам собою асоціюється з химерними хорородами русалок, звучить на мерехтливому тлі тембрів дерев'яних духових і арфи. Слід зауважити, що ця сцена виявилася значно більш життєздатною, ніж аналогічна сцена в трактуванні П. Сокальського (див. вище), утім, як і вся опера в цілому, що доводить, зокрема, прем'єрна постановка твору відразу після його написання трупю М. Старицького в Харкові (1883). Знаковою для українського балетного театру перших пожовтневих років стала постановка 1919 року, про що докладніше буде далі.

Подібно Лисенко застосовує фольклорний жанр для створення казкової образності в дитячій опері «Зима і Весна» (1892): розгорнутий балетний номер, що завершує першу дію, побудований на українському народному танці «метелиця». Він слідує безпосередньо після величального хору на честь Зими й продовжує характеристику цього фантастичного персонажу. Метелиця визначається синтезом танцювального й ілюстративного елементів, що взагалі властиво балетній музиці. Авторська тема дуже близька до фольклорного оригіналу, її розвиток здійснюється в куплетно-варіаційній формі. Крім того, автор застосовує елементи поліфонізації, як-от контрапункт теми в основному вигляді й у збільшенні в третьому куплеті. Загальний стрімкий безперервний рух то-

катного типу підкреслює програмно-ілюстративний характер музики – зимовий пейзаж, кружляння завірюхи.

Дуже своєрідно, по-новаторському, Лисенко протиставляє «серйозне» і комічне (пародійне) трактування фольклорних танців у сатиричній опері «Енеїда» (1910). Так, у третій дії (бенкет у цариці Дідони) етнографічний танець «Козачок» використано за своїм «прямим», жанрово-побутовим призначенням: для характеристики відчайдушної ватаги троянців, змальованих у творі в образі козаків. Структура цього номера поєднає рондальність із варіаційністю, а тематизм – запальну танцювальну моторику (теми епізодів) з наспівним ліризмом (тема рефрену, інтонаційно близька до пісні Ївги Цвіркунихи з оперети Лисенка «Чорноморці»). Саме ліричний струмінь підкреслює позитивний образ, введений у цьому хореографічному епізоді.

Allegro giocoso

The image shows two systems of musical notation. The first system is a piano accompaniment in 2/4 time, marked 'Allegro giocoso' and 'p' (piano). It consists of a treble clef staff with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a bass clef staff. The melody in the treble staff is characterized by eighth-note patterns and rests. The bass staff provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes. The second system, starting at measure 5, shows a vocal melody in the treble staff and a piano accompaniment in the bass staff. The vocal line features a mix of eighth and quarter notes, with some slurs and accents. The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern.

Натомість гостро викривальним характером відзначається друга дія, що зображає бенкет олімпійських богів, в образах яких виступають цілком «земні» можновладці. Тут усі виражальні засоби, у тому числі хореографічні, застосовані для підсилення гротескового, пародійного характеру дійових

осіб. Зокрема, яскравий сатиричний ефект композитор створює за допомогою невідповідності завзятих українських народних танців загальному «міфологічному» характеру сцени в одному з кульмінаційних моментів – «Гопаку на Олімпі». Цей розгорнутий хореографічний номер побудований за принципом «в'язанки», тобто послідовного нанизування різних гопакових і козачкових тем. Однак елементи повторності, завдяки яким окремі епізоди номеру набувають тричастинної структури, і повтор найяскравіших тем танцю в кодї надають йому чіткої структурної організації. Більшість тем є цитатами народних танцювальних мелодій. Вони характеризуються застосуванням елементів народних ладів (лідійського, фрігійського), а насамперед – стрімким розгортанням при чіткості метро-ритмічної організації.

Allegro

The image shows a musical score for a piece titled 'Allegro'. It is written in 2/4 time and features piano accompaniment. The score is divided into two systems. The first system consists of six measures, and the second system consists of seven measures. The music is characterized by a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with a strong emphasis on the downbeat. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The notation includes treble and bass clefs, and various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings.

Дещо інший тип сатиричного викриття представляє ще один хореографічний номер із другої дії «Енеїди» – «Танець Грацій», написаний у складній двочастинній формі зі вступом. Попри наявність певних елементів українського фольклору, таких як пародійно-гіперболізоване наслідування звучання ліри у фактурі першої теми (мелодія по звуках мінорного тризвуку на тлі квантового органного пункту) або національно забарв-

лені поспівки з теми другого розділу, композитор орієнтувався скоріше на втілення образу засобами класичної хореографії. На властиві їй пластичні стрибкові рухи налаштовує вже тема вступу з короткими поривчастими пасажами. Надалі перебільшено «політний» характер стверджується в темі другого розділу, переважно секвентний розвиток теми якого в поєднанні з гомофонно-поліфонічною фактурою пародійно стилізує стиль фортепіанних п'єс композиторів-романтиків.

Отже, «Енеїда» є однією з найбільш насичених хореографією опер Лисенка. Її значення для становлення національного балету полягає в різноманітності застосованих композитором типів танців (як етнографічних, так і класичних) та їхньому трактуванні (як серйозному, так і сміховому). Ці розгорнуті балетні сцени в постановці опери М. Садовським, здійснені відомим хореографом етнографічної спрямованості Василем Верховинцем, Ю. Станішевський називає його «особливо цікавою балетмейстерською роботою»¹⁰, оскільки балетмейстерові вдалося не лише досягти етнографічної достовірності в «Козачку» троянців або підпорядкування народного танцю гостросатиричному режисерському рішенню у «Гопаку на Олімпі», але й створити яскраві танцювальні характеристики окремих персонажів, чи то пародійно змальовані олімпійські боги, чи то поплічники-шибайголови Енея.

Зрештою, значний внесок у розвиток українського балетного мистецтва зробив Лисенко в останньому своєму сценічному творі – одноактній опері-мініатюрі «Ноктюрн» (1911). Хореографічна картина «Танок Рожевих та Золотих снів» із цієї опери репрезентує «чистий» стиль класико-романтичного балету, відповідний до стилю твору в цілому, відіграє роль символічного епіграфа, який налаштовує глядача на емоційний стрій опери, вводить у світ марень, сновидінь, сумних спогадів. Стилістично танок нагадує «Пісні без слів» Фелікса

¹⁰ Станішевський Ю. Балетний театр України: 225 років історії. С. 36.

Мендельсона своєю м'якою ліричною мелодикою, достатком зменшених септакордів у гармонії, баркарольною фактурою. Загальний характер музики поєднує легкість, польотність із тонким акварельним звукописом, що знов-таки близько до мендельсонівського стилю.



Структура епізоду – тричастинна з розвиваючою серединою і буквальною репрізою (*da capo*), що властиво номерам класичного балету. Рельєфність і пластичність музичних фраз, чіткість групувань ритмічних тривалостей знов-таки указує на класичний тип танцю. Описуючи постановку цієї картини балетмейстером А. Романовським із прима-балериною Е. Добрецькою на сцені Київського оперного театру у 1914 році, Ю. Станішевський відзначає вплив «балетного симфонізму» Маріуса Петіпа й водночас романтичної «Шопеніани» в постановці Михайла Фокіна ¹¹.

Хореографічні епізоди містять також менш значні музично-сценічні твори Лисенка, такі як одноактна феєрія «Чарівний сон» (1894), музика до драми М. Старицького

¹¹ Станішевський Ю. Балетний театр України: 225 років історії. С. 30.

«Остання ніч» (1903). У них танці, здебільшого хороводи, є не окремими завершеними номерами, а «доповненням» до основних (вокальних) номерів.

Насамкінець зазначимо, що зразки танцювальної музики можна знайти не лише в музично-сценічній частині Лисенкового доробку, але й у складених ним збірках народних пісень (танцювальні пісні з «обрядових» збірок «Веснянки», «Весілля»), в інструментальних творах (Українська сюїта у формі старовинних танців для фортепіано, симфонічна фантазія «Козак-шумка», Перша рапсодія на українські народні теми, Друга рапсодія з використанням коломийкових мотивів тощо).

Зацікавленню Лисенка танцювальним мистецтвом сприяли його близькі стосунки і творча співпраця з балетмейстером, а також відомим дослідником і теоретиком українського народного танцю В. Верховинцем. Він убачав майбутнє українського балету в перенесенні на театральну сцену художніх народних звичаїв та професіоналізації народного танцю. У здійсненні цих планів «дещо, хоч дуже мало що удалось мені зробити при допомозі покійного М. Лисенка», – зазначав митець¹².

Показово, що в Лисенка в останні роки його життя виник задум створити український балет (можливо, що знов-таки під впливом В. Верховинця). Відповідаючи на запитання про свої творчі плани Костянтину Бич-Лубенському, він зазначав: «Балету ніякого ніхто не учив і не писав... Написав, правда, лібрето до одного дуже красивого балету з українського життя, дуже складне лібрето, але я не брався ще писати, бо маю інші роботи»¹³. На жаль, задум не було здійснено, і навіть не збереглося точних відомостей щодо змісту, сюжету, жанру цього твору.

¹² Верховинець В. Теорія народного українського танцю. С. 69.

¹³ Бич-Лубенський К. Микола Лисенко (останній лист). *Сніп*. 1912. 28 жовтня. Передруковано у зб. : Микола Лисенко. Листи. Київ : Музична Україна, 2004. С. 479.

Отже, внесок М. Лисенка у становлення національного балетного мистецтва є непересічним: його творчість стала й вершиною розвитку української танцювальної музики на межі ХІХ–ХХ ст., і запорукою подальшого її розквіту. Не встигнувши започаткувати в українській музиці балет як самостійний жанр, а втім, композитор представив широку панораму форм і різновидів танцювальної музики в межах музично-сценічних (опера, оперета тощо) і не тільки жанрів. Однією з основних творчих засад Лисенка стала органічна єдність образних, жанрових, стилістичних особливостей балетних епізодів зі спрямуванням усього твору, при тонкому відчутті специфіки й закономірностей сценічного танцю. Усемірно розвинувши й поглибивши розуміння традиційного для української музичної сцени етнографічно-побутового танцю, значно розширивши й переосмисливши сферу його застосування, композитор збагатив національне балетне мистецтво іншими різновидами хореографії, передусім класичним, і таким чином започаткував магістральний для української хореографії ХХ ст. напрям, заснований на синтезі законів класичного й фольклорного танцю. Як зазначає Майя Ржевська про загальне значення Лисенкового композиторського доробку, митець, з одного боку, пропустив загальнолюдське «крізь призму» національного, з другого – став «тлумачем» українських думок і почуттів для інших народів, «переклавши» їх «на загальнозрозумілу мову європейського композиторського професіоналізму»¹⁴.

