



NATIONAL ACADEMY OF SCIENCES UKRAINE
RYLSKY
INSTITUTE OF ART STUDIES, FOLKLORE AND ETHNOLOGY

RESEARCHES

of the Fine Arts

Number 1 (61)

Theatre. Music. Cinema

Publishing Rylsky Institute

KYIV 2018

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

СТУДІЇ МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ

Число 1 (61)

Театр. Музика. Кіно

Видавництво ІМФЕ

КИЇВ 2018

Редакційна колегія:

Г. А. Скрипник – головний редактор
Р. В. Забашта – відповідальний секретар
В. В. Кузик – відповідальний секретар

Н. В. Владимірова	О. С. Найдєн
В. М. Гайдабура	О. М. Немкович
С. Й. Грица	Л. О. Пархоменко
А. П. Калениченко	В. І. Рожок
Т. В. Кара-Васильєва	Т. П. Руда
О. Ю. Клековкін	Г. Г. Стельмашук
Н. М. Корнієнко	Д. В. Степовик
О. А. Лагутенко	В. М. Фоменко
С. Моссаковський	І. М. Юдкін

Студії мистецтвознавчі: Театр. Музика. Кіно. Чис. 1 (61) / [голов. ред. Г. Скрипник] ; НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – Київ, 2018. – 126 с.

ISSN 1728–6875

У журналі висвітлюються актуальні питання теорії, методології, історії, сучасного стану вітчизняного та зарубіжного музичного, театрального й кіномистецтва; публікуються результати досліджень творчості окремих мистців, архівні матеріали, дискусії, спогади про колег, бібліографічні огляди та рецензії.

Видання призначене для дослідників-мистецтвознавців, викладачів і студентів мистецьких навчальних закладів, музейних працівників.

The issues of theory, methodology, history and modern condition of music, theatre and cinema arts are independently presented in the journal. The results of investigations on creative work of separate artists, archives materials, discussions, memoirs about colleagues, bibliographical surveys and reviews are represented as well.

This publication is done for the use of researchers of history, theory and art criticism, as well as for the use of professors and students of art studies and museum researchers.

Журнальні публікації відображають погляди їхніх авторів, які не завжди збігаються з поглядами редакції. Відповідальність за достовірність інформації повністю несуть автори.

Opinions expressed in this journal are not necessarily those of editors. Authors bear complete and full responsibility for all the information given in their materials.

Журнал зареєстровано Держкомінформом України
Свідоцтво про реєстрацію: серія КВ № 6784 від 16.12.2002 р.
Виходить 4 рази на рік

Рекомендовано до друку вченою радою Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (протокол №3 від 13.03.2018 р.)

Включено до переліку фахових видань України з мистецтвознавчих дисциплін
(Наказ МОН України № 996 від 11.07.2017 р.)

Офіційний сайт видання «Студії мистецтвознавчі»
<http://sm.etnolog.org.ua>

ISSN 1728–6875

© ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2018

Зміст

Contents

ТЕОРІЯ

Theory

- Фіалко Валерій. Образна лексика українського драматичного театру другої половини ХХ століття: тенденції розвитку**
Fialko Valeriy. Figurative Vocabulary of Ukrainian Drama Theater of the Mid- to Late XXth Century: Development Trends 7
- Юрченко Мстислав. Особливості прочитання тексту Псалма 100 Максимом Березовським у концерті «Милость і суд воспою Тебі, Господи»**
Yurchenko Mstyslav. Peculiarities of Reading the Psalm 100 Text by Maxym Berezovsky in the Concert The Grace and the Law I Will Sing to You, the Lord 14
- Нікітюк Оксана. Феномен «хорова капела»: динаміка поняття**
Nikitiuk Oksana. Phenomenon of Choral Chapel: Dynamics of the Conception 22
- Хоцяновська Людмила. Виховання почуття метроритму в хореографів**
Khotsianovska Liudmyla. Education of Rhythmic Improvisation among Choreographers 30

ІСТОРІЯ

History

- Кузьмінський Іван. Музична практика в Супрасльському монастирі в ранньомодерний період**
Kuzminskyi Ivan. Musical Practice at the Suprasl Monastery in the Early Modern Period 36
- Ракочі Вадим. Рукописи не горять, або Симфонія До-мажор Максима Березовського**
Rakochi Vadym. Manuscripts Don't Burn, or C major Symphony by Maksym Berezovsky 45
- Василевич Марта. Творча спадщина родини Сінкевичів у музичній культурі Східної Галичини ХІХ століття**
Vasylevych Marta. Sinkevych Family and Their Contribution to the Musical Culture of the XIXth-Century Eastern Halychyna 55
- Шеремета Ірина. Музична періодика Всеукраїнського музичного товариства імені М. Д. Леонтовича: сторінки історії**
Sheremeta Iryna. Music Periodicals of the Mykola Leontovych All-Ukrainian Musical Society: History Pages 65

ПОСТАТІ

Figures

- Летичевська Оксана. Лев Венедиктов: розмова з Майстром**
Letychevska Oksana. Lev Venedyktov: A Conversation with the Master 75

СУЧАСНІСТЬ

Modernity

**Романко Володимир. Виконавські інтерпретації симфонічної казки
Сергія Прокоф'єва «Петрик і Вовк»: спроба класифікації**

*Romanko Volodymyr. Performers' Interpretations of Symphonic Fairy Tale Petryk and the Wolf
by Serhiy Prokofiev: A Classification Attempt* 82

АРХИВИ

Archives

**Кузик Валентина. Пазли нашої історії:
літопис музичного життя України (1917–1920)**

*Kuzyk Valentyna. Puzzles of Our History: A Chronicle
of Ukrainian Musical Life (1917–1920)* 90

РЕЦЕНЗІЇ

Reviews

**Ясіновський Юрій. Німецька публікація почаївського Богогласника [Рец.:
Bogoglasnik: Pěsni blagogovějnyja (1790/1791). Eine Sammlung geistlicher
Lieder aus der Ukraine: Facsimile und Darstellung, im zwei Bänden /
Herausgegeben von Hans Rothe in Zusammenarbeit mit Jurij Medwedek
[Bausteine zur slavischen Philologie und Kulturgeschichte: Neue Folge,
Reihe B: Editionen, Bd. 30. 1, 2]. – Köln ; Weimar ; Wien : Böhlau, 2016. –
591, 431 S.]**

*Yasinovskyi Yuriy. A German Publication of the Pochayiv Bohohlasnyk [Review: Bogoglasnik :
Pěsni blagogovějnyja (1790/1791). Eine Sammlung geistlicher Lieder
aus der Ukraine : Facsimile und Darstellung, im zwei Bänden /
Herausgegeben von Hans Rothe in Zusammenarbeit mit Jurij Medwedek
[Bausteine zur slavischen Philologie und Kulturgeschichte: Neue Folge,
Reihe B: Editionen, Bd. 30. 1, 2]. – Köln ; Weimar ; Wien :
Böhlau, 2016. – 591, 431 S.]* 108

**Ржевська Майя. Внутрішній діалог композитора й науковця
[Рец.: Чембержі М. Професія – композитор : монографія. –
Київ : Автограф, 2017. – 64 с.]**

*Rzhevskaya Maya. Internal Discourse between a Composer and a Scholar
[Review: Chemberzhi M. Composer as an Occupation:
A Monograph. – Kyiv : Autograph, 2017. – 64 pp.]* 112

ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

Dramatic Art

**Янь Чао. «Розмовна драма» в театральному просторі
Китайської Народної Республіки другої половини XX століття**

*Yan Chao. The Spoken Drama within the Scenic Space of the People's Republic of China
of the Mid- to Late 20th Century* 115

НЕКРОЛОГ

Obituary

Михайло Чембержі (15.07.1944 – 05.03.2018)

Mykhaylo Chemberzhi (15.07.1944 – 05.03.2018) 121

ПРО АВТОРІВ

Information About Authors 124

УДК 792.2(477)“195/20”

ОБРАЗНА ЛЕКСИКА УКРАЇНСЬКОГО ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ: ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ

Валерій Фіалко

У статті проаналізовано тенденції розвитку образної лексики в українському драматичному театрі другої половини XX ст. Основну увагу сфокусовано на розширенні діапазону виражальних засобів театру, принципах їхньої взаємодії в образній системі вистави, оновленні образної мови театру в контексті впливу суспільно-політичних реалій на творчі пошуки діячів сценічного мистецтва.

Ключові слова: український театр, режисура, сценографія, акторське мистецтво, сценічний хронотоп, образна мова театру, образна лексика, образна система вистави.

В статье проанализированы тенденции развития образной лексики в украинском драматическом театре второй половины XX в. Основное внимание сфокусировано на расширении диапазона выразительных средств театра, принципах их взаимодействия в образной системе спектакля, обновлении образного языка театра в контексте влияния социально-политических реалий на творческие поиски деятелей сценического искусства.

Ключевые слова: украинский театр, режиссура, сценография, сценический хронотоп, образный язык театра, образная лексика, образная система спектакля.

The development tendencies of the figurative vocabulary in Ukrainian drama theater of the late XXth century are analyzed in the article. Peculiar attention is paid to the extended range of the theatre expressive means, the principles of their interaction in the figurative system of performance, renewal of the figurative language of the theater in the context of social and political realities, making impact on the creative search of the stage art community.

Keywords: Ukrainian theater, production, scenography, acting, stage chronotope, theater figurative language, figurative vocabulary, image system of the performance.

Український драматичний театр другої половини XX ст. у своєму розвитку пройшов кілька етапів естетичних трансформацій, що істотно оновило його образну лексику та розширило вектори мистецького пошуку. Попри ідеологічний диктат і творчі утиски, діячі сценічного мистецтва різних поколінь знаходили можливості продукувати нові художні ідеї, збагачуючи в такий спосіб як національне, так і світове сценічне мистецтво.

Окремі ознаки цього процесу фіксують документи доби – рецензії, оглядові й проблемні статті, творчі портрети митців. Крім багатого театрального-критичного матеріалу, в театрознавстві накопичено значну кількість наукових праць з історії та творчої діяльності провідних майстрів української сцени. Однак методологічні принципи й обрані авторами аспекти цих досліджень дуже часто були позначені впливом панівних

ідеологічних доктрин, зосередженням уваги на організаційних та ідейно-тематичних проблемах, недостатньою увагою до форми вистави та її лексики.

Нові принципи і методи дослідження історії театрального мистецтва України XX ст. запропонувало театрознавство незалежної України, про що свідчать праці А. Баканурського [1], Н. Владимирової [2], М. Гарбузюк [3], М. Гринишиної [4], Н. Єрмакової [5], О. Клековкіна [6], Н. Корнієнко [7, 8], Г. Липківської [9], О. Островерх [10], Р. Пилипчука [11], колективні монографії «Український театр XX століття» [12], «Нариси з історії театрального мистецтва України XX ст.» [13] та ін.

Проте аналіз тематики переважної більшості наукових досліджень та інших публікацій на сторінках фахових видань виявляє зосередженість українського театрознав-

ТЕОРІЯ

ства здебільшого на театральному процесі перших десятиліть XX ст. або на практиці театру кінця XX – початку XXI ст. Не вдаючись до аналізу причин такого стану, констатуємо, що майже півстолітній період історії драматичного театру в Україні висвітлено недостатньо, а образна мова – родова ознака сценічного мистецтва – не стала предметом окремого наукового дослідження. З огляду на зазначене правомірно зробити висновок про актуальність запропонованої теми театрознавчої розвідки.

Аналіз впливу суспільно-політичного контексту на розвиток сценічного мистецтва України 1950–1990-х років засвідчує, що в перший період (1950–1956) ідеологічна політика КПРС, яка санкціонувала викривальні кампанії щодо діячів літератури і мистецтва, гранично регламентувала розвиток театральної культури. Щонайменший відступ від канонів соціалістичного реалізму кваліфікувався як прояв ворожої, буржуазної свідомості, скеровуючи творчі дискусії в політичну площину. Зважаючи на те, що умовні форми відображення життя отожднювалися з проявами формалізму, на сценічних майданчиках панувала побутова життєподібність і помпезність. Гранична обмеженість жанрово-стильового діапазону вистав, виражальних засобів сценічного мистецтва – такими були наслідки цілеспрямованої політики нівелювання образної мови театру.

Наступний (другий) період розвитку театального процесу (кінець 1950 – 1970-ті рр.) позначений певною лібералізацією суспільного життя. Реабілітація творчого надбання реформаторів театру першої половини XX ст. сприяла оновленню життєподібних і умовних форм відображення дійсності на сцені. Образна лексика перестає бути об'єктом ідеологічного цензурування. Особливість розвитку театральної ситуації в Україні цього періоду полягала в синхронізації, а подеколи і в отождненні процесів суспільної лібералізації та національної самоідентифікації. Але прагнення до національного відродження влада розцінювала як антирадянські прояви буржуазного націоналізму. Отже, простежувалася ситуація, коли українське театральне мис-

тецтво мусило долати подвійну «залізну завісу» – як соціально-політичну, так і національно-культурну. В умовах деструктивного впливу внутрішньої політики на розвій загальнокультурного процесу державна система ідеологічного насильства не лише підпорядковувала мистецьку діяльність політичній доцільності, а й активно використовувала її як власне інструмент пропаганди, що не могло не позначитися на якості й векторах художніх пошуків. Театр виборював творчу життєздатність в умовах жорстких обмежень репертуарних можливостей, бюрократичного волюнтаризму та втручання в професійні й особисті долі митців.

Третій період (1980–ті рр.) позначено урізноманітненням творчо-організаційних форм та естетичних напрямів мистецького життя України. Суттєву роль у цьому процесі відіграло відкриття нових театральних колективів, «малих сцен», а також студійний рух, що розпочався в другій половині 1980-х років. Творча діяльність нового мистецького покоління відчутно збагатила жанрово-стильовий діапазон сценічних пошуків, надала потужного імпульсу оновленню образної лексики театру. І хоча розвиток культури відбувався відповідно до власних законів, політична ситуація в країні продовжувала корегувати мистецькі пошуки.

Від кінця 1980-х – початку 1990-х років починається новий (сучасний) етап розвитку українського сценічного мистецтва. Започаткована політика «перебудови» та «гласності», формування національно-демократичних рухів у республіках СРСР, зокрема й «Народного руху України за перебудову», істотно змінили суспільно-політичну ситуацію в країні. Потужний процес відродження національної самосвідомості стимулював пошуки в царині сценічної модернізації класики. Репертуар театрів збагатився творами зарубіжної літератури та драматургії XX ст. Ці процеси набули ще більшого розмаху з проголошенням незалежності України. Тектонічні зрушення в суспільно-політичних і економічних сферах життя позначилися кардинальним оновленням репертуарних, естетичних, інтеграційних та інших пріоритетів театру України.

Аналіз репертуару театрів України 1960–1970-х років дає підстави зробити висновок, що, на відміну від багатьох республік тодішнього СРСР, формування сценічної лексики українського театру позначено впливом сценічної героїки. У цьому контексті особливе місце відігравала драматургія, що продовжувала традиційну для української сцени епіко-романтичну лінію. Художні структури цих творів у сценічному прочитанні насичувалися скульптурним позуванням, «живими картинками», плакатною символікою численних проекцій та іншими ілюстративними елементами. Звернення до такої лексики часто зумовлювалося структурою самих п'єс, де розвиток сюжетних колізій, характер героїв уже від початку були запрограмовані на присутність знакового ряду, який би ілюстрував події спектаклю.

У 1970–1980-х роках, з появою на українській сцені «нової хвилі» літератури про війну (інсценізації прози Б. Васильєва, Г. Бакланова, В. Бикова), сценічна героїка значно розширить не лише проблемно-тематичні, але й образні форми в сценічних утіленнях. «Окопна правда» сфокусує увагу на розкритті психології людини в екстремальних умовах життя. Сценічне середовище створюватиме узагальнений образ трагедійного часу, водночас широкий спектр метафоричної лексики буде підпорядкований унаочненню внутрішнього стану людини.

В оновленні сценічної лексики радянського сценічного мистецтва психологічного напрямку 1960–1970-х років вагома роль належить драматургії О. Арбузова, О. Володіна, Л. Зоріна, В. Розова, М. Рощина. Надалі п'єси О. Вампілова, Л. Петрушевської, В. Славкіна дали змогу поєднати психологічний напрям з ігровою театральністю. Однак переважна більшість творів цих драматургів (за винятком п'єс О. Арбузова) з великими труднощами долали численні номенклатурні перепони на шляху сценічного втілення, а деякі так і залишилися «не рекомендованими» для внесення до репертуару театрів України. Під заборонаю була й майже вся сучасна зарубіжна драматургія, що гальмувало

процес оновлення естетики українського театру.

Наприкінці 1970–1980-х років репертуар театрів збагатився поетичним світобаченням картин життя з творів Й. Друце, Н. Думбадзе, Ч. Айтматова і творів українських драматургів-дебютантів: Я. Стельмаха, В. Басовича, Я. Верещака, А. Вербеця, В. Шевчука, Ю. Щербака, що істотно різнилися проблемною тематикою, оригінальною драматургічною структурою, принципами накреслення конфліктних ліній, способами розвитку драматичної дії. У зазначений період театри розширюють коло світової і української класичної драматургії, активізують роботу над творами сучасних зарубіжних драматургів. В останнє десятиліття ХХ ст. цей процес отримає подальший розвиток, сприяючи утвердженню різновекторності естетичних трансформацій сценічного мистецтва.

Помітне місце в репертуарі українського театру другої половини ХХ ст. займають інсценізації прози. Необмежені можливості просторових та часових трансформацій літературних текстів, авторська присутність у кожній миттєвості опису подій, що відбуваються, відтворення найтонших душевних вібрацій персонажів збагачували такі постановки пошуками зримого еквівалента висвітлення головних подій, видовищного способу розбудови драматичної дії. Сценічне прочитання прози в 1980–1990-х роках дедалі активніше долучалося до прихованих у глибинах літературного матеріала сенсів, демонструвало досвід радикального перетворення структури прозового тексту та нові підходи у формуванні образних систем вистав. Місткі й вільні конструкції прозового тексту передбачали розробку складних просторово-часових структур, звернення до художнього мислення монтажного типу, вивільнення ігрової стихії театру, що позначилося й на розвитку образної мови сценічного мистецтва.

У театрі 1960–1970-х років простежується вплив творчого доробку реформаторів театру першої половини ХХ ст. на оновлення сценічної лексики цього періоду, формування нової системи естетичних координат. Відновлення культурних традицій прояви-

ТЕОРІЯ

лося насамперед у долученні до творчого доробку окремих мистецьких засад Леся Курбаса та його учнів. Складний процес відновлення культурної пам'яті проходив з різним ступенем драматизму на теренах усього радянського театального простору. Проте митці України, перебуваючи в особливому «культурному режимі», змушені були долати труднощі іншого масштабу на цьому шляху. Попри всі перепони, колишні «березільці» М. Верхацький, М. Крушельницький, Б. Тягно у своїй педагогічній діяльності намагалися повсякчас упроваджувати в життя мистецькі настанови свого вчителя, що позначилося й на формуванні акторських індивідуальностей випускників Київської, Харківської та Львівської театральних шкіл, і художніх пріоритетах режисерів-дебютантів 1960-х років. Становлення мистецьких особистостей провідних українських сценографів відбувалося у співпраці з режисерами – послідовниками Вс. Мейєрхольда.

Відроджуючи діалог з творчим надбанням режисерів минулих часів, театр відкривав у своїй лексиці закони тяглості, конче необхідні для розвитку мистецтва. У цьому процесі саме естетична природа, що простежувалася в курбасівському «методі перетворень», надала можливість запропонувати нові сутнісні принципи формування цілісної образної системи вистави. Такий підхід активно утверджувався в режисерській практиці театру 1960–1980-х років. Мистецькі пошуки означеного періоду виразно окреслюють шлях від символіко-ілюстративної сценічної лексики до образно-метафоричної, жанрово-стильової поліфункціональної партитури постановки. Відмовляючись від сценічної правдоподібності, руйнуючи «форми самого життя» заради виявлення широкого кола зв'язків між людиною і світом, митці прагнули максимально розширити можливості сцени, представити в спектаклі незакріплені в літературному тексті лики часу та рівні пізнання світу. У 1970-х роках сценічний простір поставав категорією існування світу й безпосередньо формував структуру сценічної дії. Актор мусив жити не тільки життям свого персонажа, але й відчуттями

пластичного образу спектаклю, демонструвати вміння вибудовувати дієвий діалог із предметно-речовим світом вистави, розробляти психологічну партитуру образу в зміщеному контрапункті причинно-наслідкових зв'язків, здобувати навички проживання ролі в координатах заданого сценічного хронотопу. Слід зауважити, що розвиток образної лексики театру значною мірою зумовлювався взаємовпливом різних акторських і режисерських шкіл – київської, московської чи ленінградської, які сформувалися у відповідних мистецьких закладах.

Генерація митців 1980-х років привнесла в театр ігрову стихію, парадоксальне поєднання ролевих ситуацій, активне використання образу-маски, побудову сценічної дії на принципах «монтажу атракціонів». Широко використовуючи прийом «театр в театрі», режисери концептуально поєднували кілька ігрових просторів. Сценічне буття персонажів у різних просторово-часових структурах задавало певну систему змістових координат, забезпечувало поліфонічність розвитку сценічної дії. Дотримуючись психологічно поглибленої прорисовки малюнка образів, режисери водночас формували художню тканину спектаклю прийомми брехтівського відчуження, балагана, мюзиклу, притчі. У виставах вони прагнули відійти від жанрової та стильової визначеності, зіштовхнути в одному рішенні явища різної природи.

Активізація суб'єктивно-особистісного у творчій діяльності режисера та сценографа, метафоричне моделювання останнім структури внутрішнього світу драми зумовили принципові зміни в образній лексиці вистав останньої чверті ХХ ст. Визначальну роль у цьому процесі відіграло становлення й розвиток «дієвої сценографії», яка передусім дала змогу драматургію вистав піднести до дії образної, тобто до роботи актора в певній художній системі. У 1980–1990-х роках сценографи, віддаючи перевагу ігровій театральній стихії або створюючи узагальнені образи, які підносили сценічні події на вищий ступінь понятійного ряду, виявляли потужний потенціал у парадоксальному, гармонійному, контрастному поєднанні справжніх

речей і фактур, що додавало багатоплановості сценічному середовищу. Рухливість фактурних елементів задавала плин часу, а у взаємодії з актором – його темпоритм, пластику та ін.

Прагнення митців української сцени розширити оптику художнього відображення дійсності, відтворити більш складну, багатовимірну картину людського буття стимулювало процес освоєння естетичних можливостей сценічного хронотопу. Опановуючи образні ресурси сценічного часу, вони часто йшли за драматургом, відтворюючи закладений у п'єсі його плин. При цьому образно переосмислений часопростір сприяв тому, що у виставі проступав світ, не закріплений у літературному тексті. В інших постановках режисери кардинально змінювали часову структуру драми, відходячи від заданої автором послідовності сценічної оповіді. Об'єднуючи сцени в поліфонічні пласти, творці вистави виносили на поверхню завуальовані для глядача причинно-наслідкові зв'язки, створюючи в такий спосіб зони смислового та емоційно-психологічного напруження. Практика театру засвідчує тенденцію до формування образної системи спектаклю монтажними зміщеннями хронотопів. У кожному окремому епізоді природа сценічного часу зумовлювалася достовірністю побутових та насиченістю психологічних складників подій, що відбувалися. Спектаклі виявилися здатними інтерпретувати час одразу в кількох іпостасях – і в сенсі лінійної тяглості (теперішнє, минуле, майбутнє), і у вертикальному поєднанні (час побутово-особистий, історичний, філософсько-абстрактний та ін.).

Неабияку роль у розвитку сценічної лексики театру 1980–1990-х років відіграло створення майже у всіх театрах України «малих сцен». Творчі пошуки в цьому форматі значно урізноманітнили репертуар, стали своєрідним полігоном мистецьких експериментів, в основі яких були рухомість границь сцени та залу й максимально тісне спілкування з нечисленною глядацькою аудиторією. Граничне наближення, часом – вторгнення глядачів до ігрового сценічного простору, сприяло оновленню акторських

технологій, принципів формування образної системи вистави, розширенню сценічної лексики. Опановуючи нетрадиційний ігровий простір (підвали, сходи, промислові зони, бомбосховища, музеї, пам'ятки архітектури тощо) режисери і сценографи активно експериментували зі зміною зон театрального простору і часу, що в подальшому всебічно реалізується в діяльності іммерсивного театру.

Циклічність, з якою життєподібні або умовні форми відображення дійсності домінували в театральному просторі, стали об'єктивною закономірністю розвитку сценічного мистецтва ХХ ст. Переломний період другої половини 1950-х – 1960-х років скерував естетичні вподобання у бік театральної умовності, що давало змогу показати людину в контексті багатоманіття життєвих реалій, руху часу, історії, а акторам – продемонструвати у виставі високий ступінь образного узагальнення. Українська сцена поступово звільнялася від засилля етнографічно-побутової лексики, життєподібні форми відображення життя збагачувалися психологічно насиченою розробкою партитур акторського розуміння ролі. Водночас режисери активно використовували символіко-метафоричну лексику, у співтворчості зі сценографами формували сценічну дію з активних зорових образів. Просторова пластика вистави створювала світ, що, існуючи за власними законами, владно окреслював територію життя героїв спектаклю.

Інший вектор творчого пошуку був пов'язаний зі створенням на основі п'єси позатекстової реальності, щільної тканини сценічної оповіді, що проростала із суті драматургічного матеріалу. Образ спектаклю вибудовувався відповідно до логіки монтажного контрапункту, режисери прагнули знайти вихід зі світу звичних побутових зв'язків, зробити предметом художнього відображення не зовнішню оболонку життєвих явищ, а їхню внутрішню сутність. Однак загальною домінантою лишався процес образної побудови сценічної дії, що сполучала б усі елементи на рівні цілого. Пошуки акторських технологій підвищення «контактності на межі образу», дозволили

ТЕОРІЯ

митцям, руйнуючи остаточну завершеність сценічного малюнка ролі, «проростати» в художню тканину вистави.

У театрі 1980–1990-х років ігрова театральність формувалась активним використанням образу-маски, різноманітних форм театральних атракціонів (геги, трюки, циркові елементи), взаємодії актора з предметно-речовим світом вистави, зміною ігрового і глядацького просторів тощо. Режисери прагнули оперувати різночасовими зіставленнями (розділяти в межах одного спектаклю різні простори: той, де «перебуває» реальність, і той, де метафори та символи. Художня структура вистав сполучала різні масштаби подій, що відбуваються, – драматичні, ліричні, буфонадні жанрові сцени змінювали оптику споглядання руху внутрішнього світу персонажів, який, перебуваючи в полі постійної взаємодії з біфункціонально організованим простором (поєднання в одній структурі побутового та ігрового начал), надавав сценічній дії високого ступеня образності.

У 1990-х роках режисери демонстрували незвичні для українського театру радикальні трансформації текстів класичної драматургії, естетичну самоцінність гри як такої, нелінійність розбудови сценічної дії, стверджували домінуючу роль у її формуванні засобів невербальних мистецтв, нарешті – демонстрували формування образної лексики драматичної вистави в діалозі з цитатами різних шарів культури та ін.

Джерела та література

1. *Баканурский А.* Жизнь, игра, театральность. – Одесса : Негоциант, 2004. – 272 с.
2. *Владимирова Н. В.* Західноєвропейський театр у динаміці культуротворчого процесу межі ХІХ–ХХ століть. – Київ : Щек, 2008. – 295 с.
3. *Гарбузюк М.* Сценічні прочитання трагедії «Гамлет» В. Шекспіра у львівських театрах (1796–1997) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.02 «Театральне мистецтво». – Київ, 2007. – 18 с.
4. *Гринишина М.* Театр української драматургії. Сучасна та класична українська п'єса на сценах театрів у 1930-х роках. – Київ : Інтертехнологія, 2006. – 283 с.
5. *Єрмакова Н.* Березільська культура: історія, досвід. – Київ : Фенікс, 2012. – 512 с.
6. *Клековкін О.* Сакральний театр: Генеза. Форми. Поетика. – Київ : АртЕк, 2002. – 272 с.
7. *Корнієнко Н. М.* Український театр у переддень третього тисячоліття. Пошук (Картини світу. Ціннісні орієнтації. Мова. Прогноз). – Київ : Факт, 2000. – 160 с.
8. *Корнієнко Н.* Запрошення до хаосу. Театр (художня культура) і синергетика. Спроба нелінійності. – Київ : НЦТМ ім. Леся Курбаса, 2008. – 246 с.
9. *Липківська Г.* Творчі пошуки молодого режисури в театрах України на рубежі 80–90-х рр. ХХ ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.02 «Театральне мистецтво». – Київ, 1995. – 24 с.
10. *Островерх О.* Еволюція просторових систем українського драматичного театру: типи організації, функції, людина (від натуралізму до авангарду) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.02 «Театральне мистецтво». – Київ, 2007. – 20 с.
11. *Пилипчук Р.* Український професіональний театр в Галичині (60-ті роки ХІХ ст.). – Київ : Криниця, 2015. – 511 с.
12. *Український театр ХХ століття / редкол.: Н. М. Корнієнко та ін.* – Київ : ЛДЛ, 2003. – 512 с.
13. *Нариси з історії театального мистецтва України ХХ століття.* – Київ : Інтертехнологія, 2006. – 1054 с.

SUMMARY

The phases of the stage process development in the aspect of changes in the figurative language of the theater are distinguished in the article, the influence of social, political and artistic context on the development of the stage art of Ukraine in the 1950s–1990s, the repertoire policy, the aesthetic orientation of artistic search are analyzed.

The renewal of the figurative vocabulary of the 1960s–1970s is followed by the influence of the creative achievements of the theater reformers, belonging to early XXth century. The resumption of cultural traditions has been manifested, first of all, by Les Kurbas, who joined the creative work. Rigid ideological censorship has inhibited the latest theatrical tendencies significantly, but it could not stop the revival of dialogue with the creative work of directors of the past.

Artistic search of the pointed period clearly outlines the way from the symbolic-illustrative stage lexis to the figurative metaphorical, genre-style multifunctional score of the production. Having refused from the scenic plausibility, destroying the *forms of life itself* in order to identify a wide range of links between a person and the world, the artists sought to maximize the possibilities of the stage, to present types of time and levels of knowledge of the world in the play, unfixed in the literary text.

The artists generation of the 1980s has brought the play element to the theater, a paradoxical combination of role-playing situations, the active use of the image-mask, the construction of stage action on the principles of the *attractions assembling*. Using widely the method *theater in the theater*, directors unite several playing spaces conceptually. The scene essence of the characters in various spatial-temporal structures has set a certain system of content coordinates, providing polyphony of stage action development. Following the psychologically profound drawing of the images, the directors at the same time have formed the artistic background of the play with the techniques of Brecht's estrangement, the balagan, the musical, parable. In the performances they sought to digress from genre and stylistic certainty, to confront the phenomena of different natures in one solution.

The activation of subjective-personal in the creative activity of the director and scenographer, the metaphorical modelling of the structure, peculiar for the inner world of drama have caused fundamental changes in the figurative vocabulary of performances of the last quarter of the twentieth century. A decisive role in this process belongs to the formation and development of *effective scenography*, which, in the first place, enable the active line of the play to be brought up to the figurative, that is, to the actor's work in a certain artistic system.

The desire of the Ukrainian scene masters to expand the optics of reality artistic reflection, to reproduce a more complex, multidimensional picture of human existence, has stimulated the process of mastering the aesthetic capabilities of the stage chronotope. Mastering the imaginative resources of stage time, the directors often follow the playwright, reproducing the time immemorial in the play. At the same time, the figuratively redefined time space has contributed to the fact that the world, appearing in the play, is not fixed by the playwright in the word. In the other productions directors change the temporal structure of the drama radically, departing from the playwright set sequence of the story. Combining the scenes into polyphonic layers, the co-authors of the play have shown the relationship of cause and effect covert for the audience, thus creating a zone of semantic and emotional, psychological tension.

Significant influence on the figurative vocabulary development is caused with the search for *novel thinking*, a performance way of a dramatic action development, experiments with the changing of the theatrical space and time areas in the format of a *small stage*, etc.

In the 1990s the directors have demonstrated unusual for the Ukrainian theater radical transformations of classical drama texts, the aesthetic value of the play itself, the nonlinearity of the stage action development, asserted a dominant role of means of non-verbal arts in its formation and finally demonstrated the creation of a figurative vocabulary of a dramatic play in a dialogue with quotations according to different cultural levels, etc.

Keywords: Ukrainian theater, production, scenography, acting, stage chronotope, theater figurative language, figurative vocabulary, image system of the performance.

УДК 78.082.4:783

ОСОБЛИВОСТІ ПРОЧИТАННЯ ТЕКСТУ ПСАЛМА 100 МАКСИМОМ БЕРЕЗОВСЬКИМ У КОНЦЕРТІ «МИЛОСТЬ І СУД ВОСПОЮ ТЕБІ, ГОСПОДИ»

Мстислав Юрченко

У статті здійснено аналіз хорового циклічного концерту Максима Березовського «Милость і суд воспою Тебі, Господи», що написаний на текст псалма 100. Музикознавчий аналіз засвідчує, що М. Березовський музичними засобами хотів змінити ідейну направленість біблійного тексту, а виконавськими – структуру твору, його образну характеристику, тобто суттєво вплинув на ідейну концепцію великої хорової форми середини XVIII ст.

Ключові слова: Максим Березовський, хоровий циклічний концерт, хорове виконавство.

В статье сделан анализ хорового циклического концерта Максима Березовского «Милость и суд воспою Тебе, Господи», написанный на текст псалма 100. Музыковедческий анализ показывает, что М. Березовский музыкальными средствами хотел изменить идейную направленность библейского текста, а исполнительскими – структуру произведения, его образную характеристику, то есть существенно повлиял на идейную концепцию большой хоровой формы середины XVIII в.

Ключевые слова: Максим Березовский, хоровой циклический концерт, хоровое исполнительство.

The analysis of the choral cyclic concerto by Maxym Berezovskyi entitled *The Grace and the Law I will Sing to You, the Lord*, written on the text of the psalm 100 is proposed in the article. The musicological analysis shows that M. Berezovskyi can change the ideological orientation of the biblical text by music means. And performance means are able to change the structure of the work, its figurative characteristic, that is to influence the ideological concept of a great choral form of the middle of the XVIIIth century significantly.

Keywords: Maxym Berezovskyi, choral cyclical concert, choral execution.

Творчість Максима Березовського сьогодні стає дедалі активнішим суб'єктом музичного простору України. Значною мірою це спричинено опрацюванням більшості зразків його хорової спадщини. Віднайдені хорові концерти композитора не тільки входять до репертуару хорових колективів, але й пояснюють, яким чином відбувся перехід від барокової партесної хорової творчості до класичних циклічних концертів, що було здійснено саме М. Березовським у середині XVIII ст.

Нині дуже актуальним аспектом є виконавська характеристика цих концертних форм, завдяки чому стає зрозумілішим стиль композитора. Особливістю творів М. Березовського є відсутність авторських партитур. Тому кожне виконання, відтворення нотного запису чи музикознавчий аналіз не зможуть поставити остаточну крапку в характеристиці його творів, доки не будуть віднайдені автографи.

Проте така ситуація не заперечує окремих спроб виявити характерні ознаки творчості композитора, через які проглядають загальніші проблеми, що стосуються особливостей формування великої концертної

форми у XVIII ст., використання засобів музичної виразності, виконавських акцентів, зрештою, національних ознак тощо.

Пропонована стаття базується на дослідженнях українських та зарубіжних музикознавців, хорових диригентів, яким належить вагомий внесок у справу пізнання творчості одного з найталановитіших композиторів названої епохи. Серед них варто виокремити праці О. Шреєр-Ткаченко [6], М. Ричаревої [4; 5], М. Степаненка [1], М. Юрченка [8], Л. Корній [2], А. Лебедевої-Ємеліної [3], О. Шуміліної [7], які безпосередньо займалися вивченням творчості композитора.

Концерт «Милость і суд воспою Тебі, Господи» – один з найбільш довершених творів М. Березовського. Ще П. Воротніков на початку XIX ст., аналізуючи творчість композитора, визнав цей концерт одним з його найбільш вдалих творів, поставивши його в один ряд з «Літургією», яку вважав зразковим циклом. Яскрава музика цього твору, виразне фразування, а головне – промовисті інтонації, які змальовують граничні стани яскравим сплавом мелодико-текстових формул, – усе це робить фактуру

твору опуклою, рельєфною, такою, що вирізьблює ситуації, подібно до зорових драматичних ефектів. У творі багато елементів партесної техніки: модальний розмір (4/2 – 3/2 – 4/2); крупні тривалості – половинні, цілі, бревіси; епізоди з поліфонією пластів (груп хорових голосів); частий тривалий рух гармонічним *tutti* – «гармонічний читок». Проте порівняно з партесними творами, це нова музика, яскрава, виразна; музичне вирішення драматичних епізодів настільки переконливе, що «Милость і суд воспою Тебі, Господи» є одним з найвизначніших концертних творів М. Березовського, а отже – епохи.

Цікаве й суперечливе звернення М. Березовського до тексту псалма 100. Весь використаний композитором текст псалма не спрямований на звеличування Бога й не є молитовним зверненням до Всемогучого, як бачимо в більшості концертів. У псалмі 100 йдеться про роздуми царя Давида, який, сумніваючись у правильності своєї поведінки, розмірковує над моральністю очільника держави: як треба поводитися царю, щоб оберігати свій народ й допомагати йому жити в злагоді та наблизитися до Творця. Тобто в цьому псалмі викладено «кодекс доброчесного владика» стосовно удосконалення власних помислів, щоб жити й правити відповідно до заповідей Господніх: коли Господь прийде до нього (до владика), чого царю слід остерігатися («не пропущай пред очима моїма вещь законопреступную») і кого запрошувати до себе (на службу), з ким не варто навіть спілкуватися («гордого оком і неситого серцем, того, хто таємно обмовляє ближнього») і кого не слід наближати до себе («очі мої на вірнія землі»). Тобто цей текст міг наповнити царя, як правильно керувати державою.

Псалом 100.

1. Милость і суд воспою Тебі, Господи:
2. Пою і розумію в путі непорочні, ког-да приїдеши ко мні; прехождах в незлобії сердца свого посереді дому моего.

3. Не предлагах пред очима моїма вещь законопреступную, творящая преступление возненавидіх.

4. Не прильпе мні сердце строптиво: уклоняющагося от мене лукавого не познах.

5. Оклеветающаго тай іскреннього своего, сего ізгонях: гордим оком і неситим сердцем с сим не ядях.

6. Очі мої на вірнія землі, посаждати я со мною: ходяй по путі непорочну: сей мі служаше.

7. Не живяше посереді дому моего творяй гордию: глаголяй неправедная, не ісправляше пред очима моїма.

8. Воутрія ізбивах вся грішнія землі, еже потребити от града Господня вся ділающія беззаконіе.

Навряд чи концерт з таким текстом міг звучати на рядових Літургіях. Радше він призначався до виняткових подій у житті очільника держави або ж у житті самого композитора, який таким чином мав можливість нагадати царській особі про її справжні завдання, викриваючи зловживання в державі. На думку спадає 1766 рік, коли перед імператрицею Катериною II прозвучав концерт М. Березовського у виконанні придворних півчих. Дослідники пов'язують цю подію в житті М. Березовського з подальшим направленням на навчання до Італії. Чи міг це бути концерт «Милость і суд воспою Тебі, Господи»? З одного боку, це була прекрасна нагода для музиканта висловити свої погляди стосовно того, що твориться в державі. З другого, – такий вчинок міг видатися зухвалим і нашкодити його кар'єрі.

Можемо зарахувати появу названого твору до італійського періоду, коли композиторська «необережність» пом'якшувалася через значну відстань до столиці імперії. Можна припустити, що написання цього твору пов'язано з очікуванням важливих подій у житті Російської імперії, на які покладалися великі всенародні сподівання. Серед останніх: 1764 рік – ліквідація українського гетьманства і створення Малоросійської колегії; 1766 рік – підготовка до «Укладеної комісії» – реформи; 1773 рік – селянське повстання під проводом Омеляна Пугачова (Пугача); 1774 рік – Кучук-Кайнарджийський мир – остаточна перемога в Першій російсько-турецькій війні; 1775 рік – знищення Запорозької

ТЕОРІЯ

Січі та запровадження кріпацтва в Україні. Це ті важливі події, які трапилися в житті М. Березовського і на які він міг відгукнутися написанням концерту.

Музичний аналіз концерту допоможе висловити припущення стосовно часу його виникнення.

Формально концерт «Милость і суд воспою Тебі, Господи» написано в складній тричастинній формі. Проте реально ця структура порушується вагомістю, місткістю окремих епізодів, у яких розробляється один характер і висловлюється одна думка. Саме через те, що М. Березовський намагається рельєфно виокремити певний образний стан епізоду, кожен з них набуває важливості, через що структура всього твору дещо подрібнюється, коли певні епізоди претендують на окремішність. І лише виконавські методи дозволяють об'єднати певну епізодичну строкатість концерту, створивши цільну велику хорову форму.

Перша частина концерту є найбільшою за розміром (норма для М. Березовського) і наймісткішою за текстовою інформацією. Тут викладено понад половину всього тексту псалма – перші п'ять віршів. У тексті цієї частини псалма змальовано три образні стани: стан радісного захоплення через можливість оспівування милості та справедливості Господа (вірш 1); стан роздумів царя про непорочний шлях, яким тільки можна дочекатися приходу Господа (вірш 2); стан гнівної рішучості не йти неправедним шляхом, не здійснювати злочинних дій і відкидати злодіїв (вірші 3–5). Зрозуміло, що все це розмаїття образів композитор має відтворити різними музичними засобами. М. Березовський роздібив частину на три досить незалежні епізоди, проте вони не тотожні ані віршам псалма, ані образним станам тексту. При цьому композитор намагався об'єднати різноманітні характери, утримуючи їх у рамках однієї частини. Об'єднуючими засобами стали модальний розмір (4/2), темп (пропонується *Allegro risoluto*) і ритмічний

малюнок:  . Схоже, що М. Березовський хотів почуватися вільно в комбінаціях вірша і що головною для нього була власна логіка, за якою композитор формував музичну ідею концерту.

Частина чітко членується повними кадансами на три епізоди. У першому (вірші 1–2 і, відповідно, два характери) йдеться про роздуми царя (Давида): він оспівує Господні діяння, Його милість, Його суд. Цар розуміє, що лише непорочними діями можна дочекатися приходу до нього Господа, і він очікує Його посеред свого дому. М. Березовського цікавила передусім можливість оспівати **Господні діяння**. Тому весь епізод вирішений у світлих, радісних тонах. Це урочиста, піднесена музика, коли голоси хору, то об'єднавшись у загальному *tutti*, то перебиваючи один одного в стрімких сольних імітаціях, зливаються в радісному хорі славлення Його імені. Частина завершується повним кадансом.

У наступному епізоді (вірш 3) звучить осудження неправедних дій та злочинців («творящая преступления»). Для М. Березовського це прекрасна можливість драматизувати ситуацію, у чому він справжній майстер. Слова «не предлагах мені вещь законопреступную» композитор передає рішучою, «дробовою» ритмікою та висхідними імітаційними вступами голосів, коли, здається, людина, обурена праведним гнівом, рішучо наступає на неправедника. Для посилення виразності цього (і наступного) епізоду бажано стримати темп (пропонується *tempo mosso*), витримуючи його до кінця всієї частини, і посилити фразові кресендо. Продовжуючи далі висловлення про неправедних людей («творящая преступления»), М. Березовський нагнітає напруження, піднімаючи теситуру поліфонічних проведень до «зойкових» викриків тенора й альти «возненавидіх». Так, недостатньо тільки не брати участі в неправедних діях, потрібно їх **зненавидіти**. Тільки так можна уберегтися від неправедного життя (Приклад № 1).

Приклад № 1

ВОЗ - НЕ - НА - ВН - ДІХ, ВОЗ - НЕ - НА - ВН - ДІХ.

ВОЗ - НЕ - НА - ВН - ДІХ, ВОЗ - НЕ - НА - ВН - ДІХ.

ВОЗ - НЕ - НА - ВН - ДІХ, ВОЗ - НЕ - НА - ВН - ДІХ.

ВОЗ - НЕ - НА - ВН - ДІХ.

Цікаво, що далі композитор не посилює драматизацію епізоду, а навпаки – притишує його зниженням теситурної зони й освітлює благополучним *D-dur*. Цей, здавалося б, нелогічний каданс можна зрозуміти як християнський акт прощення, коли людина не обурюється несправедливими діями, а навпаки – журиться, що злодій не стає на праведний шлях.

Заключний епізод частини (вірші 4–5) концентрує найбільшу кількість різних, часом протилежних образних настроїв. Характери тут змінюються буквально по фразях, тому потребують правильного усвідомлення й виразного виконання. «Не прильпе мні серце строптиво»¹ – найбільш драматично насичений епізод, пере-

даний спочатку вкрадливими інтонаціями. Голоси неначе по-зміїному наповзають один на одного, сплітаючись у клубки (гармонічні туттійні каданси). «Уклоняющогося от мене лукавого не познах»² – гнівна гонитва від себе негідника: хор наче наступає на нього «дробовим», ставшим уже лейтобразним, ритмом, і далі, захоплюючи наступний вірш «оклеветующого тай»³, хор виноситься у вищу теситуру, але замість емоційного вибуху звучить «оплакуючий» дует спадних жіночих голосів. Так жінки гірко оплакують «іскреннього свого»⁴. Ці два такти, що «встромлені» між грізними викривальними епізодами, створюють враження раптової тиші і ясно-го неба серед розбурханої стихії.

Приклад № 2

гор - дим - о ком і не си тим серд цем

Епізод не закінчується. Хор продовжує грізний наступ на несправедника «дробовою» ритмічною фігурою, готуючи кульмінацію «сего ізгонях»⁵ як свідоме рішення дорослої, проте обуреної людини. Цей стан передано поступовим підвищенням теситури та двома модуляціями (у трьох тактах), що готує наступну драматичну кульмінацію всього концерту. Знову злет і знову жіночий дует такими самими спадними терціями. Начебто ті самі інтонації. Однак наскільки змінився характер, коли композитор, не-

мовби використовуючи ті самі засоби виразності, повністю трансформував образ: замість оплакування – зойк, замість замилювання – осуд, прокляття. Змінено лише наголос: вища нота подовжена, буцімто набирається енергією, і потім стрімке падіння з колосальним акцентом на устій з відскоком на ввідний тон, де й зависає. Звучать найтрагічніші ноти концерту – викривальні слова проти тих, хто має норавливе серце, злість, хто обмовляє ближнього свого **ТАЄМНО**, хто має «горде око і несите

ТЕОРІЯ

серце», – з тим цар відмовляється мати справу. Цей драматичний епізод М. Березовський насичує пекучими інтонаціями, музика передає сильний душевний біль стражденної людини, яка мучиться усвідомленням недосконалості світу, що робить його звучання одним з найяскравіших драматичних моментів усіх концертів композитора і предтечею кращих епізодів «Не отвержи мене» (Приклад № 2).

Після цього – зосереджене *tutti* «с сим не ядах»⁶. І так само, як у попередньому епізоді, після кульмінації ці слова мають не викривальний зміст, а навпаки – сумний, зажурений, що передано поліфонічним рухом – тужливий розспів «за помиляючихся», де кожний голос по-своєму «додає жалю»⁷, і в кадансі – гармонічний підсумок усієї частини.

У другій частині (формально) оспівується текст двох з половиною віршів псалма (6, 7 і перша половина 8), де містяться три різні образні характери: ліричне звернення до істинно віруючих, яких цар хоче бачити в себе; обурення на гордовитих, брехливих, яких він виганяє зі свого дому й не хоче більше бачити; рішення щодо негайного винищення грішників на всій землі. Завдання таке ж складне, як і в попередній частині, де неминуче виникає потреба членування частини на ряд різних епізодів. Цього разу М. Березовський відмовився від різкого поділу на протилежні за характером епізоди, відділяючи лише той, який кардинально відрізняється від попередніх характерів – йдеться про войовничий епізод, що його композитор подав окремою підчастиною, про яку мовитиметься згодом.

Початок частини витриманий у ліричних тонах: м'яка танцювальність трьохдольного ритму, що витримана впродовж усієї частини, і помірний темп (запропоновано *Andante*). Незважаючи на відсутність повного кадансу, різні характери композитор передав різними засобами виразності. Класичне протиставлення спадних терцій жіночих голосів із задушевними інтонаціями українських ліричних пісень першого епізоду змінюється стрибкоподібними «возгласними» інтонаціями другого; поступеневість, пісенність першого зміню-

ється стрибками, «дробовий» ритм (знайомий з першої частини) з маршевіми ходами та пунктирними ритмами – у другому. Тут М. Березовський – класик. М'якість, душевний спокій передає характер замилювання «вірними землі», тобто тими, хто споконвіку живе на цій землі⁸. Тоді як збудження, військовий настрій (маршовість), наступальний характер – знову повернення образів попередньої частини: «Не живяше **посереді** дому моего творяя гордино: глаголай неправедная, не исправляше пред очима моїма».

Здавалося, що композитор повинен перевершити драматичну складову цієї частини, посилюючи драматизацію ближче до кінця твору. Проте цього не відбувається. Драматичний епізод сприймається не так гостро, як у першій частині. М. Березовський пом'якшує гостроту фактурно – найрізкіші епізоди доручено солістам, та й мелодика загалом стає більш рівною, заспокоїливою. І хоча в другій частині немає тієї «зажурливості» за несправедлими, що спостерігалася в першій частині й звучала там надзвичайно ефектно, тут це драматизація, яка, утім, програє першій частині. У чому ж задум Березовського?

Для відповіді варто порівняти цей концерт з іншими концертними творами композитора. Тоді стане зрозуміло, що автор намагався виокремити характер кожної частини й шукав функціональне місце їх у циклі. Так у нього з'явилися другі ліричні, треті оповідальні. Він ще не дійшов до зразкової форми, яка з'явилася пізніше (у «Не отвержи мене») і яка передувала сонатно-симфонічному циклу. Поки ж композитор шукав, експериментуючи з кількістю частин (від двох до дванадцяти) та їх функціональністю. Його задача полягала в тому, щоб створити повноцінні структури, які могли б об'єднуватися в складні сполучення, утворюючи сюжетику твору. І багато було знайдено. Зокрема, другі частини циклу мали відрізнитися ліричним характером. М. Березовському дещо заважав текст псалма, у якому не витримана та сюжетика, до якої він прагнув, – весь час поверталися епізоди гнівного, викривального, навіть войовничого змісту, що перебива-

лися ліричними, інтимними включеннями. Композитор не наважувався їх ігнорувати й вибирати лише ті вірші, які відповідали його класичному логічному баченню. На це він зважився пізніше. Проте в цьому випадку М. Березовський чомусь дотримувався повного тесту псалма. Це і призвело до певної строкатості форми, дещо стрибкоподібного формування емоційної й образної характерності.

Здається, що композитор, долаючи не-класичний виклад псаломного вірша, змушений був пом'якшувати гостроту емоційних піків, і це призвело до того, що друга частина циклу не так гостро викриває негативний образ, здебільшого перебуваючи в ліричному тоні. Однак це не вада. Навпаки, те, що автор (навмисне) згладжував напруження в другій частині, свідчило про його гостре відчуття форми, тому що таким чином він готував фінал.

Тепер поговоримо про третій епізод другої частини, який значно відрізняється від попередніх характерів побудови. Це короткий епізод, що відтворює бойовничий текст: «Во утрія ізбивах вся грішняя землі»⁹. Третій епізод частини має особливе призначення й місце у формі. У партитурі він приєднаний до другої тридольної частини, тоді як за псаломним текстом він об'єднаний з наступним текстом фуги і становить останній восьмий вірш. За традиційним для М. Березовського членуванням цей епізод виконує підготовчу функцію до наступної рішучої фуги, а не закінчує попередню частину. Подібне двохепізодне сполучення наявне в усіх концертах композитора з фугою і в причасному вірші «Хваліте Господа с небес № 2». Тому М. Березовський відділив його від попередньої частини всіма засобами виразності: пунктирна ритміка з вагомою сильною долею, квартові закличні фанфарні ходи, імітації, широка теситура, гучна динаміка. Ці засоби, що їх використав композитор у такому короткому, але надзвичайно ємкому епізоді, спрямовано на створення бойовничого характеру, рішучого попередження, що Господь дуже скоро («во утрія») здійснюватиме винищення всіх іновірців («вся грішняя землі»).

Як висновок, що впливає з попереднього епізоду, звучить заключна fuga («еже потребити от града Господня вся ділающія беззаконіе»¹⁰). Fuga, з усіма класичними атрибутами цієї форми, створює зоровий ефект битви. Гнівний характер теми, з вагомими, «важкими» тривалостями (розмір 4/2), рішучими, «військовими» октавними стрибками, подрібнюючими спадними прямолінійними, пощаблевими сходженнями голосів, містить зерна наступних елементів фуги. З другого елементу теми, що має прямолінійний спадний пощаблевий октавний рух, виростає важлива тема інтермедії, яка виокремлюється в тематичну побудову, її роль зростає з наближенням до фіналу. Спадні тірати прямолінійних октавних мелодичних «стріл», що проводяться імітаційно паралельними рухами басів з одним з інших голосів, з великою силою «встромлюються» в нижню точку, надзвичайно збуджуючи фактуру і зсуваючи тональність. Ці паралельні тіратні падіння «прострілюють» усю фактуру фуги, створюючи приголомшливе наочне враження грізної битви.

Слід зазначити, що М. Березовський, блискуче володіючи поліфонічною технікою, ніде на «бавився» поліфонічними хитрощами – кожен елемент у нього спрямовано на відтворення певного образу, через це заключні поліфонічні фуги концертів композитора стають справжніми величними фіналами, що не стільки підкреслюють основну думку твору, скільки наголошують на ставленні автора до оспіваного ним псаломного тексту. Так, у концерті «Не отвержи мене» М. Березовський обрав окремі вірші псалма, що відповідали його авторському задуму, і так змінив загальну страдницьку концепцію псалма на бойовничу концепцію хорового концерту, коли людина береться сама вирішувати свою долю й не боїться вдатися заради цього до насильства. Саме такий характер звучить у заключній фугі як підсумку ідеї – не псалма, а автора твору. Таке тлумачення перебувало в річищі культурологічних і загальнофілософських течій тогочасної Європи, що живили ідею Великої французької революції. Отже, М. Березовський

ТЕОРІЯ

і тоді виступив носієм передових суспільних ідей свого часу.

У цьому випадку класична й образна fuga концерту «Милость і суд воспою Тебі, Господи» також має певний суб'єктивний відтінок. Незважаючи на те що текст заключної fugи та останній рядок псалма 100 співпадають і відтворюють один войовничий образ, М. Березовський музичними засобами настільки посилив саме войовничий елемент образного строю fugи, що таким чином підкреслив тему невідворотності Божого покарання за вчинені гріхи. Саме таке тлумачення завдяки майстерності композитора стає домінуючим відчуттям, і весь виклад псалма, на перший погляд, досить розсудливий, навіть у чомусь дидактичний, набуває відтінку грізного попередження неслухняним, що «творять неправду», бо будуть невідвратно покарані. Мабуть, М. Березовський, добираючи вірші псалма для створення концерту, перебував у полоні волелюбних думок і дуже гостро реагував на прояв несправедливості у світі.

Отже, ми бачимо, як поступово в М. Березовського формувалася погляд на музичну творчість, на те, що музичні засоби здатні до набагато ширшого, ніж розважальні функції, віддзеркалення людських почуттів, вони можуть відтворювати не тільки душевний стан людини, але й духовний, і що хорова музика з розширенням музичних засобів спроможна говорити про складні, філософські аспекти людського життя.

Примітки

- ¹ «Не приліпиться до мене перекирливе серце».
- ² «Лихого не буду знати».
- ³ «Роблячого наклеп таємно».
- ⁴ Тобто милого ближнього свого, на якого створюється таємний наклеп.
- ⁵ «Цього прожену».
- ⁶ «З цим не матиме справу».
- ⁷ Вислів українських кобзарів.
- ⁸ Можливо, натяк М. Березовського на українців, які піддаються гонінням!
- ⁹ «Зранку буду нищити всіх безбожних землі».
- ¹⁰ «Щоб вигубити з міста Господнього всіх злочинців».

Джерела та література

1. *Березовський М.* Соната для скрипки і чембало / публ., розшифровка та ред. М. Степаненка. – Київ, 1983.
2. *Корній Л.* Історія української музики. – Київ ; Харків ; Нью-Йорк : Вид-во М. П. Коць, 1998. – Ч. 2 : Друга половина XVIII ст. – 387 с.
3. *Лебедева-Емелина А.* Русская духовная музыка эпохи классицизма (1765–1825) : каталог произведений. – Москва : Прогресс-Традиция, 2004. – 655 с.
4. *Рыцарева М.* Композитор Максим Березовский. Жизнь и творчество. – Ленинград : Музыка, 1983. – 141 с.
5. *Рыцарева М.* Максим Березовский. Жизнь и творчество композитора. – 2-е изд., пересм. и доп. – Санкт-Петербург : Композитор, 2013. – 225 с.
6. *Шресер-Ткаченко О.* Історія української музики. – Київ : Музична Україна, 1980. – Ч. 1 : Розвиток української музичної культури від найдавніших часів до середини XIX ст. – 198 с.
7. *Шуміліна О.* Стильова динаміка української духовної музики XVII–XVIII ст. За матеріалами рукописних колекцій. – Донецьк, 2012. – 299 с.
8. *Юрченко М.* Березовський Максим Созонтович / М. Юрченко // Українська музична енциклопедія / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – Київ, 2006. – Т. 1. – С. 180–182.

SUMMARY

The recently discovered choir concertos by Maxym Berezovskyi provide extremely important musical material for Ukrainian musical culture. The analysis of concertos that have not been used in the performing practice yet should help musicians to orient themselves better in the peculiarities of the composer individual style and, that is more important, in the principles of a great choral form arranging by Ukrainian composers of the 18th century. The proposed article is based on the researches of Ukrainian and foreign scientists who have made a significant contribution to find and develop the composer's choral heritage.

МСТИСЛАВ ЮРЧЕНКО. ОСОБЛИВОСТІ ПРОЧИТАННЯ ТЕКСТУ ПСАЛМА...

The concerto *The Grace and the Law I will Sing to You the Lord* is among the best works of Berezovskyi in this genre. Performing analysis helps to identify the ways for a composer to achieve the creation of a highly artistic choral work. Thus, following the instructive nature of the text of psalm 100, which the composer used in full, Berezovskyi creates a vivid concert composition, where he tries to depict the polar figurative characteristics as rigorously as possible: pious life and theft, kindness and slander, which deepens general dramatization of the concert.

For this aim Berezovskyi works actively with the form of the concert, lending a pithy meaning to the episodes; diversify the textual confrontation between Solo and Tutti, to emphasize the climax; uses a variety of rhythms, metrics; dynamic contrasts and moving agogy.

Like in the most concerts of Berezovskyi, in this work, the final fugue, along with the preceding militant episode, creates an active expressive finale. Using melodic means, Berezovskyi achieves the effect of a grand battle, which is designed to destroy all sinners from the face of the earth - whether this is not the forerunner of the famous final fugue from *Do not Turn Me Off*. The concert *The Grace and the Law* shows gradual development of Berezovskyi own view on musical works and the fact that choral means are able to expand the music pithiness and its executing means significantly.

Keywords: Maxym Berezovskyi, choral cyclical concert, choral execution.

УДК 784.1:78.03

ФЕНОМЕН «ХОРОВА КАПЕЛА»: ДИНАМІКА ПОНЯТТЯ

Оксана Нікітюк

У статті досліджено феномен і проаналізовано поняття «капела» в контексті української та європейської музичних культур; структуровано всі існуючі типи капел; простежено розвиток капели як форми виконавського колективу в історичній прогресії; на прикладі Національної заслуженої академічної капели України «ДУМКА» проаналізовано передумови виникнення й характерні особливості української хорової капели ХХ ст.; здійснено порівняльну характеристику хору та хорової капели.

Ключові слова: капела, хорова капела, капела «ДУМКА», хор.

В статье изучен феномен и сделан анализ понятия «капелла» в контексте украинской и европейской музыкальных культур; структурированы все существующие типы капелл; прослежено развитие капеллы как формы исполнительского коллектива в исторической прогрессии; на примере Национальной заслуженной академической капеллы Украины «ДУМКА» проанализированы предпосылки к возникновению и характерные особенности украинской хоровой капеллы ХХ ст.; проведена сравнительная характеристика хора и хоровой капеллы.

Ключевые слова: капелла, хоровая капелла, капелла «ДУМКА», хор.

This article deals with the phenomenon and analyses the conception of *chapel* as a choir in the context of Ukrainian and European musical cultures; it also structures all existent types of chapels. The authoress retraces the development of chapel as a form of performance ensemble through historical progression. Taking the National Merited Academic Chapel (Choir) of Ukraine *DUMKA* as an example, she considers prerequisites for the appearance of the XXth-century Ukrainian choral chapel, as well as its specific features. She also gives comparison characteristics for a choir and a choral chapel.

Keywords: chapel, choral chapel, chapel *DUMKA*, choir.

Історія України ХХ–ХХІ ст. насичена драматичними й доленосними подіями. Зміни державного устрою, Голодомор, війни, репресії, панування радянського режиму минулого століття негативно вплинули на формування й розвиток національної культури. Водночас важкі часи історії українського народу активізували творчу діяльність митців, а іноді й цілих мистецьких колективів. Національна заслужена академічна капела України «ДУМКА» – хоровий колектив, створений ще за часів УНР, майже століття є провідним вітчизняним колективом, що гідно презентує українську культуру світові. Концертна діяльність державної капели по містах України з програмами сучасної академічної української музики є важливою для процесів національного самоствердження. Отже, наше завдання – зрозуміти, у чому ж полягає феномен цього колективу.

Усвідомлення сутності поняття «хорова капела» в українській музичній культурі можливе лише за умови його аналізу в контексті світової музичної культури. Відтак у коло наукових зацікавлень потрапили такі виконавські формації: *церковна хорова європейська капела, придворна європейська і придворна російська капели, гуцуль-*

ська капела, капела бандуристів, хорова капела радянських часів та хорова капела сучасної України. У вітчизняній музикознавчій літературі феномен капели як окремої групи виконавських колективів висвітлено досить обмежено. Розвиток наукової думки із цього питання має свої напрями:

а) епізодичні дослідження капели як форми виконавського колективу в історії європейської культури (Н. Герасимова-Персидська, О. Зосім, *Franz Endler, Kim Lorenz* та ін.);

б) дослідження окремих етапів творчої діяльності Придворної капели Санкт-Петербурга XVIII–XIX ст. (М. Гордійчук, Н. Костюк, В. Музалевський, А. Муха, Л. Пархоменко, М. Ричарева, Н. Садовий, М. Юрченко та ін.);

в) музикознавчі й історичні розвідки діяльності українських хорових, інструментальних та вокально-інструментальних капел (М. Антонович, М. Бурбан, Є. Вахняк, М. Михайлов, О. Найдюк, Л. Пархоменко, Н. Семенко, Ю. Ткач, М. Хай, Г. Шибанов та ін.).

Аналіз передумов появи хорової капели в Україні актуалізував питання взаємозв'язку історичного розвитку цього виду виконав-

ства в контексті європейської, російської та української культур. Певна прогалина існує також у теоретичному осмисленні капели, а саме її національних форм (*хорова капела, гуцульська капела, капела бандуристів*). Своєю чергою це призвело до відсутності чітких музикознавчих означень, окреслених виконавських особливостей цих груп виконавців, порівняно з хором або ансамблем (зокрема, *хорова капела – хор, інструментальний ансамбль – інструментальна капела, ансамбль бандуристів – капела бандуристів* тощо). Таким чином, перед нами постають завдання:

1) проаналізувати історичний розвиток капели як форми виконавського колективу в контексті світової музичної культури;

2) простежити передумови виникнення феномену української хорової капели, її виконавські можливості та особливості.

У сучасному музикознавстві виокремлюють три види колективів-капел: інструментальні, хорові та вокально-інструментальні. Визнаною найдавнішою формацією капели в європейській культурі є церковна хорова капела, натомість в Україні – це інструментальна (гуцульська) капела. Розвиток українського музичного виконавства відбувався паралельно з аналогічними європейськими процесами (з урахуванням впливу історичних подій в Україні, Європі та Росії). Виконавська практика ХХІ ст. свідчить про структурування капели й уніфікацію цього поняття в Україні та Європі.

Музична культура України	Музична культура Європи
Капела ХІІІ ст.	
Інструментальна (гуцульська)	Хорова
Капела ХХ–ХХІ ст.	
Вокально-інструментальна Інструментальна Хорова	Вокально-інструментальна Інструментальна Хорова

Проаналізувати феномен капели в історичній прогресії можна на прикладі знакових колективів-представників цієї виконавської групи. Осередком створення й функціонування перших капел співаків були церкви (каплиці) та двори Західної Європи ХІІІ–ХV ст.¹ Так, історія хору Сікстинської капели в Римі, також відомої як Папська капела², одного з найстаріших хорів світу, що й донині функціонує при Сікстинській капелі у Ватикані, розпочалася 1471 року завдяки Сіксту ІV. Її створення було задумано як продовження середньовічної традиції папської *Schola cantorum*, що складалася із семи співаків (*prior, secundus, tertius, archiparaphonista* та трьох дітей). Уже на цьому етапі можемо зафіксувати прототип майбутнього українського партесного церковного хору з розподілом на хорові партії в поєднанні з голосами хлопчиків-дискантів. Римська *Schola cantorum* припинила існування на початку ХІV ст. у зв'язку з перенесенням папської кафедри до Авіньйона.

У ХV ст. ця ватиканська інституція відродилася як *Collegio dei Cappellani cantori*, а з ХІХ ст. – як Сікстинська хорова капела (Хор Сікстинської капели). Колектив існує донині й складається з 20 дорослих співаків та 30 хлопчиків, є учасником святкових папських богослужінь. У репертуарі капели – не тільки твори композиторів римської школи, але й сучасна європейська музика.

Перша європейська церковна капела – прототип майбутніх українських церковних хорів і хорових капел. Вітчизняна церковна хорова культура зазнала впливу європейської (у складі хору, репертуарі, особливостях виконавства), однак назва «капела» в церковному середовищі не прижилася. Натомість розвиток вітчизняної церковно-співацької культури породив власні назви хорових колективів православної церкви: великий та кліросний (верхній і нижній) хори. Справедливим видається твердження Л. Пархоменко³, що капела в музичній культурі Західної Європи була презентова-

ТЕОРІЯ

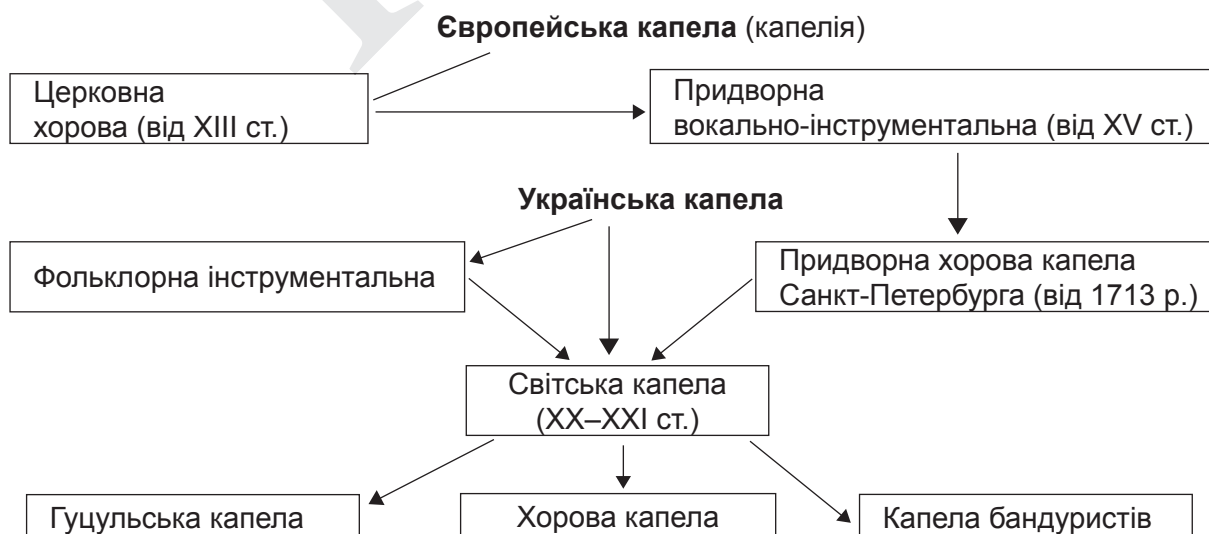
на ще й малими подорожуючими вокально-інструментальними виконавськими групами, репертуар яких складався із церковної та світської музики. Імовірно, така виконавська формація і стала прототипом майбутніх українських мандрівних капел XX ст.

У музикознавстві сталою є думка про те, що церковні хорові капели Західної Європи в певний час стали підґрунтям для виникнення європейських вокально-інструментальних придворних капел. Так, придворна капела у Відні ⁴ при дворі Габсбургів існувала вже від 1296 року як хор співаків. Наказом Максиміліана I в липні 1498 року було створено придворні оркестр і хор хлопчиків. Тоді ж до Відня було запрошено музикантів із Фландрії, Валлонії, пізніше – Італії, які ставали придворними капельмейстерами (керівниками капел), розвивали виконавські й репертуарні межі придворної капели аж до виконання у Відні опери (XVII ст.). Розквіту придворна капела зазнала під орудою австрійців у XIX ст. (Йозеф Ейблер, Йоган Хербек, Ганс Ріхтер та ін.), а у XX ст. трансформувалась у великий виконавський склад: Віденський хор хлопчиків (близько 100 осіб), Віденський філармонійний оркестр (близько 120 осіб) та чоловічий хор Віденської опери (близько 40 осіб).

Під впливом європейських придворних капел на базі хору «Государевих певчих дяков» від 1713 року з'явилася Придворна капела Санкт-Петербурга, до керівного й більшості виконавського складу якої входили музиканти з України. Таким чином, вона була

тісно пов'язана зі співацькою культурою нашої країни. Упродовж 30-ти років, починаючи з 1796 року, капелою із 90 співаків керував український геній – композитор і хоровий диригент Дмитро Бортнянський. Творча діяльність капели вплинула на формування репертуарних (світські й церковні твори), виконавських (великий склад хору, чоловічий тип хору, вокальна манера), диригентських засад (мануальна техніка хорового диригента) української хорової церковної та світської культур. Виконавський стиль капели безперечно зазнав впливу італійської музичної культури, що «вживилася» в православну співочу практику та слов'янську вокальну школу. Така стильова еклектика відіграла негативну роль у формуванні виконавського стилю великих церковних хорів та світських хорових капел України XX ст. Діяльність диригентів-хормейстерів і регентів XXI ст., спрямована на пошуки автентичності виконавства, започаткувала тенденцію «очищення» виконавського стилю великих хорових колективів (репертуар, манера співу тощо) від чужорідних для неї елементів італійської, російської та радянської культур.

Становлення феномену капели як форми виконавства відбувалося протягом 700 років та зазнало віянь вищезазначених європейської, російської та радянської культур. Під впливом історико-культурних умов європейська традиція церковної капели в Україні трансформувалась у світську капелу XX ст. (із жанровими розгалуженнями). Схематично цей процес виглядає так:



Отже, традиції музикування в церковних і придворних європейських виконавських колективах свого часу запозичила культура Російської держави, а саме Придворна капела Санкт-Петербурга. Абсолютно автономно в Україні розвивалося музикування інструментальних фольклорних капел. Найімовірніше, взаємодія обох традицій – церковно-світського й фольклорного виконавства – виявилася в діяльності світських хорових, вокально-інструментальних, інструментальних колективів-капел (у репертуарі, складі, манері виконання тощо), що діяли в Україні у ХХ ст. Сучасні світські капели можемо поділити на такі групи:

а) фольклорні автентичні капели (інструментальні, вокально-інструментальні, гуцульські капели);

б) академічні капели (хорова капела, капела бандуристів).

Таким чином, поняття «капела» об'єднує в собі кілька значень: інструментальний колектив Західної України, колектив співаків-бандуристів та великий хоровий колектив (іноді з можливістю поділу на менші виконавські групи в межах одного колективу). Детальніше розглянемо різновиди капел на теренах України.

В Україні здавна в народному середовищі побутували інструментальні капели, на відміну від європейської культури, де осередком створення музичної капели була церква. Народньо-інструментальна традиція українців становить значний інтерес для сучасних музикознавців. Найкраще збереженою донині є гуцульська інструментальна музика, що у ХХІ ст. представлена ансамблями інструменталістів, знаними як «гуцульські» капели або ансамблі. До їх складу входять: скрипка, скрипка-втора, ліра, цимбали, басоля (бас), сопілка, бубон, бухало, решітка тощо. Одним з найяскравіших представників музикування інструментальних капел сьогодні є капела «Надобридень»⁵. Гурт постав у рідкісній реконструктивній руху фольклорної автентики в Україні в 1980–1990-х роках з ініціативи Михайла Хая як капела інструментальної музики при кафедрі музичної фольклористики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

Капела репрезентує винятково традиційний інструментальний репертуар із багатьох регіонів України, нагромаджений учасниками у фольклорних експедиціях (ладканки й марші-коломийки з Бойківщини, «гуцулки» з Гуцульщини, «паходи» з Волині, марші й марші-«козачки» з Полісся, подільські «вівати», «Каперуш» тощо)⁶. Отже, завдяки реконструкції автентичного музикування капели «Надобридень» можна скласти уявлення про загальний образ первинної української інструментальної (вокально-інструментальної) капели.

Незважаючи на неоціненне значення відтворених інструментальних капел та побутування гуцульської в Західній Україні, найпопулярнішим з вокально-інструментальної групи капел нині є оригінальний, унікальний у світі колектив – капела бандуристів⁷. Форма колективу – академічна, але вона також увібрала деякі ознаки автентичних інструментальних капел. Виконавство академічної капели бандуристів досягло розквіту в часи Радянської України. Однак стремління до масовості мистецтва й культурної асиміляції призвели до нівелювання оригінального, неповторного тембру української бандури в поєднанні з голосом (додавання до бандурного складу домр, балалайок, баяна, гітари тощо). Наразі чисельні капели бандуристів перебувають у стані творчої (репертуарної, стильової тощо) адаптації до сучасних культурних вимог. З'являються «чисті» вокально-бандурні виконавські склади або капели бандуристів, підсилені українськими народними інструментами (цимбали, сопілка тощо), у репертуарі яких достойне місце займають твори сучасних українських композиторів. Виконавські особливості різновидів сучасних українських капел щільно переплетені. Відтак вивчивши історичний досвід, убачаємо витoki академічної й народної вокально-інструментальної капели ХХ ст. в автентичних інструментальних ансамблях.

На початку ХХ ст. виникла українська хорова капела, що поєднала ознаки церковної, фольклорної та світської капел і увібрала в себе найяскравіші особливості кожного зі своїх попередників. Музикознавча термінологічна практика одночасно й ав-

ТЕОРІЯ

тономно використовує поняття «хорова капела» й «хор». У статтях, присвячених першим хоровим капелам (М. Гордійчука, А. Лащенко, Л. Пархоменко), водночас трапляються обидві назви, утім, визначення «хорова капела» використовують для підкреслення масштабності й багатофункціональності колективу (з акцентом на гастрольну концертну діяльність).

1918–1921 роки – часи активного запровадження великих за складом хорових колективів на території України, що стали знаковими в історії української культури, заклали підвалини майбутнього хорового руху України. Музикознавча думка з питань української хорової музики того періоду представлена дослідженнями Г. Камінської, О. Кудлай, В. Кубійовича, А. Лащенко, Л. Пархоменко, П. Тичини, А. Харченко-Мініна, Г. Шибанова та інших і присвячена кільком основним напрямкам: а) історія діяльності Дніпросоюзу; б) творча діяльність хорової капели під орудою О. Кошиця; в) історія виникнення хорової капели «Думка». Усі ці дослідження прямо або опосередковано торкаються часів виникнення (формування) феномену української хорової капели.

Узагальнюючи опрацьований фактологічний матеріал, зазначимо, що політична й культурна ситуація в Україні того часу вимагала від творчих організацій та товариств включитися в процес творення й розвитку української музичної культури і, зокрема, хорового мистецтва. Активну участь у ході культурної державної розбудови взяли відомі композитори й диригенти (О. Кошиць, М. Леонтович, С. Людкевич, К. Стеценко, Я. Степовий та ін.). Осередком національного культурно-мистецького прогресу на початку ХХ ст. стало об'єднання споживчих кооперативів на українських землях Дніпросоюзу (1917–1920) із центром управління в Києві. В активі Дніпросоюзу було створення знакових хорових колективів України, одним з яких є «ДУМКА», що, за висловом Ю. Чекана, «нині знаходиться на хоровому Олімпі» [6]. Хорові колективи при Дніпросоюзі з'являлися завдяки діяльності музично-хорової секції культурно-освітнього відділу. На меценатські кошти організа-

ції в березні 1919 року під керівництвом Полікарпа Бігдаша-Богдашева було створено хоровий колектив⁸, який 1920 року реформували в Першу мандрівну капелу Дніпросоюзу під керівництвом хормейстера Нестора Городовенка. З метою поширення й популяризації української музики на Правобережжі та Півдні України було засновано ще один хоровий колектив – Другу мандрівну капелу Дніпросоюзу (1920) під керівництвом Кирила Стеценка. Капела популяризувала нові твори українських композиторів, що публікувалися видавничою секцією Дніпросоюзу, проте через політичні умови того самого року припинила свою гастрольну діяльність. Реорганізація Першої та Другої мандрівних капел привела до виникнення Державної української мандрівної капели «ДУМКА»⁹: «“Думка” має своєю метою: шляхом зразкового виконання культивувати хорове мистецтво на Україні. Всі свої художні здобутки нести робітникам і селянам в село, завод, шахту»¹⁰.

У 1919 році з метою популяризації української музики за кордоном у Києві було створено *Українську республіканську капелу* під керівництвом О. Кошиця й К. Стеценка. Від лютого 1919-го до кінця липня 1920 року в складі 80 осіб під головуванням О. Кошиця капела концертувала з великим успіхом у країнах Європи – у Чехословаччині, Австрії, Швейцарії, Франції, Бельгії, Голландії, Англії та Німеччині. Через певний час на базі Української республіканської капели було утворено три окремі хори, з яких група з 18 осіб на чолі з О. Приходьком (адміністратор капели) переїхала на Закарпаття, осіла в Ужгороді й там заснувала товариство «Кобзар», а згодом і театр. Інша група капели концертувала в Іспанії, а основна частина під проводом О. Кошиця, переїхавши через ЧСР до Польщі, створила у Варшаві Український національний хор і взимку 1921 року розпочала турне Іспанією, Францією, Бельгією, Німеччиною та США, де й залишилася. Тут від жовтня 1922 року до березня 1923 року дала 138 концертів, а згодом у Бразилії, Аргентині, Уругваї, на Кубі – близько 900 концертів. Український національний хор, виховавши десятки музичних діячів і диригентів, перестав існува-

ти 1924 року, однак розпочата ним справа мандрівного концертування була відтворена хоровою капелою «ДУМКА», яка є постійним репрезентантом української культури світові та взірцевим виконавцем кращих зразків європейської музики ¹¹.

Глибинне дослідження діяльності капели О. Кошиця є вагомим частиним наукового доробку музикознавиці Л. Пархоменко. На її думку, продовжувачем славетної капели О. Кошиця став Муніципальний камерний хор «Київ», основною спрямованістю репертуарної політики якого є відродження музики українського бароко, класицизму, виконання сучасної української музики, активна концертна й гастрольна діяльність (аудіозаписи, концертна презентація, нотні редакції та видання, музикознавчі статті). Безперечно, така думка небезпідставна – диригент хору «Київ» М. Гобдич є дієвою, харизматичною творчою особистістю, його внесок у розвиток сучасної хорової справи, безсумнівно, – відголосок діяльності диригента О. Кошиця. Однак єдиним колективом-продовжувачем виконавства Республіканської капели вважаємо хорову капелу «ДУМКА» (за кількісним складом співаків, технічними можливостями хору, діапазоном, залученням до складу хору більше 9 нижніх басів ¹², універсальністю репертуару, територією гастрольної діяльності тощо), адже саме цей хоровий колектив – репрезентант української музичної культури світові.

Одночасне існування у вітчизняному виконавстві хору й хорової капели актуалізує питання порівняння їх структури та виконавських особливостей. Хорова капела має аналогічні хору типи (дитячий, жіночий, чоловічий), види (одно-, дво-, три-, чотириголосний тощо) та елементи хорової звучності (інтонація, ансамбль, тембр тощо). Однією з найголовніших відмінностей хорової капели від хору є кількість її співаків. Ураховуючи цей факт, порівняльна характеристика зводиться до зіставлення виконавських можливостей малого й великого хорових складів.

Підсумовуючи вищезазначене, зауважимо, що майже в кожній області України існують хорові капели двох типів: профе-

сійні й аматорські (останні переважають). Наведемо короткі статистичні відомості про хорові капели в Україні станом на 2018 рік.

Хорова професійна капела: Національна заслужена академічна капела України «ДУМКА» (м. Київ), Державна заслужена хорова капела України «Трембіта» (м. Львів), Муніципальна академічна чоловіча хорова капела ім. Л. Ревуцького (м. Київ), Муніципальна хорова капела «Орея» (м. Житомир), Львівська державна академічна чоловіча хорова капела «Дударик» (м. Львів) тощо.

Хорова аматорська капела: Народна академічна хорова капела «Почайна» при Києво-Могилянській академії (м. Київ), Народна академічна хорова капела «Дніпро» Київського національного університету імені Тараса Шевченка (м. Київ), Хорова капела «Gaudeamus» Дрогобицького ДПУ ім. І. Франка (м. Дрогобич), Заслужена хорова капела України «Боян» ім. Є. Вахняка Львівського національного університету імені Івана Франка (м. Львів), Народна хорова капела «КПІ ім. І. Сікорського» (м. Київ), Народна хорова капела «Золоті ворота» Київського будинку вчених НАН України (м. Київ) тощо.

Таким чином, під впливом європейської церковної хорової та придворної вокально-інструментальної капел була сформована вітчизняна церковно-світська хорова капела (XVI–XVIII ст.), а згодом хорова капела (XX ст.). Отже, поява української хорової капели на початку XX ст. – результат взаємодії європейської, російської, радянської та української культур. Поєднання елементів зазначених культур призвело до одночасно позитивних і негативних наслідків функціонування цього типу колективу у XXI ст. Потужний кількісний склад хорової капели, широкий репертуарний спектр, спрямованість на гастрольну, культурно-репрезентативну діяльність відіграють позитивну роль для розвитку української музичної культури й національної самосвідомості. Така виконавська формація на території України пройшла майже 100-літній шлях розвитку й удосконалення (репертуарного, виконавсько-хорового, диригентсько-хормейстерського). Масовість співу великих виконав-

ТЕОРІЯ

ських складів поступово втрачає свою актуальність, і більших обертів набирає камерне виконавство. Сучасна музична культура висуває на перший план індивідуальність співака. Підібрати якісно рівні голоси для великого хорового складу (60–70 артистів) фактично неможливо. Подібним колективам стає дедалі важче утримуватися на професійному рівні мобільних малих виконавських складів, здатних швидко реагувати й відповідати вимогам сучасної хорової музики. Великі хорові капели, сформовані на початку ХХ ст. (наприклад, «ДУМКА», «Трембіта»), плідно й творчо працюють у сфері вокально-симфонічних творів великої форми українських та європейських композиторів.

Стрімкий розвиток хорового мистецтва у ХХІ ст. актуалізував використання в музикознавчій термінології назв: «хор», «хоровий» ансамбль та «ансамбль солістів». Традиційне визначення «хорова капела» й досі використовують у назвах знакових державних колективів України, частіше – аматорських колективів, однак його вживають також професійні виконавці, наприклад, хор Українського радіо¹³. У хоровому співі ХХІ ст. переважають камерні хори, однак «ДУМКА» як потужна державна капела – репрезентант нашої країни в Європі та світі, що професійно виконує як малі, так і масштабні хорові музичні форми світової, української класики та сучасної музики, є актуальною і необхідною для сучасної України.

Примітки

¹ Латинське слово *capella*, що стало джерелом італійського *capella*, польського *kaplica*, англійського *chapel*, німецького *Kapelle*, французького *chapelle*, українського *каплиця*, спочатку стосувалося лише архітектури, а згодом стало вживатися для означення колективу виконавців для музичного (вокального і / або інструментального) супроводу богослужіння.

² Італ.: *Cappella musicale pontificia Sistina, capella pontifica, capella papale, capella Sistina*.

³ Інтерв'ю авторки цієї статті.

⁴ Нім. *Hofkapelle*.

⁵ «Надобридень» – ритуальне весільне награвання під вікнами молодої до початку весілля.

⁶ Інформація з офіційного сайту колективу ([Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://nadobryden.com/>).

⁷ Перший в Україні колектив зрячих бандуристів було створено зі студентів Київського університету в 1906–1909 роках під керівництвом Михайла Домонтовича.

⁸ Виходячи з того факту, що саме цей колектив співаків під назвою Перша мандрівна капела Дніпросоюзу влітку 1920 року гастролював містами й селами Лівобережної України, теперішній керівний склад капели «ДУМКА» на чолі з Євгеном Савчуком визнав березень 1919 року (часи УНР) датою створення колективу, усупереч радянській версії щодо заснування капели в 1920 році.

⁹ Попередня назва – «Перша робітничо-селянська капела».

¹⁰ Положення Головпросвіти про капелу «ДУМКА».

¹¹ Наприклад, упродовж 2007–2008 років у межах державного проекту «Україна пам'ятає – світ визнає» колектив виконав «Панахиду за померлими з Голоду» Є. Станковича в найбільших містах країн Європи, виступив з концертами оперного проекту «Аїда», «Кармен», «Carmina Burana» в країнах Західної Європи та Латинської Америки.

¹² Баси-октавісти.

¹³ Інформація зі сторінки колективу у Facebook.

Джерела та література

1. Бенч-Шокало О. Г. Український хоровий спів. Актуалізація звичаєвої традиції : навч. посіб. / Бенч-Шокало О. Г. – Київ : Редакція журналу «Український світ», 2002. – 440 с.
2. Лащенко А. Саме українська капела // Українська музична газета. – [Київ], 1994. – № 4. – Жовт. – груд.
3. Пархоменко Л. Нестор Городовенко в історії «Думки» // К. – 2000. – № 4.
4. Семенко Л. І. Їх поєднала пісня Леонтовича... – Вінниця : Едельвейс і К, 2007. – 272 с.
5. Хай М. Традиційні народні інструменти українців в аспекті сучасно-політичного процесу. – Київ, 1999. – Вип. 1. – С. 167–179.
6. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : www.dumkacapella.com.ua/about-us.

SUMMARY

The article deals with a topical research of prerequisites for the emergence and features of the development of the Ukrainian (wandering) choral chapel, which, as a peculiar form of

performance ensemble, leads the van in the course of representing the Ukrainian culture to the world throughout the XXth century. The analysis of scientific works by M. Antonovych, M. Burban, Ye. Vakhniak, M. Hordiychuk, F. Endler, N. Kostiuk, K. Lorents, M. Mykhaylov, V. Muzalevskyi, A. Mukha, L. Parkhomenko, M. Khay, H. Shybanov, and M. Yurchenko has found out that a chapel as a phenomenon of Ukrainian musical culture is still in corpore uninvestigated within the domestic speculative musicology. The above-mentioned question is an aim of the article. The object of the article's study is the phenomenon of *chapel* in the context of world musical culture. Hence, the following performance ensembles are included in the sphere of our scientific interest: the Church Choral European Chapel, the Court European Chapel and the Court Russian Chapel, the Hutsul Instrumental Chapel, the Chapel of Bandura Players, the Choral Chapel of the Soviet Era, and the Ukrainian Choral Chapel of the XXIst Century. A thorough research of modern Ukrainian types of chapels (choral chapel, chapel of bandura players, Hutsul chapel) has set the following tasks:

1) to analyse the historical development of chapel as a form of performance ensemble in the context of world musical culture; and

2) to analyse prerequisites for the emergence of Ukrainian *choir chapels*, their performance capabilities and peculiarities.

For accomplishing the assigned tasks, the authoress has used *deductive*, informative and comparative research methods. By way of them, she has studied the phenomenon of *chapel* and analysed the concept in the context of European, Ukrainian and Russian musical cultures. All existent types of chapels have been structured; there has also been retraced the development of chapel as a form of performance ensemble in the historical progression. The comparative description of the choir and choral chapel has been given. Taking the National Choral Chapel (Choir) *DUMKA* as an example, the authoress has analysed prerequisites for the emergence and characteristic features of the XXth-century Ukrainian choral chapel, as well as changes of its format in the XXIst century.

Keywords: chapel, choral chapel, chapel *DUMKA*, choir.

УДК 792.8

ВИХОВАННЯ ВІДЧУТТЯ МЕТРОРИТМУ В ХОРЕОГРАФІВ

Людмила Хоцяновська

У статті розглянуто питання виховання відчуття метроритму в хореографів. Проаналізовано музично-теоретичні та психологічні засади метроритму, описано етапи роботи над розвитком метроритму на основі ритмічного сольфеджіо. Окреслено проблему приділення недостатньої уваги до розвитку метроритму на уроках сольфеджіо внаслідок домінування роботи над вокально-інтонаційними навичками. Наголошено на необхідності комплексного підходу під час формування професійної компетентності майбутніх хореографів, зокрема в таких дисциплінах, як історія танцю, музична література (українська й зарубіжна), сольфеджіо, загальне фортепіано тощо.

Ключові слова: метроритм, хореографія, танець, ритмічна фігура, синкопа, пунктир, тактування.

В статье исследуется вопрос воспитания чувства метроритма в хореографов. Сделан анализ музыкально-теоретических и психологических основ метроритма, описаны этапы работы над развитием метроритма на основе ритмического сольфеджио. Определена проблема недостаточного внимания к развитию метроритма на уроках сольфеджио из-за доминирования работы над вокально-интонационными навыками. Отмечено необходимость комплексного подхода при формировании профессиональной компетентности будущих хореографов, в частности в таких дисциплинах, как история танца, музыкальная литература (украинская и зарубежная), сольфеджио, общее фортепиано и т. п.

Ключевые слова: метроритм, хореография, танец, ритмическая фигура, синкопа, пунктир, тактирование.

The issue of the education of the rhythmic improvisation among the choreographers is considered in the article. Musical, theoretical and psychological principles of the rhythmic improvisation are analyzed in the research, the stages of work on the development of rhythmic improvisation on the basis of rhythmic solfeggio are described. The problem of insufficient attention to the development of rhythmic improvisation in solfeggio lessons due to the dominance of work on vocal and intonation skills is outlined. It is emphasized on the necessity of the complex approach during the formation of the professional competence of future choreographers, in particular in the subjects of dance history, Ukrainian and foreign musical literatures, solfeggio, general piano, etc.

Keywords: rhythmic improvisation, choreography, dance, rhythmic figure, syncope, dotted line, timing.