Доробок сучасників, а також пізніших послідовників М. Лисенка продовжував утверджувати театралізацію народного танцю. Особливу популярність здобув «Козачок» (в оркестровці Федора (Богуміла) Воячека) з «Катерини» М. Аркаса

¹⁴ Ржевська М. На зламі часів. Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у соціокультурному контексті епохи. Київ : Автограф, 2005. С. 76–77.

(1891). Музика, заснована на типових козачкових мотивах, вкладається у структуру рондо з необхідною контрастністю епізодів, що розкриває можливість показу на сцені барвистого балетного дивертисменту.



Прем'єрна постановка опери «Катерина», здійснена з великим успіхом трупю М. Кропивницького в Москві 1899 року, належить до перших спектаклів українського драматичного театру, в створенні якого брав активну участь фаховий балетмейстер і відомий танцюрист Х. Ніжинський. Ця блискуча постановка для дванадцяти пар танцюристів (у якій передбачалася участь не лише артистів балету, але й виконавців провідних вокальних партій) стала якісно новим явищем для української сцени, оскільки хореограф у своїй характерній творчій манері «розцвітив» національний фольклорний танець віртуозними елементами класичного балету й до того ж підпорядкував цей синтез розкриттю складного та важкого емоційного стану Катерини.

Народні танці містять також опери «Роксоляна» Дениса Січинського (1908, поставлена в Києві, 1912), «На русалчин Великдень» Миколи Леонтовича (1919–1921); в опері Бориса Підгорецького «Купальська іскра» (1900, поставлена в Києві,

1901) значну виражальну й драматургічну роль мають вокально-хореографічні епізоди на основі народних обрядів. Яскравий розгорнений танцювальний фінал першої дії з опери Анатолія Вахнянина «Купало» (1892) традиційно побудований на козачкових ритмоінтонаціях.

Важливою віхою в становленні національного балетного мистецтва стали також хореографічні епізоди з музики до драматичних п'єс і водевілів Кирила Стеценка. Поміж них вирізняється блискучий «Козачок» з оперети «Сватання на Гончарівці» (1909), заснований на популярному фольклорному зразку, варіант якого раніше був застосований Олександром Даргомижським в «Українському козачку». Він є зразком майстерного композиторського опрацювання народної мелодії у вузьких межах «вставного» хореографічного номера. Крім того, К. Стеценко продовжує започатковану М. Лисенком справу музично-театральної літератури для дітей, усебічно розширюючи її виражальну сферу, у тому числі музично-хореографічними засобами. Так, його дитяча опера «Лисичка, Котик і Півник» (1911) вирізняється широким насиченням загального драматургічного розвитку народними пластично-ігровими образами, доповненими ілюстративно-зображальними звуковими прийомами, як, скажімо, наслідування веселого передзвону в обробці ігрової пісні «Ой дзвони дзвонять».

Allegretto (Più mosso)

The image shows a musical score for a piece titled "Allegretto (Più mosso)". The score is written in 4/8 time and consists of two staves. The upper staff is a single melodic line in a treble clef, starting with a forte (f) dynamic marking. The lower staff is a piano accompaniment in a grand staff (treble and bass clefs), also starting with a forte (f) dynamic marking. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The melody is characterized by a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with a recurring motif of a dotted eighth note followed by a sixteenth note. The piano accompaniment features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line with eighth notes in the left hand.

В опері «Івасик-Телесик» (1911) музично-хореографічні епізоди, засновані знов-таки на інтонаціях ігрових дитячих пісень, стають важливим засобом портретно-психологічної характеристики, скажімо, у танці й пісні Оленки, Відьминої дочки.

Насамкінець зазначимо окремі танцювальні номери жанрово-етнографічного плану, що трапляються в сценічних творах західноукраїнських композиторів Віктора Матюка, Сидора (Ісидора) Воробкевича, які співпрацювали з Народним театром «Руської Бесіди» в галузі музики до мелодрам, водевілів, побутових оперет. Вони поповнили театральну (зокрема хореографічну національну) практику новим фольклорним жанром – коломийкою, відтворення якої в різних жанрах (симфонічному, хоровому тощо) взагалі характерне для західноукраїнських композиторів. Так, оркестровою коломийкою у складній тричастинній формі починається побутова драма Ісидора Мидловського з музикою В. Матюка «Наші поселенці» (1897).



У мелодрамах С. Воробкевича, таких як «Бідна Марта», інструментальні коломийкові танцювальні епізоди, побудовані на популярних мотивах, зазвичай доповнюють побутові сцени. Фактура й оркестровка таких коломийок зазвичай нескладна – одноголосна мелодія скрипок із ритмічно виразним акордовим супроводом, однак є намагання розвитку й динамізації теми найпростішими засобами, наприклад за допомогою зіставлення струнної групи з оркестровим *tutti* у згаданій вище коломийці В. Матюка.

Отже, творчість українських композиторів другої половини ХІХ – початку ХХ ст. містить численні цікаві й цінні спроби засвоєння специфіки балетного мистецтва, які заклали міцні підвалини для його виокремлення в самостійний жанр і подальшого розвитку. В українському музично-драматичному театрі того періоду утвердилися основне фольклорно-етнографічне спрямування сценічного танцю, його роль як важливого чинника образного, сюжетного, драматургічного розвитку цілого. Нових різноманітних якостей національна балетна музика набула в танцювальних дивертисментах, номерах і сценах із класичних українських опер, оперет, водевілів. Магістральною лінією залишалася театралізація хореографічного фольклору в синтезі із законами класичної хореографії, однак віднайдено йдещо принципово нове, як-от танцювальні сцени пародійно-сміхового змісту в «Енеїді» М. Лисенка, елементи романтичного балетного стилю в Лисенковій же останній опері «Ноктюрн». Корисним був також досвід українських композиторів, зокрема М. Лисенка, з опрацювання танцювальних мелодій в несценічних музичних жанрах – фортепіанних, симфонічних тощо, який є своєрідним проявом «симфонізації народного танцю».

Загалом побутування балетного театру в Україні в 1900–1920-х роках було насиченим протиріччями й достатньо «плюралістичним», насиченим різноманітними тенденціями (як національними, так і загальноєвропейськими). Окрім провідного фольклорно-етнографічного напрямку у співіснуванні й навіть синтезі з класичним балетним танцем, поступово впроваджуються різновиди танцю «модерн». Принагідно зазначимо, що стиль модерн пов'язаний із такими «загальносвітовими» процесами, як урбанізація, технізація, піднесення сцієнтизму, зміни усталених культурних середовищ тощо, типологічних і для Західної Європи, і для України на початку ХХ ст. Так, тогочасна хореографія поповнюється революційною, «урбаністичною» тематикою, певними балетмейстерськими «експериментами» (не завжди вдалимими) з визнаними

творами балетної класики. Зрештою, починаючи від другої половини 1920-х, більшовицька влада починає поступове викоренення різних «буржуазних» тенденцій, зокрема й на теренах Радянської України, і впровадження уніфікованого методу «соцреалізму», який у наступний період 1930-х стає панівним і єдино можливим. Однак усі указані напрями зробили певний внесок у створення українського національного балету як окремого жанру на межі 1920–1930-х років.

Так, удосконалення балетної трупи Київського оперного театру, здійснене в 1900-х варшавським балетмейстером С. Ленчевським (див. вище), дало змогу йому поставити наприкінці десятиліття дещо з класичного європейського балетного репертуару, а саме – один акт вистави «Катаріна» Ц. Пуні. Від 1910 року трупу очолив К. Залевський, також із Варшави, який поставив одну дію з балету «Роберт і Бертрам» Г. Острембінгера й «Шопеніану» в хореографії М. Фокіна за участю прима-балерини О. Шешко. Крім того, протягом 1910–1912 років у театрі активно гастролювали спочатку Катерина Гельцер (Москва), потім артисти Маріїнського театру (Петербург), зосібна Олена Смирнова і Михайло Обухов, що вперше познайомили київських глядачів із такими шедеврами світової балетної класики в хореографії Льва Іванова й Маріуса Петіпа, як «Копелія» Лео Деліба, «Горбоконики» Ц. Пуні, «Лебедине озеро» і «Спляча красуня» Петра Чайковського. Саме хореографія М. Петіпа і М. Фокіна, як було вже зазначено, справила значний вплив на київського балетмейстера А. Романовського в його постановці танцювальної сцени з «Ноктюрну» М. Лисенка (1914). Зауважимо, що постановки М. Петіпа, М. Фокіна – це по суті *авторські* хореографічні концепції, що є іманентною основою модерну.

Від 1915 року на зміну варшавським балетмейстерам у Київську оперу прийшли хореографи «модерного» напрямку – Броніслава Ніжинська й Олександр Кочетковський.

Загалом стиль модерн в українському балеті почав проявлятися пізніше, ніж у країнах Європи, США та Канаді. Коли в

цих країнах перші представники танцю «модерн» (Айседора Дункан, М. Фокін, Вацлав Ніжинський) активно виступали від початку ХХ ст., вводячи його до музично-театральної системи, в Україні ще навіть не було балету як окремого самостійного жанру. Як було вказано, існували тільки неоднорідні за складом учасників та їхньою професійною підготовкою невеликі танцювальні групи при драматичних театрах Києва, Харкова, Одеси, які були задіяні переважно в хореографічних епізодах з опер. Балетна труппа Київської опери також була не надто потужною. Протягом 1893–1909 років, під час роботи в Київській опері С. Ленчевського, було поставлено лише кілька невеликих балетних вистав і дивертисментів.

Суто модерні пошуки в українському балетному театрі припадають на 1920-ті роки, однак приклади більш раннього знайомства українських митців із танцем «модерн» наводить, зокрема, Марина Погребняк¹⁵. Так, 1913 року в Києві було відкрито першу школу ритмічної гімнастики при гімназії А. Жекуліної, а 1919 року там само – хореографічну студію «Школа руху» Б. Ніжинської, дочки Х. Ніжинського і сестри В. Ніжинського (у цій студії навчався, зокрема, всесвітньо відомий танцівник і балетмейстер Серж Лифар). Танцівниця активно співпрацювала зі своїм братом, а її погляди на балет у цілому сформувалися під впливом фокінських реформ. Її хореографія, за свідченням сучасників, відрізнялася від класичної й нагадувала пластику в греко-римському стилі. Саме в Києві Б. Ніжинська спробувала скласти в єдину художню й педагогічну систему найновіші досягнення в галузі хореографічної техніки, маючи на меті модернізацію навчання балету. В основу цієї системи покладено класичну балетну традицію в поєднанні із сучасними досягненнями пластики й танцю, най-

¹⁵ Погребняк М. Нові напрями театрального танцю ХХ – початку ХХІ століття: історико-культурні передумови, крос-культурні зв'язки, стильова типологія : монографія. Полтава : Астроя, 2020. С. 208.

важливішим із яких стало розуміння танцювального «руху» не як окремих «па», а як усвідомленого зв'язку між окремими жестами, позами та па, безперервного пластичного вислову, загалом художньої інтерпретації танцю.

Протягом 1915–1917 років Б. Ніжинська разом з О. Кочетковським працювали як балетмейстери в Київській опері й поповнили її балетний репертуар кількома «модерними» зразками на основі фокінської хореографії, у яких самі ж виконали головні партії. Так, першим спектаклем, поставленим ними разом у Києві, був балет «Клеопатра» («Єгипетські ночі») Антона Аренського зі своєрідним хореографічним рішенням, що поєднувало класичний танець зі стилізованою «єгипетською» пластикою, нав'язною естетикою давньоегипетських барельєфів. Того ж (1915) року Б. Ніжинська й О. Кочетковський поставили «Бал у кринолінах» на музику «Карнавалу» Роберта Шумана, а в 1916 році вперше познайомили киян із «Петрушкою» Ігоря Стравінського, представивши картину «В Арапа».

Як зазначає Ю. Станішевський¹⁶, «в сезоні 1916–1917 рр. О. Кочетковський різко змінив творчий курс київської балетної трупи» з «модерного», новаторського знову на класичний, ознаменувавши це спільною з Б. Ніжинською постановкою «Горбоконики» Ц. Пуні, щоправда, не в «застарілій» помпезній хореографії Артура Сен-Леона (1864), а ближче до сучасної інтерпретації Олександра Горського (1914), у якій балетмейстер зберігав значні елементи редакції М. Петіпа (1895), зокрема у віртуозній партії Цар-дівичі. З огляду на доволі скромні виконавські можливості київського балету, Кочетковський здійснив у балеті значні купюри, однак у дивертисменті п'ятої дії зберіг український танець, поставлений знову ж таки М. Петіпа.

Суто національні традиції в українському балетному театрі в останні переджовтневі роки були представлені балет-

¹⁶ Станішевський Ю. Балетний театр України: 225 років історії. С. 31–32.

мейстерською творчістю В. Верховинця і Х. Ніжинського (див. вище), а також учня й продовжувача віртуозного стилю останнього Михайла Соболя, який у 1910 році створив власний хореографічний ансамбль, що спочатку гастролював по містах України, а від 1914 року стаціонарно працював у Харкові. Репертуар ансамблю М. Соболя складали театралізовані хореографічні сюїти переважно на українському музичному і танцювальному фольклорному (технічно ускладненому, у стилі Х. Ніжинського) матеріалі: «Запорозькі козаки», «Весілля на Україні», «Українські дівочі хороводи». Використав хореограф і танці інших народів у сюїтах «Картинки в горах Кавказу», «Польський бал», «Російське весілля».

Пожвавлення балетного мистецтва в Україні пов'язане з відкриттям у Києві першого національного оперно-балетного театру – Державної української музичної драми (1919). Очолила заклад художня комісія у складі провідних митців – українських (композитор Яків Степовий, режисер Лесь Курбас, співачка Марія Литвиненко-Вольгемут, художник Анатолій Петрицький) і російських (диригент Михайло Багриновський, співак Леонід Собінов, балетмейстер Михайло Мордкін). Одним із перших значних досягнень української національної хореографії того часу стала постановка в Українській музичній драмі опери «Утоплена» М. Лисенка під керівництвом Л. Курбаса (1919), танці з якої поставив М. Мордкін. Хореографія представляла собою поєднання класичного й національного українського танцю, поетична мальовнича картина фантастичного сну Левка – «Танці русалок» органічно вписувалася в загальну своєрідну пластичну «партитуру» твору, спеціально розроблену спільно М. Мордкіним і Л. Курбасом для кожної картини. Найцікавішим у цій танцювальній сцені було застосування «хореографічної поліфонії», коли імітаційні звороти в хоровій партитурі ілюструвалися двома колами танцівниць, рухи одного з яких створювали своєрідну «пластичну імітацію»

рухів другого ¹⁷. У цьому М. Мордкіну допомогла співпраця із В. Верховинцем, який першим помітив пластичну «поліфонічність» українських народних танців, пов'язаних із багатоголосними піснями.

Того самого року результатом творчої співпраці Л. Курбаса, М. Мордкіна та В. Верховинця стала постановка опери «Галька» Станіслава Монюшка, якій режисер і балетмейстери надали певного «гуцульського» колориту: головна героїня перетворилася на бідну дівчину-гуцулку, а балетмейстер поставив танцювальні картини на основі гуцульських народних танців, кульмінаційним із яких у загальній драматургії опери став героїчний «Аркан». Суто балетною прем'єрою першого театрального сезону Української музичної драми став спектакль «Арабські ночі» на музику Йосипа Гютеля і Луї Бурго-Дюкудре, поставлений В. Мордкіним під впливом М. Фокіна. Постановка поєднувала елементи класичної і характерної хореографії. Особливо оригінальними виявилися масові стилізовані східні танці.

Важливою віхою для становлення українського балетного театру стала також творчість Л. Курбаса у створеному ним самим «Молодому театрі», де режисер протягом 1916–1919 років активно реалізовував не лише сценографічні, але й хореографічно-пластичні новітні тенденції, зокрема модерні. Так, у поставленому у 1918 році спектаклі «Цар Едіп» режисер продовжує «музично-просторові експерименти Аппіо-Крега»¹⁸, такі як співвідношення шумових ефектів (вигуків, стогонів,

¹⁷ Зауважмо, що хореографічна поліфонія застосовувалася ще в театрі корифеїв, скажімо, в описаній вище постановці Х. Ніжинським танцю «Козак» на прем'єрному показі опери «Катерина» М. Аркаса (1899), коли кожна із задіяних дванадцяти пар, за характеристикою режисера вистави М. Кропивницького, танцювала «щось своє».

¹⁸ Погребняк М. Нові напрями театрального танцю ХХ – початку ХХІ століття. С. 218.

зітхань тощо) і жестів «виразного» танцю в хору, що імітував давньогрецький, співвідношення умовної лексики класичного балету зі звукопластичними мелодіями й «архітектурними» декораціями. Під впливом хореографів Б. Ніжинської й Надії Шуварської та естетики німецького експресіонізму режисер активно застосовував ритмопластичні побудови в душі Еміля Жака-Далькроза, значною мірою спираючись на закони музичного формотворення, зокрема масові сцени, де десятки виконавців рухалися як один. Тож за свідченнями акторів, учасників спектаклів, такі сцени звучали як симфонія у виконанні танцівників. Водночас за допомогою символічної ритмопластики, побудованої засобами «виразного» руху, Курбас створював незвичайні образи й перетвілення з одного образу в інший (як-от у виставі «Газ»: робітники – машини – газ – вибух газу – жертви вибуху) ¹⁹.

Тоді ж митець виступав, за його власним висловлюванням, проти «українофільства», «хуторянства», «малоросійщини» старого (дореволюційного) театру ²⁰. Тож у виставах «Утоплена» М. Лисенка, «Галька» С. Монюшка, поставлених в Українській музичній драмі у 1919 році (див. вище), на думку дослідниці, Курбас відмовився від етнографічно-побутового трактування музично-сценічних образів, декорацій тощо на користь ритмопластичного утілення, у співпраці з балетмейстером М. Мордкіним створивши своєрідні пластичні «лейтмотиви» персонажів на основі фольклорних зразків, але стилізовано-експресивного характеру, ритмопластика яких була органічно поєднана з ритмом і настроєм вокальних партій.

Крім Києва, в інших великих містах України (Харкові, Одесі) в 1920-х роках також активізується балетне життя, у якому співвідносяться класичні й модерні «експериментаторські» тенденції із зародженням певних тенденцій майбут-

¹⁹ Погребняк М. Нові напрями театрального танцю ХХ – початку ХХІ століття. С. 218.

²⁰ Курбас Л. На грани. *Мистецтво*. Київ, 1919. № 3.

нього «соцреалізму». Так, уже в 1920 році в Харкові було відкрито Державну російську оперу, балетну трупу якої, створену з вихованців танцювальної студії Наталії Олександрівни Тальорі-Дудинської (матір Наталії Михайлівни Дудинської) очолив балетмейстер Павло Йоркін. Труппа почала з танців у балетних виставах (так, у «Половецьких танцях» із «Князя Ігоря» Олександра Бородіна дебютувала славетна українська балерина Валентина Дуленко), а невдовзі почала ставити класичні балети: «Горбоконики», «Коппелія», «Марна пересторога». Вони ж створили до чергової жовтневої дати оригінальний балет уже в типово соцреалістичному дусі «Червона зірка» на тему «дружби народів», що представляв собою хореографічну сюїту з танців різних народів – українських, російських, білоруських, грузинських, вірменських, азербайджанських.

В Одесі балетну труппу при оперному театрі розширили в 1923 році, прийнявши вихованців місцевої хореографічної студії Ремислава Ремиславського, а також молодих петербурзьких танцівників. Очолив труппу балетмейстер Роберт Баланотті, який почав відразу з постановки «Лебединого озера» в класичній хореографії Петіпа. Відтворити її повною мірою не вдалося через нерівний склад виконавців, однак прем'єра (13 грудня 1923 р.) пройшла з успіхом у публіки й була позитивно оцінена в місцевій пресі ²¹. Після цього балетмейстер поставив ще низку класичних балетів – «Корсар», «Горбоконики», «Коппелія». Створив він також власний балет-дивертисмент у модерно-експериментаторському дусі «Вечір синтезу», в який увійшли уривки фокінських постановок, номери в стилі Айседора Дункан та синтетичні поетично-вокально-танцювальні номери.

Крім балетних труп при оперних театрах, у 1920-х роках в Україні з'явилася низка танцювальних ансамблів, які певним чином культивували народний український танець: або в автентичному вигляді (фольклорний ансамбль В. Верховинця),

²¹ Силуэт. 1923. № 6 (груд.). С. 4.

або ж у поєднанні з іншими елементами – віртуозним класичним танцем (колектив М. Соболя, див. вище), естрадним танцем (колектив «Метелиця») тощо.