Музичне й хореографічне мистецтво тісно пов'язані між собою, адже обидва розгортаються в часі. Музика й танець існують в органічному синтезі, адже танець створюється на основі музики та виражає її образ, зміст і форму. Засоби музичної виразності (темп, динамічні відтінки, ритм) відображаються в русі танцю, а сам танцювальний рух сприяє глибшому сприйняттю й переживанню музики. Використання високохудожніх музичних творів є запорукою досягнення відповідного рівня хореографічного руху.

Зв'язок музики з рухом яскраво відображений у далькрозівській ритмічній гімнастиці (евритміці), в основі якої є принцип органічності музики та руху. Система музично-ритмічного виховання Е. Далькроза спрямована на виховання сприйняття музики через рух, який є об'єднуючим елементом ритму в музиці та хореографії (пластиці) [9, с. 94].

Теза, що ритм першооснова музики, переформулюється із дослідженнями Н. Бергер

«Спочатку ритм. Ребенок играя творит музыку». В. Верховинець вважав, що музика є організуючим началом музично-ритмічного руху.

Метр – рівномірне чергування сильних і слабких долей часу. Ритм як універсальна категорія може бути визначений, як певна організація процесу в часі. Ритм у музиці – співвідношення тривалостей звуків у їх послідовності.

Наявність метроритмічних відчуттів необхідна умова під час навчання хореографії та музичного мистецтва. Американський психолог Карл Сішор виокремлює 25 музичних здібностей, до яких зараховує відчуття часу, тривалості звуку, відчуття ритму, контроль ритму, контроль часу, рухові уявлення [8, с. 50–51].

Наукова база дослідження виховання відчуття метроритму є дуже ґрунтовною й створює передумови для формування спеціального дослідження саме для хореографів.

Метою роботи є висвітлення основних етапів розвитку відчуття метроритму в хо-

ЛЮДМИЛА ХОЦЯНОВСЬКА. ВИХОВАННЯ ПОЧУТТЯ МЕТРОРИТМУ В ХОРЕОГРАФІВ

реографів. У процесі роботи ставимо такі завдання:

- здійснити підбір танців до вивчення дводольних та тридольних метрів, враховуючи складність ритмічних фігур;
- дати теоретичне визначення основним ритмічним фігурам, запропонувати практичні рекомендації їх засвоєння;
- розглянути ритміку сучасних танців, виявити ритмічні фігури, необхідні для опрацювання.

Починати розвивати метроритм найкраще зі слухання музики, упродовж якого учні та студенти хореографічних відділень знайомляться з основними музичними жанрами, елементами музичної мови: метр, ритм, динаміка, темп, лад, гармонія, фактура тощо. Чим більший досвід у слуханні музики, тим легше працюється над ритмічною стороною музики. Тобто ритмічні фігури спочатку засвоюються під час слухання музики, і тільки потім пропонується графічний аспект.

Особлива увага належить саме темпу, оскільки учні (студенти) повинні володіти базовим термінологічним апаратом музичних темпів, а також знати відповідність термінів для позначення темпів у хореографії та в музичному мистецтві. Так, повільний темп у хореографії – 40–60 рухів за хвилину, що відповідає музичним термінам від *grave* до *lento*, помірний – 70 рухів за хвилину – *andante*, середній темп – 80–90 рухів за хвилину – *moderato*, швидкий темп – 100–150 рухів за хвилину – *allegro*, дуже швидкий темп – 160 рухів за хвилину – *allegro vivace*.

Під час слухання музики опановується поняття дводольності та тридольності метра, вводиться поняття сильних та слабких долей. Відчуття метричних долей може відпрацьовуватись шляхом плескання в долоні на сильну долю, а на слабку долю – розвести руками, або при крокуванні робити акцент ногою на сильну долю [4, с. 47]. За наявності шумових музичних інструментів можна запровадити ритмізацію простих метрів з їх допомогою.

Доцільно навчати тактувати за схемами. У самому тактуванні важливо пояснювати, що рух руки – це є момент настання часо-

вої долі (перша, друга, третя та ін.), рухи повинні бути чіткими та фіксованими, допона округлої форми із зігнутими пальцями. Зазначимо, що музичні зразки, які використовуються на уроках, повинні бути з яскравими ознаками жанрової основи.

Після оволодіння навичками визначення на слух жанру музичного твору, його метричної основи зі схемою тактування, необхідно дати теоретичні відомості щодо метроритму: тривалості нот (ціла, чвертка, вісімка, шістнадцята тощо), такт, розмір, паузи.

Ритмічні вправи слід розпочинати у дводольному метрі, у якому акцент повторюється через одну долю, із найпростіших ритмічних елементів: наприклад: $\text{♩} \text{♩}$ чергування половинних та четвертних тривалостей. Можна застосувати дворядковий запис ритмічних вправ, у яких верхній рядок – права рука, нижній рядок – ліва рука. Таке поперемінне використання рук при відтворенні ритмічних малюнків сприяє координації рухів. Далі можна засвоювати ритмічну групу вісімок у дводольному метрі та практикувати дворядковий запис із поперемінним використанням рук [9, с. 584].

У дводольному розмірі трапляється ритмічна фігура $\text{♩} \text{♩}$. Насамперед потрібно пояснити функцію крапки біля ноти, пропрацювати її з різними ритмічними тривалостями (музично-математичні приклади з тривалостями).

$$\begin{array}{l} \text{♩} = \text{♩} + \text{♩} \quad \text{♩} = \text{♩} + \text{♩} \quad \text{♩} = \text{♩} + \text{♩} \quad \text{♩} = \text{♩} + \text{♩} \\ \begin{array}{llll} 1i & 1i & 5i & 1i \quad 1i \quad 3i \quad 1i \quad 2 \quad 1i \quad 1i \quad 1i \\ 2i & 2i & 6i & 2i \quad 2i \\ 3i & 3i & & 3i \\ 4i & 4i & & \\ 5i & & & \\ 6i & & & \end{array} \end{array}$$

Вивчення ритмічної фігури $\text{♩} \text{♩}$ має супроводжуватись поясненням, що на чвертку припадає сильна доля, а на крапку – початок наступної долі. Відчуття цієї ритмічної фігури можна закріпити, порівнюючи його з фізичним процесом: кроком з наступним підскоком. Спочатку можна йти кроком, порівнюючи його з чвертками, а далі відпрацювати чвертку з крапкою та вісімку як підскок. Для унаочнення допоможе запис цієї ритмічної фігури із заміщенням крапки на заліговану вісімку.

ТЕОРІЯ

Робота над ритмічною групою  базується на досягненні чіткості у виконанні, можна використовувати склади *mi-pi-mi-pi* з акцентом на перший склад.

Наступні ритмічні фігури ,  є важливими для опанування хореографами, оскільки дуже часто зустрічаються в танцях як дроблення долі.

Для закріплення зазначених трьох ритмічних фігур рекомендується простукувати олівцем однією рукою, потім можна додати пульсацію чвертками або вісімками другою рукою.

Вивчених ритмічних фігур достатньо для оволодіння ритмами таких танців: канкан, янка, полька, метелиця, трепак тощо.

У багатьох дводольних танцях (гопак, увиванець, плескач, тропотянка, шумка, чардаш, галоп, краков'як, хабанера, хорнпайп тощо) доволі часто використовуються синкопи та пунктирний ритм.

Синкопи (від грец. *sygkopi* – усічення) – ритмічна послідовність, під час якої метричний та ритмічний акценти не збігаються [6]. Синкопа як ритмічна фігура легко сприймається на слух та ідентифікується. В основі синкопи є зміщення удару з ритмічно опорного моменту на слабкий.

Підготовчою роботою над синкопою можуть бути вправи з паузами на першу долю, завдяки чому учні краще відчують це зміщення акцентів, оскільки перша доля чітко відчувається внутрішнім слухом. Як результат учні отримують відчуття двох акцентів. Синкопу може утворювати пауза, у такому разі мова йде вже про термін «контратьємпо».

Синкопи поділяються на міжтактові та внутрішньотактові. Міжтактова синкопа утворюється, коли нота, що звучить в одному такті, продовжує своє звучання в наступному, таким чином звук слабкої долі метра триває й на наступній сильній долі. Міжтактова синкопа візуально добре засвоюється за рахунок ліг.

Внутрішньотактові синкопи поділяються на міждольові та внутрішньодольові. Внутрішньотактова міждольова синкопа утворюється, якщо звук на слабкій долі більш тривалий, ніж на попередній сильній. Внутрішньотактова внутрішньодольова син-

копа з'являється всередині долі при дрібних тривалостях.

Пунктирний ритм – ритмічний малюнок, утворений збільшенням долі на половину тривалості завдяки зменшенню вдвічі наступної більш слабкої долі.

Засвоєння пунктирного ритму краще здійснювати на основі пульсації шістнадцятками в лівій руці й пунктиром у правій. Тоді чітко зрозуміло, які тривалості збігаються. Можна також узяти за основу вже вивчену ритмічну фігуру, але залігувати вісімку з першою шістнадцяткою. Відтвориться власне пунктирний ритм. Після опрацювання слід подати запис пунктирного ритму. Відпрацювання відчуття внутрішньої вісімки слід проводити в різних темпах, оскільки може виникнути плутанина з ритмічною фігурою . У ритмічних вправах доцільно комбінувати пунктирний ритм із уже вивченими ритмічними фігурами.

Пунктирний ритм часто пов'язують із маршем, проте й у танцювальній музиці є багато прикладів: «Гопак», «Шумка», «Галоп», «Яблучко», «Сегідилья», «Хабанера» тощо. У танці «Гопак» пунктирний ритм припадає, як правило, на другу долю в розмірі 2/4, підкреслюючи рух до сильної долі, яка представлена чотирма шістнадцятими. Друга доля на пунктирному ритмі має додаткову акцентуацію; у танці «Шумка» пунктир є дробленням першої долі [10, с. 540].

«Хабанера» побудована на комбінації пунктирного ритму та вісімок у супроводі, а в мелодії пунктир на першій долі; «Мазурка» – тридольний танець, у якому пунктир може використовуватися на першій долі як дроблення або за наявності затакту – на третій долі.

Ломбардський ритм – гострий синкопований ритм, в основі якого послідовність короткого акцентованого звука та довгого ненаголошеного («обернений пунктирний ритм»). Цей ритмічний малюнок характерний для угорської, шотландської музики (*Scotch snap*, або *Scotch catch*), кубинський танець «Дансон», шотландський танець «Страспей».

Затакт (італ. *anacrusi*, франц. *anacrouse*, нім. *Auftakt*, англ. *Upbeat*) – початок музичного твору зі слабкої долі. У простих роз-

ЛЮДМИЛА ХОЦЯНОВСЬКА. ВИХОВАННЯ ПОЧУТТЯ МЕТРОРИТМУ В ХОРЕОГРАФІВ

мірах затакт, як правило, не перевищує половини такту, а в складних розмірах затакт може починатися з відносно сильної долі та займати більше половини такту. Затакт утворюється також у середині музичного твору, перед якою-небудь частиною, якщо попередня частина закінчується на сильній долі такту. Утворення затакту пов'язано із метричною структурою мелодії, в основі якої є ямбічна стопа.

З поняттям затакту хореографи ознайомлюються практично на уроках зі спеціальності, адже в багатьох вправах і рухах він використовується: різноманітні прерасьони, па (па-галоп, па-галя, па-де-баск, па-шассе та ін.), рухи народного танцю (вистукування, голубець, маятник, бігунець, тинки та ін.) тощо. Тому основне завдання – оволодіти теоретичними відомостями про затакт, уміти вирахувати, на яку долю він припадає. Потрібно відчувати затакт, уміти протактувати твір, що містить затакт у дводольних і тридольних метрах.

Тридольний метр, у якому за сильною долею слідує дві слабкі. Найпоширеніші прості тридольні розміри 3/4, 3/8.

Для української танцювальної музики тридольність не характерна, а поширена переважно в пісенній творчості. Для західноєвропейської танцювальної музики тридольність, навпаки, є характерним явищем. Це такі танці, як «Вальс», «Лендлер», «Полонез», «Мазурка», «Менует», «Жига» тощо. Тридольні метри в танцювальній музиці сприймаються як м'які, більш пластичні.

Опанування тридольності можна розпочати із декламування віршів із силаботонічним тристопним дактилем, наприклад:

Котику, мурчику
Пісню співай
Мур-мур-мур, Мурчику
Спи засинай.

Необхідно слухати музичні твори в цьому розмірі й одночасно відбивати пульс (кожну долю), потім – лише першу долю. Важливо, щоб в учнів сформувалася навичка відчувати першу долю як сильну, другу – як відносно сильну, а третю – як найслабшу. Після цього можна переходити

ти до вивчення схеми тактування на 3/4. Відчуття темпу й ритму тридольності має збігатися з фізичними відчуттями. Тут дещо доведеться попрацювати з подоланням так званої інерції дводольності, яка пов'язана із парною симетрією людського тіла.

Засвоєння ритмічних фігур у розмірі 3/4 слід розпочинати з найпростіших комбінацій, поступово розширюючи палітру ритмічних фігур, додаючи вісімки, чвертку з крапкою та вісімку тощо. Цих ритмічних фігур достатньо для засвоєння ритму такого танцю як «Менует».

Окремого відпрацювання потребує тридольність із паузами в супроводі (контра-тьємпо) на третій, а інколи й на другій долях. У такому випадку ритмічні вправи рекомендується робити з дворядковим записом, практикувати пришвидшення та заповільнення темпів. Контра-тьємпо є характерною рисою «Бостон-вальсу». На наш погляд, учням та студентам хореографічних відділень найкраще засвоювати ритмічні фігури без звуковисотної організації за принципом ритмічного сольфеджіо. Такий підхід психологічно полегшує для учнів і студентів візуальне сприйняття навіть дворядкового запису, концентрує увагу тільки на метроритмічному аспекті музичного мистецтва. Дворядковий запис ритму (навіть без звуковисотності) готує учня-хореографа до сприйняття фортепіанної фактури.

Майбутній хореограф отримує мистецьку підготовку в студіях чи хореографічних відділеннях дитячих шкіл мистецтв, а далі в коледжах та університетах. Хореографи вивчають дисципліни сольфеджіо, теорія музики, загальне фортепіано, інколи слухання музики, ритміка й танець (для дітей 4–6 років). Проте ефективної роботи щодо виховання метроритму не спостережено, оскільки музичні дисципліни перевантажені теоретичним матеріалом і не завжди корелюються із програмами зі спеціальності. Крім того, на уроках сольфеджіо перевага надається формуванню вокально-інтонаційних навичок, відповідно набуття учнями і студентами метроритмічних – може мати спорадичний характер. Тому на уроках сольфеджіо для хореографів пріоритетною повинна бути саме метроритмічна робота.

ТЕОРІЯ

Поряд з пунктирним ритмом у танцях ХХ ст. («Кек-уок», «Аргентинське танго») поширений так званий ломбардський ритм або обернений пунктир.

Складними називають метри, які утворюються з кількох простих метрів. Найпоширеніші – складні чотиридольні метри (4/4, 4/8), шестидольні (6/4, 6/8), дев'ятидольні, дванадцятидольні тощо. Класифікація складних розмірів усередині тактів здійснюється за групами простих тактів: двоскладові (два простих такти $6/8=3/8+3/8$), трискладові (три простих такти $9/8=3/8+3/8+3/8$), чотирикладові (чотири простих такти $12/8=3/8+3/8+3/8+3/8$).

Розмір 4/4 мають такі сучасні танці: «Вару-вару», «Джайв», «Квік-степ», «Фокстрот», «Ча-ча-ча», «Румба». Для підготовчої роботи рекомендується плескати в долоні спочатку на сильну долю, потім на відносно сильні долі, оскільки в сучасних танцях вони теж акцентуються. Зустрічаються ті ритмічні фігури, що вже були засвоєні в простих розмірах.

Розмір 6/8 використовується в таких танцях як «Тарантела», «Лезгинка», «Сициліана», а також у швидких вальсах та танцях у стилі «латино», розмір 12/8 можна зустріти в блюзах та стилі *doo-wop*.

Відчуття метроритму дуже важливий професійний складник для хореографа. У вихованні й розвитку метроритму відіграють генетичні та соціальні чинники конкретного індивідуума. Діагностика метроритмічних здібностей учнів, студентів є найважливішим етапом під час навчання хореографічного мистецтва.

Досвід та проведене дослідження дозволяє стверджувати, що підсилення інтуїтивного сприйняття ритмічних фігур досягається учнями та студентами в процесі набуття ними певного слухового досвіду, чому сприяють такі дисципліни як слухання музики, а найкраще слухання музики та теорія музики.

У дослідженні ми сконцентрували увагу на методології засвоєння дводольних та тридольних метрів, що є основою ритмічного наповнення музичних метрів. Також обґрунтували необхідність вивчення ритмічних фігур за принципом від простого до

складного, спираючись на зразки хореографії різних народів, епох, видів, які вивчаються учнями / студентами хореографічних відділень.

У процесі опанування нотної грамоти учні та студенти можуть інтонувати музичний фрагмент з тактуванням, відтворювати музично-ритмічні фігури, навіть зіграти мелодію на фортепіано. Слід використовувати танцювальну музику як на уроках сольфеджіо, так і загального фортепіано. Основою може стати репертуар концертмейстера, що супроводжує історико-побутові, класичні, народно-сценічні танці.

Такий комплексний підхід забезпечить підвищення компетентності майбутніх фахівців у галузі хореографії, які зможуть цілісно проаналізувати музичну композицію за нотним текстом, визначивши форму, характер твору, відтворивши метроритмічну фактуру, та здійснити постановку танцю.

У перспективі планується дослідити метроритмічні навички та слуховий досвід хореографа, що читатиме вільно ритмоформули й креативніше буде їх втілювати в хореографічних композиціях на основі танцювальної музики різних епох.

Джерела та література

1. Андрощук Л. Впровадження педагогічної моделі формування індивідуального стилю діяльності майбутнього вчителя хореографії як творчий процес / Л. Андрощук // Проблеми підготовки сучасного вчителя. – 2013. – № 7. – С. 15–21.
2. Волошина Л. Взаємовплив музики і хореографії в історичному контексті / Л. Волошина // Вісник Львівського університету. Серія : Мистецтвознавство. – 2012. – Вип. 11. – С. 237–243.
3. Вопросы методики преподавания сольфеджио в детской музыкальной школе [метод. пособие для педагогов дет. сред. спец. и веч. муз. школ и учащихся муз. уч-щ] / В. А. Вахромеев. – 3-е изд., испр. – Москва : Музыка, 1978. – 88 с.
4. Коган І. П. Метроритмічна основа класичного екзерсису та музичного супроводу: проблема взаємовпливу // Актуальні питання мистецької освіти та виховання : збірник наукових праць / голов. ред. Г. Ю. Ніколаї. – Суми : Мрія, 2014. – Вип. 1–2 (3–4) – С. 45–54.
5. Музыкальная психология : учеб. пособие для вузов / В. И. Петрушин. – [2-е изд.]. – Москва : Трикста, 2008. – 398 с.

ЛЮДМИЛА ХОЦЯНОВСЬКА. ВИХОВАННЯ ПОЧУТТЯ МЕТРОРИТМУ В ХОРЕОГРАФІВ

6. Музыкальная энциклопедия : [в 6 т.] / глав. ред. Ю. В. Келдыш. – Москва : Советская энциклопедия ; Советский композитор, 1978. – Т. 4. Окунев–Симович. – 976 с.
7. Народный танец : учебное пособие для театральных и хореографических учебных заведений / Т. С. Ткаченко ; под общ. ред. Н. И. Львова. – 2-е изд. – Москва : Искусство, 1967. – 655 с.
8. *Теплов Б. М.* Психология музыкальных способностей / Б. М. Теплов ; Академия педагогических наук РСФСР, Институт психологии. – Москва ; Ленинград : АПН РСФСР, 1947. – 336 с.
9. *Ростовський О. Я.* Теорія і методика музичної освіти : [навч.-метод. посіб.] / О. Я. Ростовський. – Тернопіль : Богдан, 2011. – 638, [1] с.
10. *Фриз П.* Мова танцю як засіб виявлення смислових цінностей хореографічної культури / П. Фриз // Рідне слово в етнокультурному вимірі. – 2013. – С. 537–543.

SUMMARY

The issue of the sense of rhythmic improvisation education among the choreographers is considered in the article. The affinity of musical and choreographic arts is in the spatial and temporal organization and their rhythmic improvisation interaction, which can range from simple synchronous to complex polyrhythmic and polymetric patterns. The musical rhythm interpretation in plastique, the image rendering are considered to be the main features of the choreographer skill, since one can embody the entire musical texture into the motion and does not achieve the desired result, or incarnate only the main elements and get a highly artistic choreographic composition.

The musical, theoretical and psychological principles of the rhythmic improvisation are analyzed in the research, the stages of work on the rhythmic improvisation development on the basis of rhythmic solfeggio are described: listening to music – the simplest rhythmic patterns in simple measures – a quarter note with a dot and eighth note – four sixteenth – eighth note and two sixteenth notes, two sixteenth notes and eighth note – upbeat – pauses – dotted line – syncope interbar – syncope intrabar – contratiempo – the duration of a special division: triplets, quadruplets, quintuplets, etc.

Specific examples of dance patterns of different peoples and epochs are given to the main rhythmic figures, theoretical definitions of terms related to rhythm are provided.

The formation of the manual *The Rhythm School* on the basis of dance music of different epochs for use at the solfeggio lessons is proposed as a prospect of our study expansion. Music and rhythmic exercises should be compiled without a pitch. Dances music in a piano texture should be presented as a textbook examples. As note and musical examples one can consider works that concertmasters use to accompany the lessons: separate numbers from ballets, dance pieces, etc. Thus, the choreographer will have a repertoire for musical accompaniment of choreography lessons, which will facilitate the cooperation with the concertmaster greatly.

The problem of insufficient attention to the development of rhythmic improvisation in solfeggio lessons due to the dominance of work on vocal and intonation skills is outlined. It is emphasized on the complex approach in the professional competence formation among the future choreographers, in particular in the subjects of the dance history, Ukrainian and foreign musical literatures, solfeggio, general piano, etc. Just the integrated approach to the cycle of professional subjects will ensure the choreographer competence.

Keywords: rhythmic improvisation, choreography, dance, rhythmic figure, syncope, dotted line, timing.

УДК 783:2-523.6](438.15)“15”

МУЗИЧНА ПРАКТИКА В СУПРАСЛЬСЬКОМУ МОНАСТИРІ В РАННЬОМОДЕРНИЙ ПЕРІОД

Іван Кузьмінський

У статті здійснено спробу простежити історію розвитку церковної музики в Супрасльському монастирі в XVI–XVIII ст. Протягом усього періоду свого існування цей монастир був впливовим центром монодичного (хорального) й багатоголосого (партесного) співу. Активна музична діяльність у монастирі відбувалася як у часи, коли він був православним, так і тоді, коли належав до уніатської церкви.

Ключові слова: монодичний та багатоголосий спів, Ірмолої, партесні книги, співаки, музиканти, орган.

В статье сделана попытка проследить историю развития церковной музыки в Супрасльском монастыре в XVI–XVIII вв. В течение всего периода своего существования этот монастырь был влиятельным центром монодичного (хорального) и многоголосого (партесного) пения. Активная музыкальная деятельность в монастыре происходила как во времена, когда он был православным, так и тогда, когда принадлежал униатской церкви.

Ключевые слова: монодическое и многоголосое пение, Ирмологионы, партесные книги, певцы, музыканты, орган.

The article is an attempt to observe the history of church music development at the Suprasl monastery in the 16th to 18th centuries. Throughout its history, this monastery was an influential centre of monodic (choral) and polyphonic (part) singing. Vigorous musical activities at the monastery took place at the times when the monastery was Orthodox, as well as when it belonged to the Uniate Church.

Keywords: monodic & polyphonic singing, Hirmologions, part books, singers, musicians, organ.

Супрасль – маловідоме пересічним українцям та й музикантам невелике містечко в північно-східній частині Польщі біля кордону з Білорусією. Там і знаходиться давній Супрасльський монастир. Білоруські й українські музикознавці знають це місце завдяки найдавнішому збереженому зразку лінійної нотації із церковнослов'янським богослужбовим текстом – «Супрасльському ірмолою» (1594–1601) [8]. Річ у тім, що до появи цього рукопису всі православні руські (рутенські) літургічні богослужбові піснеспіви записували тільки невмами – так званою знаменною (кулізм'яна, крюкова) нотацією, створеною на основі візантійської безлінійної невменної нотації. Без згадки про цей рукопис не обходиться жодне серйозне дослідження, що має на меті описати ранньомодерний період історії українсько-білоруської церковної музики. Для переважної більшості вчених саме названий рукопис є віхою відліку нового історичного етапу, з яким пов'язано не лише перехід з

невменної нотації на лінійну, але й запровадження в церкві багатоголосого (партесного) співу, адже реформа нотації, утілена в найстаршому «Супрасльському ірмолої», послужила міцним фундаментом для його виникнення. Таким чином, Супрасльський монастир став одним із ключових центрів розвитку українсько-білоруської церковної музичної культури.

Якщо кодикологічні питання «Супрасльського ірмолою» є більш-менш зрозумілими, то питання історії його походження овіяно таємницею. Ступінь дослідження партесної культури Супрасльського монастиря досі не піднімався вище джерелознавчих досліджень. У цій розвідці спробуємо розширити знання про музичну культуру Супрасльського монастиря.

Час створення першого лінійного «Супрасльського ірмолою» та його автори. На титульному аркуші «Супрасльського ірмолою» зберігся запис про час, місце його створення, а також про співака, який вважа-

ється одним з його авторів: *«Ірмолой, твореніє преподобнаго отца нашего Иоанна Дамаскина. Нанотован в святой обители монастыру Супрасльском, столп ірмосов написан рукоделієм Богдана Онисимовича, спевака родом с Пинска. В лето от создания мира 7109, а от воплощения Христова 1601»* [8].

Хоча в рукопису вказано дату – 1601 рік, однак дослідники, зокрема Юрій Ясіновський [17] та Анатолій Конотоп [9], звернули увагу на те, що «Пасхалія азбучна» зазначена 1594 роком. Таким чином, нижньою датою створення першого «Супрасльського ірмолю» можна вважати 1594 рік.

Як зазначає дослідниця рукопису Любов Дубровіна, Богдан Онисимович був не тільки переписувачем, але й упорядником і редактором нотного тексту. Малюнки й художнє оформлення тексту – також його [6]. Власне рукою Богдана Онисимовича написано стовп ірмосів, коло сонця й місяця, а також частину тексту на аркушах 541 зв. – 543, 565–573. Також він зробив деякі помітки та вказівки до читання нот і тексту.

Невідомо, хто був другим автором, власне писарем, але його ім'я Богдан Онисимович зазначив у вигляді монограми І. Т. Наприклад, на аркуші 271 в заголовку: *«Избранное пеніе демественное вщее же от напела монастыря Супрасльского, преведенно в нотованное І. Т.»*. Також на аркушах 44 та 429 записано кіновар'ю на нижньому полі: *«Напелу монастыря Супрасльского, переведено в нотованное І. Т.»*.

Оскільки монограму вжито разом з позначенням місцевого – супрасльського – розспіву, то можна припустити, що загадковий І. Т. був монахом Супрасльського монастиря.

Що стосується Богдана Онисимовича, то про нього напевне відомо лише те, що він був співаком і походив з Пінська; міг отримати навички лінійного письма і в Пінську, і будь-де у Великому князівстві Литовському та, зрештою, у Польському королівстві, до складу якого ввійшло Підляське воєводство разом із Супраслем після Люблінської унії 1569 року. Утім, де б не відбувався той

вишкіл, Богдан Онисимович та анонімний писар І. Т. чудово впоралися з поставленими перед ними завданнями.

Умови виникнення першого лінійного «Супрасльського ірмолю». За літописами монастиря, після руйнування Києва Кримським ханом Менглі I Гераєм (1445–1515) у 1482 році київські ченці покинули рідні обителі, і частина з них знайшла прихисток у Білостоцькій пуші [17, с. 46]. Згідно з монастирською хронікою, Супрасльський монастир було засновано ченцями з Києво-Печерської лаври 1498 року. Фінансове та правове підґрунтя монастирю надав князь Олександр Іванович Ходкевич (бл. 1475–1549 рр.), син Великого гетьмана Литовського Івана Михайловича Ходкевича (бл. 1420–1485 рр.) [2, с. 1].

16 вересня 1543 року Великий князь Литовський і майбутній король Польщі Сигізмунд II Август (1520–1572) виїхав із Гродно на полювання. У той самий день, у неділю Святої Еуфемії, князь у компанії багатьох чоловіків відвідав Супрасльський монастир. Там він слухав молитви та православні піснеспіви й від початку до кінця був присутнім на богослужінні, розташувавшись перед вівтарем. Потім князь відвідав трапезну, оглянув наявні в монастирі Євангелія та інші книги [19, с. 187–188]. Це одне з найдавніших свідчень про практику богослужіння та співу в Супрасльському монастирі.

Згідно з реєстром книг Супрасльського монастиря від 1557 року, тут зберігалось кілька знаменних Ірмолюїв, за допомогою яких, вочевидь, співали монахи в XVI ст.: *«Ірмолюїв знаменних чотири, а п'ятий стихиральчик. Ірмолой без знамення. Двоє нових Ірмолойців»* [2, с. 54–55].

Безперечно, на основі цих зразків створювався перший лінійний «Супрасльський ірмолой».

Донині не з'ясовано, хто і як наважився ініціювати нотну реформу, адже не збереглося жодних документів, які безпосередньо це засвідчили б. Для того, аби хоч якось відтворити цей відтинок музичної історії, варто охарактеризувати події, що відбувалися довкола Супрасльського монастиря.

Перше, про що слід згадати, – перебування в Речі Посполитій Констан-

ІСТОРИЯ

тинопольського патріарха Єремії II Траноса (бл. 1530–1595 рр.). Під час свого першого приїзду 1586 року патріарх надав Львівському Успенському братству право ставропігії і цим фактично забезпечив легітимну незалежність від місцевого митрополита. Під час другої подорожі 1589 року патріарх позбавив сану Київського митрополита Онисифіра Дівочку († 1593). Цікаво, що разом з патріархом сану був позбавлений також Супрасльський архімандрит Тимофій Злоба: *«Вселенський патріарх отець Єремія, будучи за привілеєм і універсалом величності Його Королівської Милості у місті Вільні, казав митрополитові покинути престол. А на це місце відразу висвятив митрополитом отця Михайла Рогозу і вирішив усунути супрасльського архімандрита Тимофія Злобу, відлучив попів двоєженців і оголосив їх єретиками...»* [7, с. 99–100]. *«Потім святійший патріарх супрасльського архімандрита Тимофія Злобу за убивство з престолу скинув і на його місце іншого поставив. Братства фундував, котрі потім король Стефан за залицянням його привілеями зміцнив. І на тих тепер тільки благочестя вже залишилося»* [1, с. 206].

На основі зазначеного факту виникають підстави вважати, що саме Львівське Успенське братство порадило й допомогло патріарху позбавити сану Супрасльського архімандрита Тимофія Злобу. За нашою версією, братчики давно поклали око на цей монастир. Така потреба пояснювалася просто. Усі православні братства Речі Посполитої у своїй політичній, релігійній та освітній діяльності насамперед опиралися на монастирські традиції. Декому може здатися дивним, що братчики прагнули отримати панування над монастирем, що знаходився досить далеко від Львова, на відстані близько 500 км. Однак львів'яни опинилися в скрутній ситуації, адже наприкінці XVI ст. про свої права на львівські монастирі заявив єпископ Галицький, Львівський і Кам'янець-Подільський Гедеон Балабан (1530–1607). Боротьба за монастирі тривала від 1589 року й аж до укладання Берестейської унії 1596 року. Ця боротьба відбувалася в церковній і юри-

дичній площинах, а також супроводжувалася фізичним насильством та складними інтригами [7, с. 72–76, 78–79, 83, 87]. У таких екстремальних умовах навряд чи могли плідно співпрацювати Львівське Успенське братство та львівські монастирі. І хоча братчикам удалося відвоювати бодай монастир Святого Онуфрія, проте ситуація в цьому монастирі була вкрай несприятливою для співочої справи, адже там майже не залишилося ченців, а ті, хто були, постійно отримували погрози митрополита Гедеона Балабана. З іншого боку, у Супрасльському монастирі існували сприятливіші умови для співпраці з братством, особливо в царині співу. І хоча відстань від Львова до монастиря була невеликою, проте Супрасль стояв на стратегічному шляху зі Львова до Вільнюса, де знаходилося інше, не менш впливове, православне братство. Відстань між Вільнюсом та Супраслем складала близько 250 км.

Прикметно, що співаки патріарха Єремії II Траноса також залишили слід у співочій практиці Супрасльського монастиря, що знайшло своє відображення також у першому лінійному «Супрасльському ірмолі». На аркуші 519 додано коментар, де йдеться, що один з нотних прикладів записано від співака Константинопольського патріарха. І хоча тут зазначено 1583 рік, проте, найімовірніше, це сталося або в 1586-му, або в 1589 році, тобто в час перебування патріарха на теренах Речі Посполитої: *«Царигородський гласа третього преположен от певца патриаршего на русский [я]зык в року 1583 сентября 8, зело красній»*.

Спів у Супрасльському монастирі в 1620-х роках. Перші свідчення про спів у Супрасльському монастирі після створення лінійного Ірмолію Богдана Онисимовича датуються 1627 роком. Пов'язані вони з тим, що конюший великий литовський Кшиштоф Ходкевич († 1652) поклав око на сам монастир і його власність, мотивуючи тим, що засновником та опікунами монастиря були пращури князя. Поставивши свого намісника, Кшиштоф Ходкевич надав монастирю новий устав, де одне з правил стосувалося співу: *«Дяків для співу трима-*

ти для потреби, однак без надмірності, бо коли будуть прибувати ще не висвячені, то вони будуть співати» [2, с. 110].

Очевидно, у цьому пункті зафіксовано реальний стан речей у монастирі, коли значна чисельність новоприбулих кандидатів у ченці ставала співаками. Ба більше, Кшиштоф Ходкевич намагався зменшити їхню кількість, адже, напевно, волів, аби ченці виконували більш «корисну» та прибуткову роботу.

Про співаків Супрасльського монастиря того часу свідчить і православний Митрополит Київський, Галицький і всієї Русі Петро Могила (1596–1647). У полемічному творі «*Λίθος albo kamies...*», який датується 1644 роком, він зазначив, що в православний період у монастирі налічувалося близько 100 монахів, не рахуючи співаків, які часто були лише претендентами на ченців: «*Чи була не велика фундація знаменитого Супрасльського монастиря у Литві? А тепер під урядуванням цих [уніатів. – І. К.] до чого призвело, адже мешкало 100, щонайменше 80 монахів, окрім співаків, що були при архимандриті, коли був православним, а тепер заледве кілька їх мешкає*» [3, с. 365].

До сьогодні дійшли імена кількох співаків того часу. У 1626 році згадано якогось Іоанна [2, с. 459]. В оригінальному «Поминальнику» названі ще два співаки – Іоанн та Авксентій [2, с. 458]. У копії монастирського «Поминальника» 1631 року є згадка про «співацького кухаря» [14, с. 185]. У «Мінеї четї» XVII ст. міститься замітка про ще одного співака: «*Многогрішний раб Божий Климентій Сарафинович співак Супрасльський*» [14, с. 115].

Спів у Супрасльському монастирі на початку уніатського періоду (1630–1640). Тривалий час після Берестейської унії Супрасльський монастир залишався православним, доки 1631 року остаточно став уніатським. У березні 1635 року було прийнято новий монастирський устав. А в 1638–1639 роках тут було створено другий лінійний «Супрасльський ірмолой», що його переписав Федор Семионович із Бережан на Підгір'ї [18, с. 52]. Як бачимо, уніати продовжили співочі православ-

ні монастирські традиції, що їх сповідували у Великому князівстві Литовському та Польському Королівстві. Про Федора Семионовича знаємо лише те, що він походив з Бережан – міста, розташованого в Руському воєводстві.

Цей ірмолой особливо відомий тим, що на його додаткових аркушах занотовано дві багатоголосі (партесні) композиції – «Херувимська» та «Никто же притікая к Тебі» [5, с. 12–16]. Вони були записані в незвичній для партесної практики формі – у вигляді партитури. Дослідників насторожувало також, що почерк запису відрізнявся від основного. Це дало підстави припустити, що багатоголосі твори могли бути дописані в рукопис пізніше. Таку думку опосередковано підтверджує і «Реєстр Руських книг у скарбі Супрасльського монастиря», що був укладений 1646 року. У ньому згадано три лінійні ірмолої, проте не було жодної згадки про партесні твори [2, с. 205]. Якщо ж вірити словам Петра Могили, у 1640-х роках у монастирі мешкало лише кілька ченців, що може вказувати й на незначну кількість співаків [3, с. 365]. Таким чином, існує вагоме підґрунтя для припущення, що в 1640-х роках у Супрасльському монастирі ще не існувало практики партесного співу.

Партесне багатоголосся в Супрасльському монастирі (1650–1660ті рр.). Перші прямі свідчення про партесний спів у монастирі датуються 1668 роком, коли було складено «Список Руських книг». У ньому налічувалося 44 партесні книги: «*Партесовъ разныхъ книгъ 44*» [2, с. 243]. Найпевніше, партесні книги потрапили в монастир, коли сюди переїхало багато уніатів, для яких украй складними були часи московсько-польської війни 1654–1667 років. Василіани та священики, які встигли втекти з Вільнюса, Мінська, Полоцька та інших міст, знайшли прихисток передовсім у Жировицькому та Супрасльському монастирях. Серед них – архієпископ Гавриїл Коленда (1606–1674), який тоді був архимандритом монастиря та одночасно адміністратором Київської митрополії.

Означений список було укладено паламарем Супрасльського монастиря Бартоломеєм Міневським. Нагадаємо, що

ІСТОРИЯ

один з обов'язків паламаря – спів у церкві. Бартоломей Міневський неодноразово згадувався в різних документах, пов'язаних із Супрасльським монастирем. У справі «Мирової угоди між уніатським митрополитом Колендою та опікунами княгині Радзивіллової» від 1671 року за розпорядженням Гавриїла Коленди до Гродно прибув *«отець Бартоломей Міневський, Супрасльський вікарій»* [2, с. 246]. Після смерті митрополита, згідно з документом 1677 року, Бартоломей Міневський став намісником Супрасльського монастиря [2, с. 255]. Завдяки московському документу вдалося визначити, що Бартоломей Міневський був автором партесних творів. Після відречення й вигнання в Новоєрусалимський монастир Московський патріарх Никон 1664 року звернувся до братії Валдайського Іверського монастиря з проханням надіслати йому цілий ряд партесних творів. Автором багатоголосі *«Обідні»* значиться Міневський: *«Відомо нам, <...> що у вас, в Іверському монастирі, є багато півчих книг. І коли наша грамота <...> до вас надійде, то ви маєте надіслати до нас у Воскресенський монастир <...> дев'ятиголосі кантики, зелені, а також восьмиголосі псалми та Міневського обідню, а також триголосі концерти. А ми <...> накажемо тут їх переписати і до вас відправимо»* [15, с. 481–482].

Валдайський Іверський монастир засновано 1653 року, а вже в 1655 році туди переселилася православна монастирська братія з Кутейнського Богоявленського монастиря з білоруського міста Орша. Напевно, саме тоді ченці привезли із собою партесні твори, включно з *«Обіднею»* Міневського. Про те, що спів монахів з Орші суттєво відрізнявся від співу місцевих монахів, свідчить наступний уривок: *«І наша руська грамота з кутейнською не сходиться, з ними разом, по їхньому співати не вміють»* [15, с. 137].

Наступний фрагмент підтверджує, що оршанські ченці практикували саме партесний спів. У 1657 році патріарх Никон написав листа до братії Валдайського Іверського монастиря з проханням підготувати для приїзду царя Олексія Михайловича (1629–

1676) співаків партесного співу: *«Було би добре вам у церкві побудувати хори, якщо можливо... Аби вибрали ви з братії по партесу співаків добре та гарно звучних, аби у всі партії набрати із запасом»* [15, с. 288].

Таким чином, документи дозволяють датувати появу партесного співу в Супрасльському монастирі майже 1650-ми роками, після початку московсько-польської війни та переїзду сюди уніатського архієпископа й інших василіан.

У час появи в монастирі перших нотних зразків партесного багатоголосся активізувалася робота над рукописними Ірмолюями. У 1662 році нотний Ірмолой переписав чернець Фіофіл, а в 1674–1676 роках – вікарій Антоній Кищиць [18, с. 52–53].

Музичні інструменти в Супрасльському монастирі (1687–1712). Новий етап в історії Супрасльського монастиря розпочався після 3 жовтня 1687 року, тобто після візитації монастиря уніатським митрополитом Кипріяном Жоховським (1635–1693). Тоді ж і було укладено нові правила для цієї обителі. У 22-му пункті правил йшлося про потребу утримувати при монастирі шістьох співаків, а також якихось музикантів, очевидно, інструменталістів: *«І в тому жадаємо, аби архімандрит обов'язково, для помноження Божої слави, шість співаків, музикантів тримав, віддати на них кілька сотень золотих, і кухню для них особливу мати, не чинячи релігійних перешкод»* [2, с. 268–269].

Про те, як у монастирі дотримувалися наданого митрополитом правила щодо практики співу, свідчать партесні твори, що дійшли до нашого часу й зберігаються у Відділі рукописів Бібліотеки Академії наук Литви імені Врублевських у Вільнюсі (*Lietuvos mokslų akademijos Vrublevskių biblioteka*) [20]. Збереглося вісім рукописних книг поголосників, датованих кінцем XVII ст. або початком XVIII ст. Одна з книг має точне датування – 1712 рік. Це три-, п'яти-, шестий і восьмиголосі композиції. Один з комплектів називається *«Supraslskie kantyki»*. Це може вказувати на те, що його було створено або в Супрасльському монастирі, або для нього. На жаль, усі поголосники творів є не комплектами, тобто непов-

ними. У жодному з партесів не зазначено імен авторів. Дослідниці Ірині Герасимовій удалося порівняти два недокомплекти шестиголосої Літанії «De la sol re» з різних джерел і отримати чотири з шести партій – 1-й дискант, 2-й альт, 1-й бас та 2-й бас [4]. У таких умовах відновити два інші голоси зовсім не складно. Цінність цієї Літанії полягає в тому, що на партії 2-го альту в правому верхньому куті зазначено прізвище автора – *Thomasz Szewerowski*. Томаш Шеверовський († 1699) – відомий композитор уніатської церкви. Він народився в Несвіжі в уніатській родині. Навчався у Віленській єзуїтській академії, де отримав ступінь теолога. Однак найкраще йому вдавалася музична справа і, як свідчать біографи ченців василіан, «він був першим регентом цієї науки у Вільно». Тому і не дивно, що 1674 року, відразу після сходження на престол, митрополит Кипріян Жоховський призначив Томаша Шеверовського регентом свого хору. З огляду на те що митрополит опікувався життям ченців у Супрасльському монастирі, логічно припустити, що саме тут з'явився твір регента митрополичого хору. Зрештою, шестиголоса Літанія Томаша Шеверовського та ще 50 *concertow na giosyw 6* засвідчують, що в Супрасльському монастирі виконали прохання митрополита – утримували шістьох співаків, тобто по одному співаку в партії.

В одній із книг супрасльських концертів міститься доказ використання в монастирі органа. Ця книга – басова партія під назвою «Служба Божая: Партитура». Використання терміна «партитура» вказує на те, що книга призначалася для органа. Цей самий термін у значенні органної практики, записаний кирилицею, неодноразово вживав і тлумачив композитор та теоретик Миколай Ділецький († бл. 1680 р.) [13].

Те, що названа басова книга була спеціально створена для органіста, засвідчує і її зміст, адже в одній книзі зібрано твори з різних комплектів супрасльської колекції. Тобто ця книга – зведене зібрання творів. У ній не просто дублюється одна з двох басових партій твору, а відбувається їх об'єднання. Ця техніка є одним з різновидів прийому *basso continuo*, тобто безперерв-

ного басу (прийом, властивий клавішним інструментам, зокрема органу). Наявність органіста в Супрасльському монастирі підтверджується записом у «Поминальнику» (почерк XVIII ст.) [14, с. 185–186].

У зв'язку з вищеозначеними відомостями варто також переглянути питання датування двох партесних творів з Ірмолою 1638–1639 років, записаних у формі партитури. Логічно припустити, що ці композиції були занотовані не раніше 1680-х років, тобто після того, як у монастирі з'явився органіст.

Нотний друк (1697). У друкарні монастиря, що почала діяти з 1690-х років, ксилографічним способом було надруковано одну сторінку тропаря на постриг монахів «Обятия отча» з нотами [18, с. 17, 53]. Фактично це перший, найдавніший зразок кириличного нотного друку в Речі Посполитій. Пізніше в 1750-му та 1793 роках цей тропар ще двічі перевидавали в Почаєві. Таким чином, Супрасльський монастир став першим монастирем Київської митрополії не лише в запровадженні лінійної нотації, але й у нотному друкуванні.

Супрасльські партесні твори в Києві та Сербії (1733). В історії супрасльських партесних творів існує ще один загадковий сюжет. Дослідниці Оксані Шкурган удалося встановити, що три шестиголосі концерти із Супрасля, а саме «Господи, оружие на диавола», «Пречистому Ти образу» та «Дверь Твою не затвори ми, Господи», ідентичні концертам [20, с. 24], що зберігаються в бібліотеці *Matice srpska* в місті Новий Сад (Сербія) [16, с. 317, 348, 387]. У супрасльських концертах збереглися три партії цих концертів – 1-й дискант, 1-й бас та 2-й бас, а також партія органа. У сербських партесах збереглися всі голоси – 1-й дискант, 2-й дискант, 1-й альт, 2-й альт, 1-й бас та 2-й бас. Твори з двох колекцій майже абсолютно ідентичні, відрізняються лише кількома мінімальними нюансами.

До Сербії ці партеси потрапили в 1733 році. Улітку того самого року за поданням православного митрополита Київського, Галицького і всієї Русі Рафаїла Заборовського (1676–1747) для створення словенсько-латинської школи

ІСТОРИЯ

в м. Карловці було відправлено Мануїла Козачинського (1699–1755) [10, с. 247, 258]. Зазначимо, м. Карловці – центр Карловацької митрополії, незалежної самоуправної сербської православної церковної формації, що існувала впродовж 1708–1848 років на теренах Габсбурзької (Австрійської) імперії. Відстань між містами Карловці й Новий Сад – близько 10 кілометрів, тому немає сумнівів, що партеси були привезені з Києва Мануїлом Козачинським та людьми, які його супроводжували.

М. Козачинський був студентом Києво-Могилянської академії, де закінчив навчання в 1733 році. Того самого року в м. Карловці він почав викладати риторику, поетику й латину, а в 1735–1736 роках був префектом Карловацької школи. Також у м. Карловці М. Козачинський написав п'єсу «Трагедія сиречь печальная повесть о смерти последнего царя сербского Уроша П'ятого і о падінні Сербського царства», що поклала початок драматургії в Сербії. У цій історичній драмі прописані й музичні номери. У IV дії звучав спів Матері «*Ты создавый око призри на мя, Боже*» [11, с. 455], а у VIII дії – пісня Сербії [12, с. 15].

Факт подорожі супрасльських партесів до Києва, а згодом і до Карловці дуже цікавий і дозволяє дійти певних висновків. У XVIII ст. і в православному Києві, і в уніатському Супраслі виконували одні й ті самі твори. Це вже не перше свідчення про вільну міграцію партесних композицій в ареалах проживання русинів. Тому, незважаючи на конфесійні відмінності, простежується «спільне тіло» давньоруської держави, зокрема в співочій практиці. Відмінність полягала лише в тому, що в уніатському середовищі в останній чверті XVII ст. під час богослужіння поступово почали використовувати музичні інструменти, а спів у православній церкві залишався акапельним.

Підсумовуючи розглянутий матеріал, зазначимо, що Супрасльський монастир відіграв дуже важливу роль в історії українсько-білоруської церковної музики. Він став місцем для багатьох починань та нововведень. Саме в цьому монастирі Львівське Успенське братство організувало реформу

церковної нотації – тут було створено перший лінійний Ірмолой (1594–1601). Співочі руські монастирські традиції розвивалися в Супраслі й після того, як монастир став уніатським. У 1650–1660-х роках у монастирі почали активно практикувати партесний спів. Партесні твори із цього монастиря потрапляли в монастирі та навчальні заклади Києва, Орші (Білорусь), Істри (Росія), Карловці (Сербія). Перша спроба нотного друку з кириличним текстом також відбулася в Супраслі. Ближче до 1690 року в монастирі запровадили посаду органіста, що існувала тут і у XVIII ст.

Джерела та література

1. Акты, относящиеся к истории Западной России, собранные и изданные археографическою комиссиею. 1588–1632. – Санкт-Петербург, 1851. – Т. 4. – 529 с.
2. Археографический сборник документов, относящихся к истории Северозападной Руси, издаваемый при управлении Виленского учебного округа. – Вильно, 1870. – Т. 9. – 486 с.
3. Архив Юго-западной России, издаваемый временной комиссией для разбора древних актов, состоящей при Киевском, Подольском и Волынском Генерал-Губернаторе. Лифось – полемическое сочинение, вышедшее из Киево-печерской типографии в 1644 году. – Киев, 1893. – Ч. 1. – Т. IX. – 445 с.
4. Герасимова И. Жизнь и творчество белорусского композитора Фомы Шеверовского / Ирина Герасимова // Калогонія. Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії. – 2010. – Чис. 5. – С. 56–66.
5. Герасимова-Персидська Н. О. Хоровий концерт на Україні в XVII–XVIII столітті / Ніна Олександрівна Герасимова-Персидська. – Київ : Музична Україна, 1978. – 182 с.
6. Дубровіна Л. Супрасльський ірмолой 1601 р.: деякі аспекти кодикологічного дослідження / Любов Дубровіна // Рукописна та книжкова спадщина України. – 1993. – Вип. 1. – С. 13–20.
7. Зубрицький Д. Хроніка ставропігійського братства / пер.: Іван Сварник. – Львів : Априорі, 2011. – 404 с.
8. Інститут рукопису національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського, ф. 1, (прим. № 5391) [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_ir/cgiirbis_64.exe?Z21ID=&I21DBN=ELIB&P21DBN=ELIB&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=online_book&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=FF=&S21STR=00000855_01.

ІВАН КУЗЬМІНСЬКИЙ. МУЗИЧНА ПРАКТИКА В СУПРАСЛЬСЬКОМУ МОНАСТИРІ...

9. Конотоп А. Супрасльський ірмологіон / Анатолій Конотоп // Советская музыка. – 1972. – № 2. – С. 117–122.
10. Корній Л. Історія української музики / Лідія Корній. – Київ ; Харків ; Нью-Йорк, 1996. – Ч. 1 : Від найдавніших часів до середини XVIII ст. – 315 с.
11. Корній Л. Українська шкільна драма XVII – першої половини XVIII століття як предтеча національного музично-драматичного театру / Лідія Корній // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 89 : Сучасний оперний театр і проблеми оперознавства. – 2010. – № 3 (8). – С. 446–460.
12. Корній Л. Українська шкільна драма і духовна музика XVII – першої половини XVIII ст. / Лідія Корній. – Київ, 1993. – 187 с.
13. Кузьмінський І. Партитурна нотація партесного багатоголосся та виконавська практика / Іван Кузьмінський // Часопис НМАУ імені П. І. Чайковського : науковий журнал. – 2010. – № 3 (8). – С. 123–133.
14. Описание рукописей виленьской публичной библиотеки, церковно-славянских и русских / составил Ф. Добрянский. – Вильно, 1882. – 533 с.
15. Русская историческая библиотека, издаваемая Археографическою комиссиею. Акты Иверского святоозерского монастыря (1518–1706), собранные о. архимандритом Леонидом. – Петербург, 1878. – Т. 5. – XLI+1074+64 с.
16. Українські партесні мотети початку XVIII століття з Югославських зібрань / ред.-упоряд., вступ. стаття: Н. О. Герасимова-Персидська. – Київ : Музична Україна, 1991. – 453 с.
17. Ясіновський Ю. Супрасльський ірмолог Богдана Онисимовича як пам'ятка Київської митрополії / Юрій Ясіновський // Калофонія. Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії. – 2016. – Чис. 8. – С. 46–88.
18. Ясіновський Ю. Церковно-співочі ініціативи українських та білоруських монастирів / Юрій Ясіновський // Калофонія. Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії. – 2004. – Чис. 2. – С. 14–55.
19. Maroszek J. Pogranicze Litwy i Korony w planach kryła Zygmunta Augusta: z historii dziejów realizacji myśli monarszej między Niemnem a Narwią / Jyżef Maroszek. – Białystok : Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, 2000. – 648 s.
20. Shkurgan O. Partesy z Klasztoru Supraskiego jako źródło do badań nad sposobami zapisu cerkiewnej muzyki wielogłosowej / Oksana Shkurgan // Muzyka. – 2015. – N 4 (239). – S. 3–35.

SUMMARY

The article *Musical Practice at the Suprasl Monastery in the Early Modern Period* consists of an introduction, nine parts and conclusions. The first part, *The Foundation of the Monastery. The Time of Creating the Earliest Linear Notation «Suprasl Hirmologion» and Its Authors*, briefly describes the conditions for the establishment of the Suprasl Monastery, as well as specifies the date of creation of *Suprasl Hirmologion*, the names and functions of its authors.

In the second part, *Conditions of the Earliest Linear Notation «Suprasl Hirmologion»'s Appearance*, a hypothesis is advanced that the Lviv Brotherhood were initiators of creating the first linear notation *Suprasl Hirmologion*. This cooperation took place not only due to the Suprasl monastery's strong singing traditions, but also chiefly because the local metropolitan Hedeon Balaban asserted the rights to all Lviv monasteries.

The point of the third part, *Singing at the Suprasl Monastery in the 1620s*, is that the singing practice at that time continued to be pressed forward, especially at the expense of newly arrived contenders for the monastic dignity.

The fourth part, *The Singing at the Suprasl Monastery at the Beginning of the Greek Catholic Period (1630s–1640s)*, points out that in 1631, the monastery grew to be Greek Catholic; yet, singing and music manuscript traditions persisted. This section also puts forward the supposition that polyphonic compositions recorded on additional sheets of the second linear notation *Suprasl Hirmologion* (1638–1639) were created later, closer to the 1680s.

The fifth part *Part Polyphony at the Suprasl Monastery (1650s–1660s)* provides an evidence that confirms the existence of the part singing at the then monastery. The thing, first of all, is the register of the monastery's books, which lists 44 different part books. In addition, owing to information on the composer and hegumen of the Suprasl Monastery, Bartolomey Minevskyi, the possibility surfaces to date the appearance of polyphony (part) singing at the monastery

ІСТОPIЯ

to at least the 1650s. Thanks to the person of Bartolomey Minevskyi, it came to be possible to record the fact of polyphony works' spreading from the Suprasl monastery eastwards, to the Kuteyiny Holy Epiphany Monastery in Orsha, and thence – to monasteries of the Tsardom of Muscovy: the Valday Iversky Monastery and the New Jerusalem Monastery.

The sixth part, *Suprasl Linear Notation Hirmologions (1660s–1670s)*, indicates that at the time of part books' appearance at the monastery, the manuscript Hirmologion tradition introduced by the Orthodox Ruthenians of the Polish-Lithuanian Commonwealth continued to be developed.

The seventh part, *Musical Instruments at the Suprasl Monastery (1687–1712)*, having based on various sources, argues organ's using in the musical-liturgical practice of the monastery. This is evidenced by one of the 22 regulations given by the new Greek Catholic Metropolitan Kypriyan Zhokhovskyi. This opinion is also confirmed by special terms and characteristic performance techniques of organ practice used in the part books of the then Suprasl Monastery. In addition, there is a mention of an organist's position, recorded in the 18th-century handwriting, at the monastery's *Synodicon*.

The eighth part *Music Printing (1697)* deals with the earliest instance of the music printing accompanied with a Cyrillic text occurred on the territory of the Polish-Lithuanian Commonwealth, being at the Suprasl Monastery.

The ninth part *Suprasl's Polyphony (Part) Works in Kyiv and Serbia (1733)* describes the story of emergence of the Suprasl concerts at the Karlovac School. These works came to Karlovac from Kyiv in 1733, being brought by teachers and alumni of the Kyiv Mohyla Academy.

Keywords: monodic & polyphonic singing, Hirmologions, part books, singers, musicians, organ.

УДК 78.082

РУКОПИСИ НЕ ГОРЯТЬ, АБО СИМФОНІЯ ДО-МАЖОР МАКСИМА БЕРЕЗОВСЬКОГО

Вадим Ракочі

Статтю присвячено аналізу новознайденної Симфонії До-мажор видатного українського композитора доби класицизму М. Березовського.

Ключові слова: українська симфонічна музика, симфонія, класицизм, М. Березовський.

Статья посвящена анализу новонайденной Симфонии До-мажор выдающегося украинского композитора периода классицизма М. Березовского.

Ключевые слова: украинская симфоническая музыка, симфония, классицизм, М. Березовский.

The article is dedicated to the analysis of the newly discovered C major Symphony by the outstanding Ukrainian composer of the classicism epoch M. Berezovsky.

Keywords: Ukrainian symphonic music, symphony, classicism, M. Berezovsky.

Симфонія ¹ *C-Dur* (До-мажор) видатного українського композитора Максима Березовського (1745–1777) – справжнє відкриття останніх років. Американський диригент Стівен Фокс, який знайшов її партитуру, розповів автору цієї статті, що на початку 2000-х років він звернувся до приватного архіву *Archivio Dorio Pamphilj*, який належить знаній родині римських аристократів. Ідея пошуку старовинних партитур саме там була підказана С. Фоксу російським віолончелістом Павлом Сербінім – відомим ентузіастом і виконавцем старовинної музики. Завдяки кількарічному листуванню, залученню осіб королівської крові, дипломатів та відомих музикантів удалося переконати чинного володаря архіву принца Джонатана Доріа-Памфілі (*Prince Jonathan Doria Pamphilj*) дати згоду на набір нот і виконання Симфонії. Як зазначив С. Фокс, ознайомлення з твором відкрило чарівну симфонію галантного стилю, що, імовірно, датувалася другою половиною XVIII ст. Її світова прем'єра відбулася в Королівській академії музики у Великій Британії 2003 року. Того самого року Симфонію було презентовано в Санкт-Петербурзі. В Україні цей твір М. Березовського виконано к्वартетом 2005 року. Перше виконання оркестром в Україні було здійснено 2016 року в Києві завдяки ентузіазму й енергії Кирила Карабиця. Можна лише вкотре із сумом констатувати, що тільки ініціатива молодого українського диригента дозволила

нарешті презентувати твір на Батьківщині композитора.

Непересічність цієї події важко переоцінити, адже відкриття Симфонії М. Березовського дозволяє переглянути загалом процес становлення української інструментальної, зокрема симфонічної, музики у XVIII–XIX ст. ².

М. Гордійчук у своєму фундаментальному дослідженні української симфонічної музики XX ст. зазначив існування лише чотирьох (!) симфоній, створених упродовж XVIII–XIX ст. Хоча, напевно, цю кількість не слід вважати цілком коректною, адже увертюри-симфонії писав М. Вербицький, наприкінці XIX ст. до цього, мабуть, найскладнішого жанру симфонічної музики зверталися О. Горєлов та В. Сокальський. Однак потрібно пам'ятати, що чимало оркестрових творів загублено, не знайдено, утрачено... Так, нещодавні знахідки в Нотній колекції Розумовських доводять, що перу М. Березовського, імовірно, належить не одна, а одинадцять симфоній ³ [5]. Ці твори примітні проявом незначної уваги до жанру, загалом нехарактерного для національної музичної культури XVIII – першої половини XIX ст. Звернення до нього – підсвідомий пошук виходу за межі «сталого» вокально спрямованого музичного середовища, спроба поєднати мелодії своєї країни з найскладнішим жанром європейської інструментальної музики з далекоглядною метою створення національної симфонії,

ІСТОРИЯ

підготовчий етап до піднесення національної інструментальної музики у ХХ ст.

Хоча до наведеної Л. Івченко цифри виявляємо певний скептицизм. Адже робота над твором у такому жанрі потребує часу. Тому мали б залишитися певні додаткові докази, що М. Березовський, перебування якого в Італії було обмежено кількома роками, невпинно працював саме над цим жанром. Очевидно, мають зберегтися якісь уривки творів, свідчення виконання тощо. Попри численні «білі плями» в біографії українського композитора, на що неодноразово звертали увагу дослідники, зокрема М. Рижарева, цілковита відсутність навіть натяків на таку кількість звернень М. Березовського до жанру симфонії залишає занадто великий простір для сумнівів, щоб число «одинадцять» сприймати беззаперечно.

Саме твір М. Березовського, написаний на початку 1770-х років, став першим у жанрі симфонії, а можливо, й усієї української симфонічної музики. Цей факт докорінним чином дозволяє переглянути історію вітчизняної симфонічної музики. Дотепер найбільш ранньою композицією українського композитора, що мала б у складі назви слово «симфонія», вважалася «Концертна симфонія» Д. Бортнянського (1790). Насправді її створено не для оркестру, а для ансамблю лише із семи виконавців. Такий склад, звісно, не може вважатися повноцінним оркестром, тому питання щодо того, трактувати зазначений твір як симфонію чи ні, принаймні в традиційному інтерпретуванні жанру, є дискусійним.

Наступною за часом появи була «Українська симфонія» Е. Ванжури. Її традиційно сприймають як складову частину саме української музики. Відомий музикознавець А. Шреєр-Ткаченко вважала її яскравим проявом саме національної своєрідності «розвитку українського симфонізму» [8, с. 168]. Інший дослідник – В. Богданов – зазначив: «Враховуючи, що у ній [“Українській симфонії”. – В. Р.] використано здебільшого український народно-пісенний матеріал, можна вважати її першою українською симфонією» [2, с. 169]. Такий аргумент здається спірним. Хоча митець дуже активно вводив народні пісні

слов'ян, зокрема українців, до складу твору, сам він не був українським композитором. Е. Ванжура – чех, який мав вплив при дворі Катерини II і прожив у російській столиці понад 20 років.

Першою «повноцінною» симфонією українського композитора для великого оркестру можна вважати Симфонію соль-мінор (1809) невідомого автора ХІХ ст., створення якої тривалий час приписували М. Овсяннікову-Куликовському. Особливістю партитури є вельми значне редагування, пов'язане із заміною натуральних мідних інструментів хроматичними та вилученням тромбонів-сопрано на користь валторн і труб, фактично переінструментування всієї мідної групи редактором видання. Таким чином, друкований варіант партитури не аутентичний, його варто аналізувати з розумінням, що внесені в партитуру зміни в групі мідних духових інструментів зроблені в сучасну епоху ⁴ [6].

Після вищезазначених симфоній «у створенні українських композицій такого типу настала тривала перерва», як зазначив М. Гордійчук [3, с. 239]. Своєрідну паузу «заповнили» твори І. Вітківського, І. Лозинського, П. Селецького, але ці композиції не збереглися. Інструментальний склад в увертюрах М. Вербицького був украй нестабільним через залучення композитором наявних, а не потрібних інструментів у складі оркестрів. Це цілком пояснює їх просте оркестрування.

Пам'ятаємо про «Юнацьку симфонію» М. Лисенка, написану 1869 року. Завдяки прискіпливому аналізу автографа твору (зберігається в Меморіальному будинку-музеї М. Лисенка в Києві) можна стверджувати про певну недосконалість оркестрування: незначна роль тембрального розвитку (який є визначальною ознакою оркестрової музики), перевага одноманітного й важкуватого струнно-духового звучання, утвореного постійними точними дублюваннями, незначна увага до барви мідної духової та ударної груп. Симфонія не була завершена. Це студентський твір, що й пояснює вказані особливості викладу. На сьогодні її виконують в оркеструванні М. Скорика.

ВАДИМ РАКОЧІ. РУКОПИСИ НЕ ГОРЯТЬ, АБО СИМФОНІЯ ДО-МАЖОР МАКСИМА БЕРЕЗОВСЬКОГО

Перша українська симфонія з оригінальним оркеструванням – це симфонія М. Колачевського, написана 1876 року.

За такої невеликої кількості симфонічних творів кожен вартий особливої уваги. Тому введення до вітчизняної культури нової перлини – Симфонії М. Березовського – є непересічною й неординарною подією. М. Ричарева висловила припущення, що цей твір насправді не задумувався як симфонія, а міг спиратися на увертюру. «Оскільки слово “sinfonia” в Італії XVIII століття означало також оперну увертюру, не можна виключати, що ця музика такою й була» [7, с. 118]. Щоправда, дослідниця відразу зазначила, що наявність трьох окремих частин «усе-таки свідчить на користь самостійного твору» [7, с. 118]. На думку М. Ричаревої, переважання «загальних місць» засвідчує близькість Симфонії (за функцією) до увертюри.

З такою думкою можна частково погодитися, але потрібно враховувати й інше. По-перше, яскравий та різнохарактерний тематизм, безумовно, привертає увагу слухача. По-друге, продуманість тонального розвитку, зіставлення підкреслено однотональних епізодів з інтенсивним тональним і ладовим рухом спростовують перевагу «загальних» місць. По-третє, певна театральність (її відзначила у своїй статті М. Альошина) є в самій природі цієї музики. Її породжено враженнями від італійських опер – відомо, що композитор, проживаючи в Італії, не лише відвідував оперні вистави, але й брав участь у них, співав провідні партії, як зазначила О. Шуміліна [9, с. 94]. Не забуваємо, звісно, про численні *palazzi*, осяяні сонцем півдня, що мали лише посилити гостроту відчуттів композитора.

Точна дата написання Симфонії невідома, але найвірогідніше, її було створено впродовж перебування М. Березовського в Італії (1769–1773). Композитор мав орієнтуватися на симфонічні твори тогочасних італійських композиторів, найвідомішими серед яких у другій половині XVIII ст. були Дж. Самартіні та Л. Бокеріні.

Симфонія *C-Dur* М. Березовського містить три частини: *Allegro molto*, *Andante*, *Presto*. Швидко – повільно – швидко – ти-

пова послідовність темпів для тогочасних творів цього жанру. Тричастинна симфонія існувала паралельно із чотиричастинною: початок 1770-х років – це розквіт творчості Й. Гайдна («Прощальна симфонія») та В.-А. Моцарта (Двадцять п'ята симфонія).

Необхідно наголосити щодо надзвичайної вправності українського композитора в оркеструванні твору. Збалансованість і виваженість забезпечені струнною групою й особливо провідною роллю скрипок, яким постійно доручався найважливіший тематичний матеріал. Ретельно виписані оркестрові педалі гарантували бажану густоту. Це особливо примітно й важливо, коли оркестр невеликий. Продуманість деталей, удалий, як на той час, розподіл матеріалу між струнними і духовими інструментами, що хоча й дещо узагальнено, але враховував специфіку кожної групи, утворили струнність вертикалі та прозорість викладу, поєднану з насиченим і повнозвучним *tutti*.

Оркестрування певною мірою парадоксальне й віддзеркалює перехідний етап в еволюції оркестру. За духом викладу твір радше класичний, ніж бароковий: гомофонно-гармонічна фактура, відсутні перманентні точні дублювання (притаманні творам композиторів першої половини XVIII ст.), зміна барви звучання залежно від характеру музичного матеріалу. Водночас за інструментальним складом він значно ближчий до барокового, ніж класичного оркестру: відсутні фаги, у крайніх частинах немає флейт, а в середній частині – гобоїв, залучено *basso continuo*, неодноразова вказівка в партії духового інструмента «грати в унісон зі скрипками» (це підкреслювало несамотійність лінії духового інструмента, його підлеглість струнному). Варіювання інструментального складу в різних частинах того самого твору було вельми поширено в багаточастинних композиціях барокової музики. Особливо це стосувалося вибору солістів в оркестрі, які постійно змінювалися. Тому заміна М. Березовським гобоїв флейтами в другій частині не містила нічого надзвичайного. Композитор потребував максимально світлого й прозорого характеру в ліричній середній частині, тому обрав флейти. Її легкий та ясний тон ідеально пасував характеру

ІСТОРИЯ

музики. Для крайніх частин, де домінувала гучна динаміка й переважав виклад у середньому регістрі, гобої видалися найкращим вибором. Їх густіший та більш насичений обертонами, ніж у флейт, тембр ніби компенсував неповну групу дерев'яних духових інструментів міцним та об'ємним звучанням. Також очевидно небажання композитора перенаситити верхній регістр зайвим блиском, що стало додатковим аргументом для відмови від флейти на користь гобоїв.

З метою доукомплектувати духові інструменти було використано дві валторни, а не труби. Валторна – найбільш м'який за тембром мідний духовий інструмент. Він ідеально зливається як з дерев'яними духовими, так і зі струнними інструментами. Тому логічним стало трактування валторн як частини узагальненої духової групи, що

підтверджується незначною увагою до специфіки кожного інструмента. Ставлення композиторів до барви в оркестрі й прискіпливе врахування виражальних можливостей окремих інструментів формувалося поволі протягом XVII–XVIII ст. Тому вказана близькість викладу партій гобоїв та валторн у симфонії мало об'єктивне історичне пояснення.

Першу частину написано в стрункій сонатній формі без особливостей. Відкриває твір головна партія, яка містить два елементи. Перший експоновано унісоном усього оркестру. Схоже, що це певна театралізована подія на кшталт урочистої ходи вельможної особи або вітання героя. Таке відчуття виникає завдяки квартовим ходам, опираючись на звуки тонічного тризвуку, пружному ритмічному малюнку.

Allegro molto

Oboe 1

Oboe 2

Horn in F 1

Horn in F 2

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Contrabass

ВАДИМ РАКОЧІ. РУКОПИСИ НЕ ГОРЯТЬ, АБО СИМФОНІЯ ДО-МАЖОР МАКСИМА БЕРЕЗОВСЬКОГО

Другий елемент головної партії викладено в гомофонно-гармонічній фактурі й також презентовано *tutti*. Незмінне оркестрування підкреслило загалом урочистий характер початку та сприяло єдно-

сті двох елементів, попри новий акцент. Більш наспівну мелодію перших скрипок відтінив підголосок гобоїв і наполегливе *ostinato* альтів, віолончелей та контрабасів.



Завершується головна тема рухом по тонічному тризвуку, відтворюючи перший героїчний елемент.

Сполучна партія безпосередньо витікає з головної. Другий елемент останньої невинно розвивається. Енергія руху не вщухає ані на мить завдяки безперервній пульсації вісімками в низьких струнних інструментів. Головна функція сполучної партії – модуляція в тональність домінанти *G-Dur*, аби підготувати побічну партію.

Побічна партія контрастна головній, але конфлікт між ними відсутній. Викладено матеріал у тональності домінанти – *G-Dur*. Безперервні півтонові тяжіння й хроматичні ходи утворили швидкоплинні затриман-

ня в акордах, з'явилися сентиментальні нотки, що ніби відсилають слухача до арій відповідного характеру з італійських опер. Відмова від поширених на початку частини дублювань забезпечила легкість і прозорість викладу: грають лише скрипки та альти. Вони відтворили ліричний характер старовинного тріо й експонували першу частину побічної партії. Друга її частина у викладі всього оркестру знаменує повернення до героїчних образів: голосна динаміка, насичена звучання *tutti*, педалі в духових інструментів. Урочистість звучання посилює проведення першого тематичного елемента головної партії в низьких струнних інструментів (36–39 такти).

ІСТОРИЯ

Заключна партія інтонаційно впливає з головної: квартова інтонація, рух по звуках мажорного тризвуку. Її початок знаменувало короткотривале відхилення в тональність субдомінанти – *C-Dur*. Близькість першої та четвертої тем експозиції замкнула коло розгортання, надала розділу загалом завершеності, сприяла наскрізності руху.

Невелика розробка (лише 25 тактів) цілком відповідала масштабу експозиції. У першому розділі форми був відсутній мінор, і використання іншого ладового забарвлення (послідовно в *d-moll* та *a-moll*) сприяло утворенню абсолютно нового колориту побічної партії. Порівняно з експозицією, відчутна певна динамізація звучання завдяки заміні низхідного руху по стійким ступеням на висхідний та невгамовній активності низьких струнних інструментів. Нетривале відхилення в *F-Dur*, відзначене активними октавними ходами в скрипок і першого гобоя, підготувало предиктовий розділ. Синкопи в струнних інструментах та наполегливе зростання густини звучання,

завдяки точному дублюванню між оркестровими групами, забезпечило довгоочікуваність репризу. Заключний розділ першої частини скорочено порівняно з експозицією. Виклад усього матеріалу в головній тональності й значна схожість тематизму зробили непотрібною зв'язуючу партію. Водночас посилювався контраст головної та побічної партії, забезпечений передусім оркеструванням і динамікою. Зіставлення абсолютного соло валторн (дві валторни без супроводу) ⁵ зі струнними інструментами (рух по звуках тонічного тризвуку) утворило напрочуд яскраве й барвисте закінчення першої частини.

Друга частина (*F-Dur*) інша за характером – спокійна й виважена. Порівняно з першою частиною, ритмічний малюнок ускладнився, містить дрібні тривалості, але неспішний темп розгортання та кількаразові пригальмовування-повторення сприяють прослуховуванню всіх деталей. Беззаперечне домінування теплого й насиченого струнного тембру обумовлено мовчанням духових інструментів.

Andante

The musical score is for the second part of the piece, marked *Andante*. It begins at measure 109. The instrumentation includes two oboes (Ob. 1, Ob. 2), two horns (Hn. 1, Hn. 2), two violins (Vln. I, Vln. II), a viola (Vla.), a cello (Vc.), and a double bass (Cb.). The woodwinds and strings play sustained notes, while the horns play a melodic line. The tempo is marked *Andante*.

ВАДИМ РАКОЧІ. РУКОПИСИ НЕ ГОРЯТЬ, АБО СИМФОНІЯ ДО-МАЖОР МАКСИМА БЕРЕЗОВСЬКОГО

Розвиток відбувався гармонічними й суто оркестровими засобами: відхилення в *C-Dur*, ланки висхідної секвенції та приєднання духових інструментів динамізували звучання. Утворення точних дублювань посилювало рельєфність викладу, а оркестрові педалі сприяли насиченості й густині (120–122 такти).

Другу частину написано в тричастинній формі. Перший розділ закінчено в доміантовій тональності – *C-Dur*. Середній розділ не контрастує з першим за характером, попри примітні зміни ритму, гармонії та оркестрування. Ритмічний малюнок ускладнили синкопи. Відчутне пожвавлення гармонічного руху зумовили відхилення в *C-Dur*, *g-moll*, *d-moll*, *B-Dur*. Усі тональності безперервно відтіняються короткотривалими поверненнями до *F-Dur*. Опирання на основну тональність об'єднує частини мозаїки. Свіжість прохолоди високих гобоїв

(незважаючи на дублювання скрипок октавою нижче, тембр дерев'яних духових інструментів домінує) утворила несподівану барву. Таким чином, музичний матеріал постійно розцвічувався завдяки різним засобам музичної виразності, і щирість лірики тільки посилювалася. Занурення слухача у світ ліричних образів здійснено з витонченою майстерністю, притаманною майстрам XVIII ст. Зазначені прийоми стали справжніми родзинками другої частини.

Блискучий фінал з опиранням на танцювальні жанри написано в сонатній формі з епізодом замість розробки. У темі головної партії поєдналися висхідний рух по звуках тонічного тризвуку й гамоподібні пасажі вниз. Діатоніка натурального мажору, відсутність пауз, голосна динаміка, *tutti* – усе утворило святковий розмах справжнього народного гуляння.

Presto

Ob. 1

Ob. 2

Hn. 1

Hn. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

f

ІСТОРИЯ

Побічна партія (*G-Dur* – тональність домінанти) відразу привернула увагу яскравістю оркестрування. У його основі – регістрові зіставлення. Перший елемент доручено експонувати всім струнним інструментам (окрім перших скрипок – у них репетиційний фон) і першому гобою. Така густина в поєднанні з довгими тривалостями утворила відчутно важке й дещо комічне звучання. Другий елемент інтонаційно схожий із головною партією першої частини. Його доручено низьким струнним (це, очевидно, виступ чоловіків), а перші й другі скрипки утворили фон у високому регістрі. Кількаразові зіставлення поспівок скрипок у високому регістрі (безсумнівно, це дівчата) і комічного у звучаннях віолончелей та контрабасів завершують експозицію. Цікаво, наскільки рельєфним і характерним став виклад завдяки грі тембрів в оркестрі!

Короткий епізод повернув слухача у світ образів другої частини. Крім більш ліричного, ніж в експозиції, характеру, подібність також викликана переходом у мінорний лад, відхиленнями в *d-moll*, *C-Dur* і *c-moll*. Епізод виконав функцію предикта до заключного розділу фіналу – у низьких струнних та духових інструментів органний пункт на домінанті. Кількаразове чергування гостронасиченого четвертого підвищеного та напруженого п'ятого ступенів посилили передчуття репризи. В епізоді синтетично поєднано тематичні елементи теми другої частини (130–132 такти) та побічної партії фіналу. Від другої частини: хроматична низхідна секвенція, пунктирний малюнок, постійне повернення до тієї самої ноти. Від побічної партії фіналу: міжтактова синкопа, секвенція й пунктирний малюнок.

Реприза миттєво повернула слухача у вир свята: сліпучий *C-Dur* тривав до кінця Симфонії, безперервний рух не вщухав ані на мить до заключних тактів.

Майстерно написаний твір вражає насамперед дивовижною єдністю симфонічного циклу, що проявилася на різних щаблях. Її утворенню сприяли мелодія, гармонія, ритм, оркестрування. Проростання елементів головної партії в побічній сприяло зміцненню тематичних зв'язків усередині частини. Завершальні такти го-

ловної партії (11–14 такти за партитурою) мають схожий ритмічний малюнок, містять характерні низхідні ходи з поверненням до базової ноти й, головне, подібне оркестрування (низькі струнні інструменти) до побічної партії третьої частини. Попри безумовно діатонічний виклад на початку першої частини й насичений хроматизмами в третій, їх близькість особливо відчутна при прослуховуванні завдяки фактично тотожному оркеструванню. Ретельна продуманість гармонічних засобів забезпечила непомітність тональних переходів між частинами: першу закінчено на домінантсептакорді *F-Dur*, який розв'язався в тонічний тризвук на початку другої частини. Її своєю чергою закінчено на домінантовому квінтсектакорді *C-Dur* – тональності фіналу. У такий спосіб композитор об'єднав окремі частини симфонічного циклу. Також варто відзначити репетиційні фони в скрипок у побічній партії першої частини та фіналу: схожість викладу в оркестру в поєднанні з однаковими тривалостями й тембром утворює чергову арку між крайніми частинами Симфонії.

Симфонія має ясну й чітку форму, усі розділи ідеально збалансовані між собою. Драматургія виражена, охоплює композицію ніби «широкими мазками»: попри відсутність конфліктів, темпові, ладові, тематичні, гармонічні й темброві контрасти всередині однієї партії, у межах частини та між окремими частинами циклу постійно привертають увагу. Завдяки характерним вокальним інтонаціям (наприклад, у побічній партії першої частини та більш узагальнено через героїчні образи головної партії першої частини) відчутний певний вплив театральної музики, що загалом властиво багатьом композиціям другої третини XVIII ст. Гармонічне поєднання традицій європейського симфонічного мистецтва з національно-характерними ознаками стає ще однією особливістю твору.

Усе вищезазначене дозволяє стверджувати, що Симфонія *C-Dur* М. Березовського – одна з найвизначніших пам'яток української музичної культури XVIII ст. Відкриття цього твору дозволило значною

ВАДИМ РАКОЧІ. РУКОПИСИ НЕ ГОРЯТЬ, АБО СИМФОНІЯ ДО-МАЖОР МАКСИМА БЕРЕЗОВСЬКОГО

мірою по-іншому переоцінити розвиток симфонічного жанру на теренах Вітчизни.

Наостанок важливе зауваження. Досі належність розглянутого твору М. Березовському остаточно не доведено. Попри стиль, фізичну й часову можливість написати цей твір упродовж перебування в Італії, очевидну потребу в грошах і відтак додатковий стимул для створення Симфонії, стверджувати, що цей твір однозначно належить перу М. Березовського, не варто. Дотепер питання про абсолютну аутентичність твору залишається відкритим через відсутність серйозної наукової роботи з рукописом, графологічної експертизи, дослідження шляхів потрапляння рукопису до місця його зберігання, вивчення супровідних документів тощо. Певні сумніви щодо належності цього твору перу нашого співвітчизника не будуть розвіяні остаточно до всебічного вивчення рукопису партитури Симфонії. Ця праця ще чекає свого виконавця.

Хочу висловити безмежну вдячність усім людям, які, проявивши небайдужість, допомогли зібрати матеріал для цього дослідження й поділилися з автором статті цінною інформацією «з перших рук» у процесі спілкування наживо, електронною поштою, у Skype тощо: американцю Стівену Фоксу, росіянам Павлу Сербіну та Маргариті Альошиній, українцям Мстиславу Юрченку та Кирилу Карабицю.

Примітки

¹ М. Рижарева й О. Шуміліна схильні використовувати слово «синфонія» [7, с. 118; 9, с. 95].

² М. Альошина, щоправда, без посилання на джерела, написала, що ноти Симфонії було знайдено в *Archivio Dorio Pamphilj* в Римі італійським дослідником професором А. Laterza 1998 року. У 2003 році твір було виконано в Росії. Схожої думки дотримується й znana дослідниця творчості М. Березовського М. Рижарева. У своїй монографії вона вказала на П. Сербіну (керівника російського оркестру барокової музики *Pratum Integrum*) як людину, завдяки якій Симфонію було введено в музичну культуру. М. Рижарева написала: «Завдяки інформації, переданої італійським музикознавцем А. Латерца, та власній наполегливості музикант зумів отримати копію партитури з важкодоступного римського *Archivio Dorio Pamphilj*» [7, с. 228]. Тому виникає певне проти-

річчя між М. Рижаревою та С. Фоксом, який написав у листі авторові цієї статті, що саме він зумів набрати ноти партитури на основі вивченого в архіві рукопису й ввести Симфонію М. Березовського в культурний обіг.

³ Л. Івченко припускала, що з великою ймовірністю знайдений в архівах Розумовських рукопис Симфонії ХІ Л. Березейоло насправді також належав перу М. Березовського.

⁴ Автор цієї статті детально дослідив історичний контекст розвитку української симфонічної музики ХVІІІ–ХІХ ст., причини незначної кількості звернень до жанру симфонії, розлого проаналізував особливості викладу симфоній ХVІІІ–ХІХ ст. в окремому дослідженні [6].

⁵ *Абсолютне соло* – термін В. Рижарі, запропонований ним у низці публікацій, присвячених класифікації інструментальних солювань. Абсолютним соло названо гру лише одного музиканта зі складу оркестру за цілковитого мовчання в цей момент усіх інших виконавців. Абсолютне соло може утворювати максимальний фактурний та динамічний контраст і представляти тембр інструмента в його «чистому» вигляді. Абсолютне соло, безумовно, належить до одного з найемоційніших прийомів серед тих, що використовуються в симфонічній музиці.

Джерела та література

1. Алешина М. Н. Русско-итальянские стилевые диалоги в симфонии С. Дур М. Березовского // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2015. – № 33. – С. 114–119.
2. Богданов В. Історія духового музичного мистецтва України. Від найдавніших часів до початку ХХ ст. / В. О. Богданов. – Харків : Основа, 2000.
3. Гордійчук М. Інструментальна музика // Історія української музики : у 6 т. – Київ : Наукова думка, 1989. – Т. 2 : Друга половина ХІХ ст. – С. 237–262.
4. Гордійчук М. Українська радянська симфонічна музика / М. М. Гордійчук. – Київ : Музична Україна, 1969.
5. Івченко Л. Таємниця симфонії Л. Березейоло // Музика. – Київ, 1996. – № 1. – С. 4–8.
6. Рижарі В. Внутрішнє оркестрове соло в українській симфонічній музиці 19 століття / Вадим Рижарі // Міжнародний вісник. Культурологія. Філологія. Музикознавство. – Київ : Міленіум, 2014. – Вип. 3 (2). – С. 250–256.
7. Рижарева М. Максим Березовский. Жизнь и творчество композитора. – 2-е изд., пересмотренное и дополненное / Рижарева Марина Григорьевна. – Санкт-Петербург : Композитор, 2013. – 253 с.
8. Шреєр-Ткаченко О. Історія української музики / Онисія Яківна Шреєр-Ткаченко. – Київ : Музична Україна, 1980. – Ч. 1 : Розвиток української музичної культури від найдавніших часів до середини ХІХ століття.
9. Шуміліна О. Проблема атрибуції духовних творів Максима Березовського та їх стильова еволюція / Шуміліна О. А. // Часопис. – Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. – Вип. 11. – С. 90–97.

SUMMARY

The article is dedicated to the Symphony that has been recently found in the archives in Rome. It is executed in Ukraine in 2016. Uncommon use of the symphony genre in Ukraine during the XVIII–XIX centuries causes a particular importance of this discovery and enables the review of the entire history of Ukrainian instrumental music. M. Berezovskyi symphony becomes the first composition of this genre in Ukraine.

Considerable attention is paid to the peculiarities of the Symphony orchestration. The general shapeliness of the vertical, the clarity and transparency of texture as well as the full-sounded *tutti* are emphasized. The Symphony atmosphere is classical rather than baroque one. Homophonic harmonic texture and the lack of permanent doublings are combined with the incomplete wood-wind section, its subordination to string instruments, *basso continuo* constant use.

The first part is created in sonata form. The first theme is executed on *tutti* and has a solemn, theatre-like character. The second one is light, transparent, sentimental a little and its presentation is similar to the old music trio. A small treatment contains a few minor keys which provides a light tint of a new color to the accessory part. The first and the second themes are more contrasted in the reprise due to the orchestration and dynamics features. Lyric second part is based on a complex rhythm. Permanent use of the string section creates a particularly warm tone while wind timbres add constantly unexpected tints to the sounding. The brilliant finale on the basis of dance genres is written in a sonata form with a lyrical episode instead of a treatment. The unity of the cycle is especially emphasized. It is shown at various stages due to melody, harmony, rhythm and orchestration.

The combination of the European symphonic art traditions with national and character traits is defined as a typical feature of the work.

The absence of a thorough scientific study of the manuscript of M. Berezovskyi Symphony till the present day is pointed out in the article. So the final confirmation of the authorship of this composition is still waiting for us.

Keywords: Ukrainian symphonic music, symphony, classicism, M. Berezovskyi.

УДК 2-726.3+78.071.2](477.83/.86)“18”

ТВОРЧА СПАДЩИНА РОДИНИ СІНКЕВИЧІВ У МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ СХІДНОЇ ГАЛИЧИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ

Марта Василевич

У статті вперше розглянуто життя та діяльність Івана-Хризостома й Ореста (батька і сина) Сінкевичів, вихованців перемишльської музичної школи, священників, регентів, композиторів-аматорів, близьких друзів Михайла Вербицького, автора музики Державного Гімну України, а також їхній вклад у розвиток музичної культури Східної Галичини ХІХ ст.

Ключові слова: перемишльська музична школа, Михайло Вербицький, Іван-Хризостом Сінкевич, Орест Сінкевич, музична культура Східної Галичини.

В статье впервые рассматриваются жизнь и деятельность Ивана-Хризостома и Ореста (отца и сына) Синкевичей, воспитанников Перемышльской музыкальной школы, священников, регентов, композиторов-аматоров, близких друзей Михаила Вербицкого, автора музыки Государственного Гимна Украины, а также их вклад в развитие музыкальной культуры Восточной Галиции ХІХ ст.

Ключевые слова: Перемышльская музыкальная школа, Михаил Вербицкий, Иван-Хризостом Синкевич, Орест Синкевич, музыкальная культура Восточной Галиции.

The life and work of Ivan-Khryzostom and Orest (the father and son) Sinkevych and their contribution to the development of musical culture of the ХІХ century Eastern Halychyna are considered in the article for the first time. They are known as the alumni of the Przemyśl Musical School, the priests, choirmasters, amateur composers, close friends of the author of the national anthem of Ukraine Mykhailo Verbytskyi.

Keywords: the Przemyśl Musical School, Mykhailo Verbytskyi, Ivan-Khryzostom Sinkevych, Orest Sinkevych, musical culture of Eastern Halychyna.

Духовність – той ґрунт, на якому ростуть і міцніють національні почуття – «потреба душі», за визначенням Івана Франка. Більшість культурних здобутків українців через історичні обставини тривалий час замовчувалися, щоб не сприяти проявам національної свідомості та патріотизму. У добу державної незалежності з'явилося більше можливостей відкривати несправедливо забуті сторінки культури, зокрема музичної. Дослідження історико-генеалогічного напрямку, розпочаті в останнє двадцятиліття, висвітлюють нерозривність традиції поколінь нації, яку так надаремно прагнули знищити в часи тоталітаризму. Тому збереження традицій і культури, вивчення найменших джерел інформації, що прийшли до нас із давнини, є надзвичайно актуальними, бо цей безцінний генетичний код, переданий предками, допомагає нам – нинішнім українцям – національно самостверджуватися. Дослідження історії власної родини, здійснене авторкою, покликане зробити певний внесок до культурологічного матеріалу стосовно музичного життя Східної Галичини ХІХ ст.

Вивчати життя і творчість Івана-Хризостома Сінкевича та його сина Ореста спонукало

зацікавлення власним родоводом. З молодості в пам'яті збереглася коротка розповідь нашої бабусі по мамі Антоніни Кипріянівни Янович (з роду Сінкевичів) про її діда-священника. Зараз важко сказати, чому вона не розповіла нам більше. Із часом з'явилося бажання докладніше дізнатися, ким були мої предки. Разом із братом Орестом [5] ми розпочали пошуки, і не даремно кажуть – хто шукає, той знаходить.

Першу згадку про І.-Х. Сінкевича було виявлено в Енциклопедії українознавства (т. 11; за ред. Володимира Кубійовича). Завдяки цій невеликій енциклопедичній статті довідалася про існування праці І.-Х. Сінкевича «Начало нотного пінія в Галицкой Руси. (Воспоминания старого священника)». Читаючи її, переживала все ним написане, адже йшлося про мого прапрадіда. Більше того, намагалася читати між рядками, добудовуючи логічні ряди, подовгу обдумувала прочитане, зіставляючи нову інформацію з тим, що вже знала. Стало зрозумілішим наше родинне захоплення музикою, зрештою, обрання мною професії музиканта.

У спогадах І.-Х. Сінкевич описав різні сторони життя тогочасних Перемишля,

ІСТОРІЯ

Львова, Чернівців. Однак найголовніше – це одне із цінних джерел про музичну культуру краю та важлива інформація про найближчого друга Івана-Хризостома Сінкевича композитора Михайла Вербицького. Також там уміщено згадку про молодшого сина І.-Х. Сінкевича – Ореста. Про нього моя бабуся зі спогадів свого батька, Кипріяна Сінкевича, сина Івана-Хризостома Сінкевича, Орестового старшого брата, розповідала, що був дуже музикальний, помер молодим. Після цього пошуки фактів та джерел стали ще ретельнішими.