Однак усі згадані прагнення невеличких балетних труп і окремих колективів мати власний репертуар були лише «щаблями» до створення українського балетного театру як своєрідного художнього явища. Слід укотре наголосити, що тоді ще не існувало й національного балету як самостійного музично-театрального жанру. Зокрема, істотною перешкодою у зверненні українських композиторів до цього жанру була відсутність виконавської бази (на початку 1920-х тільки закладалися основи балетних шкіл, зокрема у згаданих вище танцювальних студіях Києва, Харкова, Одеси, а також провідних танцювальних напрямів, таких як героїчний Антоніни Яригіної, романтичний Олександрі Гаврилової тощо), а отже, і надії на сценічну реалізацію їх творів. Навіть нечисленні зразки національного балету, створені протягом 1910–1920-х, не були поставлені тоді й фактично невідомі донині, як-от твори Бориса Яновського «Аравійська ніч», «У моря» («Корсари») та «Primavera» («Весна обітована»). Тож, як зазначав В. Верховинець, «українського балету ще не було і нема: він ще в народі як матеріал»²².

Проблема вирішилася після відкриття українських державних театрів опери та балету в Харкові (1925, прем'єрна вистава – опера «Сорочинський ярмарок» Модеста Мусоргського, балетні сцени якої, зокрема блискучий фінальний «Гопак», поєднували класичну й українську народну хореографію), Києві та Одесі (обидва – 1926 р.). Власне, Київську оперу було націоналізовано ще в березні 1919 року й перейменовано в Державний оперний театр УРСР ім. К. Лібкнехта, і вже місяць потому балетна трупа, очолювана балетмейстерами М. Мордкіним і Маргаритою Фроман, зуміла поставити «Жізель» А. Адана. Тоді ж Леонід Собінов, який у той час також працював у Києві, вніс пропозицію щодо заходів для

²² Верховинець В. Теорія народного українського танцю. С. 114.

кількісного і якісного оновлення київського балету, зокрема шляхом створення власної хореографічної школи (очолити її було запропоновано Б. Ніжинській). Надалі балетну трупю Київської опери очолював Р. Баланотті, який здійснив експериментальні постановки «Літаючого балету» – вистави-феєрії «Чари сну» і «Подорож на повітряній кулі» на збірну музику (1922). Працював у цьому театрі й А. Романовський, який поряд із традиційно-класичними постановками балетів «Чарівна флейта» і «Фея ляльок» здійснив також новаторську постановку балету «Шехеразада» на музику симфонічної поеми Миколи Римського-Корсакова (1924, того ж року переніс її на сцену Харківської опери, де працював головним балетмейстером протягом сезону 1924/1925).

У вказаному сезоні напередодні «історичної постанови» Раднаркому про створення Харківської державної української опери київська сцена побачила балетні вистави різноманітних напрямів: так, поряд із класичною постановкою «Горбоконики» Ц. Пуні, здійсненою Іллею Чистяковим, публіці було представлено модерні експерименти Михайла Дисковського, який найбільше захоплювався ритмізованою пантомімою й акробатичними елементами і прагнув перетворити балет на «сучасне життєве видовище», як-от «балаганного» характеру хореографічна інтерпретація «Ночі на Лисій горі» М. Мусоргського. Відверто «експериментаторське» трактування класичної хореографії той же балетмейстер представив у своїй славнозвісній постановці «Лебединого озера» П. Чайковського (Київ, 1924), не лише спростивши і значно позбавивши наївної класичної балетної поетики хореографію «лебединих» сцен (при цьому залишивши недоторканою головну партію Одетти – Оділлії), але й відмовившись від традиційних балетних пачок у вбранні кордебалету: так, лебедів він одягнув у білі шорти з фестонами й червоні гольфи, а також білі шапочки з червоними дзьобами, створивши таким чином «натуралістичні» образи птахів, а характерні танці у сцені балу (третья дія) вирішив як театралізовані ви-

ходи гральних карт. Тодішня офіційна влада, звісно, недовго терпіла такі «сумнівні експерименти» й швидко зняла постановку зі сцени. І навіть сучасний вітчизняний дослідник українського балетного театру Ю. Станішевський уважав балетмейстерську манеру М. Дісковського еkleктичною, натуралістичною, формалістичною тощо ²³.

Загалом у середині 1920-х, після ліквідації більшовицьким режимом тих студій модерного танцю, що виникли в Росії (Москва, Петроград) як безпосередня реакція на гастролі А. Дункан, активно починаються виступи представників цього напрямку в Україні, зазначає М. Погребняк ²⁴. Так, сама А. Дункан прийняла пропозицію щодо ряду концертів у великих містах України у 1924 році. Її гастролі в Харкові, а потім у Києві (на сцені театру «Березиль» Л. Курбаса) пройшли з тріумфом. Тоді ж, у 1924 році, у Києві й Харкові гастролював камерний балет Касяна Голейзовського; надалі, у 1926–1927 роках, в Одеському оперному театрі були поставлені його авторський балет «Йосип Прекрасний», композиції на музику творів Ференца Ліста, Клода Дебюссі, Сергія Прокоф'єва, Сергія Рахманінова, Олександра Скрябіна, Миколи Метнера, стилізовані іспанські й угорські танці. Будучи послідовником ідей М. Фокіна, В. Ніжинського та А. Дункан, балетмейстер-новатор не заперечував ролі класичної балетної хореографії як необхідної основи майстерності, але відмовився від набору усталених класичних па і їхніх комбінацій на користь індивідуалізації танцювальної лексики задля психологізації танцю. У пошуках нових балетно-сценічних форм К. Голейзовський робив акцент на індивідуальність виконавця, здатність його висловити рухами тіла найтонші відтінки душевних рухів. У результаті балетмейстер створив «симфонічний

²³ Станішевський Ю. Балетний театр України: 225 років історії. С. 43.

²⁴ Погребняк М. Нові напрями театрального танцю ХХ – початку ХХІ століття. С. 209–210.

танець» (за визначенням П. Білаша ²⁵), у якому відображення конкретного змісту, зовнішньої дії поступається висловленню відчуттів, емоцій за допомогою системи символічних образів. Скажімо, балет «Йосип Прекрасний» є не стільки «розповіддю» відомої історії засобами танцю, скільки твором про Красу як одну з вічних рушійних сил світу. У «Соломії» на музику «Танцю семи покривал» з опери «Соломія» Ріхарда Штрауса зняття покривал із танцівниці символізує втрату семи чеснот, що спричинила сім смертних гріхів. Наслідуючи О. Горського й М. Фокіна, Голейзовський став працювати з малими формами, створюючи цикли хореографічних мініатюр на «небалетну» музику сучасних йому композиторів, як-от «Швидкоплинності» С. Прокоф'єва, «Сонати» О. Скребіна. Причому у плані взаємовідносин хореографії та музики він, як і А. Дункан, наголошував на першості «зорового ряду» та на «допоміжній» у сенсі його емоційного сприйняття ролі музики. Образ епохи або національні образи балетмейстер також прагнув виявити насамперед через рух. Так, у його постановці «Половецьких танців» з опери О. Бородіна «Князь Ігор» хореографія побудована за принципами автентичних східних танців. Новаторство хореографії в Голейзовського доповнюється новаторством «конструктивних» декорацій із декількох розташованих на різній висоті майданчиків, які розширювали сценічний простір «по вертикалі» (як-от споруда з драбинами Бориса Ердмана для балету «Фавн» на музику К. Дебюссі), і костюмів, відмінних від класичних стандартизованих трико і пачок, індивідуальних і «автентичних» для кожного сценічного задуму (як-от давньоєгипетські «фартушки» для балету «Йосип Прекрасний»).

Крім танцю «модерн», в українському балетному мистецтві 1920-х років наявні тенденції «революційного» театру, на твор-

²⁵ Білаш П. Балетмейстерське мистецтво і становлення української сценічної хореографії в контексті розвитку європейської художньої культури 10–30-х рр. ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. мист-ва. Київ, 2004. С. 9.

чі пошуки якого вплинули німецький експресіонізм, італійський футуризм, естетика французької «нової свідомості», ексцентричний американський кінематограф, за спостереженням М. Погребняк²⁶. Так, у 1920-х роках в Україну з Москви повернувся Микола Фореггер, який, щоправда, здійснював свої оригінальні балетмейстерські задуми на сцені Харківського театру опери й балету вже в 1930-х (почав працювати там від 1929 р.). Будучи одним із найпослідовніших противників класичного балету, в основу хореографії він покладав пластику й акробатику, роль музики в балеті зводив до «метроному», а найважливішим естетичним принципом уважав естетизацію машин і взагалі будь-яких досягнень технічного прогресу, причому технічна революція трактується невід'ємно від революції пролетарської. Таким виявом конструктивізму й урбанізму як зображення «побудови нового соціалістичного світу» стали «Танці машин», уперше поставлені Фореггером у 1923 році.

Утім, найважливішою течією в перші роки становлення українського національного балетного театру (до появи перших творів власне українського балету в 1930 р.) Ю. Станішевський вважає засвоєння трупамі новостворених Харківського, Київського та Одеського державних театрів опери й балету класичного балетного спадку. Так, «справжнім екзаменом на професійну майстерність» харківської трупи і знаком того, що «український балетний театр розпочав своє самостійне мистецьке життя», дослідник називає успішну постановку «Лебединого озера» балетмейстером Р. Баланотті (у хореографії М. Петіпа) на харківській сцені 25 грудня 1925 року²⁷. Надалі (1926) харківська трупа поставила ще низку класичних балетів: «Корсар» А. Адана, «Дон-Кіхот» Людвіга Мінкуса, «Горбоконики» Ц. Пуні, головні партії в яких на високому рівні виконали як молоді українські танців-

²⁶ Погребняк М. Нові напрями театрального танцю ХХ – початку ХХІ століття. С. 216.

²⁷ Станішевський Ю. Балетний театр України: 225 років історії. С. 46.

ники (В. Дуленко, А. Яригіна), так і гастролери (Асаф Мессерер, Олена Люком). Першою балетною прем'єрою Київського оперного театру стала «Баядерка» Л. Мінкуса в хореографії М. Петіпа, потім були поставлені «Лебедине озеро» й «Жізель» в хореографії О. Горського (1926, балетмейстер Леонід Жуков). В Одеському оперному театрі його першому театральному сезону (1926/1927), безсумнівно, задавали тон новаторські постановки К. Голейзовського (див. вище), однак поряд із ними мали місце традиційні постановки класичних балетів, таких як «Марна пересторога» Петера Гертеля, здійснені тим же Л. Жуковим.

Водночас під тиском ідеологічних настанов, зокрема в директиві, присвяченій шляхам подальшого розвитку нової соціалістичної культури України (1927), молодий український балетний театр шукав форм для втілення нових ідей, тем, образів, навіяних новою радянською дійсністю. Крім принципово експериментаторських урбаністичних постановок М. Фореггера (див. вище), ці пошуки було спрямовано на «вкладення» нового революційного, соціалістичного змісту у класичні балетні форми. Першим радянським балетом такого плану, який відразу здобув популярність, безсумнівно, став «Червоний мак» Рейнгольда Глієра, який балетмейстер Михайло Мойсеєв утілював на харківській сцені безпосередньо після його московської прем'єри, у тому ж 1927 році; згодом (1928) балет було поставлено в Києві М. Дісковським і в Одесі Павлом Вірським і Миколою Болотовим. Цей спектакль став першим яскравим утіленням «соцреалістичного» методу в балетному мистецтві й першим художньо довершеним зразком «драмбалету», або «хореодрами» – різновиду балетного жанру, до якого звернулися також українські композитори, творці перших зразків національного балету²⁸.

²⁸ Зазначимо, що попередні балети Р. Глієра «Хризис» (1912, друга редакція – 1918 р.) і «Клеопатра, або Єгипетські ночі» (1926) на радянській сцені успіху не мали й піддалися нищівній критиці, а такий цікавий твір, як симфонічна картина-балет «Запорожці» на сюжет відомої картини І. Рєпіна (1921), взагалі не було поставлено.

Урешті-решт, усі новаторські пошуки в галузі танцю «модерн» та інших сучасних танцювальних стилів в СРСР, у тому числі в Радянській Україні, було офіційно заборонено на початку 1930-х років. Навіть щодо балетної класики на межі 1920–1930-х точилися активні дискусії. Музикознавці, такі як Іван Солертинський, у своїх роздумах про те, яким має бути новий радянський балет, зауважували, що наразі класичний танець «безповоротно розвінчаний»²⁹. Водночас після більшовицької «реформи» 1924 року було ліквідовано більшість студій танцю «модерн» у Москві та Петрограді (див. вище), щоправда, деякі з них «влилися» в державні навчальні заклади, як-от Московський театральний технікум ім. А. Луначарського, у якому навчався, зосібна, визначний український балетмейстер П. Вірський. Щоправда, на балетних сценах України «модерні» зразки, такі як «Футболіст» М. Фореггера (Харків), «Блазень» С. Прокоф'єва (Київ), «Золота доба» Дмитра Шосткавича (Одеса), ставилися ще в 1930 році. Однак у 1934 році Всесоюзним з'їздом письменників остаточно було прийнято «соціалістичний реалізм» як єдиний допустимий творчий метод у радянській літературі та мистецтві загалом. Усі інші напрями були затавровані як «буржуазні», «формалістичні» тощо й підлягали викориненню.

Як унікальний культурний осередок, дослідники зазвичай виокремлюють Західну Україну, яку було приєднано до складу СРСР лише на початку 1940-х років. Тож активне впровадження й розвиток, зокрема, танцю «модерн» у Галичині тривали протягом усього періоду 1920–1930-х, на відміну від Радянської України (про це докладніше див. у розділі монографії: Погребняк М. «Танець “модерн” у Галичині 1920–1930-х років ХХ століття»).

Отже, зародження українського національного балету сходить до народних танців, ігор, обрядів, театральних дійств. Тож поступова професіоналізація танцювального мистецтва

²⁹ Солертинский И. Влево от шпагата. *Рабочий и театр*. 1930. № 8. С. 8.

впродовж XVIII–XIX ст. природно йшла шляхом засвоєння хореографії класичного балету й поєднання його з характерними національними особливостями української народної хореографії. У першій третині XX ст. український балетний театр також активно засвоював новітні західноєвропейські тенденції в галузі танцю – модерні, урбаністичні тощо, а після жовтня 1917 року під тиском більшовицької ідеології підкорив свої творчі пошуки втіленню нового, революційно-соціалістичного змісту. Та ж офіційна радянська влада на межі 1920–1930-х «звела нанівець» усі новаторські експерименти в мистецтві, зокрема й у галузі балетного театру, підмінивши їх уніфікованим методом «соцреалізму» (у Західній Україні через історичні обставини модерні тенденції утримувалися довше). Однак плюралістична палітра творчих напрямів, стилів та методів, що розгорнулася на теренах України протягом 1900–1920-х років, безпосередньо визначила й характер перших зразків власне національного балету як самостійного жанру, що були створені на межі 1920–1930-х, і шляхи подальшого розвитку балетного жанру в Україні на багато десятиліть уперед, зокрема поступове повернення «стильового плюралізму» в другій половині XX ст., починаючи від 1960-х років.

Розділ 7

Марина Погребняк

ТАНЕЦЬ «МОДЕРН» У ГАЛИЧИНІ 1920–1930-х РОКІВ

У першій третині ХХ ст. відбувається формування різновидів та становлення шкіл танцю «модерн» у різних країнах світу. Одночасно ці роки стали періодом активного інтересу до нього та швидкого зростання його популярності в Галичині, зокрема, серед українських дослідників і шанувальників танцю «модерн». Так, низка статей М. Пастернакової¹ в галицьких періодичних виданнях, що мали пізнавально-інформативний характер, дають змогу ознайомитися з творчістю представників стилю модерн в хореографії зазначеного регіону.

Оригінальний стиль виконання представників танцю «модерн» Галичини формувався на основі об'єднання досвіду захід-

¹ Пастернакова М. Балет Курта Йосса. *Діло*. Львів, 1937. Ч. 60. С. 8; Її ж. Вечір танку, музики та співу. *Діло*. Львів, 1936. Ч. 262. С. 7; Її ж. Давня й сучасна пантоміма. *Назустріч*. Львів, 1936. Ч. 1. С. 3; Її ж. Душа і танок. *Назустріч*. Львів, 1935. Ч. 10. С. 3; Її ж. Жак Даль-крос і ритмічна руханка. *Назустріч*. Львів, 1934. Ч. 9. С. 3; Її ж. На службі Терпсихори. *Назустріч*. Львів, 1936. Ч. 33. С. 4; Її ж. Рут Сорель і Георг Гроке. *Діло*. Львів, 1937. Ч. 33. С. 8; Її ж. Слідами Ізадори Дункан. *Назустріч*. Львів, 1934. Ч. 19. С. 5; Її ж. Українська жінка в хореографії. Вінніпег; Едмонтон, 1963; Її ж. Що нового в танковому мистецтві? *Нова хата*. Львів, 1939. Ч. 3. С. 7.

ноєвропейських хореографічних шкіл і традицій національного мистецтва ² і був представлений такими різновидами: «вільний», «виразний», ритмопластичний, стилізований фольклорний танець (зокрема, український), що спиралась на методики Айседори Дункан, Еміля Жака-Далькроза, Мері Вігман.

А. Дункан створила культурний феномен, що не лише змінив характер академічного балету з його жорсткими, малорухомими позами в бік більшої пластичної свободи, але й спрямував мистецтво танцю до його сакральних джерел.

А. Дункан виходила з переконання, що великі композитори передають у своїх творах «музику сфер», природні ритми, які танцівниця відчуває та втілює, знаходячи єдино можливі рухи. Тому музика й танець не мали для неї історичних, національних та часових особливостей. У своєму маніфесті про танцівницю майбутнього вона стверджувала: «...З усіх частин тіла буде сяяти її душа. <...> Її рухи <...> відобразять <...> думки людини про Всесвіт, в якому вона живе. <...> Її знак – найпіднесеніший дух у безмежно вільному тілі»³.

За свідченням Ф. Блейер, методом Айседори була відмова від рухів (формальних, загальноновизнаних) і вкладання в них свого особистого досвіду, що, безперечно, було кроком до нової хореографії, без лицедійства.

Танцівниця описувала свої пошуки ключових рухів для таких емоцій, як страх, любов і «перекладала» їх на мову танцю. А. Дункан уважала, що джерело людського руху й людського хвилювання розташоване в «душі»⁴. Вона «одухотворювала» за допомогою рухів хвилі, дерева, цикли природи, шукала «природні» вирази особистого світосприйняття, танцювала босоніж, щоб символічно показати контакт із зем-

² Пастух В. Модерні хореографічні напрями в Галичині (20–30-ті роки ХХ ст.). Київ : Знання, 1999. С. 23–27.

³ Дункан А. Танець майбутнього. *Айседора Дункан* / [сост. Снежко А. П.] ; пер. с англ. Н. Филькова. Київ : Мистецтво, 1989. С. 24–25.

⁴ Дункан А. Моя исповедь. Минск : Універсітэцкае, 1994. С. 50.

лею⁵. Трактуючи простими рухами складні симфонічні твори композиторів, Айседора виходила з принципової можливості перекладу з «мови» одного мистецтва на іншу (принцип синестезії) і з безмежної довіри до свого *інтуїтивного пластичного чуття*. Використанням симфонічної музики, не створеної для танців (симфонії Людвіга ван Бетховена, Петра Чайковського, оркестрові епізоди Ріхарда Вагнера і т. п.), А. Дункан відкрила хореографам шлях до небалетної музики й до нових форм сполучень музики та пластики.

Її нововведення, на думку доктора Гунхільда Оберцаухер-Шуллера (Австрія), були еталонними та революційними в кожному своєму конкретному аспекті та в цілому. А. Дункан стала першим творцем і виконавцем *моноспектаклів, першою стала обирати для своїх композицій, «чисту» музику, формуючи під неї пластичну драматургію*. А також – першим творцем *драматургії концерту*, яка охоплювала цілий вечір.

Гастролюючи протягом 1902–1904 років у Відні, А. Дункан усією своєю діяльністю підготувала розквіт центральноєвропейської школи *«вільного» танцю*. Камерні концерти Айседори у Відні породили термін *«Подіумтанц»* («*Podiumstanz*»). Упродовж наступних десятиліть цей термін слугував синонімом поняття *«Ausdruckstanz»*⁶.

Мета танцю, за Е. Жаком-Далькрозом, *«викласти думки у виразних ритмічних фігурах, знайти для них вираз, з ясністю втілити найскладніші поняття»*⁷.

⁵ Benes S. *Terpsichore in Sneakers. Post-Modern Dance*. Boston : Houghton Mifflin Harcourt Publishing, 1980. P. 3.

⁶ Погребняк М. Танець «модерн» ХХ ст.: витоки, стильова типологія, панорама історичної ходи, еволюція : монографія. Полтава : ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2015. С. 64–66.