На початку XIX ст. польська влада в Східній Галичині не тільки не сприяла розвитку української культури, а навпаки, усіма способами утримувала руське духовенство в неосвіченості, намагаючись його полонізувати. У семінарії, де викладали польські монахи-театинці¹, дозволялося розмовляти лише польською, служби наказували здійснювати за латинським обрядом. Звертатися до парафіян рідною мовою українським священикам заборонялося. Згадуючи своє дитинство, І.-Х. Сінкевич зазначив, що його вітчим удома з дітьми та дружиною радо говорив по-українськи, але із селянами мусив спілкуватися польською. Це засвідчує, що він навіть був патріотом, бо деякі священики строго стежили, щоб їхні діти взагалі не почули жодного «хлопського», тобто українського, слова. За таких обставин стан галицької музичної культури також був жалюгідним. У церквах панував досить примітивний дяківський спів «київського наспіву» – «самолівка» – одноголосний спів на слух, з голосу, часом із вторуванням у терцію, що поєднував у собі наспіви східного обряду з народною піснею. Щоправда, свого часу, як зазначав Йосиф з Болшова², навіть «існувала в повному складі вокально-інструментальна капела з прекрасним репертуаром старосвітських творів різних композиторів» [2, с. 187]. Відомо також, що подекуди на урочистих церковних службах, окрім співу, грав і оркестр. Проте оскільки цей спосіб музикування був більше притаманний католицькому обряду, то в галицьких селах прихожанами не сприймався й поступово занепадав. Зацитуємо І.-Х. Сінкевича: «Під

владою Польщі Галицька Русь мала так мало поваги, так низько впав церковний обряд, що в криласі співав лише сам дяк, бо всякий, хто носив сукняну капоту³ [тобто був добре вдягнений. – М. В.], в містечках ходив у костел, а в селі соромився в церкві співати, а із селян мало хто знайшовся, щоби дякові допомагав, а навіть якщо так і сталося, то обидва співали одним голосом. Навіть у Перемиському кафедральному соборі славний свого часу дяк Гелитович у перших десятиліттях цього століття співав у криласі сам» [7, с. 220].

Суттєвим засобом боротьби з католиченням і полонізацією українського народу міг стати підйом загальної української культури, зокрема музичної. Саме священикам судилося понести в маси слово просвіти. Іван Франко зазначав, що «унія, котрої придержувалося духовенство [Галичини. – М. В.] від початку XVIII віку, була менше ригористичною від православ'я, не забороняла духовним зацікавитися світськими науками і штуками. Оттим-то й вийшло таке, що коли на Україні нова література і новий театр вирости майже виключно працею і заходами світських людей, в Галичині довгий час, а зразу навіть виключно, плекателями руської літератури, науки, ба також музики і театру, були духовні» [10, с. 319]. За спогадами І.-Х. Сінкевича, 1816 року тогочасний перемишльський єпископ Михайло Левицький розпорядився, щоб священики у своїх парафіях навчали дітей грамоти й церковного співу, і це почали ретельно виконувати. Однак справжній розквіт музичної культури в Перемишлі розпочався приїздом до міста з Відня 1818 року єпископа Івана Снігурського, свідомого патріота і просвітителя. На той час осередком українства у Відні була греко-католицька церква Святої Варвари, у якій виховувалися всі віденські греко-католицькі семінаристи. У церкві співав чудовий хор, що перейшов сюди з каплиці при російському посольстві. У його виконанні й почув уперше твори Д. Бортнянського тогочасний парох цієї церкви І. Снігурський. Обійнявши посаду єпископа в Перемишлі, І. Снігурський своє захоплення професійним хоровим церковним співом переніс до Галичини й почав ак-

тивно сприяти розвитку цього виду музичної культури. Капеланом єпископа тоді був Йосиф Левицький, енергійна людина і прекрасний організатор. Саме Й. Левицький створив хор, надзвичайно ретельно добираючи голоси. Так до хору потрапив юний І.-Х. Сінкевич.

Першим учителем співу Івана Хризостома Сінкевича був о. Гавриїл Шехович⁴, який добре знався на церковному співі, і коли вступив до семінарії, то навчав семінаристів. Від нього, завдяки своєму досконалому музичному слухові, пам'яті та вокальним здібностям, І.-Х. Сінкевич і перейняв, як пізніше згадував, «під час свят та інших okazій як мирські (польські) пісні, так і церковні «київського наспіву», що в семінарії зберігалися в переказах» [7, с. 221]. Уперше прилюдно заспівав ще зовсім малим хлопчиком (навчався в четвертому класі початкової школи в Перемишлі) на похороні свого шкільного товариша. Тогочасна традиція була такою, що на похороні старших гімназистів співали самі гімназисти, а на похорон «штубаків», тобто молодших школярів, гімназисти не йшли, – тому ніхто і не співав. І тоді десятирічний хлопчина, який серед похоронної тиші «дзвінким прекрасним сопрановим голосом затягнув похоронну пісню «Vernimm die letzte Dinge, Mensch, der du sterblich bist» [7, с. 221] (з нім.: «Вислухай останні речі, людино, що є смертна»), вразив жителів міста своєю відвагою. Пізніше в Перемишльській гімназії почав співати в півчому хорі, яким керував здібний гімназист Яків Неронович⁵. Обов'язком хору був супровід усіх великих свят та інших церковних урочистостей. Співали на той час і надалі «самолівкою» за «київським наспівом».

У 1829 році, за розпорядженням єпископа І. Снігурського, який давав гроші на розвиток музичної культури, при кафедральній церкві в Перемишлі було організовано хор і музичну школу, яка мала професійно навчати співаків для хору. Вочевидь, місцеві музиканти не мали достатньо знань, щоб викладати, тому для навчання хористів співу з нот Й. Левицький 1829 року запросив із Праги сина тамтешнього капельмейстера,

а пізніше – відомого музиканта й композитора Алоїзія Нанке. Хористи засвоювали теорію музики, вчилися грати на різних інструментах. Слід сказати, що в тогочасних умовах для учнів школи це було не так просто. За спогадами І.-Х. Сінкевича, хористи «змушені були зносити насмішки і зневагу з боку товаришів-поляків за те, що співали в руській церкві: «Idź ty diaku» [з польсь.: «Іди ти, дяче!»]. – М. В.], – говорили нам наші товариші з презирством» [7, с. 226]. Усупереч цьому, музична школа й хор стали центром культурного життя Перемишля, усі виступи церковного хору були значною подією, набравши форми відкритих концертів. За спогадами М. Вербицького, «школа стала консерваторією в мініатюрі, а хор дорівнював добрій опері» [1, с. 318]. Юстин Желехівський, священник, учитель Перемишльської гімназії, у своїй монографії про єпископа І. Снігурського писав: «Поміщики-поляки приїжджали на колясках до нашої церкви, щоб послухати в ній перший стрункий спів під орудою Алоїзія Нанке і втішитися вокальними творами Бортнянського, при тому послухати голосів: відмінного баса Вікентія Серсавого й дискантів Хризостома Сінкевича і Владислава Вербицького» [2, с. 194]. Одночасно в школі був заведений світський спів, вивчали твори В.-А. Моцарта, Й.-М. Гайдна, Б. Галуппі. Утім, основне місце належало творам Д. Бортнянського, якого українці Галичини відразу сприйняли як свого композитора. У пізнішій діяльності хормейстера І.-Х. Сінкевич теж найчастіше звертався до хорових творів саме цього композитора.

Найсприятливішим роком для хору І.-Х. Сінкевич вважав 1831. Однак невдовзі розпочалася епідемія холери, яка спричинила розпад хору. Дехто зі співаків помер, дехто виїхав до іншої місцевості. Захворів на холеру і єпископ І. Снігурський, а тому значно скоротилися його пожертви на музику. Перебувши літо у свого дядька, священника М. Заготинського, у с. Стрілки, 1833 року І.-Х. Сінкевич поїхав студіювати філософію відразу на другий курс – у восьмий клас Чернівецької гімназії. І там його неспокійна вдача завзятого музиканта дала про себе знати. Помітивши, що в греко-

ІСТОРИЯ

католицькій церкві на службі ніколи не буває «більше 10–11 чоловік», вирішив «мелодійним співом у церкві» витягнути руську (тобто українську) інтелігенцію з костелів. Першою композицією, яку почали вивчати з голосу (бо нотної грамоти не знали) кілька хористів, що їх відібрав молодий гімназист із місцевих «музикальних людей», була «Буди ім'я Господнє» Д. Бортнянського.

Заспівавши вперше в церкві, окрилений захопленими відгуками про виступ, І.-Х. Сінкевич ще рішучіше взявся до справи й організував хор, до якого ввійшли співаки-аматори з хорошими голосами. Це були: Дмитро Янович (надалі став священником) – баритон, Фелікс Шумлянський (пізніше був гувернером князя Чарторийського, потім концертував в Англії, працював викладачем музики у Львівській латинській семінарії) – бас, Антон Кохановський (майбутній бургомістр Чернівців і маршал буковинського сейму) – сопрано та Стебельський – альт. Уперше вони виконали цілу літургію Д. Бортнянського в листопаді 1833 року на похороні о. Теодора Лаврецького⁶ – першого пароха греко-католицької церкви в Чернівцях. Почувши спів самого І.-Х. Сінкевича, професор гімназії Барановський вигукнув: «Ви співаєте концертово, де ви того навчилися?» [7, с. 228].

Завдяки співу до церкви потягнулася українська інтелігенція. Сприяли їй підтримували розвиток хорового співу вищезгаданий професор філософії Барановський («син дяка і загорілий русин», за І.-Х. Сінкевичем), префект гімназії Ґлац і катехит Амтман (музикант, чех за походженням). Тоді ж І.-Х. Сінкевич скомпонував свої перші твори – два чотириголосні хори на слова Юліана Скопчинського «Śpiesznym krokiem tu przybywamy» (з польс.: «Швидким кроком сюди прибуваємо») і «Zyj w szczęściu i spokoju» (з польс.: «Живи в щасті і спокої»). Обидва твори 1835 року були записані в протоколі приходу Гусаків з приміткою «слова Юліана Скопчинського, музика Іоана Хр. Сінкевича». Прем'єрне виконання відбулося на іменинах Барановського, а потім – з нагоди дня народження імператора. Пізніше у Львові І.-Х. Сінкевичу довелося почути від вихованців Львівської

латинської семінарії, що це польські пісні, і вони набагато кращі, ніж українська пісня «Многая літа». Після закінчення гімназії І.-Х. Сінкевич одержав принагідні пропозиції залишитися вчителем співу в чернівецькій гімназії, але він поспішив до Галичини, де, як сам висловився, йому «як улюбленцеві І. Снігурського відкривалося широке поле» [7, с. 228].

У 1835 році І.-Х. Сінкевич вступив до Львівської греко-католицької семінарії. Окрилений успіхами на музичній ниві в Чернівцях, активно взявся до навчання семінаристів нотного співу, проте отримав сильний спротив з боку ректора та й самих семінаристів. Виховані на співі «самолівкою», вони вважали її «руським» (українським) співом, а спів з нот – «німецьким», чужим, а тому не мали особливого бажання вчитися. Знову І.-Х. Сінкевич старанно підбирав серед семінаристів голоси, віддаючи перевагу землякам-перемішлянам, які вміли читати ноти. Навчання в хорі розпочали Теофіл Кордасевич, Антоній Гелитович, Спиридін Алексевич, Йоан Гумецький та львів'янин Климентій Подляшецький. У 1836 році співаки отримали дозвіл заспівати в церкві, де й виконали твори «В руки твої, Господи» та «Днесь зі мною будеш в раї» Й. Гайдна, український текст до яких скомпонував один із семінаристів, музикант і прекрасний скрипаль Йосиф Левицький. Однак особливого враження на львівську публіку, вороже настроєну проти співу з нот, виступ хору не справив. Ректор семінарії Телеховський пригрозив хористам за виконання фуги «Спаси нас» та псалма «Велич слави Його» виключенням із гімназії. Ще більше ополчився проти хору пізніший ректор В. Левицький⁷, який після виконання псалма Д. Бортнянського «І почутий сотворить голос хвали Його» обурено заборонив робити із церкви театр. Проте хористи продовжували репетиції вдома в І.-Х. Сінкевича, вивчаючи як церковні, так і світські (зокрема німецькі) пісні. Боротьба з противниками нотного співу тривала довгі три роки. Допоміг випадок. У 1837 році новий ректор Г. Яхимович⁸, який не був прихильником нотного співу, розпорядився приготувати виступ хо-

ру на висвячення мукачівського єпископа В. Поповича. Репетиції ускладнював розклад занять у семінарії, тому І.-Х. Сінкевич навіть записався до семінарської лікарні, щоб не ходити на лекції й мати можливість працювати з хором. Вивчили восьмиголосний концерт Д. Бортнянського «Тебе, Бога, хвалим». А щоб не допустити «самолівки», І.-Х. Сінкевич скомпонував два власні твори на чотири голоси: «Прийдіте, поклонімся» та «Хресту Твоєму поклоняємося, Владико». Крім них, на святкуванні були виконані також «О тобі радується» та «Отче наш» Д. Бортнянського. Прекрасним співом хору були захоплені присутні на виступі перемишльський єпископ І. Снігурський, латинський архієпископ Ф. Піштек, нововисвячений єпископ В. Попович і письменник та священик О. Духнович⁹. Ф. Піштек захоплювався чудовими голосами й бездоганним виконанням цих масштабних творів, висловив думку, що співаки могли б навіть у Празі здивувати слухачів, і цікавився, хто навчив хористів. Ректор пояснив, що навчав «вихованець Сінкевич». А на запитання Ф. Піштека «Де навчався вчитель – в Празі чи у Римі?» І. Снігурський відповів, що І.-Х. Сінкевич навчався в Перемишлі, у створеному ним закладі. Також додав, що бажав би поширення нотного співу по всій провінції. Звертаючись до ректора, запропонував знайти викладача співу для семінарії та зобов'язався виплачувати йому від себе 100 злотих ринських¹⁰ щорічно. Проте Г. Яхимович цю пропозицію не підтримав, промовчав, тим самим показавши відмову, бо вперто вважав необхідним навчати співаків лише так званого руського співу.

За це хористи помстилися ректорові у свій спосіб. Під час служби в церкві Святого Юра на Великдень вони раптово припинили співати. Один із семінаристів, одразу після повернення з церкви до семінарії, голосно викрикував «Сінкевичеві на віват!». За це ректор викликав І.-Х. Сінкевича на розмову й пригрозив виключенням, на що юнак попросив звільнення на папері – воно дало б йому можливість бути прийнятим до опери. Це ще раз підтверджувало обдарування І.-Х. Сінкевича як співака. Утім, ніхто звільнений не був. Через певний час ректор

представив І.-Х. Сінкевичу нового вчителя співу – Марека. На питання ректора, із чого треба починати навчання, І.-Х. Сінкевич, розуміючи значення західноєвропейської нотації для розвитку української музики, відповів: «З ґами С, D, E, F, G, A, H» [7, с. 232]. На це консервативний Г. Яхимович сказав, що треба притримуватися «руських нот», якими є ірмологіон¹¹. Натомість Марек, коли довідався, що в «руському співі» лише 6 знаків для позначення звуків, обурено заявив, що такої хибної теорії він дотримуватися не може. Подальше навчання співу з нот у Львівській семінарії йшло мляво й поступово занепадало. Урешті, щоб врятувати ситуацію, єпископ І. Снігурський дав розпорядження ректорові семінарії прийняти за вчителя співу М. Вербицького. Як зазначав І.-Х. Сінкевич, саме «Вербицький зайнявся навчанням вихованців нотному співу зі старанням, властивим людям високих моральних якостей і справжнього поклонання» [7, с. 234].

Як писав історик Орест Субтельний, рівень тогочасної богословської освіти в Східній Галичині був «незадовільним» [8, с. 195]. Навчаючись у Львівській семінарії, І.-Х. Сінкевич, як і інші вихованці, повинен був задовольнятися тільки студіюванням богословських підручників, тому що, «крім підручників і “Rozmaitości”, додатку до “Gazety Lwowskiej”, не дозволено було нічого більше читати» [7, с. 238]. Розмовляли вихованці лише польською, бо на той час усі, хто не був «хлопом», тобто селянином, говорили по-польськи. Ті, які в майбутньому мали стати пастирями руського народу, про цей народ майже нічого не знали, і не було жодної можливості для самоосвіти. Якщо у вихованця знаходили заборонену літературу, то це могло призвести до виключення із семінарії та навіть арешту. Проте спрагли знань семінаристи, а серед них і І.-Х. Сінкевич, намагалися потайки читати заборонені книжки та спілкуватися з польськими емігрантами, які після невдалого польського повстання 1830–1831 років почали пропагувати свої ідеї в Галичині. Саме від них семінаристи, які зовсім не знали історії Русі, довідувалися, що «на Русі були страшенні негаразди, князі постійно між со-

ІСТОРИЯ

бою сварилися, воювали, нападали один на одного, виколювали собі очі, то ж велике щастя для руського народу, що потрапив під володіння Польщі як рівний з рівними» [7, с. 238]. Не маючи достатніх знань, серед кількох семінаристів піддався на цю пропаганду також І.-Х. Сінкевич. Дійшло до того, що, перейняті «польським фанатизмом», вони почали ненавидіти тих товаришів, які вважали себе руськими. Тривалий час після закінчення семінарії І.-Х. Сінкевич був для польської влади політично підозрюваним, жив у постійному страху за власну долю та долю своєї сім'ї. Проте із часом зрозумів, що фраза «*gówny z gównymi*» була лише приманкою, а насправді – порожнім звуком. Він активно взявся до вивчення історії Русі, у результаті чого прийшло усвідомлення власної національності й бажання «посильно служити руському народові». Таким чином, на його думку, й інші «*руські* люди настільки захоплені пропагандою польської еміграції, що охоче були б пішли за польську ідею на смерть, перемінилися в найперших борців за Русь» [7, с. 238].

Дружні взаємини І.-Х. Сінкевича з М. Вербицьким – ще одна важлива сторінка біографії цих галицьких митців. Хлопці зблизилися під час навчання в гімназії, зріднила їх не лише музика, але й спільна сирітська доля. І.-Х. Сінкевич утратив батька, будучи немовлям, його виховував вітчим. Михайло теж ріс сиротою, ним і його братом Володиславом опікувався єпископ І. Снігурський, який був їх близьким родичем. І.-Х. Сінкевич добре грав на гітарі, навчив грати й М. Вербицького, і той, коли потрапив до лікарні, щоб не нудьгувати, «днями і ночами грає на гітарі, довівши свою гру до досконалості», як згадував І.-Х. Сінкевич. Щира дружба, любов і повага між двома музикантами тривала впродовж усього життя. І.-Х. Сінкевич, який і сам не жив на широку ногу та змушений був пастирською працею утримувати свою родину, намагався хоча б трохи допомагати матеріально М. Вербицькому, який через окремі обставини мусив жити дуже скромно. Як священику, йому завжди діставалися чи не найбідніші парафії, тому 1855 року І.-Х. Сінкевич звернувся до церковного на-

чальства й виклопотав для друга заможнішу парафію в Млинах. М. Вербицький у свою чергу працював у Львові вчителем і був наставником сина І.-Х. Сінкевича – Ореста. У своїх спогадах І.-Х. Сінкевич присвятив М. Вербицькому окремий розділ, з теплотою згадував про нього, називав «найкращим галицько-руським композитором, автором славної “Симфонії” і музики до мелодрам “Підгіряни”, “Сільські плені-потенти” і численних церковних і мирських квартетів» [7, с. 233].

На жаль, немає інформації, чому І.-Х. Сінкевич обірвав свою музичну кар'єру. Можливо, причиною стали матеріальні нестатки, а праця священика давала хоч якийсь стабільний прибуток. У 1839 році І.-Х. Сінкевич одружився і був висвячений на священика. Працював на душпастирській ниві в різних селах – Радохінцях Нижанківського деканату Мостиського повіту, Гусакові Мостиського деканату Мостиського повіту, а найдовше – з 1843-го по 1883 рік – у селі Любіні Яворівського деканату Яворівського повіту, де народилися всі його діти. У 1888 році, на схилі літ, на прохання друзів взявся за перо, щоб, як він висловився, «скласти ґенезу нотного пінія в Галичині». Так з'явився його літературний твір «Начало нотного пінія в Галицкой Руси (Воспоминания старого священника)», який того самого року був видрукований у газеті «Бесіда» (ч. 1–6). Останні шість років свого життя І.-Х. Сінкевич був парохом у селі Тустановичі Дрогобицького деканату, де 1889 року помер. Завдяки статті Романа Тарнавського в газеті «Нафтовик Борислава» стало відомо, що могили І.-Х. Сінкевича та його дружини до цього часу збереглися на цвинтарі біля церкви Святого Миколая в Тустановичах (нині це передмістя м. Борислава Львівської обл.).

Відомо, що в родині І.-Х. Сінкевича та його дружини Людвіки (з роду Левицьких) було троє синів: Кипріян (1843–1908), Орест (1845–1870) та Анатоль (1853–1906). Є припущення, що в Сінкевичів була ще й донька Марія (1856–1873), яка 12 вересня 1872 року вийшла заміж за Константина Чеховича, пізніше – єпископа в Перемишлі. Здогадка ґрунтується на фактах, почерпнутих зі

статті Адама Щупака «Biskup Konstantyn Czechowich. (1847–1915). W setną rocznicę śmierci» (з польс.: «Константин Чехович (1847–1915). В соту річницю смерті») [11]. У цій статті як місце народження дружини єпископа Марії Сінкевич названо село Любіні Яворівського повіту. Із Шематизму Перемишльської єпархії довідуємося, що саме в цей час (з 1843-го по 1883 рр.) у Любінях парохом був І.-Х. Сінкевич. Окрім того, співпадає в часі період навчання Івана-Хризостома Сінкевича та Йосифа (за першоджерелом) Чеховича, батька Константина, у Львівській семінарії. Та й пізніше їхні парафії були в сусідніх селах. А Константин навчався в семінарії приблизно в один час із Орестом Сінкевичем. Тому цілком імовірно, що обидві родини були близько знайомі й дружили. На жаль, молода пара прожила разом лише 11 місяців, і зовсім юною дружина померла.

Своїм синам батько дав добру освіту, вони закінчили семінарію, усі свого часу були висвячені на священиків, отримавши парафії в різних селах. Звісно, удома від батька вони одержали хорошу підготовку з теорії музики, вчилися грати на гітарі, фортепіано. Музика супроводжувала їх і під час навчання в гімназії та семінарії. Найбільш музично обдарованим виявився Орест. Вступивши до Перемишльської гімназії із ґрунтовними знаннями нотної грамоти, він активно продовжував вивчати музику. У 1858 році, співаючи в хорі, Орест звернув увагу, що гімназисти співають у церкві одні й ті самі пісні на слух, бо вчитель співу Седляк не дуже старанно навчає їх нотної грамоти. Юнак вирішив це змінити. Він перестав ходити на хор, а гімназистів збирав у себе на квартирі й там навчав їх нотної грамоти та проводив репетиції. У цьому допомагав йому старший брат Кипріян. Завдяки їхній спільній наполегливій праці вже в 1862 й 1863 році гімназисти впевнено співали з нот, збагативши таким чином свій репертуар. Побачивши таку заповзятість молодого Сінкевича, катехит Перемишльської гімназії о. Ю. Желехівський призначив його «предпівчиком» церковного співу. Для того щоб оптимізувати навчання своїх учнів, 1864 року Орест за допомогою батька

уклав підручник зі співу, який досить довго використовували в Перемишльській гімназії для вивчення церковного співу. Згодом О. Сінкевич подав до дирекції гімназії прохання дозволити вести уроки співу в гімназійному залі. Побачивши заповзятість юнака, дирекція дала йому такий дозвіл, а учням наказала відвідувати ці уроки. Для роботи бракувало нотного матеріалу, тому О. Сінкевич виписав з Києва збірник «Пісні, думки і шумки руського народа на Подолі і в Малоросії» Антонія Коціпінського, що тоді вважався дуже серйозною науково-етнографічною публікацією українського музичного фольклору та водночас прекрасним матеріалом для домашнього музикування.

Саме тоді до Перемишля для продовження навчання в семінарії повернувся Анатоль Вахнянин¹². За його «Споминами з життя», ще в гімназійні роки, завдяки тому, що «до Перемишля часто навідувалася родина Леонтовичів (Павло і Петро), о. Сінкевич, композитор Михайло Вербицький» [3], він мав нагоду добре ознайомитися не лише із церковною, але й зі світською музикою, зокрема з такими піснями, як «Козак пана не знав з віка», «Як ніч мя покриває», «Корона золотая», «На долині при Чигирині», «Під дубиною, під зеленою сидів голубець з голубиною», «Мир вам, браття» тощо. Повернувшись 1863 року до рідного міста, майбутній композитор одразу об'єднав здібну й активну молодь у товариство «Громада», створивши при ньому співочий гурток, до якого ввійшли Іван Вахнянин, Юліан Медвецький, Теофіль Скобельський, Омелян Зубрицький, Михайло Людкевич, Діонісій Яминський, Антін Бачинський, Йосиф Вітошинський, Йосиф Кордасевич, Йосиф Шведзинський, а серед них – брати Орест і Кипріян (А. Вахнянин пише «Платон», але це, очевидно, помилка) Сінкевичі. У 1865 році, до роковин смерті Тараса Шевченка, уперше прозвучав концерт української пісні, підготований цим гуртком.

У 1866 році Орест Сінкевич вступив до Львівської греко-католицької семінарії. Вивчав українську та французьку мови, викладав спів семінаристам, допомагаючи собі в цьому грою на гітарі та фортепіано.

ІСТОРИЯ

Саме тоді у Львові проживав близький друг родини Сінкевичів, відомий уже на той час композитор М. Вербицький. Тому 1869 року на запрошення батькового приятеля Орест поселився в нього вдома, а М. Вербицький заопікувався ним, як сином. Помітивши непересічні здібності юнака до музики, М. Вербицький дав йому уроки поліфонії (генерал-басу, як це тоді називалося) і композиції. Під керівництвом М. Вербицького юнак написав музичні твори не лише на чотири голоси, але й для оркестру. На жаль, є лише згадка про ці твори, а їх самих поки що не вдалося знайти, хоча ймовірно, що десь в архівах самого М. Вербицького можуть зберігатися і твори О. Сінкевича. Мали місце також спільні домашні музичування М. Вербицького зі своїм учнем. Так, у праці «Галицька гітарна традиція XIX століття (виконавство та творчість)» доцент Львівської музичної академії Вікторія Сидоренко згадує, що в збірнику для голосу й гітари М. Вербицького пісня «Ох, Гриць Мазниця» має так означене авторство: «Спів: Вербицького, Гітара: Сінкевича» [6, с. 20]. Є там і «Думка Українська», автор якої – теж Сінкевич. Рукописи цих творів, як зазначає В. Сидоренко, зберігаються в архівних фондах бібліотеки ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Дослідниця зраховує Сінкевича до «представницької персоналії мистецьких постатей», які творили «зразки гітарного бідермаєру¹³» в Галичині, але, сумніваючись, автор біля прізвища пише ініціали «О. (або І.)» [6, с. 21]. Беручи до уваги те, що І.-Х. Сінкевич віддавав перевагу компонуванню хорових творів, а під час творчого періоду життя М. Вербицького поряд з ним був саме Орест Сінкевич, то з великою ймовірністю можна припустити, що він і є автором цих творів.

М. Вербицький радів надзвичайним успіхам свого здібного учня, примовляючи: «Тепер галицька Русь буде по моїй смерті забезпечена, бо в ньому буде мати свого композитора» [7, с. 235]. У свою чергу Орест Сінкевич передав здобуті знання з поліфонії (генерал-басу) майбутньому галицькому композиторові Віктору Матюку. У 1869 році О. Сінкевич одружився та був висвячений на священика. Однак, на пре-

великий жаль, улітку 1870 року помер від тифу в Стрию. Вражений цією смертю, М. Вербицький написав кілька творів і присвятив їх своєму учневі. На титульній сторінці рукописного збірника каліграфічним почерком М. Вербицького зазначено: «Для любезного Ореста Сінкевича». Рукопис містить X Симфонію Ре-мажор та три пісні для чотириголосного чоловічого хору під загальною назвою «Жаль» (слова Володимира Шашкевича¹⁴). Інформацією про присвяту та можливість взяти до рук копію рукопису завдячуємо головному диригентові Чернівецької філармонії панові Йосипу Созанському, який провів копівку роботи: відшукав, відредагував і видав партитури всіх десяти симфоній М. Вербицького, а пізніше з оркестром здійснив їх запис.

Невдовзі, у грудні 1870 року, відійшов у горній світ і сам Михайло Вербицький.

Віддаючи належне діяльності Івана Хризостома Сінкевича, дослідники називали його «метром перемишльської школи», «першим біографом Михайла Вербицького». Звернімося знову до «Споминів з життя» Анатолія Вахнянина. Описуючи тогочасний Перемишль, він зауважує, що «Перемишль був неначе розсадником музикального життя русинів, в якому брали живу участь музикальні родини Раставецьких, Леонтовичів, Сінкевичів, Менцінських, Витошинських, Лаврівських, Войтовичів, Носалевичів, Кордасевичів і других» [3].

Упродовж дослідження теми виявилось доволі багато маловідомих або зовсім невідомих фактів, які дають натхнення не полишати пошуків, сподіваючись на нові цікаві відкриття.

Примітки

¹ Монахи-театинці, театинці, театіни – чоловічий священицький орден римо-католицької церкви, заснований святим Каєтаном Тієнським.

² Йосиф з Болшова – псевдонім о. Йосифа Левицького (1810–1863), автора статей на теми музичного мистецтва.

³ Капота – старовинний верхній одяг із купованих тканин, схожий на жупан.

⁴ Гавриїл Шехович (1793–1842) – священик Перемишльської єпархії.

⁵ Яків Неронович (1801–1899) – декан Порохницького деканату.

МАРТА ВАСИЛЕВИЧ. ТВОРЧА СПАДЩИНА РОДИНИ СІНКЕВИЧІВ...

⁶ Теодор Лаврецький (1755–1833) – греко-католицький священник, перший декан Буковинського деканату.

⁷ Венедикт Левицький (1783–1851) – український греко-католицький церковний діяч, педагог, професор і ректор Львівського університету.

⁸ Григорій Яхимович (1792–1863) – львівський митрополит, ректор духовної семінарії в 1849–1859 роках, громадський діяч консервативного напрямку.

⁹ Олександр Духнович (1803–1865) – закарпатський греко-католицький священник, письменник, педагог, поет і культурний діяч.

¹⁰ Злотий ринський – поширена в Україні, особливо в Галичині, українська назва австрійської та німецької валюти – гульдена.

¹¹ Ірмологіон – співацька православна книга, збірник ірмосів (давньоруських гімнів) православної служби. Походить з Візантії (X ст.).

¹² Анатоль Вахнянин (1841–1908) – український громадсько-політичний діяч, композитор, педагог та журналіст.

¹³ Бідермаєр, міщанський романтизм – напрям у німецькому й австрійському мистецтві (1830–1840).

¹⁴ Володимир Шашкевич (1839–1885) – український письменник, народовець, освітньо-культурний діяч. Син Маркіяна Шашкевича.

2. *Волинський Й.* Дмитро Бортнянський та Західна Україна / Йосип Волинський // Українське музикознавство. – Київ, 1977. – Ч. 6. – С. 185–200.

3. *Качкан В.* Анатоль Вахнянин і його роль у розвитку культури Західної України [Електронний ресурс] / Володимир Качкан // Режим доступу : http://nte.etnolog.org.ua/zmist/2003/N1_2/Art_2.html.

4. *Новакович М.* Михайло Вербицький. Ювілейні роздуми / Мирослава Новакович // Наше слово. – 2015. – № 10. – 8 берез.

5. *Пушик О.* Священик Іван Хризостом Сінкевич (біографічний нарис) / Орест Пушик // Студії мистецтвознавчі. – Київ, 2015. – Чис. 3 (51). – С. 29–35.

6. *Сидоренко В.* Галицька гітарна традиція XIX століття (виконавство та творчість) [Електронний ресурс] / Вікторія Сидоренко. – Режим доступу : <http://elib.nplu.org/view.html?id=1330>.

7. *Сінкевич І.-Х.* Начало нотного пінія в Галицкой Руси (Воспоминания старого священника) / Иван-Хризостом Сінкевич // Дух і ревність. Владика Снігурський та інші перемишляни / упоряд. Володимир Пилипович. – Перемишль ; Львів, 2002. – С. 220–246.

8. *Субтельний О.* Україна: історія / Орест Субтельний. – Київ : Либідь, 1991. – 510 с.

9. *Тарнавський Р.* Загадка одного поховання / Роман Тарнавський // Нафтовик Борислава. – 2013. – 2 жовт.

10. *Франко І.* Руський театр у Галичині до р. 1864 / Іван Франко // Франко І. Зібрання творів : у 50 т. – Київ : Наукова думка, 1981. – Т. 29. – С. 319–336.

11. *Szczupak A.* Biskup Konstantyn Czechowich (1847–1915). W setną rocznicę śmierci / Adam Szczupak // Перемиські архієпархіяльні відомості. – 2014. – Рік XI. – Ч. 16. – С. 295–322.

Джерела та література

1. *Вербицький М.* О пінію музикальнім / Михайло Вербицький // Галичанин : альманах. – Львів, 1863. – Кн. 1. – Вип. 2.

SUMMARY

The preservation of traditions and culture, investigation of the smallest data sources from the old times are considered to be unusually actual thing, helping the nation to find its own identity. At early XIXth century Polish authorities in Eastern Halychyna has not favoured the development of Ukrainian culture and intended to polonise the clergy of Halychyna within which Ukrainian culture is also developing.

The priest, chapel-master and amateur composer Ivan-Khryzostom Sinkevych and his sons Orest and Kypriyan are considered among those artists who have introduced progressive methods of music execution, founded on the Western-European musical school traditions, into practice enthusiastically.

While studying in high schools and seminary in Pszemysl, Chernivtsi and Lviv, despite the opposition of separate people, I. Sinkevych has consolidated particular singers into choirs, taught them musical theory, enriched their repertoire with the pieces of D. Bortnianskyi and composed his own music. As far back as in the high school of Przemyśl I. Sinkevych has made friends with M. Verbytskyi and their friendship lasts till the death of M. Verbytskyi. In his *The Beginning of Music Singing in Halician Rus (The Old Priest Reminiscences)* (1888) I. Sinkevych has devoted a separate section to his friend.

ІСТОPIЯ

Orest, the son of Ivan Khryzostom, who is extremely talented, has continued the educational work of his father. He has entered the Przemyśl High School with a good knowledge of music theory and continued to study music. He has taught music theory to the students with the help of his elder brother Kypriyan, conducting the choir rehearsals and enriching its repertoire in such a way. Studying at Lviv Greek-Catholic Clerical Seminary, Orest stays at M. Verbytskyi house. M. Verbytskyi has given him polyphony lessons and helped to grow as a composer. In 1879 O. Sinkevych has died because of typhus suddenly. M. Verbytskyi has been impressed by his death and composed several pieces under the general title *Sorrow*, devoting them to his student.

Paying tribute to the activities of Ivan-Khryzostom Sinkevych, the investigators call him *the Master of Przemyśl School* and *Mykhailo Verbytskyi the first biographer*. Sinkevych family has assisted the establishment of Ukrainian musical culture with the other similar artistic families of Halychyna in historically difficult times.

Keywords: the Przemyśl Musical School, Mykhailo Verbytskyi, Ivan-Khryzostom Sinkevych, Orest Sinkevych, musical culture of Eastern Halychyna.

УДК 070:[78:061.2](477)

МУЗИЧНА ПЕРІОДИКА ВСЕУКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНОГО ТОВАРИСТВА ІМЕНІ М. Д. ЛЕОНТОВИЧА: СТОРІНКИ ІСТОРІЇ

Ірина Шеремета

Статтю присвячено основному музичному виданню доби Українського відродження 1920-х років – журналу «Музика», а також «Українській музичній газеті», що виходила в Києві 1926 року. На основі архівних документів Всеукраїнського музичного товариства імені М. Д. Леонтовича реконструйовано історію створення й видання часописів, різнобічну діяльність редакції, стисло охарактеризовано тематику публікацій та їхнє значення в розвитку тогочасної музичної культури.

Ключові слова: Всеукраїнське музичне товариство імені М. Д. Леонтовича, музична періодика, журнал «Музика», «Українська музична газета», українська музична культура.

Статья посвящена основному музыкальному изданию периода Украинского возрождения 1920-х годов – журналу «Музыка», а также «Украинской музыкальной газете», издаваемой в Киеве в 1926 году. На основе архивных документов Всеукраинского музыкального общества имени Н. Д. Леонтовича реконструирована история изданий, разнообразная деятельность редакции, дана короткая характеристика тематики публикаций и их значения в развитии музыкальной культуры того времени.

Ключевые слова: Всеукраинское музыкальное общество имени Н. Д. Леонтовича, музыкальная периодика, журнал «Музыка», «Украинская музыкальная газета», украинская музыкальная культура.

The article is dedicated to the *Muzyka (Music)* magazine as the periodical of the Ukrainian Revival of the 1920s epoch and to *Ukrayinska Muzychna Hazeta (Ukrainian Musical Newspaper)*, published in Kyiv in 1926. Basing on the archival documents of Mykola Leontovych All-Ukrainian Musical Society the history of the periodicals creation and publication, the versatile activities of the editorial board are reconstructed, the published works thematics and their significance in the development of that time musical culture are described concisely.

Keywords: Mykola Leontovych All-Ukrainian Musical Society, musical periodicals, *Muzyka* magazine, *Ukrayinska Muzychna Hazeta*, Ukrainian musical culture.

Період з 1918 по 1929 роки був одним із найпродуктивніших в історії української культури. Короточасне відродження державності разом з ін'єкцією українізації, стало поштовхом до інтенсивного розвитку національного мистецтва й літератури та культурної самосвідомості українців загалом. У царині музичного мистецтва знаковим явищем став фаховий журнал «Музика», що виходив у Києві впродовж 1923–1925 років та в 1927 році, – вершинний музично-періодичний часопис першої третини ХХ ст.¹ Журнал видавало Всеукраїнське музичне товариство імені М. Д. Леонтовича (далі – ВМТЛ) – унікальне за своїм складом об'єднання української інтелігенції, імпульсом до утворення якого було вбивство композитора світового рівня Миколи Дмитровича Леонтовича. Діяльність Комітету пам'яті М. Леонтовича (так початково називали Товариство) (далі – КПЛ) швидко охопила всі галузі музичної культури і спричинила їх активізацію та інтенсивний розвиток.

Одним із пріоритетів у роботі КПЛ була видавнича справа. Для цього у квітні

1921 року утворили Видавничу² комісію, до складу якої ввійшли М. Бурачек, С. Васильченко, М. Вериківський, В. Дурдуківський, М. Качеровський, К. Квітка, Ю. Михайлів, О. Харченко і Г. Яструбецький [2, № 8, арк. 4, 17]. Спершу завдання Комісії полягало в популяризації друкованим словом постаті і творчості М. Леонтовича [2, № 37], а згодом долучилося видання нот, науково-методичної літератури, рекламно-інформаційних матеріалів і, урешті-решт, журналу «Музика». Розвиткові видавничої справи сприяла також урядова постанова доби НЕПу «Про приватні видавництва», прийнята в жовтні 1921 року, – дозвіл на діяльність приватних видавництв, що вже впродовж найближчих двох років уможливив значне зростання кількості українських періодичних видань.

Появі музичного часопису передувала тривала підготовча робота. На жаль, архівні документи не дають змоги вповні відтворити хід тих подій щодо початкового періоду існування Товариства. Із протоколів відомо, що за підготовку майбутнього журналу відповідало кілька осіб – так звана

ІСТОРИЯ

«п'ятёрка», можливо, ті, хто згодом став осердям редакції часопису: М. Грінченко, М. Качеровський, П. Козицький, Ю. Михайлів та О. Чапківський. У листопаді – грудні 1921 року з'явився орієнтовний план музичного журналу [2, № 3–7, арк. 4]. У січні наступного року було затверджено назву майбутнього щомісячника, зібрано багато рукописів і матеріалів для друку та запрошено до співпраці «найкращі сили» [2, № 3–7, арк. 4–6]. Тоді ж Товариство одержало від Всевидаву дозвіл на видання журналу, а в лютому зареєструвало «Музику» в Київському Крайвидаві [2, № 1525, арк. 2–3]. Робота над програмою часопису тривала впродовж квітня – травня [2, № 3–7, арк. 1]. 2 червня на Загальних Зборах ВМТЛ заслухали й затвердили доповідь М. Качеровського про видавничу діяльність Товариства, у якій було окреслено його стратегію і програму майбутнього журналу [2, № 278, арк. 1; 2, № 308, арк. 2]. Питання, пов'язані з виданням «Музики», обговорювали 29 червня, 17 і 30 липня 1922 року та 28 лютого і 14 квітня 1923 року [2, № 308, арк. 8–10, 2, № 303–307, 12, арк. 118].

Згідно з архівними документами упродовж 1922 року були опрацьовані програма й наповнення журналу, натомість його друку перешкоджав постійний брак коштів. Нарешті, «одержавши у лютому [1923 року. – І. Ш.] грудневу субсидію 2500 карб., Товариство вирішило перевести в життя давнішу свою думку про місячник «Музика». Кредитуючись в друкарні та у авторів, припинивши всякі виплати, Товариство видало 12 квітня перше число «Музики»» [6, с. 40]. Однак державна субвенція виявилася нерегулярною, надходила «в дуже обезціненій валюті» [12, № 303–307, арк. 4] і не покривала всіх необхідних видатків редакції.

Перше число журналу містило програмне звернення до читачів. У ньому по-авангардному було окреслено передумови появи видання, тематичне коло зацікавлень нового часопису та його мету й завдання:

«Повстав день. День боротьби за велику перебудову життя. Руйнується старе. Нові

художні цінності куються. Утворюється майбутнього культура. Перед мистецтвом, як перед одним із проявів людського творчого духу, відкрились неznані далі, обрії нечувані. Перед мистецтвом сила нових проблем. <...> «Музика», як журнал спеціальний, переважаюче місце даватиме тим проблемам, які торкаються тонального мистецтва. <...> Внести ясність в сучасну ідеологічну плутанину артистичного життя – це найперше. Далі, накреслити принципи й шляхи в сфері науково-теоретичного студіювання, утворити в товщі мас нову естраду музичну, лабораторію нову. Піднести музичний рівень нашого громадянства, виховати у нього смак і почуття музичної краси, виплекати свідомокритичне відношення до творів музики. А разом з цим рішуча боротьба з тим безпросвітним дилетантизмом, що міцними путами сковує поступ мистецтва; боротьба з несерйозним аматорством та хатнім патріотизмом – ось наші найближчі завдання» [5, с. 5].

Передова стаття відобразила великі надії, які пов'язували з новим часописом його творці. Окрім конкретики розроблених завдань, бачення місії «Музики» позначено ще й романтичним світовідчуттям. Про це, а також про особливу роль журналу для ВМТЛ свідчило й редакційне звернення до В. Пухальського:

«Вельмешановний Володимире Вячеславовичу. Музичне товариство імени Леонтовича схиляє радісно своє чоло перед ВАМИ, патріархом музичної освіти і просить ВАС прийняти на знак глибокої пошани і поваги примірник першого числа щомісячника «Музика», овіяної мріями, зогрітої любов'ю» [2, № 1584, арк. 1].

Вихід першого числа журналу символічно збігся з XII з'їздом РКП(б), на якому було прийнято далекоглядну стратегію «коренізації» більшовиків у національних регіонах Радянського Союзу, що в українських умовах реалізувалася за допомогою тимчасового тактичного проекту під маскуючою назвою «українізація». Українська мистецька еліта щиро сприйняла таку ініціативу, ринувши творити високовартісну національну культуру (часто в жалюгідних матеріально-технічних умовах). Коли ж невдовзі влада

почала пресинг активних діячів українізації, творці часопису були змушені виправдовуватися за своє захоплення «нечуваними далями й обріями» та відсутність «єдино-правильної» ідеологічної позиції. Відтак початковий період життя часопису – з № 1 за 1923 рік по № 4–6 за 1924-й – Ю. Масютин і П. Козицький (на той час був редактором, а секретарями – почергово М. Грінченко і Ю. Меженко) згодом назвали періодом «шукань»³, а сам журнал – «академічним» [4] і «аполітичним» [8, с. 5].

Визначення «академічний» відповідало дійсності. Журнал «Музика» став центром музикознавчих студій, відобразивши інтенсивний розвиток усієї музичної науки: естетики, психології, соціології, музичної фольклористики, історичного музикознавства, теорії музики, комплексу допоміжних музично-історичних дисциплін. Часопис виявив широкий спектр поглядів на музичне мистецтво, адже в ньому друкувалися відомі вчені, багато з яких уособлювали певну ділянку тогочасної науки. Бібліографічний відділ журналу систематично документував поточні книжковий і нотний репертуари. Наприкінці 1923 року у виданні з'явилися ще й науково-методичні розробки, орієнтовані на численних читачів-педагогів. Галузь музичної критики в перший рік видання часопису була представлена невеликими інформаційними жанрами (хронікальними повідомленнями, замітками) та поодинокими прикладами публіцистичних – есе, нарисами-замальовками.

«Аполітичним» часопис був лише частково. Публікації марксистів Б. Манжоса й Г. Когана свідчили про тимчасовий демократичний плюралізм думок, а патріотично налаштована редакція здійснювала україноцентричну інформаційну політику (хоча її і не декларували в програмній передовій статті «Музики»). Наприклад, повідомлення про музичне життя з-поза меж України неодноразово супроводжувалися відповідними акцентами:

«У березні ц. р. мистецькі установи Москви одсвяткували 25-ліття артистичної діяльності славетного Л. В. Собінова. Варт тут зазначити, що

свою артистичну кар'єру Л. В. розпочав з партії Петра в “Наталці Полтавці” в трупі Садовського» [5, с. 27].