⁷ Жак-Далькроз Э. Ритм и его воспитательное значение для жизни и для искусства. Шесть лекций / пер. с нем. Н. Гнесина. Москва : Театр и искусство, 1912. С. 107.

Спираючись на поняття «евритмія», Е. Жак-Далькроз зауважував: «<...> в нас живе внутрішній голос, який ніколи не змовкає цілком, який супроводжує всі наші потаємні думки. Ми не тільки прислухаємося до цього голосу, але і вся наша увага зосереджується на цьому чудовому другому нашому “я”, яке вдруге розповідає нам про вже пережиті нами враження. З цим голосом можна порівняти *ритм, який може бути вироблений вихованням, і щоб стати нашою новою свідомістю... Рухи стають більш витонченими і одухотвореними у міру того, як зближуються з духовним життям особистості* [курсив наш. – М. П.]»⁸.

Ритм, на думку Е. Жака-Далькроза, повинен створити реформу у вихованні, здійснити возз'єднання мистецтв. Він казав: «<...> ми знову побачимо розквіт грецької орхестики і вигукнемо разом з Лукіаном: “Що може бути прекрасніше видовища, яке *загострює всі здатності нашої душі, змушує гармонійно звучати все наше тіло*, передає музику рухами, зливає воедино жваві звуки флейт і скрипок з вигинами і позами гармонійних тіл, яке, кажучи коротше, чарує одночасно очі, вуха і розум!” [курсив наш. – М. П.]»⁹.

Е. Жак-Далькроз уважав, що протягом усіх віків музика була основою людської емоції. Вона може бути передана не тільки звуком і гармонією, але й рухами та ритмом. На його думку, різноманітні візерунки поліфонії відіб'ються в розмаїтті сполучень одночасних рухів тіла. Вдалі трансформації музичних ритмів з одного століття в інше дуже близькі до трансформацій характеру і темпераменту, які при звучанні музичної фрази будь-якої композиції оживляють весь ментальний устрій того періоду, коли вона була написана. І через асоціативність ідей усередині наших тіл пробуджується м'язове відлуння або відповідь фізичними

⁸ Там само. С. 117.

⁹ Там само.

рухами, нав'язаними соціальними звичаями та обов'язками того періоду ¹⁰.

Її техніка рухомої пластики підкорялась трьом категоріям: 1) простір; 2) час; 3) динаміка. У цьому напрямі Е. Жак-Далькросом була відкрита низка композиційних прийомів, які згодом практично повністю були використані танцем модерн та постмодерним танцем:

1) ритмічна колористика світла;

2) динаміка і її чергування з синхронністю;

3) полімотивність, що використовує «тілесні зміщення і присідання, здійснені в стилі «канону»;

4) ефекти контрасту: прямих і кривих ліній; геометричних фігур; розмаїтих жестів, типів ходи; швидкості і бігу, сили і м'якості руху; кількості осіб у формуванні груп; груп і сольних виконавців; важкості і легкості кроку; кольорів і костюмів; висоти; статі, і, нарешті, «контрасти поміж мовчанням оркестру і хорів та активністю людських рухів»;

5) будь-яка діяльність тіла – як матеріал виразності;

6) «поєднання природних рухів людини з рухами, які проявляють механічне втручання...»;

7) використання феномена природи (рух вітру, хвилі на морі, спокійна лінія горизонту, вир, бризки фонтану, стрибки вогню, діяльність машин та інше) ¹¹;

8) імпровізація груп людей;

9) об'єднання всіх мистецтв в «одну велику симфонію»¹² [10, с. 40].

Кращими танцівницями під прапором експресіонізму цього періоду можна назвати Гертруду Лейстіков і

¹⁰ Жак-Далькрос Е. Природа і цінність ритмічного руху. Техніка «рухомої» пластики. С. 15–44; Пастернакова М. Жак Далькрос і ритмічна руханка. Ч. 9. С. 3.

¹¹ Жак-Далькрос Е. Природа і цінність ритмічного руху. Техніка «рухомої» пластики. С. 40.

¹² Там само.

М. Вігман, які однозначно зупинили свій вибір на виразності за рахунок краси.

Інтуїтивну потребу виразити себе в русі М. Вігман відчула ще в дитинстві, а все те, що їй довелося побачити в галузі класичного балету, гімнастики, «вільного» танцю, допомогло визначити напрям розвитку власної обдарованості.

У 1911 році М. Вігман вступає до школи ритмічної гімнастики Е. Жака-Далькроза, де вивчає гру на піаніно, співи, музичну теорію, імпровізацію рухів; відвідує уроки «вільного» танцю Грет Візенталь, послідовниці А. Дункан ¹³. Улітку 1913 року М. Вігман зустрічається з Рудольфом фон Лабаном, що давав свій знаменитий літній курс «вільного» танцю, і ця зустріч визначає весь її подальший шлях. Вона вчиться в Р. Лабана і стає його асистенткою. Майстер відразу вгадує її непересічну індивідуальність, вроджене загострене відчуття ритму, рідкісну експресивність.

У 1927 році в опублікованому 15 травня есе учениця Р. Лабана М. Вігман визначила два типи «творчого» танцю («Creative dance»): «абсолютний» (безумовний, досконалий) і «сценічний» (театральний, драматичний) ¹⁴. Ще в 1921 році, пояснюючи вчення свого педагога, М. Вігман розкриває філософію народження «виразного» танцю: «Простір це світ середовища, що вічно змінюється навколо танцівника. І танцівник – його пан. <...> Він виникає у ньому [просторі. – М. П.] як ніжний пагін, вічний шукач, руйнівник, творець цього простору. Він стає його душею, наче губка всотує в себе найменше коливання, яке відлунує у його душі хвилюванням, перетворюючись у тілесний рух, виповнює душу

¹³ Погребняк М. М. Танець «модерн» ХХ ст.: витоки, стильова типологія, панорама історичної ходи, еволюція: монографія. Полтава : ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2015. С. 78.

¹⁴ Partsch-Bergsohn I. Modern dance in Germany and the United States. Grasscerrents and Influences. Harwood : Harwood Academic Publishers. cop., 1994. P. 40.

танцівника захватом повного злиття з простором»¹⁵. Вона детально пояснює, що будь-який напрямок танцювального руху: уперед, назад, по діагоналі, вбік тощо – не може бути для виконавця чимось абстрактним, а є вираженням конкретних його емоційних мотивацій. Кожен її танець, завжди несподіваний та експресивний, часом просто некрасивий з погляду традиційної естетики, незалежний від законів класичної хореографії, стає філософським узагальненням цілком конкретного, колись пережитого нею почуття. Відкрита в 1919 році в Дрездені Центральна школа М. Вігман стала центром розвитку німецького «виразного» танцю¹⁶.

Слід зазначити, що в 1920–1930-х роках у Польщі існувала низка шкіл танцю «модерн», у яких могли здобути освіту або вдосконалити майстерність танцівники Східної Галичини. До таких закладів належали варшавські школа ритміки та артистичного танцю Я. Мечинської (існувала впродовж 1918–1939 рр.), школи П. Ніренської, Рут Сорелл, І. Прусницької, І. Шиманської, школа сценічного танцю Т. Висоцької, студія артистичного танцю Я. Гриневецької і Ф. Братувні. Школи танцю «модерн» існували в Кракові, Лодзі, Катовіце, Перемишлі, Вільно, Гдині, Ярославі. Там викладали: М. Верніцька, Г. Бучинська – у Кракові, С. Базинський, Б. Сідлецька, Г. Гуляницька, К. Пасторська-Рудницька, Георг Гроке – у Варшаві; Г. Блонська – у Познані; З. Янчевська і Г. Пашке-Фалакова – у Лодзі¹⁷.

Одним з потужних чинників, що сприяли творчій активності місцевих хореографів, стали гастролі західноєвропейських представників різноманітних течій танцю «модерн», значна кількість яких припадає на кінець 1920–1930-х років.

¹⁵ Погребняк М. М. Танець «модерн» ХХ ст.: витоки, стильова типологія, панорама історичної ходи, еволюція : монографія. Полтава : ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2015. С. 104.

¹⁶ Там само.

¹⁷ Пастух В. Модерні хореографічні напрями в Галичині (20–30-ті роки ХХ ст.). Київ : Знання, 1999. С. 32.

Так, у 1927 році у Великому театрі у Львові відбувся виступ ансамблю сестер Візенталь, очолюваного Гретою Візенталь (1885–1970), яка закінчила балетну школу при Віденській опері. Вони презентували віденський напрям «*виразного*» танцю і виконали композиції, побудовані лише на видозмінах елементів віденського вальсу.

У 1927–1928 роках з успіхом пройшли виступи танцівниці з Берліна Марії Гремо. До програми її виступу у Станіславі ввійшли хореографічні композиції на музику Фредеріка Шопена («Прелюдії»), Йоганна-Себастьяна Баха («Паж»), Йоганнеса Брамса («Бідермайер»), а також Людвіга ван Бетховена, Муцію Клементі, Лео Деліба¹⁸.

Гастрольні виступи представників європейського «виразного» танцю – сестер Візенталь (1927), Р. Сорелл, Г. Гроке¹⁹, учнів М. Вігман (1933; 1937), Валески Герт (1935)²⁰, Курта Йосса (березень 1937)²¹ сприяли прискоренню розвитку експресіоністичної моделі танцю «модерн».

Збагаченню творчого досвіду галицьких хореографів у галузі «вільного» і стилізованого танців сприяли гастрольні виступи варшавської танцівниці Крисі Левандовської (травень 1935 р.), що показала низку характерних танців у модерній техніці; групи Гертруди Боденвізер, викладачки танцю та гімнастики Віденської музичної академії, що показала в 1936 році танці «Обличчя ненависті», «Ти – я», симфонії «Захід Сонця», «Приязнь» та ін.²²

¹⁸ Пастух В. Модерні хореографічні напрями в Галичині (20–30-ті роки ХХ ст.). С. 8–9.

¹⁹ Пастернакова М. Рут Сорель і Георг Гроке. *Діло*. Львів, 1937. Ч. 33. С. 8.

²⁰ Пастернакова М. Давня і сучасна пантоміма. *Назустріч*. Львів, 1935. Ч. 10. С. 3.

²¹ Пастернакова М. Балет Курта Йосса. *Діло*. Львів, 1937. Ч. 60. С. 8.

²² Пастух В. В. Модерні хореографічні напрями в Галичині (20–30-ті роки ХХ ст.). С. 10–11.