«Мовне питання» було ще одним маркером україноцентричності редакції (і Товариства загалом), що відображено в редакційному листуванні. Зокрема, дописувач П. Рибаків отримав непохитну відповідь щодо своїх музичних творів:

«Надсилаючи Вам Ваш збірник (12 пісень) “Скок-поскок” зазначаємо: збірник Ваш розраховано на російські школи, і він багато втратить, як що перекласти його на українську мову. Поскілки ж наше видавництво в першу чергу має задовольняти потреби української школи, названий збірник не може бути використано Видавництвом Музичного Товариства імені Леонтовича» [2, № 649, арк. 79].

Подібного листа отримала й московська співачка українського походження М. Дейша-Сіоніцька:

«Дуже просимо вибачити, що довго не відповідали на Вашого листа. Справа в тім, що 1) ми друкуватимемо лише українською мовою [тут і далі підкреслення згідно з оригіналом. – І. Ш.] на сторінках нашого часопису. <...> Якщо Ви досі не знайшли видавця, просимо надіслати нам Вашу статтю, ми її надрукуємо укр. мовою, але нічого не матимемо проти того, щоб її друкувалосядесь іншою мовою» [2, № 1596, арк. 18].

Стилістика цього листа, як і багатьох публікацій «Музики», свідчить, що авторський колектив часопису послуговувався елементами українського правопису, який пізніше було названо «харківським», або «скрипниківкою». Усі схвалені до друку російськомовні тексти українською перекладали працівники редакції Ю. Масютин, О. Чапківський та ін.

У 1923 році окремі числа «Музики» присвячено передчасно загиним композиторам М. Леонтовичу, К. Стеценку та Я. Степовому. Один із текстів зазнав жорсткої політичної цензури: ідеться про надруковану в першому числі журналу незакінчену статтю О. Чапківського з промовистою назвою «Микола Леонтович. Життя. – Творчість. – Смерть». Ця (обірвана) публікація, поряд зі знищенням

ІСТОРИЯ

офіційного звіту відрядженого до Тульчина Г. Яструбецького і згортанням детальних планів Товариства щодо видання збірки статей і брошури про життя і творчість М. Леонтовича [2, № 3–7, арк. 2], – чергове свідчення засекречення обставин загибелі видатного композитора.

Частина тиражу першого числа журналу містила вклеєний аркуш з надрукованим у типографії ім'ям адресата ⁴ того чи того примірника часопису, що стало елементом адресної промоції в просуванні «Музики» на ринку українських періодичних видань. Загалом маркетингова стратегія редакції була орієнтована на охоплення читачів Радянської України (журнал отримувала мережа губполітосвіт, агітпропів губкомів, Інститутів народної освіти і педкурсів, різноманітних хорових колективів та інших організацій і значна кількість фізичних осіб), республік тодішнього Радянського Союзу (здебільшого РРФСР, де «Музику» отримували провідні музикознавці – Б. Асаф'єв, В. Беляєв, Є. Браудо, С. Гінзбург, М. Іванов-Борецький, В. Протопопов; головні наукові й освітні інституції – Державний інститут музичної науки, Московська консерваторія, низка мистецьких періодичних видань) і закордону. В Австрії, Англії, Італії, Канаді, Китаї, Німеччині, Польщі, США, Франції, Чехословаччині «Музику» отримувало майже тридцять музичних часописів, кілька мистецьких організацій на чолі з Інтернаціональним музичним товариством і окремі приватні особи. У Галичині журнал передплачували В. Барвінський, Ф. Колесса, С. Людкевич.

Поширення «Музики» за межами України було важливим видавничим наміром редакції, підтвердженим умовами передплати журналу. Вона велася паралельно в карбованцях (для внутрішніх потреб країни) і доларах (для закордонних передплатників – за курсом 1:1). (Однак наявність іноземних читачів не сприяла фінансовій стабільності «Музики», на відміну від, наприклад, журналу «Червоний шлях», що завдяки їм мав на своєму рахунку майже 8 тис. доларів [11, арк. 40]). Право на тридцятивідсоткову передплатну знижку мали співробітники «Музики», члени ВМТЛ

і музикори. Окремі категорії читачів отримували журнал безкоштовно – «для ознайомлення» журнал надсилали в Політбюро ЦК РКП(б), Відділ друку ЦК КП(б)У, представництво УСРР у Москві. Наклад часопису поступово збільшився до півтори тисячі примірників.

Вартість «Музики» зросла із 40 коп. у 1923 році до 95 коп. у 1927-му, проте кошти від реалізації часопису не покривали витрат, пов'язаних з його підготовкою і друком. Усупереч складній економічній ситуації, ВМТЛ намагалося утримувати свої видання в дешевій цінній категорії та удоступнити журнал якнайширшому колу читачів, одним із засобів чого стало залучення комерційних матеріалів:

«Починаючи з Ч. 3. місячник “Музыка” міститиме оголошення і об'яви державних та кооперативних установ. Бажання Редакції витримати бодай перший рік без уміщення грошових об'яв розбилося о фінансові труднощі видання» [2, № 559, арк. 3].

Через хронічне безгрошів'я редакція неодноразово зверталася до різних інституцій та фізичних осіб із проханнями про допомогу – як фінансову [16; 17; 18; 19], так і натуральну ⁵. Проте ці заходи не сприяли стабільності й регулярності видання «Музики». Перші серйозні труднощі далися взнаки вже в травні 1923 року, унаслідок чого Товариство змогло випустити лише всередині літа [2, № 1563, арк. 1] третє, потроєне, число журналу (№ 3–5). Набір (у кредит) першого числа за 1924 рік розпочали аж наприкінці березня, а його розповсюдження – на початку літа. Останнє число «Музики» за 1925 рік з'явилося у квітні 1926-го. Навіть на початку 1929 року Всеукраїнське товариство революційних музик (реформоване ВМТЛ) мало борг (326 карб. 51 коп.) перед ДВУ за видання «Музики», яка на той час уже понад рік не існувала, за що йому загрожував судовий позов [2, № 1525, арк. 16].

Незважаючи на труднощі, редакція дотримувалася вимог культури друкованого видання, прагнучи єдності змістового й мистецького компонентів журналу. Автор художнього оформлення часопису – маляр-сим-

воліст, перший голова ВМТЛ Ю. Михайлів – продовжив традиції українських митців початку ХХ ст. (В. Кричевського, М. Бойчука, особливо Г. Нарбута), які витворили оригінальний стиль книжкової графіки, синтезувавши в одному образі художнє слово, мистецьке зображення та сумарний поліграфічний ефект. В обкладинці «Музики» засобами графічного мистецтва було відтворено дух і зміст часопису й окреслено місце національної ідеї в його концепції. У цій композиції, як і в інших тогочасних ⁶ роботах Ю. Михайліва, панував продуманий лаконізм і строго вирішена традиція українського народного мистецтва. До стилізованих квітів і рослин згодом було додано виноградне гроно та елементи нотних знаків, що символізували змістове наповнення видання. Орнаментальність обкладинки журналу апелювала до «барокової доби» Г. Нарбута. Дизайн окремих елементів перших чисел (наприклад, виконане в дусі кубізму трикутне оформлення змісту журналу) свідчив про співзвучні часові мистецькі пошуки творців журналу.

Невдовзі увиразнилися дві рівнобіжні дійсності: пропагандистська партійна українізація, що переслідувала цілком конкретну прагматичну мету, і бурхливий національно-культурний розвиток, ініційований українською інтелігенцією. Усвідомивши небезпеку втрати контролю над породженням процесом, що могло призвести до неприйнятних наслідків, партконтроль взявся за посилену централізацію управління – цього вимагав і взятий курс на форсовану індустріалізацію та насильницьку колективізацію країни, а також за очищення радянської культури від «соціально чужих елементів».

Критико-публіцистична галузь музикознавства завжди відігравала роль своєрідного барометра – саме вона найпершою реагувала на нові суспільно-політичні виклики. У випадку з «Музикою» компартія не могла оминати ще й істотний пропагандистський потенціал єдиного українського музично-періодичного часопису зі сформованим авторським колективом, видавничою базою і великим колом передплатників. Усе це спонукало редакцію підготуватися до можливих змін у видан-

ні. Чи не у відповідь на кілька системних постанов ВУЦВК («Про радянське будівництво», «Про сільське господарство», «Про споживчу кооперацію» тощо), які були прийняті в Харкові 17 квітня 1924 року, Президія ВМТЛ 29 квітня розглянула можливість якісної переорієнтації журналу, однак «подачу меморандуму про “Музику”» вирішила визнати передчасною [2, № 273, арк. 53].

8 травня 1924 року в Харкові відбулося об'єднане засідання Колегії Відділу мистецтв ГолоВП ⁷ і вищих репертуарної та музичної рад. На ньому зі звітом про роботу ВМТЛ виступив секретар О. Чапківський, отримавши у відповідь настанову «представить производственный план на ближайшую четверть года. При намечении работ учесть конкретные потребности переживаемого момента, состояние украинской муз[ыкальной] культуры и потребности общественно-политического характера, а также необходимость установления более тесной связи с пролетарскими рабочими и крестьянскими массовыми организациями» [2, № 315, арк. 1–2].

Неминучість ідеологічного диктату спонукала несхильного до компромісів О. Чапківського відмовитися від обіймання будь-яких керівних посад у Товаристві, а згодом він вимушено вийшов із ВМТЛ.

З офіційним проголошенням декларації «Жовтень – в музику» у вересні 1924 року Товариство остаточно прийняло новий ідеологічний курс. Згідно з новими зобов'язаннями було переображено Президію, змінено Статут і завдання, переглянуто персональний склад ВМТЛ. Музичний часопис з № 7–9 увійшов у новий, «жовтневий», період свого існування. Радикальність повороту, що відбувся в житті видання, відображено в постанові Президії Товариства від 1 жовтня 1924 року: «Назву та обгортку “Музики” визнано необхідним змінити в зв'язку з іншим напрямком та змістом місячника» [2, № 274, арк. 4]. Проте втілення в життя цього наміру було відкладено на кілька років – до появи часопису «Музика – масам».

Відповідальним за зміни виявився П. Козицький. Саме його особисто, а не

ІСТОРИЯ

колективну колегію, як зазвичай подавала «Музика», було заявлено редактором першого числа оновленого журналу (через чотири роки він видав книжку, в якій узагальнив свій передовий досвід «борця ідеологічного фронту» [3]). 15 листопада 1924 року секретарем часопису «під наглядом т. Козицького» став Ю. Масютин [2, № 58, арк. 85; 2, № 274, арк. 8], а в грудні редактором було призначено М. Грінченка. Це пов'язано з переїздом П. Козицького на керівну роботу до нової столиці – Харкова. Там він залишився уповноваженим Товариства й журналу [2, № 274, арк. 15], а восени 1925 року навіть вимагав, щоб окремі відділи «Музики» доручили редагувати Харківській філії (себто йому), однак у Києві цю справу дипломатично відклали до проведення майбутнього пленуму ВМТЛ [2, № 275, арк. 47].

У «жовтневому» числі журналу домінуючий раніше науково-теоретичний відділ значно зменшився й поступився місцем новим: «Музичне знання – масам» і «Музичне життя трудящих мас». «Мы пытаемся сделать “Музику” “организатором”, организатором масс, их работы, быта, их муз[ыкального] сознания», – писав у листі до С. Гінзбурга Ю. Масютин [2, № 1595, арк. 15–16]. У руслі загальнодержавної програми з ліквідації неписьменності (яку компартія розглядала як одну з обов'язкових передумов соціалістичного будівництва) було розгорнуто роботу з підвищення музичної грамотності «низових музпрацівників». Початково це відобразилося в елементарних текстах на кшталт «12 заповітів хористові» чи «10 заповітів диригентові», а згодом було замінено «соліднішими» публікаціями.

У журналі з'явилася значна кількість критико-публіцистичних матеріалів, що звертали увагу на найпроблемніші ділянки музичної культури, безпосередньо впливаючи на розвиток виконавства, музичної освіти, композиторської творчості. Посилений зв'язок з периферією відобразився в появі кореспонденцій, що порушив структурну стрункість часопису, тому невдовзі редакція ввела панорамні тематичні огляди музичного життя. Певний час у

виданні побутувала характерна риторика (гасла-заклики), що надавала йому рис «бойового музичного листка». З'явилися тексти дискусійного й полемічного спрямування, у яких подекуди проступав уїдлиний викривальний характер. Водночас, коментуючи в 1925 році відому літературну дискусію, «Музика» вчинила неупереджено й підтримала М. Хвильового. Невідомо, чи стала б можливою така позиція через рік [7, с. 236–239].

На зразок роб- і сількорів музичний часопис ініціював потужний музкорівський рух. Початково музкори допомагали в збиранні інформації про музичне життя країни. Згодом їм доручили активнішу музично-громадську працю на місцях – піднімати рівень мистецької грамотності серед населення, виявляти музичні потреби трударів, інформувати суспільство про музичне життя периферії тощо.

Музичні кореспонденти утворили своєрідну творчу спілку – Об'єднання Музкорів. 1 лютого 1925 року відбулися перші організаційні збори Об'єднання. На них обрали керівний орган музкорівського руху – так зване тимчасове Бюро Музкорів, головою якого став Г. Корбут, а секретарем – А. Павлюк. Постійне Бюро Музкорів було обрано 22 березня 1925 року. До нього ввійшли Г. Корбут (голова), А. Павлюк (заступник голови), Є. Смолінська (секретарка), М. Гончаренко, Дурицький, М. Калинович, Прищепа (як члени). Представником редакції «Музики», який курував роботу Об'єднання Музкорів, став секретар журналу Ю. Масютин. Він підготував розгорнутий інструктивний матеріал – «Музкор і його обов'язки (про що писати і як писати до “Музики”）」, що всебічно регламентував діяльність музичного кореспондента [2, № 1559, арк. 16–17]. До Об'єднання могли входити всі охочі музкори, котрі були представниками масових музичних організацій і регулярно дописували до періодичних видань. Для підвищення їхнього фахового рівня заснували «Бібліотечку музкора» та запровадили вивчення теорії музики й основ журналістської діяльності.

На 1925–1926 роки планувалося утворення музкорівських осередків при філіях

Товариства [2, № 1618, арк. 10]. Для ефективного прилучення широкого загалу до музичного руху було започатковано три допоміжні медіа-проекти: «живу газету», «мандрівну живу газету» і «стінну газету». Монотематична «Жива газета» висвітлювала актуальні явища тогочасного музичного життя (в інших галузях функціонували подібні медіапроекти – «жива економічна газета», «жива медична газета», «жива газета “Гарту”»). Для участі в ній запрошували кваліфікованих музикознавців – А. Бабія, Г. Верьовку, М. Грінченка, К. Квітку, Л. Хереско та ін. «Видавали» її у вигляді творчих вечорів, що відбувалися в приміщенні Товариства. На них запрошували представників політичних і культурно-мистецьких організацій, громадськість. Анонси цих зібрань систематично друкувала газета «Пролетарська правда». Відбулося кілька таких зустрічей, присвячених виставці «7 років музичної культури на Україні», питанням музичної роботи в робітничих клубах, музвихованню в трудових школах тощо.

Завданням «мандрівної живої газети» була агітація населення за утворення музкорівських осередків і музичних об'єднань на місцях. Для цього розробили стратегію якнайдієвішого впливу на публіку, що проявилася у таких трьох основних формах роботи, як літературні читання, театралізовані інсценізації та концертні виступи, які супроводжувалися відповідними ідеологічними закличками.

До редакції «стінної газети» ввійшли представники Бюро Музкорів, Бюро Диригентів і Бюро Музичних Педагогів. Відділ бібліографії вів М. Грінченко, хроніки – Ю. Масютин. Для роботи над газетою запрошували музичних діячів з периферії. Відомо, що перше число дістало назву «Музкор», було надруковано тиражем 150 екземплярів і розіслано читачам із провінції.

Згадані медіапроекти прискіпливо контролювала губполітосвіта. Інститут музкорів виявив суттєвий посередницький потенціал між владою і суспільством у музичній ділянці. Він став одним із засобів втягнення широкого загалу в орбіту комуністичної

ідеології, що сприяло централізації й монополізації всіх сфер суспільного життя молоді радянської країни.

Після хлібозаготівельної кризи 1924–1925 років, що позначилася на багатьох сферах суспільного життя УСРР, укотре погіршилося фінансове становище ВМТЛ. Для подолання перманентної збитковості «Музики»⁸, її редактор М. Грінченко 13 листопада 1925 року запропонував Президії Товариства стратегію диверсифікації – перехід до видання наукового тримісячника й популярної газети⁹, яка допомагала б журналу матеріально:

«Слухали: <...> 3. Доповідь т. М. Грінченка про реорганізацію місячника “Музика”: річний дефіцит по виданню місячника в теперішньому його вигляді з додатками, становить близько 3600 крб.; цього дефіциту позбутися можна перейшовши до видання науково-популярного трьохмісячника на 4 аркуши й масового двохтижневика на $1\frac{1}{2}$ аркуша; двохтижневик, будучи масовим поширеним виданням, зможе окупити й видання трьохмісячника в такій мірі, що дефіцит зменшено буде на 700–1000 крб., передплату на трьохмісячник можна встановити 4 крб. на рік; на двохтижневик – 2 крб. 50 коп. <...> 3. Принципово погодившись на перехід до видавання двох видань, запропонувати т. Грінченкові до наступного засідання Правління подати докладного програма та план організації обидвох видань» [2, № 275, арк. 51].

8 грудня 1925 року було затверджено структуру видання, згідно з якою нова газета ввібрала апробовані «Музикою» складники й рубрики: передовицю на актуальну тему поточного музичного життя, науково-популярну й методологічну статтю, матеріал із царини музичного лікнепу, дописи, хроніку, бібліографію і поштову скриньку [2, № 275, арк. 54].

Півтора місяця видання критико-публіцистичного двотижневика не принесли бажаного фінансового успіху, а «голодний» (через зменшення державної субсидії) кошторис Товариства «тріщав по всіх швах». 15 лютого 1926 року Президія доручила Ю. Масютину, О. Раїнському і Г. Тарану підшукати засоби для видання га-

ІСТОРИЯ

зети шляхом залучення рекламних оголошень [2, № 276, арк. 6]. Водночас редакція продовжувала самовіддану працю: 18 лютого було ухвалено збільшити в 1926 році обсяг тримісячника «Музика» до шести аркушів [2, № 276, арк. 7] і готувати до друку черговий випуск «Української музичної газети». Проте матеріальне становище не покращувалося, а борги в друкарнях зростали. Відтак 1 березня голова Товариства М. Вериківський запропонував на певний час припинити видання газети, а технічних працівників перевести на інші роботи [2, № 276, арк. 9].

Щораз глибша фінансова криза розглядалася на Загальних Зборах членів ВМТЛ, що відбулися в Києві 11 квітня 1926 року. Безвихідь становища відчутна навіть у скупій мові протоколів:

«Останнє число “Музики” за минулий рік випущене лише в квітні міс[яці] цього року. Видання “Муз. Газети” припинено на 6му числі. На далі коштів на видання Зхмісячника “Музика” немає. Про видання нот нічого й думати. <...> Ухвалили: <...> 3. Винайти засоби до видання “Музики” та нотної літератури, без яких не можна мислити серйозного керівництва музичним життям периферії. <...> 5. Розіслати на периферію “Музичну Газету” з пропозицією реалізувати її за всяку ціну й кошти повернути Правлінню Т[овариств]ва» [2, № 281, арк. 6].

Наступного дня Президія Товариства вирішила «видавати Музику як не періодичний часопис по змозі» [2, № 276, арк. 11].

Економічно скрутний 1926 рік став ще й початком кінця українізації. 26 квітня Й. Сталін написав листа до Л. Кагановича, у якому розкритикував проукраїнські позиції М. Хвильового й О. Шумського, що стало поштовхом до розгортання кампанії проти «націонал-ухильництва» [10, с. 149–154]. Червневий пленум ЦК КП(б)У організовано визнав, що партійне керівництво не керує ситуацією в галузі національного будівництва, а українізація досягла небажаних результатів. О. Шумського було усунуто з посади головного редактора «Червоного шляху», а М. Хвильовий, разом із двома іншими членами ВАПЛІТЕ – О. Досвітнім і

М. Яловим, написав до газети «Вісті ВУЦВК» першого покаянного листа. Урешті, від листопада 1926-го секретарем ЦК КП(б)У став П. Постишев – майбутній «головнокомандувач голоду» 1932–1933 років...

Наприкінці 1926 року збільшилося державне фінансування Товариства, з чого радів І. Ницай на Загальних Зборах 12 грудня: «Нарешті ми маємо змогу вже випустити журнал і незабаром, очевидно, він вийде» [2, № 281, арк. 9]. Упродовж жовтня 1926-го – лютого 1927 років науковий відділ ВМТЛ поновив видання часопису [1, арк. 15]. Останній річник дещо нагадував «Музику» пошукового періоду: до нього повернулася структурна чіткість, зросла кількість наукових публікацій, особливо в останньому («лисенківському») номері, а в репортажі з Міжнародної музичної виставки, що відбулася у Франкфурті-на-Майні, П. Козицький обурено описав факти ігнорування й загарбання здобутків українського музичного мистецтва Кремлем [8, с. 31–33; 36, с. 60–65] (що, втім, було дрібним і мало-значущим виступом). Водночас у змісті одного із чисел журналу «загубилися» прізвища авторів, немов символізуючи поступове нівелювання індивідуального начала, з'явилися кілька безальтернативних директив для регламентації та уніфікації творчої діяльності на місцях, а в одній з передових статей постав прообраз «залізної завіси»...

Упродовж 1927 року вийшло п'ять випусків журналу. Членами редколегії передостаннього числа значилися директор Харківської опери А. Воробйов, сільінспектор НКО А. Миколук, завідувач Культвідділу ВУРПСу Н. Рабічев, член ВМТЛ Ю. Ткаченко, завідувач Відділу Мистецтв НКО УСРР М. Христовий. Такий склад редколегії свідчив про заміну в редагуванні часопису творчого елемента адміністративним. У двох останніх числах «Музики» місцем видання заявлено Харків, однак їх змістове наповнення розробляли в Києві [2, № 277, арк. 3].

Попри утиски, кияни продовжували будувати утопічні творчі плани, мріючи про розподіл друкованого органу Товариства на популярну «Музику» й наукові, названі на взірць аналогічного видання Наукового

товариства імені Шевченка, «Записки Музичного товариства ім. М. Леонтовича», що мали з'явитися наступного (1928) року [8, с. 46]. Однак у пролетарській дійсності не знайшлося місця для видання, яке пам'ятало «незнані далі» й «нечувані обрії» доби українізації. Останнє число «Музики» тихо попрощалося зі своїми читачами анонсом нового журналу «Музика – масам», що розпочав період цілковитої заідеологізованості української музичної періодики.

За п'ять років вийшло 22 випуски «Музики» (загальним обсягом майже півтори тисячі сторінок) і шість номерів восьмисторінкової «Української музичної газети». Короткий термін видання, фінансова скрута та ідеологічний натиск не применшили якісного вкладу журналу в українське культурно-мистецьке відродження 1920-х років. Часопис став кульмінаційним явищем тривалого процесу формування української фахової музичної періодики – українським виданням європейського рівня. Документування ним музичної спадщини сприяло збереженню національної ідентичності й об'єднанню українців, а наявність різнорівневих закордонних зв'язків інтегрувала вітчизняне музичне мистецтво у світовий культурний процес. «Музика» та «Українська музична газета» продемонстрували безперервність розвитку фахової музичної періодики 1920-х років і виявили потребу у вузькоспеціалізованих музично-періодичних виданнях, які охопили б різні ділянки музичного процесу.

Примітки

¹ На той час на українських землях уже існували універсальні мистецькі часописи, у яких більші чи менші відділи було присвячено музичному мистецтву, а також були спроби створення окремих спеціалізовано-музичних видань – «Ілюстрований музичний календар» (1904–1907), журнали «Артистичний вісник» (1905), «В мире искусств» (1907–1910),

«Маски» (1911), «Шлях» (1917–1919), «Музыкальный вестник» (1919), «Музичний вісник» (1921) та ін.

² Тут і далі вживання великих літер у частині власних назв відповідає тогочасному правопису.

³ Див. листи Ю. Масютина до С. Бугославського від 10.02.1925 [2, № 1588, арк. 29–31] і 12.09.1925 [2, № 1596, арк. 8].

⁴ У бібліотеці ІМФЕ зберігаються примірники, адресовані «на знак пошани і поваги» Музично-етнографічному кабінету та особисто М. Грінченку.

⁵ 3 листа до В. Бутвина від 2 липня 1923 року: «Музичне Тво ім. Леонтовича складає Вам глибоку та щирю подяку за Вашу жертву П'ЯТИ пудів паперу. 3 пошаною – Голова Президії – Ю. Михайлів. Секретар – Ол. Чапківський» [2, № 1584, арк. 10].

⁶ Обкладинка «Музики» стилістично наближена до інших графічних робіт Ю. Михайліва 1920-х років – обкладинок «Історії української музики» М. Грінченка, збірки «Поезії» Е. Верхарна, журналу «Нова громада», книжки «Ізвори» А. Турчинської тощо.

⁷ Неідентифікована установа.

⁸ У березні 1925 року прибуток від реалізації часопису становив 169 крб., а видатки на друк – 600 крб. [2, № 275, арк. 15, 17].

⁹ Уперше ідея такого розподілу журналу «Музика» з'явилася в 1923 році [2, № 303–307, арк. 4].

Джерела та література

1. Архівні наукові фонди рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського, ф. 36-8. од. зб. 734.
2. Інститут рукопису Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського, ф. 50.
3. Козицький П. Музика масам: зміст, форми й методи масової музично-політосвітньої роботи. – Харків : ДВУ, 1928. – 69 с.
4. Козицький П. На полі музичному // Література. Наука. Мистецтво. – 1924. – № 44.
5. Музика. – 1923. – № 1.
6. Музика. – 1923. – № 3–5.
7. Музика. – 1925. – № 5–6.
8. Музика. – 1927. – № 4.
9. Музика. – 1927. – № 5–6.
10. Сталин И. Тов. Кагановичу и другим членам ПБ ЦК КП(б)У // Сталин И. Сочинения : [в 13 т.]. Москва, 1953. – Т. 8.
11. Центральний державний архів вищих органів влади та управління України, ф. 487, оп. 1, спр. 12.
12. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України, ф. 1078, оп. 2, спр. 126.

SUMMARY

Muzyka magazine has been published in Kyiv during 1923–1925 and in 1927 by Mykola Leontovych All-Ukrainian Musical Society. The initial period of the magazine publication –

ICTOPIЯ

from the first issue in 1923 to the numbers 4–6 in 1924 – has been called later as the stage of *search*, and the magazine itself is known as an *academic* and *indifferent to politics* one. The edition has become the center of musicology studies, reflecting the intensive development of all musical sciences: musical folklore, historical musicology, music theory, musical aesthetics, psychology and sociology, a set of auxiliary musical and historical disciplines. The patriotic editorial office has carried out a Ukrainian-centered information policy. Chronic lack of money has affected on the frequency of the *Muzyka* magazine publication. In spite of all the difficulties, the editorial board has adhered to the requirements of the culture of the printed edition.

In September, 1924 the Society has adopted a new ideological course *October – in Music* forcedly. The musical journal has started the *October* period of its existence. The scientific and theoretical department, dominant previously, has decreased significantly and gave way to a new place: *Musical Knowledge – to the Masses* and the *Working Masses Musical Life*. A large number of critically-journalistic publications has appeared drawing attention to the most problematic areas of musical culture, influencing on the development of performing, musical education and composing creative work directly. The magazine editors have initiated a powerful movement of music correspondents.

In order to overcome the financial loss of *Muzyka* in 1926, the editorship has decided to publish popular scientific three-month magazine and *Ukrayinska Muzychna Hazeta* (*Ukrainian Music Newspaper*) to help financially. For a month and a half, the biweekly publication of a critical journalistic edition has not finished with a desired commercial success. That's why the publication of both magazines has been discontinued. In 1927 the *Muzyka* has been restored, and in 1928 a new magazine *Muzyka – Masam* (*Music – to the Masses*) has appeared. It has started the period of the complete ideology of Ukrainian musical periodicals.

During the five years 22 issues of *Muzyka* magazine with a total volume of nearly 1,500 pages and 6 issues of the eight-page *Ukrayinska Muzychna Hazeta* have been published. The unstable period of publication, financial difficulty and ideological pressure have not diminished their qualitative contribution to the Ukrainian cultural and artistic revival of the 1920s. The magazine has become the culmination of a long process of Ukrainian professional music periodicals formation as the Ukrainian edition of the European level. Documenting the musical heritage, it has contributed to the preservation of national identity and Ukrainians unification. The presence of diverse foreign affairs has integrated the domestic musical art into the world cultural process. *Muzyka* and *Ukrayinska Muzychna Hazeta* have assured the continuous development of professional music periodicals of the 1920s and revealed the necessity of highly specialized music periodicals aimed to cover different parts of the musical process.

Keywords: Mykola Leontovych All-Ukrainian Musical Society, musical periodicals, *Muzyka* magazine, *Ukrayinska Muzychna Hazeta*, Ukrainian musical culture.

Постаті Figures

УДК 78.071.2(477)

ЛЕВ ВЕНЕДИКТОВ: РОЗМОВА З МАЙСТРОМ

Оксана Летичевська

Публікація містить уривки з інтерв'ю з видатним хоровим диригентом сучасності Л. Венедиктовим, записаних упродовж 1995–2015 років. Оприлюднено думки Майстра щодо живого процесу функціонування оперного театру, спогади про колег-музикантів, методи його роботи з оперним хором.

Ключові слова: хорове виконавство, оперне виконавство, хоровий диригент, Лев Венедиктов, Національна опера України.

Публикация содержит выдержки из интервью с выдающимся хоровым дирижером современности Л. Венедиктовым, записанных в 1995–2015 годах. Обнародованы рассуждения Мастера о живом процессе функционирования оперного театра, воспоминания о коллегах-музыкантах, методы его работы с оперным хором.

Ключевые слова: хоровое исполнительство, оперное исполнительство, хоровой дирижер, Лев Венедиктов, Национальная опера Украины.

The article contains the excerpts from the interviews with an outstanding contemporary choral conductor Lev Venedyktov, which have been recorded during 1995–2015. The Master thoughts on the Opera Theater live functioning, his reminiscences on the colleagues musicians, the principles of his work with opera choir are promulgated.

Keywords: choral execution, opera execution, choral conductor, Lev Venedyktov, National Opera of Ukraine.

Лев Миколайович Венедиктов (1924–2017) – хормейстер, диригент і педагог – прожив довге й плідне творче життя. Розпочавши мистецький шлях диригентом і художнім керівником ансамблю КВО¹, він згодом отримав заслужене визнання як хормейстер, диригент і головний хормейстер (1972–2013) Національної опери України. За 60 років роботи в театрі був постановником близько ста оперних вистав, поміж яких світова класика, національна спадщина, твори таких українських композиторів-сучасників, як Г. Майборода, О. Білаш, М. Скорик. Крім участі в оперних постановках, хор Л. Венедиктова готував і виконував концертні програми. Кожна з них («Реквієм» та «Чотири духовні пісні» Дж. Верді, «Реквієм» В. А. Моцарта, «Дзвони» та «Весна» С. Рахманінова, «Українська хорова музика від XVIII ст. до сьогодення» тощо) ставала справжньою подією мистецького життя. Хор Національної опери України із захватом зустрічали слу-

хачі Франції, Німеччини, Іспанії, Бразилії, Нідерландів, Австрії та інших країн, а одне з німецьких видань назвало його «характерною особливістю українського оперного мистецтва»².

Моє знайомство з Майстром відбулося під час навчання на хоровому факультеті Київської консерваторії (нині – Національна музична академія України імені П. І. Чайковського). Закріплена за ним навчальна аудиторія, у якій за його ініціативою було створено меморіальний клас Григорія Верьовки (учителя Л. Венедиктова), завжди гостинно відчиняла двері не лише студентам професора, а й усім охочим проконсультуватися з будь-якого професійного питання чи просто бути присутніми на його заняттях. Години, які Л. Венедиктов приділяв роботі в консерваторії, були невичерпним джерелом інформації, глибоких, виплечаних власним виконавським досвідом ідей і спостережень, що розкривали перед нами, молодими

ПОСТАТІ

музикантами, професійні таємниці хорового й оперного мистецтва. Згодом, навчаючись в аспірантурі ІМФЕ, я стала вже цілеспрямовано відвідувати репетиції головного хормейстера в хоровому класі оперного театру, записувати інтерв'ю з ним, намагаючись досягнути особливості роботи оперного хормейстера та індивідуального творчого методу видатного Майстра. Хоча я завжди заздалегідь готувала запитання до наших зустрічей, Л. Венедиктов, із властивою йому диригентською хваткою і темпераментом, швидко перебирав ініціативу у свої руки, і, широко захоплюючись, занурювався у вир емоційних спогадів, де епізоди творчого процесу були тісно переплетені з деталями особистого життя, враженнями, оцінками, планами і сподіваннями. Тепер, коли Лев Миколайович відійшов у кращі світи, лишивши прекрасний створений ним оперний хор, десятки учнів і послідовників його творчого методу, хотілося б на сторінках журналу пригадати окремі висловлювання Майстра з різних інтерв'ю, записаних упродовж двадцяти років нашого спілкування (1995–2015) ³. Їхня цінність полягає в тому, що вони відображають живий процес функціонування оперного театру, глибоким знавцем та ревним хранителем кращих традицій якого був Лев Миколайович Венедиктов. Вимогливий і досить критичний у своїх оцінках, він завжди вірив у світле майбутнє українського оперного мистецтва та наближав його, як міг, власним умінням і досвідом.

– Опера – це диво.

– У театрі має бути особистість. Театр не може триматися на наказах, тільки на авторитеті керівника.

– Були часи, коли театр дихав єдиним настроєм. Це було справжнє творче життя... Коли з'являється лідер, який може вдихнути... тоді буде щось живе.

– У Варшаві робив в оперному театрі хори для їхньої постановки «Царева наречена» М. Римського-Корсакова. Потрапив на виставу «Галька» С. Монюшка. Був вражений рівнем – костюми, декорації, мізансцени, солісти першого складу... Отак має бути представлена національна класика.

– Оперні хормейстери як зозулі. Весь час відкладаємо яйця в чужі гнізда. Щось пропонуємо – вони (диригенти) погоджуються... Став за пульт – все, нічого...

– Часто буває, що в класі щось робиш – і щось живе виходить. Наприклад, «Аїда», сцена в храмі, два «піано» в партитурі... На сцені зовсім інше... Як же, ми ж домовилися? Звичайно, можуть бути на виставі темпи за настроєм, але відсутність тепла...

– Що є основою оперного театру? Ансамбль.

– Репертуар – кращий засіб виховання трупи. Ніхто – ні директор, ні адміністрація своїми наказами не можуть цього зробити, лише репертуар, рівень поставлених вимог. Завдання диригента полягає в доведенні виконання до тих вимог, що вказані в партитурі.

– Робити з хором нову виставу – це одне. А коли у стару виставу входять десь 20–30 нових людей... Звичайно, вони допомагають, але спочатку – як скалка стирчать. Зі старими не збігаються ні темпами, ні динамікою. Це пекельна робота, а для старого складу – нудна робота. І ще погано, що молодь іде шляхом заучування партій. У них немає досвіду тих репетицій, коли вистава творилася...

– Раніше було краще планування щодо експлуатації репертуару. Не було такого, щоб вистава не йшла рік-півтора. А якщо було, давали час на поновлення. Тепер цього вже не дотримуються.

– Оперний режисер – це професія, а не захоплення. Починаючи від методу репетицій. Зайві нерви, крики – люди цього не розуміють. Обов'язково має відбутися зустріч з колективом, тому що який би колектив не був освічений, у людей своє ставлення до твору: оце так, а я вважаю так. Режисер повинен завчасно налаштувати людей до роботи.

– Пластику вистави має визначати звук.

– У мене класичне уявлення про оперні постановки. Лоенгрін, наприклад – сяючий лицар, світлий, сріблястий. А у нас як Мефістофель в червоному виходить, і вона (Ельза) теж «з рогами»... Але оці кольорові плями на сірому тлі – вони грають.

ОКСАНА ЛЕТИЧЕВСЬКА. ЛЕВ ВЕНЕДИКТОВ: РОЗМОВА З МАЙСТРОМ

Коли сцена змови – на сцені червона пляма і кольорова гама вибудовує розвиток, поєднується з драматургією. Ось в Італії в «Ріголето» взагалі на мотоциклах виїжджають... Так що все може бути, хоча, на мій погляд, абсолютно неприпустимо ⁴.

– Мені довелося якось ставити «Хованщину», знаю, що то таке... Розглядаю як жарт долі. Приїхав до Ніцци як хормейстер, підготував хор. С. Турчак диригує, французький оркестр і хор, солісти наші і з московського Великого театру. Раптом – катастрофа. Режисер з апендицитом, все відмінюється. А вистава готова в музичному плані. І. Архипова зауважила, що хормейстери добре працюють з масами, а в мене гарний контакт із французьким хором. І от я з власної дурості та необачності вирішив спробувати, що воно... Навіть танці ставив у Хованського. Сцену спалення розкольників зробили. Суцільна авантюра з мого боку, хоча газети написали, що переконливі мізансцени, був великий успіх. З Москви дзвонять: «Не можемо оплатити режисерську роботу, бо у Л. Венедиктова немає відповідної освіти». А в кого вона тоді була? ⁵

– Коли в репертуарі театру є Р. Вагнер – це ніби ще один додатковий поверх. Вистави є більш-менш складні, але традиційні. Верді є Верді наприклад. Вагнер все перевертає з ніг на голову, я маю на увазі фактуру хорової партії. Професіоналізм загалом не передбачає автоматики, співає кожен з власним виконавським досвідом. Хоча, коли, наприклад, йде вже 324-а вистава «Травіати», певний автоматизм з'являється – у співрозмірності дихання й атаки, фразування... А ось у «Лоенгріні» таке неможливе, треба постійно слухати і себе, і все навколо...

– Постановки «Набукко» та «Лоенгріна» допомогли пережити складні часи. Ось люди приходять зранку – у них в очах всі питання, від магазину і до транспорту. Коли дитині нема чого перед школою дати... Всі ми живемо у запропонованих обставинах. Але йде година репетиції, друга... І зовсім інші очі. Вони самі кажуть – якби не «Набукко», було б дуже важко. Нова музи-

ка, перший дотик до цієї опери і для мене і для всіх. Виїхали на гастролі, показали в Європі, і якось воно прикрасило наше життя. Те саме і «Лоенгрін», але тут ми ще й розуміли, що ми подолали. Ось із цього все починається.

У розповідях, а також під час занять з учнями та репетицій у хоровому класі Лев Миколайович завжди любив згадувати колег по творчому цеху – хормейстерів, диригентів, режисерів, співаків. Йому пощастило працювати з такими майстрами, як Веніамін Тольба, Костянтин Симеонов, Стефан Турчак... До того ж він постійно перебував в епіцентрі музичного життя й ніколи не втомлювався цікавитися новими мистецькими подіями, досягненнями та успіхами колег. Щирий і відкритий, він прагнув ділитися секретами професійної майстерності видатних музикантів, які завжди знаходив та аналізував із властивою йому жагою постійного професійного вдосконалення. Його оцінки – образні, глибокі й лаконічні – заслуговують на особливу увагу, адже належать музичному професіоналу найвищого ґатунку.

– Перед війною в Києві було троє великих хормейстерів: Нестор Городовенко, Євуда Шейнін і Микола Тараканов. Городовенко не мав диригентської освіти, диригував «з-під жилетки», але був геніальний, з хором дива творив. Жартував: «В Україні кожен собака другим тенором гавкає!» Шейнін... Розкішний музикант, раз абсолютно забутий, керував ансамблем єврейської пісні «Євоканс». 32 співака вражали всіх, а *carrella*, поліфонічна фактура, імітації... Під час війни він був ху-друком Ансамблю Першого Українського фронту, мав звання майора. Кобуру від табельної зброї носив, а пістолет віддав старшині, боявся. Не можу собі пробачити, що свого часу мені пропонували платівки «Євокансу», а я відмовився, тепер знайти неможливо...

Тараканов – мій ідеал оперного хормейстера. На початку 1960-х він приїжджав у Київ з гастрольми Донецького театру, де тоді працював. Давали «Аїду», а хор

ПОСТАТІ

лише 60 співаків. Але що вони зробили? Поставили якісь яруси над самісінькою оркестровою ямою, на них розмістився хор. Звук летів попереду оркестру. Який звук! До Тараканова весь час приходили солісти театру за професійними порадами. У нього самого був прекрасний тенор. Для співаків він був як бог. Все життя пам'ятаю фразу Тараканова: «Головний ворог мій і твій – режисер. Те, що ми створюємо, він руйнує. Якщо лишається сорок відсотків – я щасливий».

– Костянтин Пігров – реґент, вже був старим, а так співав з хором «Летіть, голуби» І. Дунаєвського – відразу звук полетів... Звідкіля це? Він же постійно церковну музику співав. Особливо дивовижно виконував кантату «Іоанн Дамаскін» С. Танєєва. Божественно, коли звучала друга частина, слухачі в залі були заворожені, не могли дихати... Політність звуку, динаміка, якість хвилювання... Коли весь хор разом дихає – це шикарно... Дивовижний майстер!

– Євгенію Мірошніченко не хотіли брати до театру О. Климов (головний диригент) та В. Складенко (головний режисер), бо в неї не було середини в голосовому діапазоні. В. Гонтар (директор) на поліг. Коли вона, випускниця ремісничого училища, вийшла у «Травіаті» – вона як народилася в цій сукні, у неї була природна артистичність.

– Не можна взагалі порівнювати музикантів – кожен має право на своє бачення. Але мимоволі хочеться співставити засади, підходи. Геннадій Рождественський – розкішний музикант, чудова техніка. К. Симеонов казав про нього: «Сєва з ходу може муху на диригентську паличку низати». А ось сам Симеонов не давав вступ, а «занурювався» в музику: ось так поплив-поплив... Казав якусь одну фразу засадничу, якість розуміння драматургічне – і все. Чи то від історичного образу, як у «Хованщині», чи то від соціально-побутового оточення, як у «Катерині Ізмайловій». Влучне слово створює єдине інтонаційне уявлення, а колективне уявлення – це все, якщо ти всіх переконав – ти правий. Ніякими наказами цього не

зробиш. Якщо цього немає, тоді у кожного своє і ніякого ансамблю бути не може.

– Костянтин Симеонов, Веніамін Тольба... Вони, не навчаючи спеціально, у спілкуванні дали мені дуже багато завдяки своєму вмінню, професіоналізму.

– Мені завжди шалено хотілося, щоб оці два диригенти, діаметрально протилежні за своїми методиками – Тольба і Симеонов – працювали разом в театрі. Вони працювали, але одночасно не вишло. І перший, і другий заслуговують найвищих оцінок. Тольба вмів виплести з одного вузлика весь спектакль. Настільки все було відпрацьовано, що після нього інші диригенти 10–15 років билися, щоби «розвалити» виставу і не могли. Настільки його постановки були психологічно зцементовані. Він від деталей – відчуття інтонації, ансамблю – вибудовував ціле. А Симеонов – навпаки. Гзух! – і акт готовий. А потім казав: «Нехай досмажується». Від загального до деталей. От якби вони працювали разом – це був би геніальний результат. Хоча і той, і той зробили для театру дуже багато...

– З В. Тольбою співали закулісний хор в «Піковій дамі». У П. Чайковського написано два «форте», а звучати повинно два «піано». Тому хор заганяли на колосники, 14 метрів над сценою. І ось там ми стояли, співали голосно, а в залі чулося тихо. Тому що інакше було б «тихо», а треба, щоб було «здаєку» за авторською ремаркою. Тольба до кожної деталі партитури був дуже уважний.

– Чим брав Стефан Турчак... У нього не було жодної ноти, яка б не відбилася на обличчі. Навіть якщо він був незадоволений, він це показував, люди розуміли. Сила темпераменту... І головне, він не лише сам був такий, він всіх примушував так ставитися до музики. Він не роздумував, а йшов за емоційним відчуттям. Наскільки переконливо відчував, настільки впевнено робив. На прем'єрі «Отелло» Яго щось «наклав» в одному місці, я бачив, як Турчак після того плакав у антракті. Дуже прикро, все було зроблено, ніколи помилки тут не було, просто ви-

ОКСАНА ЛЕТИЧЕВСЬКА. ЛЕВ ВЕНЕДИКТОВ: РОЗМОВА З МАЙСТРОМ

падок. Був тоді страх щось порушити, поламати... Тоді був час творення, відкриття нового.

– Володимир Кожухар – подивіться, скільки він поставив нових спектаклів! Надзвичайно працездатний, професійний, оркестром володіє бездоганно.

– Приїжджав з гастроллями Штудгардський оркестр, диригент Сергію Челібідаке. Який диригент! У нього обличчя артиста, непроникне. Повний контроль над оркестром, усе спокійно, виважено. Але під цим така праця виховна, репетиційна... Хтось гарно зіграв – посміхнувся ледь-ледь... Звучання – бездоганне.

– Дивовижна зараз співачка Людмила Монастирська. Я її назвав інопланетяною. Вона співає просто інакше. У неї ставлення до слова – кожне слово розуміє. Від цього з'являється драматургія, тембри, темпи...

Лев Миколайович і звучання його хору заслужили найвищих оцінок журналістів, музикознавців, колег-музикантів, вдячних слухачів, які приходили до театру спеціально почути знаменитий «хор Венедиктова». Швейцарський імпресаріо подарував хормейстеру годинник зі словами: «Сподіваюся, він буде йти так само, як співає Ваш хор». Багато хто намагався розгадати секрети Майстра, зрозуміти витoki могутності, емоційності, надзвичайної широти динамічного й тембрального діапазонів. Сам Лев Миколайович казав, що своїм прекрасним звучанням хор завдячує щедрій природі українських голосів. Але насправді та голосова природа не мала б можливостей розкритися й засяяти всіма своїми барвами без його щоденної копіткої роботи, що мала під собою певний комплекс чітко визначених засад. У своїх інтерв'ю хормейстер назвав деякі з них. Безумовно, вони становлять надзвичайну цікавість і цінність для всіх, долучених до хорової справи, а також для дослідників музичного виконавства.