Найпоширенішою формою сценічної презентації модерних танцювальних напрямків у Галичині стали показові виступи. Вони відрізнялись широким спектром різновидів та форм танцю «модерн», включаючи *«вільний», ритмопластичний, «виразний» танець, стилізований народний танець*. У ці роки переважали заходи, у яких об'єднувались вокальні, інструментальні й танцювальні номери. Так, 22 червня 1922 року у Львівському театрі «Уль» відбувся Пластичний вечір, підготовлений Варварою Вольською. Вона була співробітницею Московського художнього академічного театру, а в 1921–1923 роках – вчителькою *ритмопластики* в Драматичній школі Франчковського при Консерваторії Польського музичного товариства. В. Вольська презентувала низку сольних пластичних композицій: «Арабський танець», «Пострибуха», «Ніч» на музику Ігнація Падеревського; «Вітер» і «Боротьба з життям» на музику Фредеріка Шопена; «Неспокій» Роберта Шумана; «Кам'яний вік», «Амазонка», «Сольвейг» Едварда Гріга ²³. Цей публічний виступ преса назвала «видатним хореографічним явищем» у театральному житті Львова ²⁴. Захват у публіки викликав ансамблевий танець В. Вольської та її учениць на тему картини Сандро Боттічеллі «Весна», який завершив виставу «тріумфом молодого колективу, серед якого, як зауважив рецензент, були і українки» ²⁵. Композиція «Хмари» на музику Василя Прісовського виконувалась під мелодекламацію.

У своїх постановках В. Вольська використовувала *синтез художнього слова, музики та жесту*. У 1923 році на вечорі інсценованої лірики Леопольда Стаффа, за участю учнів Драматичної школи, виконувалось пластичне втілення вір-

²³ Там само. С. 22.

²⁴ Вороний М. Пластичний вечір Варвари Вольської. *Громадський вісник*. Львів, 1922. Ч. 104. С. 4–5.

²⁵ Там само.

шів цього поета під музику Ф. Шопена, Р. Шумана, Каміля Сен-Санса та інших композиторів ²⁶.

У цей період продовжували роботу навчальні заклади, де викладалися ритмічна гімнастика і танець, – Драматична школа Фрончковського, музична школа В. Свентковської і Ф. Щепановської (1911–1924), музичний заклад М. Рейсс (1912–1939, з 1934 р. – вищий навчальний заклад), школа гри на фортепіано М. Турської, Музична школа С. Каспарек (1909–1939) – усі у Львові; музична консерваторія в Станіславі, де в 1927 році курс ритмічної гімнастики вела Марія Висневська ²⁷.

1930-і роки стали періодом створення й активного функціонування в Галичині спеціальних хореографічних шкіл, що спиралися на педагогічні та естетичні засади західноєвропейських шкіл танцю «модерн» з урахуванням особливостей національних танцювальних традицій. Навчання здійснювалось на курсах приватних музичних і драматичних навчальних закладів, а також на курсах, створених громадськими і культурно-просвітніми організаціями.

Організаційно танцювальні школи поділились на такі класи: а) за предметом навчання – класи ритміки, пластики, гімнастики і т. ін.; б) за характером навчання – аматорські і професійні, при цьому аматорські формувались з урахуванням віку учнів, поділяючись на дитячі і дорослі. Період навчання складав від одного до п'яти років ²⁸.

Як було зазначено вище, усі школи спирались на методику, головним чином, Е. Жака-Далькроза, «вільного» танцю А. Дункан і «виразного» танцю М. Вігман.

Так, стиль «вільного» танцю Галини Голубовської-Балтарович вирізнявся неповторною плавністю, натхненням та

²⁶ ЦДДА України в м. Львові. Ф. 835. Оп. 1. Спр. М60. 34 арк. Ч. 1. 1999. Арк. 26.

²⁷ Пастух В. Модерні хореографічні напрями в Галичині (20–30-ті роки ХХ ст.). С. 29.

²⁸ Там само. С. 28.

інтуїтивністю, ніжною музичністю²⁹. Для її хореографічних композицій була характерна різноманітна тематика («Індійський танок», «Новелета» Р. Шумана, «Венеція» Селіма Палмгрена)³⁰.

Слідами А. Дункан ішла ще одна талановита виконавиця Олександра Гургула-Щуратова, що володіла, за оцінкою М. Пастернакової, зразковою дисципліною тіла й тонким відчуттям стилю. Їй належать також спроби розробки теоретичних проблем танцю «модерн» (стаття «Ритміка, пластика, штучний танець» та ін.)³¹.

Послідовницею та пропагандисткою ідей А. Дункан була українська танцівниця Олександра Сірополько, випускниця школи Елізабет Дункан у Празі. Вона брала участь у концертних виступах школи, вела курси для українських дітей та молоді, писала статті й ілюстровані доповіді, присвячені творчості А. Дункан і танцю «модерн», відзначаючи активну участь українок у його розвитку.

Згідно з часописом «Нова хата» перша в регіоні школа ритмопластики була заснована у Львові вчителькою руху Оксаною Федів-Суховерською 1 жовтня 1930 року. З 1932 року в ній діяли чотири курси: дитячий, два для молоді, один жіночий.

Навчальна програма школи спиралася на методику, в основі якої був синтез «вільного» танцю А. Дункан та евритмії з опорою на українську тематику. До репертуару ансамблю ввійшли «Танець тіней», «Театральна румба», «Танець жаб», «Танець хвиль»³², танці у драмі «Лісова пісня» на сцені Львівського театру³³.

²⁹ Пастернакова М. Слідами Ізадори Дункан. Ч. 19. С. 5.

³⁰ Пастух В. Модерні хореографічні напрями в Галичині (20–30-ті роки ХХ ст.). С. 18.

³¹ Гургула-Щуратова О. Ритміка, пластика, мистецький танок. *Нова хата*. Львів, 1936. Ч. 20. С. 3.

³² Пастух В. Модерні хореографічні напрями в Галичині (20–30-ті роки ХХ ст.). С. 29–30.

³³ М. Н. «Лісова пісня». *Жінка*. Львів, 1936. Ч. 10. С. 7.

Школа ритмопластики Белли Кац, учениці Гертруди Боденвізер, за оцінками М. Пастернакової, відносилась до кращих закладів такого типу в Польщі. Узявши стиль «вільного танцю» своєї вчительки за основу, Б. Кац продовжила свої пошуки самостійно. Програма виступу її учнів у березні 1936 року у Львові складалася з триптиха «Вітражі» на музику Й.-С. Баха, гротесково-сатиричних композицій, стилізації народних танців³⁴.

У вересні 1933 року курси ритміки для дітей і дорослих за методикою Е. Жака-Далькроза були організовані при Вищому музичному інституті імені М. Лисенка. Ними керувала Оксана Федак-Дрогомирецька. В імпрезах її учнів «Напровесні» (1937)³⁵, «Діти-дітям» (1938) були представлені хореографічні композиції на музику Нестора Нижанківського, Й.-С. Баха, Р. Шумана, Антоніна Дворжака, Е. Жака-Далькроза, інсценована казка «Чари весняної квітки» О. Бігун³⁶. Юні далькрозівці – учні О. Федак-Дрогомирецької успішно виступали в театральних виставах, наприклад в опері «Ноктюрн» М. Лисенка. (Див. вклейку, с. VI).

Оксана Федак-Дрогомирецька не лише глибоко розуміла всі тонкощі Далькрозівської методології танцю, але й коректно адаптувала її щодо львівських реципієнтів, вкладаючи в навчальні вправи й «образочки-таночки до народної музики і творів українських композиторів» (Нестора Нижанківського, Василя Барвінського, Миколи Колесси)³⁷. Вочевидь, це мало

³⁴ Пастух В. Модерні хореографічні напрями в Галичині (20–30-ті роки ХХ ст.). С. 30.

³⁵ Там само. С. 31.

³⁶ Г. Л. К. Діти – дітям (Заходом В. Муз. Інституту ім. Лисенка й Захоронки). *Нова хата*. Львів, 1938. Ч. 15–16. С. 8; Діти – дітям. *Діло*. Львів, 1938. Ч. 120. С. 8; Діти – дітям. *Українське довілля*. Львів, 1938. Ч. 5–6. С. 97.

³⁷ Пастернакова М. Українська жінка в хореографії. Вінніпег ; Едмонтон, 1963. С. 196.

вирішальне значення для формування творчої індивідуальності вихованок її школи – О. Заклинської, Дарії Кравців і Ганни Голубовської-Балтарович³⁸.

У філіалах Львівського вищого музичного інституту здійснювалося навчання ритмопластиці, хореографії, руху (з 1932 р. Тернопільський філіал), ритміці (Золочівський філіал). За далькрозівською методикою працювали безплатні курси ритміки під керівництвом Марії Пастернакової для дітей «Рідної школи» у Львові³⁹, курси Ірини Паславської-Хомишинець у Стрії⁴⁰. У власній школі ритмічної гімнастики навчав колишній балетмейстер львівських театрів Станіслав Фалишевський.

За вігманівською методикою у Львові в цей період працювала трирічна школа артистичного танцю Марії Ржечицької-Вайдової⁴¹ і школа експресіоністичного танцю М. Броневської, учениці М. Вігман⁴².

Навчальний план школи М. Броневської був побудований за зразком європейських вігманівських шкіл і включав історію танцю, театру і музики, сольфеджію, ритміку, імпровізацію (пластичну). До найцікавіших її пластичних знахідок, за думкою М. Пастернакової, можна віднести «Марші» С. Прокоф'єва та «Мазурки», що були продемонстровані ученицями школи у Львові в січні 1936 року.

³⁸ Яців Р. Оленка Гердан-Заклинська. Життя і творчість: біографічний нарис. Львів : Інститут народознавства НАН України ; Львівська національна академія мистецтв, 2013. С. 9–10.

³⁹ Дитячі імпрези. *Нова хата*. Львів, 1934. Ч. 7–8. С. 10.

⁴⁰ Кравців М. Вклад Стрийщини у розвиток української музики. *Стрийщина. Історико-мемуарний збірник*. Нью-Йорк ; Торонто ; Париж ; Сідней : Комітет Стрийщини, 1990. Т. 2. С. 244–247.

⁴¹ Пастух В. Модерні хореографічні напрями в Галичині (20–30-ті роки ХХ ст.). С. 30.

⁴² Пастернакова М. На службі Терпсихори. *Назустріч*. Львів, 1936. Ч. 33. С. 4.

Отже, оригінальний стиль виконання представників танцю «модерн» Галичини формувався на основі об'єднання досвіду західноєвропейських хореографічних шкіл і традицій національного мистецтва.