– Вокал – надскладний фізіологічний процес, і впливати на нього важко, бо на 60 % він відбувається автоматично.

– Від слова йде інтонація, дихання. Слова перетворюються не в ноти, а в зміст.

– Ауфтакт диригента – це все. Хор має дихати ВЖЕ в тій ноті, що очікується, тоді вийде потрібний тембр.

– Тембр повинен бути такий, щоби звук міг нестися, летіти.

– Річ не в силі звуку, а в настрої.

– Сила звуку – це єдність. Як тільки ви досягаєте єдиного уявлення щодо подання звуку, фразування, його сила подвоюється.

– Емоційний стан персонажів треба показувати не рухами, а звуком.

– Німецьку музику треба співати як німецьку, італійську – як італійську. Це стосується і тембрів, і штрихів, і динаміки.

– Найголовніше – ставлення до звуку. Оперний хор постійно має розуміти, що відбувається. Відсутність цього не компенсує велика кількість репетицій. Лише оце відчуття «занурення» в настрій.

– Я хору кажу: «Ви повинні не вимагати, а просити – милості, поблажливості, захисту...» А вони часто співають вимогу. Це визначає характер дотику до звуку: вдарити його або торкнутися та зберегти.

– Від капельного звучання оперне вирізняє насамперед звучання тенорів. Тенори в капелі співають так званою «мікстовою» манерою, від традицій духовної музики. В опері це може бути лише в окремих моментах. А в основі – працюємо на «великому звуці». Кубатура зали, висота сцени 14 метрів, потім ще потрібно «перелетіти» через потік оркестру. Хор не повинен бути тихіше або гучніше, ніж оркестр, його звучання повинно просто бути іншим.

– Оперному хору значно важче ніж звичайному. По-перше на виставі він потрапляє до інших рук. По-друге – розсипаний по всій сцені, партії всі окремо. Потім часто потрібно співати «біжучи», тому дуже важко досягти «ланцюгового дихання» як у капелі. Диригент цього показувати не буде. Тому я дуже радію, коли мені у класі вдається щось зробити у питанні дихання, що зберігається потім у виставі...

ПОСТАТІ

Ось коли ми возили «Тараса Бульбу» на гастролі в Німеччину, я кожен день репетирував хор запорожців на «ланцюговому диханні» від «піано» до «фортіссімо». Ось тоді виходить справжній колорит народної пісні.

– Дуже важливо примусити людей БУТИ тими, ким вони мають бути у виставі. Як тільки образ з'являється, виникає єднання музики, тексту, задуму автора, штриха – всього. Коли артист розуміє не розумом, а всією сутністю.

– Чому ми почали з хором готувати концертні програми? Оперний жанр потребує театральності виконання. А концертне виконання – то зовсім інша річ. Інші вимоги до унісонів, сольних епізодів, тембрально-го звучання, динаміки «піаніссімо».

– Тримати оперний хор у гарній формі допомагає різноманітність репертуару і оновлення складу. Ось у мене зараз вже третій склад хору повністю оновлений⁶. Я раніше якось думав уже «дійти» до пенсії зі своїми, а потім зрозумів, що не можна лишати «графські руїни». Ось прийшла молодь, яка тільки починає щось розуміти... Але через рік їх не можна буде впізнати! Якщо ж зараз не оновити склад, через два роки це буде хор пенсіонерів. От як, наприклад, хор Свєшнікова. Хор зістарився разом із хормейстером. Прийшов новий – складу немає. А був геніальний колектив.

Піклуванням про свій хор, його майбутнє, про майбутнє театру були позначені останні роки Л. Венедиктова. Він не лише підготував до роботи новий склад хору, але й знайшов для справи свого життя гідного наступника – одного з кращих своїх учнів хормейстера Богдана Пліша. З-поміж інших вихованців Майстра – головний хормейстер Муніципального музичного театру для дітей та юнацтва Анжела Масленникова, керівник колективу «Дитяча опера» Наталія Нехотяєва, керівники хорових колективів Марія Сабліна, Наталія Кречко, Тіберій Яцкулинець, Олена Радько, диригенти Кирило Карабиць, Микола Лисенко, Володимир Шейко та інші талановиті музиканти, діяльність яких позначено впізнаваною печаткою «венедиктівської» виконавської школи – синоніми глибини, щирості й відданості мистецькій справі.

Примітки

¹ Тепер – Ансамбль пісні і танцю Збройних Сил України.

² Див.: [Рецензія б/п, б/н.] / пер. з нім. // Wisbadener Tagblatt. – 1982. – 30 Apr. // Архів Національної опери України.

³ Переклад інтерв'ю українською мовою здійснено О. Летичевською.

⁴ Ідеться про постановку опери «Лоенгрін» Р. Вагнера, що була здійснена 1995 року диригентом В. Кожухарем та німецьким режисером Ф. Ергером.

⁵ Тут згадуються гастролі в м. Ніцці (Франція) в 1979 році.

⁶ Інтерв'ю записано в 2011 році.

SUMMARY

The article *Lev Venedyktov: Conversation with the Master* contains the excerpts from the interviews with an outstanding contemporary opera choral conductor Lev Venedyktov (1924–2017). He has been a famous choir master, conductor and music teacher. His creative life is long and fruitful. He has been working at the National Opera of Ukraine for 60 years, being the chief choirmaster from 1972 to 2013. L. Venedyktov has been a stage manager of nearly 100 performances including both world and Ukrainian opera classic as well as contemporary works. He has also produced several programs of choral music. They have gained a great success among the audience. His choir sounding is considered by the criticism as a typical feature of Ukrainian Opera executing art.

The narratives have been recorded from 1995 to 2015 during the individual conversations with the chorus master and rehearsals at the National Opera of Ukraine. They are arranged according three corresponding topics. The first part contains Master's thoughts on the Opera

ОКСАНА ЛЕТИЧЕВСЬКА. ЛЕВ ВЕНЕДИКТОВ: РОЗМОВА З МАЙСТРОМ

Theater functioning. He knows it well and respects the traditions. He is also a critical person in his assessments, but generously shares best practices. The joy of collective creativity under the guidance of a talented leader is the most significant thing for him in the Opera Production.

The second part contains L.Venedyktov reminiscences on the colleagues musicians: chorus masters, conductors, opera soloists. He has always analyzed and shared the features of their professional skills. The choirmaster has considered the eminent conductors V. Tolba and K. Symeonov as his professional teachers.

The third part is devoted to some principles of L. Venedyktov work with the Opera Choir. They are considered to be of exceptional interest and value. The Master has examined breathing, timbre, sound attack and other components, he has considered the differences between opera and concert choir execution. He has paid peculiar attention to the necessity of the choir stuff renewal to secure its work in the future. Due to the high professional principles of the conductor, his work is prolonged by his numerous students.

Keywords: choral execution, opera execution, choral conductor, Lev Venedyktov, National Opera of Ukraine.

Сучасність Modernity

УДК 78.04+781.6

ВИКОНАВСЬКІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ СИМФОНІЧНОЇ КАЗКИ СЕРГІЯ ПРОКОФ'ЄВА «ПЕТРИК І ВОВК»: СПРОБА КЛАСИФІКАЦІЇ

Володимир Романко

Статтю присвячено висвітленню різноманітних за жанрово-стильовими параметрами виконавських інтерпретацій симфонічної казки Сергія Прокоф'єва «Петрик і Вовк». Розглянуто концертні виконання твору без відступів від авторського тексту та з його переосмисленням, утілення на театральних сценах і в аудіовізуальному мистецтві (анімація).

Ключові слова: «Петрик і Вовк», симфонічна казка, концертне виконання, сценічне втілення.

Статья посвящена освещению разнообразных по жанрово-стилевым параметрам исполнительских интерпретаций симфонической сказки Сергея Прокофьева «Петя и Волк». Рассмотрены концертные исполнения произведения без отступлений от авторского текста и с его переосмыслением, воплощение на театральных сценах и в аудиовизуальном искусстве (анимация).

Ключевые слова: «Петя и Волк», симфоническая сказка, концертное исполнение, сценическое воплощение.

The article is dedicated to the analysis of performers' interpretations of the symphonic fairy tale *Petryk and the Wolf* by Serhiy Prokofiev, which are diverse according to the genre and style parameters. The concert performances of the piece, including those that don't involve deviation from the original text, as well as the reinterpretations of it, theatrical and audiovisual art (animation) embodiments, are considered.

Keywords: *Petryk and the Wolf*, symphonic fairy tale, concert performance, stage embodiment.

Серед шедеврів музично-театральної культури ХХ ст. особливе місце належить симфонічній казці Сергія Прокоф'єва «Петрик і Вовк». Досить простий і прозорий за початковим задумом, цей твір дотепер має величезний суспільно-культурний резонанс у всьому світі. Не буде перебільшенням сказати, що «Петрик і Вовк» – своєрідний музично-театральний феномен, значення якого виходить далеко за межі чистого мистецтва. Цю тезу якнайкраще підтверджує те, що однією з подій, яка планується найближчим часом, є постановка «Петрика і Вовка» 1 березня 2018 року у Франції в Єлисейському палаці для школярів, які страждають різними захворюваннями (виконавці – оркестр Республіканської гвардії Франції та Президент Франції Еммануель Макрон, який виступить у ролі оповідача) [3]. І такий приклад є непоодиноким.

Як виявила майже вісімдесятирічна мистецька практика, закладений у симфо-

нічній казці С. Прокоф'єва потенціал дав можливість створити безліч варіантів інтерпретації цього твору, що вмонтовувалися до різних жанрово-стильових моделей: від чистої симфонічної музики до театральної вистави, від джазового музикування до анімаційного фільму.

Мета статті – висвітлити різні виконавські інтерпретації твору «Петрик і Вовк» С. Прокоф'єва, здійснивши спробу їх класифікації.

Окреслимо деякі обставини появи цього твору. У середині 1930-х років, коли С. Прокоф'єв реалізував давно назріле рішення остаточно повернутися на батьківщину, розпочався очікувано складний процес його адаптації в соціокультурних умовах тодішнього СРСР. Ситуація, коли більшість опусів композитора зі світовим ім'ям цілком підпадала під визначення «формалістичних» (а боротьба із «сумбуром замість музики» набувала в країні

дедалі потужніших обертів), підштовхнула митця до пошуків нових можливостей для самореалізації. До кола творчих інтересів С. Прокоф'єва потрапили незвичні для нього жанрові сфери: пісня, театральна й кіномузика, музика для дітей. Як наслідок, стильова палітра композитора поповнилася прийомами й засобами виразності, що відповідали новому типу художніх завдань.

Оскільки в родині С. Прокоф'єва підросли двоє маленьких синів, це підштовхнуло композитора взятися за створення музики для дітей. У 1935 році сім'я Прокоф'євих відвідала кілька вистав Московського театру для дітей (з 1936 р. – Центральний дитячий театр). Саме там і відбулася насправду доленосна зустріч із багаторічним директором та художнім керівником цього мистецького закладу Наталією Сац, яка згодом запропонувала митцеві написати симфонічний твір для дитячої аудиторії з перспективою його втілення на сцені театру.

Обставини цієї творчої співдружності якнайповніше відтворені у виданих через багато років мемуарах Н. Сац. Процес народження творчого задуму описаний у них так: «Ми [із Сергієм Сергійовичем. – В. Р.] фантазували можливі сюжети: я – словами, він – музикою. Так, це буде казка, головна мета якої – познайомити молодших школярів з музичними інструментами; вона повинна мати захоплюючий зміст, несподівані події, щоб діти слухали з безперервною увагою – а що буде далі? Вирішили так: потрібно, щоб у казці були дійові особи, які зможуть яскраво виразити звучання того чи іншого музичного інструмента»¹ [5, с. 327].

Варто зазначити ще одну обставину, що підкреслює особисте зацікавлення С. Прокоф'єва в перспективі створення симфонічного опусу для дітей. Н. Сац згадувала: «Я обережно запитала, чи можна укласти з ним договір, – розмова відбувається між директором театру й композитором. – Але, – додала нерішуче, – ось тільки на яких умовах? Чекала великих ускладнень, відмови або великих вимог, але Прокоф'єв відповів просто та доброзичливо: “Договір нікому не заважає, а я

цю казку все одно напишу. Платіть, скільки зможете”» [5, с. 328].

Ідея, що виникла навесні 1936 року, незабаром була реалізована. Починати роботу планувалося зі створення літературної складової, що ґрунтувалася на традиційній мистецькій колізії – боротьбі добра, головним утіленням якого був піонер Петрик, та зла в іпостасі Вовка. С. Прокоф'єва не задовольняв римований текст, який за пропозицією Н. Сац написала популярна тоді дитяча авторка Ніна Саконська (Антоніна Соколовська, 1896–1951 рр.). «Поетеса принесла дуже багато римованих слів, – сказав Сергій Сергійович, – а взаємозв'язок слів і музики в такій роботі повинен бути дуже делікатним: слово має знати своє місце. Воно може не тільки допомогти музичному сприйняттю, але й відволікти від музики» [5, с. 329]. Тому С. Прокоф'єв написав нову, неримовану версію, у якій Петрик вступає в боротьбу з Вовком та перемагає його. Крім пропаганди бажаних піонерських чеснот, таких як пильність, мужність і винахідливість, сюжет ілюструє, як заважив американський дослідник творчості Прокоф'єва Саймон Моррісон, актуальні «радянські теми»: упертість «небільшовицького» старшого покоління (Дідусь), торжество людини (Петрик) над силами природи (Вовк) [10, р. 51].

Робота над музикою була надзвичайно інтенсивною: менш ніж за тиждень – до 15 квітня – композитор створив клавір, а до 24 квітня завершив оркестрування. Як і було задумано від початку, кожен із персонажів казки втілювався через певний інструментальний тембр (Пташка – флейта, Качка – гобой, Кішка – кларнет, Вовк – тріо валторн, Дідусь – фагот, Петрик – група струнних, переважно скрипки) та відповідний лейтмотив; можливості звукозображальності доповнювало застосування литавр і великого барабана для відтворення мисливських пострілів.

Отже, твір, жанр якого від початку був визначений як «симфонічна казка», постає чергуванням організованих за сюїтним принципом симфонічних епізодів, у які «вмонтовано» словесний текст, що чита-

СУЧАСНІСТЬ

ється в паузах та подеколи накладається на звучання музики. Видана згодом партитура має підзаголовок «сюїта для симфонічного оркестру».

Прем'єра відбулася 2 травня 1936 року. Перед початком самого твору дітям демонстрували музичні інструменти – їх вигляд і звучання, при цьому виконувалися лейтмотиви персонажів казки. Літературний текст (коментарі оповідача) надзвичайно артистично читала Наталія Сац [4, с. 337].

Після прем'єрного показу симфонічна казка «Петрик і Вовк» на багато десятиліть захопила увагу слухачів, і не тільки дітей. Твір, як засвідчують факти, став невід'ємною складовою репертуару багатьох колективів і виконавців. Сама казка (оповідання) стала дієвим засобом привертання уваги й формування стійкого інтересу дітей: поки вони стежать за розвитком сюжету, у їх чіпкій пам'яті закарбовуються назви й тембри інструментів, мотиви та мелодії, виникають переконливі асоціативні зв'язки.

Попри суто прикладне педагогічне призначення, цей твір привернув увагу митців у багатьох країнах світу й надихнув їх на численні й різноманітні інтерпретації. Спробуємо систематизувати найпоказовіші з них.

До першої групи зараховуємо ті інтерпретації, що спрямовані на виконання твору в суворій відповідності до композиторського задуму: «Петрик і Вовк» тлумачиться як симфонічна сюїта за участю читця.

Перше закордонне виконання й грамзапис «Петрика і Вовка» відбулися 1939 року (Бостонський симфонічний оркестр під керівництвом С. Кусевицького), що стало можливим завдяки останнім поїздкам композитора до США (пізніше йому було заборонено виїжджати за межі країни) [див.: 1, с. 442; 6]. У наступні десятиліття твір неодноразово виконували провідні оркестри світу під орудою найкращих диригентів та із залученням насправді непересічних читців. Ось далеко не повний, але досить репрезентативний перелік симфонічних колективів, які брали участь у запису твору С. Прокоф'єва: Бостонський симфонічний оркестр, Всеамериканський молодіж-

ний оркестр, Лондонський симфонічний оркестр, Бостонський оркестр популярної музики, Лондонський філармонічний оркестр, оркестр Віденської державної опери, Симфонічний оркестр Нью-Йорка, Королівський філармонічний оркестр (Лондон), Російський національний оркестр (Москва), Німецький молодіжний оркестр (*Bundesjugendorchester*, Бонн), Оркестр Святого Луки (*OSL Carnegie Hall*, Нью-Йорк), Камерний оркестр Європи (Лондон), Королівський Шотландський національний оркестр (Глазго), Ізраїльський філармонічний оркестр (Тель-Авів). Диригенти, які працювали з названими колективами: Сергій Кусевицький, Леопольд Стоковський, Микола Малько, Герберт вон Караян, Юджин Гуссенс, Леонард Бернстайн, Антал Дораті, Сер Малкольм Сарджент, Андре Превен, Юджин Орманді, Зубін Мета, Нееме Ярві, Клаудіо Аббадо, Джеймс Левайн, Кент Нагано [9]. Понад шістдесят виконань було зафіксовано в грамзаписах.

Успіху цих інтерпретацій значною мірою сприяло те, що читцями до них залучалися люди, яких можна вважати своєрідними символами епохи. У цьому переліку, крім добре відомих радянським дітям Наталії Сац та «радіо-казкаря» Миколи Литвинова, знаходимо дикторів, голоси яких із дитинства були для британців та американців уособленням головних меседжів засобів масової інформації (як-от, диктори Бі-Бі-Сі Френк Філіпс і Річард Бейкер), кінозірок (Річард Гейл, Безіл Ретбон, Стерлінг Головей, Пітер Устінов, Алек Гіннесс, Джордж Рафт, Ральф Річардсон, Шон Коннері, Софі Лорен, Ромі Шнайдер, Міа Ферроу, Шерон Стоун)², відомих ведучих дитячих радіо- й телепередач (Боб Кішан, Гері Мур)³, академічних музикантів (Леонард Бернстайн, ізраїльський музикант і педагог Іцхак Перлман), рок- і поп-музикантів (Девід Бові, Стінг, Еліс Купер) та навіть представників політичної еліти (Елеонора Рузвельт, Михайло Горбачов, Білл Клінтон та вищезгаданий діючий Президент Франції Еммануель Макрон). У деяких фонозаписах до читання літературного тексту долучилися також члени родини композитора: його вдова Ліна Прокоф'єва, син Олег та онук Габріель.

Другу групу утворюють інтерпретації, у яких композиторський текст піддано суттєвому переосмисленню й переведено зі сфери академічної музики до джазу й року. При цьому сюїта виконується або повністю, або окремими фрагментами; що закономірно викликає неминучу трансформацію жанрово-стильових характеристик твору. Наведемо найцікавіші приклади, подаючи їх у хронологічному порядку.

Однією з показових є двохвилинна композиція на головну тему із симфонічної казки «Петрик і Вовк» у виконанні діксіленд-бенда із Глазго *Clyde Valley Stompers*, завдяки якій шотландські музиканти ввійшли до британського хіт-параду *UK Top 30 singles charts* у серпні – вересні 1962 року (запис здійснено студією *Parlophone*).

У 1966 році в полі зору шанувальників джазу з'являється альбом американського джазового органіста Джиммі Сміта *Peter And The Wolf* (у супроводі джазового ансамблю під керівництвом Олівера Нельсона, композитора й аранжувальника). Альбом, що триває майже 33 хвилини, складається із шести композицій, з яких перша, чотирехвилинна, – своєрідна експозиція авторського тематичного матеріалу (автором указаний С. Прокоф'єв), а наступні п'ять, які тривають понад двадцять вісім хвилин, – джазові п'єси-імпровізації (автором указаний О. Нельсон), побудовані, відповідно до лібрето, на темах головних дійових осіб. Літературний текст не відтворюється. На сьогодні відомо про понад десять видань платівки в 1966–1967 роках та перевидань на CD в 1999 році.

У 1975 році за ініціативою двох британських музикантів, аранжувальників та продюсерів Джека Ланкастера (*Jack Lancaster*) і Робіна Лумлі (*Robin Lumley*) було здійснено запис рок-версії твору – *The Rock Peter and the Wolf* – у виконанні славнозвісних британських музикантів Браяна Іно, Філа Коллінза, Гері Мура, Манфреда Манна, Стефана Грапеллі (Франція) та ін. Текст читає також музикант, співак Бів'єн Стеншолл.

У 1988 році з'явилася ще одна інтерпретація у виконанні дуету *Wendy Carlos & «Weird Al» Yankovic* (синтезатор та акордеон). Ця версія реалізована в жанрі музичної

пародії на тематичному матеріалі авторського тексту. Також внесено зміни в текст коментарів: окрім осучаснення деяких обставин історії, широко застосовано сленг, що надає комічного ефекту перебігу подій. Петрик, наприклад, «фільмує» те, що відбувається біля дерева (Вовк, проковтнувши Качку, кружляє навколо дерева, на якому сидять Кіт і Пташка); використовує катушку зубної нитки замість каната для того, щоб накинути на вовчий хвіст петлю. Кожен персонаж має власне ім'я: Пташка Біллі (*Billy the Bird*), Качка Брюс (*Bruce the Duck*), Кіт Луї (*Louie the Cat*), Вовк Сеймор (*Seymore the Wolf*), і щоб не порушувати ритм оповідання, – Боб Двірник (*Bob the Janitor*) – додатковий персонаж, якого змальовано підкреслено бравурною акордеонною музикою маршового характеру. У запису використано численні додаткові звукові (шумові) ефекти.

Альбом американського фолк-виконавця Дейва ван Ронка (*Dave Van Ronk*) – *Peter and the Wolf*, – записаний 1990 року, триває дев'ятнадцять хвилин і складається з Інтродукції та Історії. Попри всі сподівання, спостерігаємо мінімальні відступи від авторського тексту – винахідливе аранжування оркестрового твору для складу кантрі-фолк ансамблю: струнні (Петрик) замінені фідлем, валторнове тріо (Вовк) – чудово зімітовані тріо низьких чоловічих голосів. Пташка – пеннівістл (металева сопілка), Кіт – кларнет. Качка зображена за допомогою казу (*kazoo* – мембранний інструмент, поширений серед кантрі-виконавців США). Інші інструменти, що заповнюють ансамблевий темброво-звуковий простір, – гітара, мандоліна, банджо, варган (дримба) та екзотичні воштаб бас (*washtub bass*) і джаг (*jug*). Перший – інструмент низького регістру, складений нашвидкуруч із резонатора (*washtub* – корито, ночви, таз), грифа (ручка від швабри або щітки) і струни (або двох) із цупкого шнура, – переконлива імітація контрабаса. А другий – вузькогорлий керамічний глечик (або скляний – значно рідше), на якому при наявності навичок можна імітувати духовий інструмент низького регістру (наприклад, тромбон).

В альбомі американського кантрі-виконавця Джея Манлі *Petr & The Wolf* (2010)

СУЧАСНІСТЬ

від музики С. Прокоф'єва залишилися тільки окремі тематичні й інтонаційні за-
позичення. Сама назва альбому вказує
на «подібність до». Усі номери – музичні
образні містифікації, присвячені всім пер-
сонажам оригінального твору: тут є Петр
і Вульф, Дідусь, Пташка, Кіт, Качка і, зви-
чайно, Три мудрі мисливці. Тривалість за-
пису – 48 хвилин.

Один з недавніх прикладів джазового
звернення до твору С. Прокоф'єва – *Pierre
et le Loup et le Jazz! (Peter and the wolf and
jazz!)*, запис у виконанні французького
джазового оркестру *The Amazing Keystone
Band*. Винятково органічна джазова інтер-
претація авторського тексту зі своєрідною
«післямовою» – скітою на теми із твору.

До третьої групи належать втілення
симфонічної казки «Петрик і Вовк» на те-
атральному кону, переважно в хореогра-
фічних виставах, а також у театрі ляльок.
Прокоф'євський твір відразу зацікавив
хореографів – відкривалося широке по-
ле для реалізації їхніх художніх фантазій.
Прем'єра балету С. Прокоф'єва «Петрик і
Вовк» відбулася 13 січня 1940 року в Нью-
Йорку, трупа *Ballet Theatre* (балетмейстер
А. Больм, художник Л. Баллард). Балет став
надзвичайно популярним у світі: 1955 року
трупа *Kousnetzova Ballet* (Сідней) теж по-
ставила цю виставу.

Прем'єра балету в СРСР відбула-
ся 21 січня 1959 року на сцені Філіалу
Большого театру (з 1961 р. – Московський
театр оперети), режисер-постановник –
Олексій Варламов [2].

У 1995 році молодий хореограф Мет'ю
Харт (*Matthew Hart, b. 1972*) поставив ба-
лет на сцені *Royal Ballet School* (Лондон).
У 2010 році балет був відновлений і запи-
саний на DVD.

В Україні цей балет був поставлений
1999 року балетмейстером Валерієм
Ковтуном у Київському муніципально-
му академічному театрі опери та балету
для дітей і юнацтва. Прем'єра відбулася
22 червня 1999 року, і донині вистава за-
лишається в репертуарі.

Однією з найяскравіших стала те-
атральна вистава «Пітер і Вовк у Голлівуді»,
здійснена 2013 року всесвітньо відомою

видовищною компанією *Giants are Small*,
що здобула популярність організацією най-
сучасніших музичних вистав. Компанію
очолюють художник Даг Фітч (*Doug Fitch*),
продюсер Едуард Гетаз (*Edouard Getaz*)
та мультимедійний підприємець Фредерік
Гумі (*Frederic Gumi*). Творчі проекти *Giants
Are Small* ґрунтуються на синтезі можли-
востей драматичного й лялькового театрив,
«живого кінематографа» (мультимедійних
засобів), музики та візуального мистец-
тва. Серед них такі: «Пригоди Лисички-
хитрунки» Леоша Яначека, «Поцілунок
феї» та «Петрушка» Ігоря Стравінського,
«Великий мрець» Дьордя Лігеті [8].

«Пітер і Вовк у Голлівуді» (2013) – це пер-
ший у практиці компанії проект для дітей.
Читцем доволі несподівано був залучений
майстер епатажу Еліс Купер (*Alice Cooper*),
знаменитий американський рок-музикант
і шоумен, представник так званого шок-
року. Музичну складову більш ніж достойно
представив Національний молодіжний ор-
кестр Німеччини (*Bundesjugendorchester*)
під керівництвом молодого британсько-
го диригента Олександра Шеллі [12]. Твір
С. Прокоф'єва було виконано досконало,
з поєднанням технічної віртуозності з не-
підробною молодіжною емоційністю та щирі-
стю. Слід відзначити, що характер цієї
виконавської інтерпретації, ритмічна сво-
бода, яка нагадує звучання оркестрів Томмі
Дорсі або Гленна Міллера, додали музиці
С. Прокоф'єва виразного ефекту свінгу⁴.

Партитура твору, основою якої була му-
зика С. Прокоф'єва, збагачена численними
запозиченнями. У першій частині, що на-
зивається «Пітер прибуває та оселяється
у Лос-Анджелесі», використано колажний
метод побудови: із перших звуків упізнаєть-
ся вступ до опери Р. Вагнера «Лоенгрін»,
на який накладаються звуки літака, що
приземляється, шум транспорту й люд-
ського натовпу, звуки таксі – звичний шу-
мовий фон великого аеропорту. Упродовж
вистави слухачі мають можливість почу-
ти й упізнати цитати з опер («Трістан та
Ізольда», «Валькірія» Р. Вагнера, «Тоска»
та «Богема» Дж. Пуччіні), балету («Ромео
і Джульєтта» С. Прокоф'єва), симфо-
нічних творів (3 ч. із Першої симфонії

Г. Малера, «Енігма-варіації» Е. Елгара; «Влтава» Б. Сметани), інструментальних сюїт («Русалочка» О. Цемлінського, «Пер Гюнт» Е. Гріга, «Картинки з виставки» М. Мусоргського, «Учень чаклуна» П. Дюка) та окремих п'єс («Про далекі країни і людей» Р. Шумана, *Je te veux* Е. Саті).

Серед публіки, яка відвідала шоу, було багато музикантів-педагогів. Численні позитивні оцінки й відгуки можна знайти в низці видань та інтернет-джерелах. Наведемо один з них, що належить учителю музики з Пенсильванії Браяну Скотту: «З погляду музичного педагога одним з найважчих завдань є представити класичну музику важливою та значимою для юних слухачів. *Peter and the Wolf* in Hollywood робить це завдання не просто легким, а перетворює цей процес на забаву, захоплюючу гру. Ця програма є необхідним ресурсом для вчителів, які прагнуть залучити учнів до активного, усвідомленого слухання музики» [14].

Вистава є лише однією зі складових грандіозного мультимедійного проекту, який має окремих сайт (<http://www.peterandthewolfinhollywood.com>), де розміщено інформацію про шоу, супровідні буклети й наявні аудіозаписи (англомовний – з Елісом Купером, німецькомовний – з німецькою рок-зіркою Кампіно), посилання на низку навчальних та розвиваючих матеріалів для дітей тощо.

Окрему групу становлять інтерпретації казки, здійснені в царині кінематографа (анімації), починаючи від фільму 1946 року Студії Волта Діснея (*Walt Disney Studios*). Дісней отримав партитуру від Прокоф'єва ще в 1938 році, але робота була відкладена до кращих часів через непереборні обставини (Друга світова війна) [див.: 7, р. 61; 11]. Існують також два мультфільми, відзняті в СРСР у 1958-му та 1976 роках режисером А. Карановичем.

Фільм режисерки Сьюзі Темплтон, що є міжнародним проектом і виконаний у техніці комп'ютерної графіки, був нагороджений 2008 року премією «Оскар».

Як бачимо, масив різноманітних інтерпретацій твору С. Прокоф'єва – надзвичайно великий, а діапазон жанрово-стильових трансформацій – досить широкий.

Спрямована на формування дитячого «музичного інтелекту» і здатності до свідомого слухання серйозної музики, симфонічна казка «Петрик і Вовк» надихнула академічних виконавців на розкриття її внутрішнього потенціалу, а представникам інших музичних сфер дала привід для вивільнення фантазії та збагачення образності твору «ззовні» із застосуванням притаманних джазу й року можливостей. Багатьох виконавців мотивувала при цьому та обставина, що балет «Петрик і Вовк» – частина музичного середовища їхнього дитинства, один із чинників у формуванні смаку й світогляду загалом.

Здійснена класифікація має не остаточний характер, потребує подальших уточнень і доповнень. Окрім того, огляд численних варіантів твору «Петрик і Вовк» дозволяє окреслити коло проблем, що видаються актуальними: жанрово-стильові трансформації симфонічного твору в сценічних утіленнях, «переклад» опусу, який належить до академічної музики, мовою таких стилів, як джаз або рок тощо.

Примітки

¹ Тут і далі переклад українською здійснено автором статті.

² Річард Гейл – оперний і концертний співак, кіноактор. Записував казку двічі – у 1939 році з *Boston Symphony* та в 1953 році з *Boston Pops*. Безіл Ретбон – популярний англійський кіноактор, «Шерлок Холмс» у радіосеріалі 1939–1946 роках. Стерлінг Головей озвучував дитячу мультиплікацію 1930–1940-х років, голос діснеївського Вінні Пуха 1977 року [8].

³ Боб Кішан – ведучий дитячого ТБ-шоу «Капітан Кенгуру» (США); Гері Мур – конферансьє, ведучий телешоу (США).

⁴ У 2014–2015 роках було здійснено запис фірмою *Deutsche Grammophon* [13].

Джерела та література

1. Аюпан Л. Прокоф'єв // Музыка XX века : энциклопедический словарь. – Москва, 2010. – С. 440–443.
2. Зверева П. В. Балет «Петя и Волк» – хореографическое воплощение симфонической сказки // Балет. – Москва, 2015. – № 5 (194). – С. 32–33.
3. Макрон зіграє в музичній казці «Петя і Вовк» [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <https://www.>

СУЧАСНІСТЬ

unian.ua/world/10018772-makron-zigraye-v-muzichniy-kazci-petya-i-vovk.html.

4. Мартынов И. Сергей Прокофьев. Жизнь и творчество. – Москва : Музыка, 1974. – 560 с.

5. Сац Н. И. Новеллы моей жизни / Наталья Сац. – 2-е изд., испр. и доп. – Москва : Искусство, 1984. – Кн. 1. – 496 с.

6. Славнина О. Прокофьев в Америке // Elegant New York online magazine [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://elegantnewyork.com/prokofiev-in-new-york/>.

7. Bartig K. Composing for the Red Screen: Prokofiev and Soviet Film. – Oxford ; New York : Oxford University Press, 2013. – 336 p.

8. Giants are Small [Digital source]. – Mode of access : <http://www.giantsaresmall.com/>.

9. Jeremy N. Prokofiev's Peter and the Wolf – which recording is best? (Wed 14th January 2015) [Digital source]. – Mode of access : <https://www.gramophone.co.uk/feature/prokofievs-peter-and-the-wolf-which-recording-is-best>.

10. Morrison S. The People's Artist: Prokofiev's Soviet years. – Oxford University Press, 2009. – 491 p.

11. Morton B. Peter and the Wolf at 80: How a children's classic survived Stalin... and Disney [Digital source]. – Mode of access : <http://www.bbc.co.uk/programmes/articles/QT8ZpYVZXv5jyWHnpbsrHw/peter-and-the-wolf-at-80-how-a-childrens-classic-survived-stalin-and-disney/>.

12. Newsome J. CD review: Sergei Prokofiev – Peter And The Wolf In Hollywood (Alice Cooper, narrator; Bundesjugendorchester; Alexander Shelley, conductor; Deutsche Grammophon 479 4888) [Digital source] // Voix des Arts. – 14 November 2015. – Mode of access : <http://www.voix-des-arts.com/2015/11/cd-review-sergei-prokofiev-peter-and.html/>.

13. Peter and the Wolf in Hollywood. Children's classic told in new way [Digital source]. – Mode of access : <https://www.deutschegrammophon.com/en/album/peter-and-the-wolf.html/>.

14. Peter and the Wolf in Hollywood [Digital source]. – Mode of access : <http://www.peterandthewolfinhollywood.com/>.

SUMMARY

A special place belongs to the symphonic fairy tale *Petryk and the Wolf* by Serhiy Prokofiev among the masterpieces of the XX century artistic culture. Quite simple and transparent in its initial idea, the piece is causing a massive public and cultural resonance all over the world till the present day. It's no exaggeration to say that *Petryk and the Wolf* has become a sort of musical and theatrical phenomenon with its significance reaching far beyond art for art's sake.

As almost seventy years of artistic practice have shown, the potential of symphonic fairy tale by S. Prokofiev has made it possible to create countless variations of interpretation of this piece that are built into different genre and style models: from purely symphonic music to theatrical performance, from jazz music-making to animation film.

The piece has been created and first performed in 1936, after the composer return to USSR, to the order of Natalia Sats as the manager and director of the Central Children's Theater. Its genre that initially is defined as *symphonic fairy tale*, is a subsequence of symphonic episodes arranged according to the suite principle with a built-in text which is read during the rests and sometimes is laid over the music. The musical score that has been published later has a subtitle *suite for a symphonic orchestra*.

Petryk and the Wolf has drawn attention of numerous artists in many countries worldwide and has inspired them to create numerous and diverse interpretations.

The first group includes those interpretations that are focused on performing the piece in strict accordance with the composer's idea: *Petryk and the Wolf* is interpreted as symphonic suite with the narrator participation.

The first performance and gramophone recording abroad have taken place in 1939 (Boston Symphonic Orchestra conducted by S. Kusevyskyi). It has become possible due to the composer's last trips to the USA (later he was forbidden to leave the country). During the following decades the piece has being referred to by the leading orchestras of many countries of the world under the guidance of the best conductors and involving truly remarkable narrators: the actors and the broadcasters whose voices personify main messages of mass media for Britishers and Americans since their childhood, movie stars, popular hosts of radio broadcasts and TV shows for children, rock and pop musicians and even political elite. In

ВОЛОДИМИР РОМАНКО. ВИКОНАВСЬКІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ СИМФОНІЧНОЇ КАЗКИ СЕРГІЯ ПРОКОФ'ЄВА

some recordings also the composer's family members have been joined to the literary text reading.

The second group is formed with the interpretations in which the composer's text is fundamentally reinterpreted and moved from the academic music into jazz and rock. Upon that, the suite is either performed entirely (as in *The Rock Peter and the Wolf* version by British musicians in 1975) or in fragments (the album *Peter And The Wolf*, 1966 by the American jazz organist Jimmy Smith, where Prokofiev music is the basis for improvisations).

The third group includes the embodiments of *Petryk and the Wolf* on theater stage, mostly in choreographic performances, as well as in the puppet show. The theatre project *Peter And The Wolf In Hollywood* is one of the brightest works. It has been carried out in 2013 by a world-known entertainment company *Giants are Small* www.giantsaresmall.com. The performance is based on the synthesis of resources of drama theater, puppet show, live cinema (multimedia tools), music, and visual art. The project is available online: it has its own web site (<http://www.peterandthewolfinhollywood.com>), which contains, among other things, a number of training and learning materials for children.

A separate group is formed by the interpretations of the fairy tale in the cinema sector (animation), from 1946 film by Walt Disney studio to 2008 multinational production animated graphics film by Suzie Templeton. It is rewarded with Oscar.

Keywords: *Petryk and the Wolf*, symphonic fairy tale, concert performance, stage embodiment.

УДК 78.03(477)“1917/1920”

ПАЗЛИ НАШОЇ ІСТОРІЇ: ЛІТОПИС МУЗИЧНОГО ЖИТТЯ УКРАЇНИ (1917–1920)

Валентина Кузик

У статті йдеться про важливість накопичених архівних матеріалів за 1917–1920-ті роки, зокрема, співробітниками-бібліографами ІМФЕ НАН України, та їх збереження за складних умов тоталітарної системи.

Ключові слова: архівна робота, бібліографія, тоталітаризм.

В статье акцентирована важность накопленных архивных материалов за 1917–1920-е годы, в частности, сотрудниками-библиографами ИИФЭ НАН Украины, и их сохранение в сложных условиях тоталитарной системы.

Ключевые слова: архивная работа, библиография, тоталитаризм.

The article considers the importance of the accumulating archival materials for the years 1917–1920s, in particular by bibliographers of the IASFE, as well as their preservation in complex conditions of the totalitarian system.

Keywords: archival work, bibliography, totalitarianism.

Під словосполученням «наша історія» авторка має на увазі два аспекти: перший – конкретизована за роками історія української музичної культури; другий – історія життя Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України (м. Київ) (далі – ІМФЕ). Однак йдеться не про історію ІМФЕ загалом і відділу музикознавства зокрема, зафіксовану в щорічних звітах до Президії Національної академії наук України і послідовно викладену А. Мухом (керівник згаданого відділу в 2000–2004 рр.) у другому томі «Української музичної енциклопедії» [4].

Ці «пазли» стосуються таких фактів інститутської історії, що не були задокументовані, про які десятиліттями не говорили новим молодим співробітникам, а тим більш, – стороннім «позаакадемічним» особам. Чекали слушного часу. Можливо, звучить дещо містично, але науковцям (особливо гуманітаріям та соціологам) добре відомо, що Його Величність Історичний Факт живе подібно людській істоті: сам вибирає, коли сховатися, зникнути з поля зору середовища (а надто, якщо воно вороже), а коли «вийти на світло». Для такої справи він шукає довірених помічників, насамперед архі-

варіусів, бібліографів, бібліотекарів і, навіть траплялося, тихих інститутських прибиральниць. Скільки, завдяки їхнім зусиллям, вдалося зберегти безцінних документів; зокрема, часто лише цифровим індексом (без текстової розшифровки) позначали ноти церковної музики й статей про неї, рукописи бібліотеки Розумовських, іменем Левка «приховували» видання Дмитра Ревуцького; як громадили й закривали цератами старі українські пісенники, дореволюційні розвідки з історії Гетьманщини, родословні книги й гербовники, кажучи на загал: «Це лише стоси макулатури!».

До такої конспірації вдавалися і бібліотекарі ІМФЕ. Це не було таємницею і для багаторічного директора інституту й визнаного світом поета М. Рильського. Без сумніву, саме Максим Тадейович причетний до інспірації такої ситуації, адже він, як ніхто інший, знав істинну ціну Його Величності Історичному Факту, особливо важливого у швидкоплинних і строкатих подіях буремного ХХ ст. У роки керування М. Рильським науковою інституцією при кожному з відділів, у тому числі й відділі музикознавства, були лаборанти-бібліографи, які працювали в різних бібліотеках Києва, насамперед

ВАЛЕНТИНА КУЗИК. ПАЗЛИ НАШОЇ ІСТОРІЇ: ЛІТОПИС МУЗИЧНОГО ЖИТТЯ УКРАЇНИ (1917–1920)

у Центральній науковій бібліотеці УРСР (нині – Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського) – у газетному чи журнальному відділах виписували суттєву профільну інформацію щодо культурного й мистецького життя України. Записи розпочато від подій 1917 року, а за тим громадили папки, на титулі яких почергово зазначено наступні роки.

Скільки було тих папок – достеменно невідомо. Річ у тім, що восени 1971 року, коли по всіх мистецьких та наукових інституціях «заШЕЛЕСТіла» (від прізвища колишнього парткерівника УРСР П. Шелеста, що 1970 р. потрапив в опалу) і пронеслася хвиля «антинаціоналістичних» чисток, які проводили під ретельним наглядом фахівців з так званого 1-го відділення (КДБ УРСР), такої біди зазнав й ІМФЕ. Під виглядом забезпечення «протипожежної безпеки» з віддільських архівів інституту було вилучено велику кількість папок. Першими почали чистити від «паперового мотлоху» архіви відділів етнографії, фольклору, музикознавства, кінознавства, театрознавства. Молодих співробітників (у ті роки й авторку цих рядків) «протипожежні ревізори» навантажували папками по 5–10 штук (а вони були в порохах, старенькі) і наказували нести їх у двір будівлі (вул. Грушевського, 4). Посеред двору стояла велика металева конструкція (як для сміття, лише без кришки), у якій палахкотіло полум'я. Туди все й скидали. Для спалення.

Дорогою побіжно вдалося деякі папки розгледіти. В одній з них були фотографії композиторів, музикознавців, відомих музикантів. В інших – машинопис, переважно російською мовою, записів різних подій музичного життя України із зазначенням газетних джерел, на маргінесах – рукописні вставки, зроблені автоматичними ручками із чорнилами (чорним, синім, зеленим), на титулі папок – рік. Я приховала кілька з них під кофтиною і тихцем винесла з інституту.

Уже вдома почала їх уважно вивчати. На титульному листку однієї з папок російською мовою зазначено: «Летопись музыкальной жизни Украины. 1917–1925». Тепер, з погляду сьогодення, вищеподане узагальнення-назва прочитується спокій-

но. Однак у ті часи, коли матеріали укладали (1962) і коли планували їх знищити (1970), потрібно було писати «УРСР», адже, на мою думку, свідомо замовчували, що з 1917 року було проголошено першу незалежну державу Українська Народна Республіка, яку визнало 42 країни світу, зокрема й Росія. Цей вербальний нюанс досить показовий, бо навіть у четвертому томі академічної «Історії української музики» [1] подати розгорнутий огляд культурних процесів доби першої державної незалежності було досить проблематично.

Читаючи друковані рядки літопису 1919–1920 років, варто пригадати, що українські історики іноді називали їх «новою Руїною», коли у країні було введено диктатуру «червоного терору», а з російських столиць Петрограда й Москви заслано загони Червоної Армії та спеціальні каральні кадри агентів Всеросійської надзвичайної комісії з боротьби з контрреволюцією і саботажем при РНК РРФСР (так звана ЧК), які фізично знищували прихильників незалежної Української Народної Республіки, а лісами та ярами громадилися численні бандитські угруповання різних «кольорів».

Серед укладачів матеріалів згаданої папки зазначено Тетяну Храневич (літопис 1917–1923) і Тетяну Борисову (1924–1925), відповідальним редактором – кандидата мистецтвознавства Валеріана Довженка¹. Записи інших папок за 1927–1933 роки укладені Тамарою Шеффер. Перших двох бібліографів я особисто не знала, однак Тамара Василівна Шеффер була добре мені відома, проте не як бібліограф, а як музикознавець-фахівець, спеціаліст із давньої музики, кріпацьких театрів, капел, оркестрів, авторка монографії про Л. Ревуцького, низки статей до багатотомної академічної «Історії української музики» (додам, вона була прекрасною гостинною господинею, яка частувала смаколиками весь відділ). Саме вона в далекі 1970-ті роки навчила мене впорядковувати дослідницьку роботу за напрямками й жанрами музикознавчої діяльності, що значно структурувало мою працю.

Папки із записами за 1926 і 1934–1941 роки до мене не потрапили. Мабуть, їх дали віднести комусь іншому, і вони згорі-

АРХІВ

ли. А як би ті записи знадобилися нині, коли відділ музикознавства ІМФЕ перевидає 3-й та 4-й томи «Історії української музики», де має правдиво, без ідеологічних шор, висвітлити культурні процеси тієї доби...