Так галицька танцівниця і хореограф Дарія Нижанківська-Снігурович, випускниця школи ритмопластики Оксани Суховерської у Львові та балетної школи Мії Славенської в Празі (1936), не була послідовницею якогось одного напрямку. Її творчість охоплювала ритмопластику з опорою на українську тематику, класичний балет, стилізований український танець.

Оксана Федак-Драгомирецька, випускниця інституту Е. Жака-Далькроза, вела ритміку в Музичному інституті ім. М. Лисенка, а згодом у власній школі поєднала методику Е. Жака-Далькроза з українським музичним матеріалом.

Популярна в Західній Україні танцівниця Олена Гердан-Заклинська вдало використовувала синтез національних танцювальних традицій і модерної пластики («Коломийка», «Дрібушка», «Мавка») ⁴³.

Яскравими творчими індивідуальностями «виразного» танцю серед галицьких хореографів у цей період можна вважати Дарію Кравців-Ємець, Ірину Голубовську-Гогульську, Олену Гердан-Заклинську, Рому Прийму-Богачевську, Оксану Федак-Дрогомирецьку.

Дарія Кравців-Ємець (1916 р. н., м. Стрий), випускниця школи «виразного» танцю М. Броневської та курсів ритміки О. Федак-Дрогомирецької, створила серію самобутніх танців на різні мотиви, демонструючи сакральний підхід до сценічного танцю. Серед них – «Марія Магдалена», «Ангел печалі», «Отче наш» на музику Сезара Франка; хореографічна картинка у візантійському стилі «Ікони» до «Хоралу» Василя Барвінського, яка була показана в релігійному спектаклі

⁴³ Пастух В. Модерні хореографічні напрями в Галичині (20–30-ті роки ХХ ст.). С. 17–20.

«В уклін Божій Матері» у травні 1937 року у Великому театрі Львова. На думку критики, «власна багата психіка і щаслива інтуїція допомогли їй втілити безкровні образи святих»⁴⁴. Після закінчення Варшавської студії Рут Сорелл Д. Кравців-Ємець створює цикл танцювальних інтерпретацій віршів Ірини Наріжної в супроводі слів.

Інша послідовниця експресіоністичного танцю – Ірина Голубовська-Гогульська (1917 р. н.), учениця Марії Верницької в Кракові (асистентки Е. Жака-Далькроза), Віри Заградник (асистентки М. Вігман), Р. Сорелл, Георга Гроке, свідомо уникала у своїй творчості похмурої експресіоністично-містичної тематики.

Рома Прийма-Богачевська (1927 р. н., м. Перемишль) була випускницею школи ритмопластики за методикою Е. Жака-Далькроза і школи «виразного» танцю М. Броневської. (Див. вклейку, с. VI).

Оксана Федак-Драгомирецька у своїх сольних виступах («Прелюдія» Й.-С. Баха, «Крейслеріана» Роберта Шумана, «Балади» Йоганнеса Брамса, «Ікони» Василя Барвінського хореографії Дарії Кравців) тонко інтерпретувала образний зміст музичних творів, демонструючи простоту та експресію руху.

Олена Гердан-Заклинська (1916 р. н.) була ученицею Василя Авраменка в Подебрадах (Чехія), трирічної школи Марії Ржечицької-Вайдової і «виразного» танцю Марини Броневської, курсів ритміки О. Федак-Драгомирецької при Вищому музичному інституті. Її експресіоністичний («виразний») танець був представлений у композиціях «Золота осінь» на музику Петра Чайковського, «Блищальце» Сергія Рахманінова, «Колискова» В. Барвінського, «Спомини з гір» Ярослава Ярославенка – Василя Безкоровайного. Її мистецтво виконання сольних танців «Колисанка», «Метелиця» на музику Миколи Колесси було відзначене дипломом Міжнародного конкурсу танцю в Брюсселі (Бельгія) в травні 1939 року, на

⁴⁴ Пастернакова М. Вечір танку, музики та спів. Ч. 262. С. 7.

якому вона гідно презентувала українську хореографічну культуру⁴⁵. (Див. вклейку, с. VI).

На думку В. Пастух, є очевидним той факт, що постановки Д. Кравців, О. Заклинської, В. Вольської, Галини Голубовської-Балтарович, О. Горгули-Щуратової, Оксани Федак-Драгомирецької в тій чи іншій *пластичній або національній інтерпретації втілюють у собі інтерес до глибинного світу почуттів і причинності вчинків людини, особливості творчого бачення танцюриста-соліста, специфічне використання сценічного простору, підпорядкованість різних засобів задуму хореографа, що є важливою особливістю камерного танцю*⁴⁶.

Із зростанням числа українських виконавців та послідовників танцю «модерн» значно збільшується кількість їхніх показових виступів на різноманітних імпрезах, в організації яких беруть участь громадські та культурно-просвітницькі організації.

У березні 1930 року відбувся хореографічний вечір, підготовлений Товариством охорони дітей і опіки над молоддю. У виконанні молодих танцюристок Шехович, Сушко, Шухевич, Л. та Д. Федак, Зарицької, Свистун, Зацерковної та інших були представлені «Гавот», «Гумореска», «День і ніч» на музику Ріхарда Штрауса, «Паяц», «Вальс», «Полудневі троянди».

У листопаді 1936 року у львівському театрі «Ріжнородностей» відбувся вечір, організований товариством «Українська Захоронка», на якому танець «модерн» був представлений доволі багатогранно (ритмопластичний, «виразний», стилізація українського фольклору). «Прелюдії» Й.-С. Баха, «Крейслеріані» Р. Шумана, «Нарис» С. Рахманінова, «Різолютто» Е. Жака-Далькроза у виконанні О. Федак-Дрогоми-

⁴⁵ Пастух В. Модерні хореографічні напрями в Галичині (20–30-ті роки ХХ ст.). С. 17–21.

⁴⁶ Там само. С. 22–27.

рецької та її учнів скорили глядачів «ніжною музикальністю, ясною концепцією орнаменту й формами руху»⁴⁷.

Д. Кравців виконала композиції «Сміх» на музику Бориса Кудрика та «Ангел суму» на музику Богдана Весоловського, а також хореографічну візуалізацію віршів І. Наріжної без використання музики та ансамблеву композицію «Ікони» на музику «Хорала» В. Барвінського. Талановитим інтерпретатором українського танцю заявила про себе О. Гердан-Заклинська (сольний – «Дробушка», ансамблевий – «Коломійка»). Вона була найбільш запрошуваною учасницею різноманітних концертів, імпрез та свят. Артистизм і високу виконавську культуру продемонструвала Г. Голубовська-Балтарович («Венеція» на музику С. Палмгрена)⁴⁸.

Таким чином, танець «модерн» займав важливе місце в процесі формування хореографічної культури в Галичині міжвоєнного періоду й був представлений такими різновидами: «вільний», «виразний», ритмопластичний, стилізований фольклорний танець (зокрема, український), що спирались на методики Е. Жака-Далькроза, А. Дункан, М. Вігман. Стилістичними особливостями танцю «модерн» означеного регіону стали використання синтезу художнього слова, танцювального жесту і руху на музику Р. Шумана, Й.-С. Баха, А. Дворжака, В. Барвінського та ін.; національні танцювальні традиції і модерна пластика; сакральний підхід до сценічного танцю.

⁴⁷ Пастернакова М. Вечір танку, музики та співу. Ч. 262. С. 7.

⁴⁸ Пастух В. Модерні хореографічні напрями в Галичині (20–30-ті роки ХХ ст.). С. 23–27.

МУЗИЧНЕ УКРАЇНОЗНАВСТВО НАДДНІПРЯНЩИНИ
ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ
В КУЛЬТУРНОМУ КОНТЕКСТІ ЕПОХИ



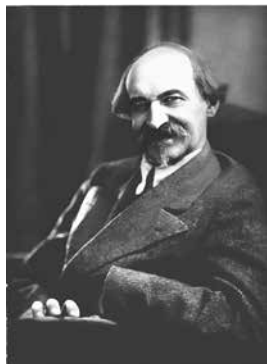
Будинок ВУАН (нині вул. Володимирська, 55)



Будівля Наукової бібліотеки ВУАН (нині вул. Володимирська, 58)



М. Комаров



О. Дзбанівський



М. Грінченко



К. Квітка в Кабінеті музичної етнографії ВУАН

МУЗИЧНА ОСВІТА НАДДНІПРЯНЩИНИ
ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ:
ЕТАПИ СТАНОВЛЕННЯ, ОСЕРЕДКИ, ПОСТАТІ



Б. Яворський



Г. Коган, В. Пухальський, Н. Гольденберг,
К. Михайлов



Будинок по вул. Великій Підвальній, 15, у якому в 1904–1918 роках
містилася Музично-драматична школа М. Лисенка
(Київ, 1920-ті роки. Будинок не зберігся)

ТРАНСКРИПЦІЇ
ЛЬВА ЙОСИПОВИЧА ХАЗІНА
В КОНТЕКСТІ ЙОГО ТВОРЧОЇ БІОГРАФІЇ



Л. Хазін

МУЗИЧНЕ ТОВАРИСТВО ІМЕНІ МИКОЛИ ЛЕОНТОВИЧА:
СТРАТЕГІЯ ТВОРЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ



Портрет
М. Леонтовича.
Малюнок Б. Реріха



Президія Товариства з діячами музичної
культури (1924). Сидять: К. Квітка, П. Козицький,
Ю. Михайлів, О. Чапківський, М. Грінченко.
Стоять: К. Левицький, М. Вериківський,
Д. Ревуцький, М. Качеровський

ТРАДИЦІЇ ТА ІННОВАЦІЇ ОПЕРНОЇ ТВОРЧОСТІ
ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ



Г. Козаченко



К. Стеценко



Матеріали з експозиції Меморіального музею М. Лисенка
до опери «Енеїда» М. Лисенка

ТАНЕЦЬ «МОДЕРН» У ГАЛИЧИНІ 1920–1930-х РОКІВ



«Колисанка»



«Метелиця»



Рома Прийма-Богачевська



«Спомин
із гір»



Учениці
О. Федак-
Дрогомирецької

Наукове видання

**УКРАЇНСЬКА МУЗИЧНА КУЛЬТУРА
ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ
В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ КОНТЕКСТІ:
НОВІ ПОГЛЯДИ, МАТЕРІАЛИ**

Книга 1

Редакторка-координаторка

Олена Щербак

Літературна редакторка

Надія Ващенко

Операторка

Ірина Матвєєва

Комп'ютерна верстка

Олена Григоренко

Формат 60x84/16

Обл.-вид. арк. 18,93

Ум.-друк. арк. 19,04

Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології

ім. М. Т. Рильського НАН України

01001 Київ, вул. М. Грушевського, 4