Про свою «крадіжку» я мовчала кілька років. І тільки коли відомий музикознавець І. Ляшенко, який тоді з музикознавчого відділу перейшов на «ректорство» до Київської державної консерваторії ім. П. І. Чайковського (нині – Національна музична академія ім. П. І. Чайковського (Київ)) (а згодом – навпаки), готував до видання в Москві колективну монографію «Музыкальная культура Украинской ССР» [3] і бідкався, що немає достатньої кількості ілюстрацій, запропонувала: «Можу допомогти із цим» (маючи на увазі «вкрадені»). Передала йому понад 10 фото, що потім незвано як загубилися в московському видавництві «Советский композитор». Вдруге при нагоді мені стали «не спалені» папки, коли я писала розділ «Масова пісня» до 4-го тому «Історії укра-

їнської музики» [2]. Саме записи з перших двох папок – за 1917 і 1918 роки – дозволили реконструювати «пісенну ситуацію» того історичного періоду, замовчувану в усіх виданнях радянської доби.

Нині, коли ми живемо на відстані ста років від подій першого українського державотворення, повелитель часу Хронос провокує на оприлюднення записок з папок, опрацьованих скромними лаборантами-бібліографами колишнього відділу музикознавства. Планую публікувати блоками, де в кожному з них міститься інформація за чотири роки (у квадратних дужках – мої короткі коментарі). Почну з 1917–1920 років. Тексти публікую українською мовою. При перекладі було дотримано стилістичної побудови речень першоджерела. Низку важливих подій того часу, що не були, із цензурних міркувань, зафіксовані, подаю наприкінці літопису кожного року в Додатках.

Упевнена, що оприлюднений матеріал викличе інтерес у наукових колах.

1917 рік

14 січня в залі Купецького зібрання * з великим успіхом відбувся перший концерт С. Рахманінова. Грав власні твори: 2-гу сонату, Варіації на тему *c-moll*ного прелюда Ф. Шопена, 8 Етюдів-картин (уперше в Києві). Зала була переповнена.

Газ. «Последние новости». – 16 янв.

16 січня відбувся симфонічний концерт із творів Р. Глієра. Прозвучали симфонія «Ілля Муромець» (*h-moll*), симфонічна поема «Сирени», «Русалка» для голосу з оркестром. Диригент – Е. Купер. Солістка – О. Степанова. Вона ж «на біс» виконала кілька романсів Р. Глієра.

Газ. «Последние новости». – 17 янв.

Грудня 20 в Києві на площі Б. Хмельницького ** відбувся мітинг на честь проголошення Української державності. Виступив об'єднаний хор під орудою К. Стеценка, який виконав «Ще не вмерла Україна» М. Вербицького, Молитву «Боже Великий...» М. Лисенка.

[Без позначення]

21 січня вперше за сезон пройшла опера «М-м Буттерфлей» (бенефіс співачки О. Окунєвої) [«Чіо-Чіо-сан» Дж. Пуччіні. – В. К.]. Співак Белина [С. Белина-Скупевський. – В. К.] – у ролі Пінкертон, Д. Ярославський – Шарплес, Стецкевич – Сузукі. Диригував А. Лукон. Виставу не можна назвати вдалою.

Газ. «Последние новости». – 22 янв.

* Нині – Колонний зал ім. М. Лисенка Національної філармонії України.

** Нині – Софіївська площа.

ВАЛЕНТИНА КУЗИК. ПАЗЛИ НАШОЇ ІСТОРІЇ: ЛІТОПИС МУЗИЧНОГО ЖИТТЯ УКРАЇНИ (1917–1920)

У манері декоративного примітива чи театру маріонеток здійснено режисером М. Поповим постановку опери «Віндзорські кумасі» О. Ніколаї. Фальстаф – Григор'єв, Форд – Д. Ярославський, пані Педж – М. Скибицька, пані Форд – О. Монська. Диригував І. Труффі. Декорації спектаклю видалися дуже мальовничими (особливо заключної сцени).

Газ. «Последние новости». – Февр.

Склад трупи Київського оперного театру: К. Воронець-Монтвід, М. Баратова, М. де-Тейсейєр, О. Монська, О. Окунєва, М. Скибицька, С. Белина-Скупевський, Ф. Орешкевич, М. Микиша, В. Ухов, М. Донець, В. Лубенцов. Завідуючий музичною частиною – Л. Штейнберг, [диригенти] І. Труффі, А. Лукон. Балетмейстери – С. Кочетовський, Б. Ніжинська; хор, симфонічний оркестр, балет. Хормейстер – О. Кошиць *.

Стефанович М. Київський державний орден Леніна академічний театр опери та балету УРСР ім. Шевченка. – Київ, 1960. – С. 58.

У XV симфонічному концерті під орудою Л. Штейнберга, що відбувся в саду Купецького зібрання, прозвучали VIII симфонія та увертюра «Леонора № 3» Л. Бетховена, уперше в Києві симфонічна поема Г. Гедлея «Саломея» (в імпресіоністичній манері), два блискучі твори Ф. Ліста (*Sposatezio, II Penseroso*) та перша частина Концерту для скрипки П. Чайковського – соліст Факторович.

Газ. «Последние новости». – 26 июля

У Києві новий оперний сезон 1917/1918 року відкрився постановкою «Євгенія Онегіна» П. Чайковського. Тетяна – К. Воронець [К. Воронець-Монтвід. – В. К.], Онегін – Загуменний – був маловиразний. Ленський – О. Каратов, вочевидь, був не в голосі. Лірично провів партитуру диригент Л. Штейнберг.

Газ. «Последние новости». – 7 сент.

11 вересня відбулася постановка опери «Фауст» Ш. Гуно. Найбільший успіх мали С. Белина-Скупевський – Фауст і Донський – Мефістофель [Донський – один із псевдонімів М. Донця. – В. К.]. Вразила балетна сцена «Вальпургієва ніч» у постановці Кочетовського. Диригував І. Труффі.

Газ. «Последние новости». – 12 сент.

Постановка «Бориса Годунова» М. Мусоргського пройшла дещо кволо. Лише дві партії були виконані достойно: Бориса – Донський і Марини – М. Скибицька. Диригував Л. Штейнберг – динамічно яскраво, із запалом.

Газ. «Последние новости». – 12 окт.

У першому зібранні цього сезону «Ранки камерної музики» [акція Російського музичного товариства (далі – РМТ). – В. К.] були виконані Струнний квартет № 4, ор. 18, Л. Бетховена, Сюїта для струнного квартету, ор. 35, І. Глазунова та скрипкова соната № 9, ор. 47, Л. Бетховена (присвячена Крейцеру). Квартет – Ю. Пуліковський, М. Столярєвський, С. Штильман, М. Левін – грав сухо академічно, без артистичного пафосу. «Крейцерову сонату» виконали Ю. Пуліковський і В. Пухальський. Найбільш вдало прозвучала Сюїта І. Глазунова. Публіки було багато.

Газ. «Последние новости». – 3 нояб.

* Тут і далі публікації пізнішого хронологічного походження висвітлюють події, що відбулися в 1917–1920 роках.

АРХІВ

24 листопада в залі Купецького зібрання відбувся концерт скрипаля В. Коханського. До програми включено Чакону Й.-С. Баха, Концерт П. Чайковського, кілька п'єс Ф. Шопена, К. Дебюссі, К. Шимановського та ін. Особливий успіх мали Менует Міляндра, Вальс К. Дебюссі та Романс К. Шимановського.

Газ. «Последние новости». – 27 нояб.

У Харкові засновано Центральний державний український хор ім. М. Леонтовича. Диригент – Федір Соболев.

[Без позначення]

Український композитор М. Скорульський написав «Гімн свободному искусству» для мішаного хору й симфонічного оркестру, *ор. 2*.

Михайлов М. М. А. Скорульський. – Київ, 1960. – С. 110.

1918 рік

Січня 22 – Мітинг у Києві на площі Б. Хмельницького. На честь злуки Соборної (Західної і Центральної) України виступив зведений хор під керівництвом К. Стеценка, який виконав «Ще не вмерла України» М. Вербицького, Молитву [«Боже Великий, Єдиний...». – В. К.] та «Вічний революціонер» М. Лисенка, «За Україну» [слова – М. Вороного, музика – так званого «Козацького многолітня». – В. К.] та інші патріотичні твори.

[Без позначення]

Перший із трьох камерних вечорів РМТ було присвячено творам Й. Брамса: Струнний квартет *a-moll*, фортепіанне тріо *H-dur*, 25 варіацій і фуга на тему Генделя для фортепіано. Склад квартету – Ю. Пуліковський, М. Столяревський, С. Штильман, М. Левін. Фортепіанну партію виконував Ю. Турчинський, який мав великий успіх і зіграв кілька п'єс «на біс».

Газ. «Последние новости». – 5 апр.

Після кількох років перерви повернення до постановки опер Р. Вагнера. Першою здійснили нову постановку «Лоенгрін» під орудою Л. Штейнберга. Лоенгрін – С. Белина-Скупевський, Ельза – К. Воронець, король Генріх – Донський, Фрідріх – В. Ухов. Спектакль пройшов з аншлагом.

Газ. «Последние новости». – 15 апр.

Серпень 19–20 – Гастролі Українського національного хору в Харкові під керівництвом українського композитора і диригента К. Стеценка. Акомпанував композитор М. Леонтович.

Газ. «Вісті». – 1922. – 12 трав.

Організовано Київський музично-драматичний інститут ім. М. Лисенка на основі музично-драматичної школи, створеної композитором М. Лисенком у 1904 році.

Державний музично-драматичний інститут ім. М. Лисенка. – Київ, 1928.

2 вересня відбулася постановка опери «Травіата» Дж. Верді. У головній ролі – О. Монська, Альфред – Ф. Орешкевич, Жермон – Д. Ярославський. Диригент – І. Лукон.

16 вересня відбулася постановка «Аїди» Дж. Верді. У заглавній партії – Покровська, Радамес – С. Белина-Скупевський. Диригував Л. Штейнберг.

Газ. «Последние новости». – 17 сент.

ВАЛЕНТИНА КУЗИК. ПАЗЛИ НАШОЇ ІСТОРІЇ: ЛІТОПИС МУЗИЧНОГО ЖИТТЯ УКРАЇНИ (1917–1920)

3 листопада 1918 року, за часів гетьмана П. [Павла. – В. К.] Скоропадського, у київському театрі Бергоньє [нині – ім. Лесі Українки] відбувся перший виступ Кобзарського хору [капели] під керівництвом В. Ємеця.

Правдюк О. Музична фольклористика // Історія української музики. – Київ, 1999. – Т. 4. – С. 517.

Листопад 15 – Опера «Черевички» П. Чайковського була поставлена українською мовою в Київському театрі опери та балету. Виконавці: Оксана – К. Воронець-Монтвід, Солоха – М. Скибицька, Вакула – М. Микиша, Чуб – М. Донець, Голова – В. Лубенцов, Чорт – М. Филімонов, Дяк – Г. Внуковський.

Стефанович М. Київський державний орденів Леніна академічний театр опери та балету УРСР ім. Шевченка. – Київ, 1960. – С. 58.

Нова постановка «Царевої нареченої». Чоловічий склад солістів – Загуменний (Грязнов), Федоров (Малюта), Рогинський (Ликов) – не вразив виконанням. Жіночий склад – М. Скибицька (Любаша), М. де Рибас (Марфа), О. Окунова (Домна Сабурова) – більш артистичний, емоційний. Диригував Л. Штейнберг.

Газ. «Последние новости». – 19 нояб.

На початку грудня диригент О. Фрід дав 4 симфонічні концерти. В останньому з них прозвучали VI симфонія Л. Бетховена, симфонічна поема «Прелюди» Ф. Ліста, увертюра «Римський карнавал» Г. Берліоза. Солоіст Л. Сибіряков [з Петрограда (тепер – м. Санкт-Петербург, РФ), співак Маріїнської опери. – В. К.] виконав арію із «Чарівного мисливця» К. Вебера, проспівав «на біс» кілька романсів Ф. Шуберта і Р. Шумана.

Газ. «Последние новости». – 6 декаб.

Бенефіс О. Окунової – «Тоска» Дж. Пуччіні – мав великий успіх. Каварадосі – С. Белина-Скупевський, Скарпіа – М. Бочаров. Диригент – І. Лукон.

Газ. «Последние новости». – 12 декаб.

Нова постановка опери «Снігуронька» М. Римського-Корсакова під орудою диригента М. Штеймана засмутила відсутністю казкової чарівності, несмаком. Співали О. Монська (Снігуронька), П. Райчев (Берендей), М. Скибицька (Лель), найкраще враження залишили О. Окунова (Купава) та М. Бочаров (Мизгир).

Газ. «Последние новости». – 26 декаб.

Заснування в Харкові Вищого музичного комітету (ВУКМукком) Відділу мистецтв при Народному Комісаріаті Просвіти України.

[Без позначення]

1919 рік

Січень Великий симфонічний оркестр Профспілок оркестрантів брав участь у концерт-митингу на тему «Жертви білого терору» в Харківському театрі «Муссурі». Диригував Даниїл Карпінський.

Газ. «Коммунист». – 3 янв.

Заходи Вищого музичного комітету з підвищення культурного рівня народу: у Харкові створено симфонічний оркестр, організовуються хор, музичні курси для робітників, ното-видавництво, розпочато прийом конфіскованих у буржуазії музичних інструментів.

Газ. «Коммунист». – 6 янв.

АРХІВ

Новостворений у Києві Республіканський симфонічний оркестр ім. М. В. Лисенка провів перший, із запланованого циклу концертів, концерт із творів П. Чайковського. Диригував О. Горелов². Виконували I симфонію та I сюїту. Технічно виконано цілком задовільно.

Газ. «Последние новости». – 21 янв.

Перший симфонічний концерт відбувся в Харкові за ініціативою Культурно-освітнього відділу при Тимчасовому робітничо-селянському уряді. Диригував В. Бердяєв. Брили участь: П. Цесевич (бас), Я. Бунчук (віолончель), Д. Карпиловський (скрипка). У програмі: доповідь професора Харківської консерваторії О. Горовиця³, «Інтернаціонал», класичні твори російських і зарубіжних композиторів.

Газ. «Вісти»⁴. – 24 січ.

Спектаклі «Народної опери» організовано Центральним агітаційно-освітнім управлінням у Харкові. Оперою «Демон» диригував Г. Рейнард-Шаєвич. Виконавці: Демон – Арбенін, Тамара – Нестеренко, Князь – Арцимович.

Газ. «Вісти». – 26 січ.;
газ. «Известия», 26 янв.

Видатний український композитор Микола Леонтович написав революційний хор «Льодолом», хор *a cappella*, «Літні тони» та два твори для голосу й хору в супроводі фортепіано: «Легенда» і «Моя пісня».

Грінченко М. М. Д. Леонтович.
Збірка статей і матеріалів. – Київ, 1947. – С. 36;
Довженко В. Нариси з історії української радянської музики. –
Київ, 1957. – С. 28, 34–38.

Лютий Великий симфонічний концерт Харківської спілки оркестрантів у театрі Комерційного клубу. Диригенти: М. Біхтер⁵ й І. Слатін⁶. У програмі: П. Чайковський – «Буря», «Ромео і Джульєтта», «Франческа да Ріміні», Варіації на тему рококо, Концерт для фортепіано з оркестром. Солісти: К. Білоусов – віолончель, В. Дроздов – фортепіано.

Газ. «Известия». – 15 февр.

Закриття театрів-вар'єте, кабаре, кафешантанів у Києві та реєстрація їх співробітників у Профспілки за Наказом № 14 Головного управління і національної культури.

Додаток до газ. «Вісти». – 21 лют.

Музичний відділ Міністерства народної освіти розпочав заходи щодо надання допомоги народним талантам-самородкам. Шукають матеріальних засобів для зарахування і утримування талановитої молоді в консерваторії.

Газ. «Вісти». – 21 лют.

Березень 4 березня відбувся концерт Республіканського симфонічного оркестру ім. М. В. Лисенка в Київському міському оперному театрі. У програмі – твори П. Чайковського. Диригент – О. Горелов. Брили участь співаки О. Окунєва, М. Микиша, В. Лубенцов, Жабович.

Газ. «Вісти». – 1 берез.

У Харкові розгорнув роботу з організації та впорядкування музичного життя республіки Музичний комітет при Всеукраїнському відділі мистецтв [Всеукраїнський музичний комітет⁷. – В. К.]. Головою Наркому з освіти УСРР призначено М. Біхтера, заступниками – В. Дроздова і О. Могилевського. Вукмузком надає значної уваги питанням

ВАЛЕНТИНА КУЗИК. ПАЗЛИ НАШОЇ ІСТОРІЇ: ЛІТОПИС МУЗИЧНОГО ЖИТТЯ УКРАЇНИ (1917–1920)

підготовки кадрів працівників мистецтва, відкриттю музичних шкіл і музичних класів при робітничих клубах, розробці плану організації музичної освіти у провінції тощо. Концертний відділ під головуванням О. Метнера⁸ підготував план концертної роботи в республіці.

Газ. «Известия». – 2 марта.

Відзначення 58-річчя від дня смерті Т. Г. Шевченка в Києві (Постанова Народного комісаріату з освіти № 244 від 7.03 ц. р. «Про вшанування пам'яті Тараса Шевченка»). У Київському державному драматичному театрі відбувся концерт, присвячений українській музиці. Учасники: хор, оркестр, солісти – М. Литвиненко-Вольгемут, М. Донець, Юхименко, Ярославський та інші; у Міському театрі – концерт оперних артистів і хору (уривки з опери «Черевички» П. Чайковського); у робітничому клубі на Лук'янівці – концерт співаків-бандуристів, поставлено п'єсу «Назар Стодоля».

Газ. «Вісти». – 13 берез.

Наказ [затверджено: № 4 від 26.04.1919. – В. К.] Головного управління зі справ мистецтва при Комісаріаті освіти про націоналізацію театрів і передачі всіх державних театрів у відомство Всеукраїнського театрального комітету. До київських національних театрів призначено комісарів. Головним комісаром київських театрів – члена комітету К. А. Марджанова, комісаром колишнього Київського міського, перейменованого в Державний оперний театр УРСР ім. К. Лібкнехта, – артиста О. Каратова.

Газ. «Вісти». – 15 берез.;

Стефанович М. Київський державний ордену Леніна академічний театр опери та балету УРСР ім. Шевченка. – Київ, 1960. – С. 59.

У симфонічному концерті в Києві, присвяченому О. Скрябіну, виконували II симфонію і «Поєму екстазу». Диригував В. Бердяєв.

Газ. «Коммунист». – 17 марта.

При Колегії освіти і пропаганди Київської ради робітничих депутатів утворено музичну секцію. План секції: підготовка народних свят, організація концертів, лекцій, створення районних музичних гуртків, хорів, оркестрів; нотовидавництво, видання показових програм і каталогів, керівництво навчанням музиці в учбових закладах; організація районних шкіл, концертів, Будинку народного мистецтва, науково-музичної колегії із секціями – етнографічною, фізико-акустичною, бібліографічною тощо.

Газ. «Вісти». – 21 берез.

Постанова Ради мистецтв № 359 «О порядке издания распоряжений, нормирующих художественную жизнь Украины».

Газ. «Известия». – 22 берез.

У підрозділі мистецтв. Губернський Музком у Харкові організовує ряд лекцій-концертів на теми з історії музики. Опрацьовані програми музичних студій, що будуть відкриватися при клубах позашкільного відділу.

Газ. «Известия». – 25 берез.

Всеукраїнську раду мистецтв, що містилася в Харкові, переведено до Києва. На посаду члена-консультанта у справах національної культури призначено колишнього комісара у справах мистецтва і національної культури Юрія Марченка.

Газ. «Вісти». – 25 берез.

АРХІВ

Всеукраїнським музичним комітетом у Харкові організовано Державний симфонічний оркестр (76 осіб). Диригенти: М. Біхтер, проф. О. Метнер, проф. О. Могилевський, І. Слатін та ін. Солісти – харківські артисти й гастролери. Від 28. 03 розпочинаються безплатні концерти для трудівників міста.

Газ. «Известия». – 27 марта.

При народній консерваторії Товариства народного театру і мистецтв у Києві відкривається клас оркестрової гри на народних інструментах (гітара, мандоліна).

Газ. «Коммунист». – 28 марта.

Квітень Симфонічний концерт із творів Бетховена в Київському оперному театрі. Збільшеним оркестром і хором (180 осіб) диригував В. Бердяєв. У програмі IX симфонія та інші твори. Солісти: Л. Собінов, К. Воронець-Монтвід, Л. Сибіряков, Є. Збруєва⁹ та П. Кохановський.

Газ. «Коммунист». – 3 апр.

Твори Р. Глієра виконували в театрі ім. К. Лібкнехта в Києві. Симфонічним оркестром диригував автор.

Газ. «Вісти». – 11 квіт.

«Культ пролетарських мистецтв» у Харкові відкрив кілька художніх студій. Музична трупа готує для найближчого концерту вокальні тріо, дуети, соло та інструментальні кuartети Чайковського, Гречанінова та ін. Перший безплатний концерт відбудеться у клубі Рад і Профспілок.

Газ. «Известия». – 27 апр.

Перший профспілковий з'їзд оркестрів відкрився в Харкові доповіддю про завдання Профспілок. У резолюції з'їзду зазначено наступні заходи: 1. Брати участь у творчій праці культурно-освітніх відділів при комісаріатах; 2. Контролювати роботу всіх музичних учбових закладів. 3. Організувати для пролетаріату музичні школи, концерти, лекції та інші заходи.

Газ. «Известия». – 29 квіт.;
журн. «Театральний вісник». – № 1–2;
Довженко В. Нариси з історії української
радянської музики. – Київ, 1957. – С. 12.

Травень За декретом Всеукраїнського Центрального виконавчого комітету відбулося об'єднання всіх окремих радянських видавництв у Всеукраїнське видавництво.

Культурне будівництво в Українській РСР. –
Київ, 1960. – Т. 1. – С. 45.

У Києві, за ініціативою Всеукраїнського музичного комітету, почали видавати перший український радянський друкований журнал «Музыкальный вестник» [двомовний – рос. і укр., до шести сторінок, вийшло п'ять номерів. – В. К.].

Довженко В. Нариси з історії української
радянської музики. – Київ, 1957. – С. 12.

Перше засідання Всеукраїнської Ради мистецтв, після переїзду до Києва, випрацювало постанову про ліквідацію Комісаріату Головного управління мистецтва і національної культури.

Журн. «Театральний вісник». – № 1–2.

ВАЛЕНТИНА КУЗИК. ПАЗЛИ НАШОЇ ІСТОРІЇ: ЛІТОПИС МУЗИЧНОГО ЖИТТЯ УКРАЇНИ (1917–1920)

Декрет СНК про передачу історичних і художніх цінностей у ведення Народного комісаріату з освіти.

Культурне будівництво в Українській РСР. – Київ. – 1960. – Т. 1. – С. 45.

У м. Сміла Київської губернії відкривається народна консерваторія. Створено дві групи – українську й російську. Зі складу консерваторії виділено дві групи для пересувних концертів селами.

Журн. «Мистецтво». – № 1.

«Державна українська музична драма» заснована в Києві. Режисери – М. Бонч-Томашевський, Л. Курбас. Головний диригент – М. Багриновський, балетмейстер – М. Мордкін, художник – А. Петрицький. Завідувач музичною частиною – композитор Я. Степовий. Артисти: М. Литвиненко-Вольгемут, С. Дурдуківський, С. Бутовський, М. Колесник та інші. Готуються до постановки опери: «Тарас Бульба», «Утоплена» М. Лисенка, «Галька» С. Монюшка. Переведено на українську мову лібрето опер «Князь Ігор» і «Аскольдова могила». У складі опери виступив Л. Собінов, який вивчив партію Йонтека українською мовою.

Журн. «Музика». – 1923. – № 2. – С. 20.

Організатор українського народного хору П. Демущий віддав до друку «Третій десяток хороших пісень з репертуару Охматівського народного хору».

Журн. «Мистецтво». – № 1.

«День артиста» було відзначено постановкою в оперному театрі Києва опери «Руслан і Людмила» М. Глинки за участю Л. Собінова.

Газ. «Вісти». – 20 трав.

Концерт Радянського симфонічного оркестру відбувся в Харківському міському саду для робітників і червоноармійців. Було проголошено привітання від Губвоєнкому, потім прочитано лекцію про значення музики та завдання освіти. У програмі: «Інтернаціонал», твори О. Бородіна, Г. Берліоза, Р. Вагнера, М. Мусоргського. Пояснення до виконуваних творів надав диригент І. Слатін.

Газ. «Известия». – 25 мая.

Видатний український композитор Яків Степовий (Якименко) – завідувач музичною секцією підрозділу мистецтв губерньського відділу народної освіти (де працював і М. Леонович) та член колегії Всеукраїнського музичного комітету – призначений завідувачем секцією національної музики при Наркомпросі.

Шварцман Ш. Яків Степовий. – Київ, 1951. – С. 50.

Червень Всеукраїнський музичний комітет у Києві опрацював проект організації «Курсів народних концертів»: лекції з історії музики, вокальної, камерної і фортепіанної, з організації концертів-лекцій для дітей. Історико-теоретичний відділ готує 10 концертів з історії класичної музики для літнього сезону.

Газ. «Комуніст»¹⁰. – 8 черв.

Концерт симфонічного оркестру ім. М. В. Лисенка відбувся в саду «Пролетарського мистецтва». Диригував директор Київської консерваторії Р. Глієр за участю піаніста Дубинського.

Журн. «Музыкальный вестник». – № 2.

АРХІВ

Виникнення в Україні любительських «Національних хорів» зумовило хоровий підвідділ Вукмузкому в Києві звернутися до композиторів із закликом щодо створення загальнодоступних гармонізацій народних пісень. Передбачається оголошення конкурсу на такі твори.

Журн. «Музыкальный вестник». – № 5.

«Всеукраїнський день дитини» було відзначено в Києві концертом у районі Слобідки.

Журн. «Музыкальный вестник». – № 5.

Товариство народних театрів і мистецтв відкрило в Києві Першу районну музичну дитячу школу з викладанням теорії, хорового співу, сольфеджіо тощо. Найближчим часом передбачається відкриття низки таких шкіл. Уводиться у практику обговорення планів, обмін думками викладачів з метою підготовки нових кадрів педагогів.

Журн. «Музыкальный вестник». – № 3.

Вукмузком організовує в Києві Державну капелу ім. М. В. Лисенка в кількості 60 осіб. Головним диригентом призначено Я. С. Калішевського, другими – Я. Яциневича й П. Злобіна; комісаром (тимчасово) – М. Д. Леонтовича. Акомпаніатор – В. Осовська. Завдання капели – пропаганда народних пісень і класичної музики.

Журн. «Музыкальный вестник». – № 2, № 3.

При Політуправлінні робітничо-селянської Червоної Армії створено музичну секцію Наркомвійськових (Київ). Діяльну участь у роботі секції брали видатний український композитор Б. Лятошинський і А. Віленський. Музсекція з Вукмузкомом видавали партитури революційних пісень і маршів для військових духових оркестрів. Створювали пересувні фронтові бригади, у репертуарі яких були революційні народні пісні, твори класиків (арії, романси), твори для скрипки, фортепіано, бандури.

Довженко В. Нариси з історії української радянської музики. – Київ, 1957. – С. 14.

Л. П. Штейнберга запрошено на пост головного диригента літнього симфонічного сезону в Пролетарському саду Києва.

Журн. «Музыкальный вестник». – № 1.

Хоровий підвідділ Вукмузкому утворює музичне видавництво. Планується видати хорові твори М. Лисенка, О. Кошиця, М. Леонтовича, Я. Степового, К. Стеценка та підручник елементарної теорії музики й сольфеджіо М. Леонтовича для шкіл.

Журн. «Музыкальный вестник». – № 5.

Композитор Р. Глієр гармонізував пролетарський гімн «Ітернаціонал», який найближчим часом вийде друком у виданні Музкому.

Журн. «Музыкальный вестник». – № 2.

У Києві при Печерському клубі «В пам'ять борців, павших в "Арсеналі"» з робітників і робітниць засновано хор (40 осіб). У репертуарі – виключно народні пісні. На тютюновій фабриці організовано жіночий хор (90 осіб), у якому проводять навчання з теорії музики.

Журн. «Музыкальный вестник». – № 2.

Концерт української музики в саду Пролетарського мистецтва в Києві (колишній сад Купецького зібрання). У програмі: дві частини (Куранта і Токата) із Сюїти М. Лисенка (у перекладі для оркестру О. Горєлова), «Веснянки», уривки з опери «Тарас Бульба»;

ВАЛЕНТИНА КУЗИК. ПАЗЛИ НАШОЇ ІСТОРІЇ: ЛІТОПИС МУЗИЧНОГО ЖИТТЯ УКРАЇНИ (1917–1920)

Я. Степовий – «Як почуєш вночі» (сл. І. Франка), «Сонце заходить» (сл. Т. Шевченка), К. Стеценко – «Вкраїно, мати! Кат сконав» (сл. С. Черкасенка), О. Горелов – «Як буря у лісі» (сл. М. Старицького). Диригував О. Горелов.

Журн. «Музыкальный вестник». – № 2.

Завершено реорганізацію Всеукраїнського відділу Народного комісаріату з освіти. Головною визначено Колегію відділу мистецтв.

Журн. «Музыкальный вестник». – № 2.

Концерт із творів українських композиторів у виконанні хору Державної української музичної драми і оркестру в Києві. У програмі: М. Лисенко – Увертюра до опери «Різдвяна ніч», Сюїта, хор русалок з опери «Утоплена», «Туман хвилями лягає», арії; О. Кошиць – «Ой дівчина Уляна», «Ой летять три соколи» та ін. Диригував О. Горелов, хором – П. Гончаров.

Журн. «Музыкальный вестник». – № 1.

Репертуарний відділ Вукмузкому приступив до інструментовки опери Леонкавалло «Паяци» й «Інтернаціоналу» спеціально для «летучих» спектаклів на вулицях і площах Києва.

Газ. «Вісти». – 5 лип.

Декрет СНК УСРСР про призначення сім'ї покійного композитора О. Скрибіна ¹¹ одноразової допомоги в розмірі 10 000 руб. і щомісячної пенсії в розмірі 2 000 руб.

Газ. «Известия». – 12 лип.

При Музичній драмі в Києві створено художню комісію у складі: Я. Степовий, М. Багриновський, Л. Курбас, М. Бонч-Томашевський. Багриновському доручено оркестровку опери «Утоплена» М. Лисенка.

Журн. «Музыкальный вестник». – № 4.

Вукмузком відділу мистецтв при Наркомпросі УСРСР створено в Києві. Головою назначено Л. Собінова.

Газ. «Вісти». – 16 лип.

При Вукмузкомі створено спеціалізовані секції, що відповідають різним галузям музичної роботи республіки: хорова, педагогічна, інструментальна, етнографічна, історико-теоретична, інструментального виробництва. Очолили їх українські композитори і музичні діячі М. Д. Леонтович, Я. С. Степовий (Якименко) та інші. Активну працю за завданням Вукмузкому виконали композитор К. Г. Стеценко, музичні етнографи-фольклористи П. Д. Демуцький і К. Квітка, композитор-хормейстер Я. М. Яциневич та інші.

Довженко В. Нариси з історії української радянської музики. – Київ, 1957. – С. 11.

Серпень Відкриття Державної української музичної драми в Києві оперою «Утоплена» М. Лисенка в театрі на Мерінгівській вул. Головний диригент – М. Багриновський. Зав. музичною частиною – Я. Степовий, режисер – М. Бонч-Томашевський. Виконавці: М. Литвиненко-Вольгемут, С. Бутовський, Г. Голбург, Куликовський та інші.

*Стефанович М. Київський державний орден
Леніна академічний театр опери та балету УРСР
ім. Шевченка. – Київ, 1960. – С. 71.*

АРХІВ

Жовтень Перший народний художній ансамбль ім. В. Андрєєва засновано в Харкові. До його складу ввійшли колишні солісти Петроградського оркестру В. Андрєєва. Ансамбль працює без диригента; у його репертуарі – народні та класичні твори.

Газ. «Комуніст». – 1924. – 1 жовт.

Відкриття оперного сезону в Міському театрі відбулося постановкою «Аїди» Дж. Верді. У заглавній партії вперше в Києві – К. Держинська. Інші партії виконували: Амнеріс – Д. Захарова, Радамес – С. Беліна-Скупевський (одна з кращих його партій), Амонасро – Д. Ярославський, Цар – Матусевич.

Газ. «Последние новости». – 1919. – 14 жовт.

Український композитор Яків Степовий – завідувач музичною частиною Української Державної музичної драми в Києві – утворює при ній драматично-вокальну студію; крім того, Степовий керує Державним вокальним ансамблем і викладає в Київській консерваторії.

Шварцман Ш. Яків Степовий. – Київ, 1951. – С. 50.

Український композитор М. Леонтович працює в музичному комітеті Народної освіти та лектором диригентського відділення Музично-драматичного інституту ім. М. Лисенка в Києві.

Грінченко М. М. Д. Леонтович. Збірка статей і матеріалів. – Київ, 1947. – С. 14.

1919 рік (загалом) Видатний український композитор Микола Леонтович гармонізував українські народні пісні, створивши самобутній високохудожній стиль. Основою творчого методу композитора стала хорова поліфонія.

Грінченко М. М. Д. Леонтович. Збірка статей і матеріалів. – Київ, 1947. – С. 38.

Український композитор Я. Степовий оркестрував для оперного театру оперу «Ноктюрн» М. Лисенка.

Шварцман Ш. Яків Степовий. – Київ, 1951. – С. 51.

Видатний український композитор Борис Лятошинський написав Першу симфонію *A-dur* у 3-х частинах.

Белза І. Борис Лятошинський. – Київ, 1947. – С. 43.

Український композитор М. Скорульський написав 2 хори *a caprella*: «Знай, Богунія іде» та «Бойова пісня Донців», *op. 2-bis*.

Михайлов М. М. Скорульський. – К., 1960. – С. 110.

Український композитор В. Косенко написав одночастинний Концерт *a-moll* для скрипки і фортепіано, *op. 5*; Менует, Ноктюрн-фантазію для фортепіано.

Довженко В. В. С. Косенко. – Київ, 1951. – С. 102.

Видатний український композитор К. Стеценко написав хор «Сонце на обрії», романси «Хотіла б я піснею стати» та «Гроза пройшла».

Композитори Радянської України. Довідник, укладений співробітниками відділу музики ІМФЕ АН УРСР (машинопис, 1960) ¹².

ВАЛЕНТИНА КУЗИК. ПАЗЛИ НАШОЇ ІСТОРІЇ: ЛІТОПИС МУЗИЧНОГО ЖИТТЯ УКРАЇНИ (1917–1920)

Український композитор П. Козицький гармонізував 50 українських народних пісень для шкільного хору.

Композитори Радянської України. Довідник, укладений співробітниками відділу музики ІМФЕ АН УРСР (машинопис, 1960).

Український композитор Станіслав Людкевич написав: «Вальс-меланхолік» (до повісті О. Кобилянської) для симфонічного оркестру, «Пісня на схід сонця» – для фортепіано, Фортепіанне тріо *fis-moll* у 3-х частинах.

Композитори Радянської України. Довідник, укладений співробітниками відділу музики ІМФЕ АН УРСР (машинопис, 1960).

Український композитор М. Вериківський написав: Поема для солістів, хору і фортепіано «Гайдамаки» за Т. Шевченком, Дві українські народні пісні (обробки), дует «Квітка осіння давно одцвіла», «Щедрівка», «Ой в чистім полі», «Ой піду я понад лугом», «Мак», романс «Не знаю де».

Композитори Радянської України. Довідник, укладений співробітниками відділу музики ІМФЕ АН УРСР (машинопис, 1960).

Український композитор Яків Яциневич ¹³ написав пісню «Гей, сівці» для тенора і те ж для баса.

Композитори Радянської України. Довідник, укладений співробітниками відділу музики ІМФЕ АН УРСР (машинопис, 1960).

Композитор Рейнгольд Глієр написав музику до п'єси Л. Нікуліна «За власть Советов».

Композитори Радянської України. Довідник, укладений співробітниками відділу музики ІМФЕ АН УРСР (машинопис, 1960).

Український композитор Ярослав Ярославенко ¹⁴ написав: «У провалля розпачу», «Мов зібралися юрбою», «Наша дума, наша пісня» – для голосу; «На смерть Т. Шевченка», «Щедрий вечір», «Ой ідуть, ідуть тумани» – для мішаного хору *a cappella*; «Сонце на обрії рано встає» – для чоловічого хору.

Композитори Радянської України. Довідник, укладений співробітниками відділу музики ІМФЕ АН УРСР (машинопис, 1960).

ДОДАТОК

Наприкінці січня 1919 Українська Республіканська Капела під орудою О. Кошиця виїхала з концертами за кордон. Перший виступ відбувся у Празі 10 травня 1919 і мав сенсаційний успіх (упродовж місяця їх було ще 6 і всі – у центрі уваги громадськості).

Калуцка Н., Пархоменко Л. Олександр Кошиць. Мистецька діяльність у контексті музики ХХ сторіччя. – Київ, 2012. – С. 38–39.

22 травня в гарнізонному соборі Святого Миколая [стояв на Печеську в Києві. – В. К.] відбулося першовиконання Літургії св. Іоанна Златоустого М. Леонтовича, диригент – С. Тележинський (за тиждень – у кафедральному соборі Святого Володимира).

Кузик В. Предмова / Микола Леонтович. Хорові твори. – Київ, 2005. – С. 8.

АРХІВ

1919 р. [імовірно, влітку, за нез'ясованих обставин. – В. К.] у Севастополі загинув композитор Володимир Сокальський (1863–1919) – автор Симфонії соль мінор та інших творів.

Муха А. Композитори України та української діаспори. Довідник. – Київ, 2004. – С. 275.

1920 рік

Січень Музична секція Підвідділу мистецтв у Києві приступила до організації концертів для червоноармійців і робітників.

Газ. «Вісти». – 7 січ.

Політвідділ мистецтв за Наказом № 9 від 17.01.1920 закриває деякі київські театри як такі, що не відповідають освітнім завданням, і пропонує їх для концертних залів, бібліотек, лекційних залів тощо.

Газ. «Вісти». – 16 січ.

Український національний хор під керівництвом В. Верховинця дав у залі Пролетарського мистецтва концерт колядок і щедрівок (Київ). Реферат про колядки прочитав П. Козицький.

Газ. «Вісти». – 30 січ.

Лютий [Перша] Державна українська мандрівна хорова капела [під керівництвом К. Стеценка. – В. К.] (Державна українська мандрівна капела «Думка») заснована українською кооперативною організацією «Дніпросоюз» у Києві [хоровий інструктор – П. Бігдаш-Богдашев. – В. К.]. Склад капели – 45 осіб.

*Газ. «Вісти». – 17 лют.;
журн. «Музика». – № 7–9.*

Липень Опубліковано Наказ Народного комісаріату з освіти № 346 – Про використання театру, музики, живопису і кіно як засобів пропаганди.

Газ. «Вісти». – 1 лип.;

Збір законів і розпоряджень Селянсько-робітничого уряду України і Уповноважених РСФСР, 1920, липень.

Постанова № 8 Головкинпраці та Всеукраїнської – Про залучення до трудової повинності робітників мистецтва.

Збір законів і розпоряджень Селянсько-робітничого уряду України і Уповноважених РСФСР, 1920, липень.

Серпень Концерт Першої Мандрівної капели «Дніпросоюзу» відбувся в Харкові. Виконувалися народні пісні та твори українських композиторів: М. Леонтович – «Щедрик», М. Лисенко – «Туман хвилями лягає» з опери «Утоплена»; «Інтернаціонал», «Заповіт» тощо.

Газ. «Вісти». – 6 серп.

31 серпня опубліковано Декрет Ради Народних комісарів УСРС про покращення стану вчених спеціалістів і заслужених робітників літератури та мистецтва.

Культурне будівництво в Українській РСР. – Київ, 1960. – Т. 1 (1917–1941). – С. 70.

ВАЛЕНТИНА КУЗИК. ПАЗЛИ НАШОЇ ІСТОРІЇ: ЛІТОПИС МУЗИЧНОГО ЖИТТЯ УКРАЇНИ (1917–1920)

Жовтень Концерт Українського державного хору ім. М. Леонтовича в залі «Селянського будинку» в Харкові. У програмі: українські народні пісні в гармонізації сучасних композиторів і музика М. Лисенка до «Кобзаря» Т. Шевченка. Диригент – Ф. Соболев¹⁵.

Газ. «Вісти». – 22 жовт.

Листопад Районний театр Української опери засновано в Києві групою оперних артистів на чолі з М. Микишею, М. Дейнаром і В. Лубенцовим. Почато розучування опери М. Лисенка «Тарас Бульба», однак із-за відсутності матеріальних засобів опера припинила існування.

Журн. «Музика». – 1923. – № 2. – С. 20.

Грудень Постанова СНК УРСР № 592, за якою право на облік і розподіл музичних інструментів передається виключно музичному відділу Народного комісаріату з освіти УРСР.

Культурне будівництво в Українській РСР. – Київ, 1960. – Т. 1 (1917–1941). – С. 70.

1920 рік (загалом) Український композитор К. Г. Стеценко написав кантати: «У неділеньку святую» (сл. Т. Шевченко) і «Єднаймося» (сл. І. Франка), музику до поеми «Гайдамаки» Т. Шевченка, романси «Пещу її», «Порвалися струни на арфі», «Дивлюсь я на яснії зорі», хорові обробки «Кей ми прийшла карта», «Ой болить та головонька», «Чуєш, брате мій» та обробку «Варшав'янки».

Горюхіна Н., Єфремова Л. К. Г. Стеценко. – К., 1955. – С. 26.

Український композитор Пилип Козицький написав два романси на слова П. Тичини «Пастелі» та Сім прелюдій для фортепіано.

Композитори Радянської України. Довідник, укладений співробітниками відділу музики ІМФЕ АН УРСР (машинопис, 1960).

Український композитор Борис Лятошинський написав Фантастичний марш для симфонічного оркестру.

Композитори Радянської України. Довідник, укладений співробітниками відділу музики ІМФЕ АН УРСР (машинопис, 1960).

Український композитор Станіслав Людкевич написав: «Чабарашка» для скрипки і фортепіано, «Ой вигострю товариша» для хору і симфонічного оркестру.

Композитори Радянської України. Довідник, укладений співробітниками відділу музики ІМФЕ АН УРСР (машинопис, 1960).

Український композитор Михайло Вериківський написав: хорові твори «В тумані луг», «Чорноморська балада», 10 обробок народних пісень; 5 п'єс, Три прелюдії і Вальс для фортепіано; «Пісня батраків».

Композитори Радянської України. Довідник, укладений співробітниками відділу музики ІМФЕ АН УРСР (машинопис, 1960).

Український композитор Я. Ярославенко написав оперету «Бабський бунт» у 3-х діях.

Композитори Радянської України. Довідник, укладений співробітниками відділу музики ІМФЕ АН УРСР (машинопис, 1960).

АРХІВ

Український композитор Олесь Чишко¹⁶ написав музику до п'єси «Свадьба Фигаро», хоріві обробки російських народних пісень, *ор. 3*, Вокальні ансамблі, *ор. 4*.

Композитори Радянської України. Довідник, укладений співробітниками відділу музики ІМФЕ АН УРСР (машинопис, 1960).

ДОДАТОК

Липень – серпень Відбулася концертна подорож Першої Мандрівної капели «Дніпросоюзу» на Полтавщину під орудою К. Стеценка.

Пархоменко Л. Кирило Стеценко. – Київ, 2009. – С. 48.

Вересень Від 14 вересня відбулася концертна подорож Другої Мандрівної капели «Дніпросоюзу» до Черкас, Єлсаветграда [тепер – м. Кропивницький. – В. К.], Одеси та інших міст.

Пархоменко Л. Кирило Стеценко. – Київ, 2009. – С. 48.

Жовтень 28–30 жовтня Друга Мандрівна капела «Дніпросоюзу» виступила в залі палацу гр. Потоцького в Тульчині перед земляками М. Леонтовича. Виконувалися твори цього композитора, зі вступним словом виступив К. Стеценко.

30 жовтня в Тульчині К. Стеценко, П. Тичина й П. Гайда слухали фрагменти опери «Русалчин Великдень» М. Леонтовича в авторському виконанні.

Пархоменко Л. Кирило Стеценко. – Київ, 2009. – С. 50.

Примітки

¹ Храневич Тетяна Костянтинівна (1912–?) – у березні 1961 року працювала лаборантом відділу музики та музичного фольклору Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР (далі – ІМФЕ АН УРСР; нині – ІМФЕ). Борисова Тетяна Львівна (нар. 1937) – у 1960–1963 роках також працювала в ІМФЕ АН УРСР старшим лаборантом. Довженко Валеріан Данилович (1905–1995) – музикознавець, композитор, кандидат мистецтвознавства (1949), доктор мистецтвознавства (1969). У 1945–1974 роках працював в ІМФЕ АН УРСР, у 1960–1972 – завідував відділом музики та музичного фольклору (пізніше перейменованого на музикознавства) ІМФЕ АН УРСР.

² Тут і далі подаватиму інформацію про відомих музикантів, діяльність яких була пов'язана з Україною, однак персоналії котрих не ввійшли до перших п'яти томів «Української музичної енциклопедії».

Горелов Олександр Леонтійович (1863–1937) – диригент, композитор, музичний діяч. 1918 року став організатором і першим диригентом Республіканського симфонічного оркестру ім. М. В. Лисенка в м. Києві.

³ Горовиць Олександр Іоachimович – з 1910 року викладав фортепіано в Харківському музичному училищі, згодом – професор Харківської консерваторії.

⁴ У назві газети збережено тодішній правопис.

⁵ Біхтер Михайло Олексійович (1881–1947) – піаніст, диригент, педагог. Заслужений діяч мистецтв РРФСР (1938). У 1917–1920 роках працював в Україні як диригент оперного театру й піаніст.

⁶ Слатін Ілля Ілліч (1845–1931) – диригент, піаніст, педагог. У Харкові заснував музичні класи при

Імператорському Російському музичному товаристві, що 1883 року були реорганізовані в музичне училище. Видатна постать музично-культурного життя Харкова.

⁷ «Всеукраїнський музичний комітет» далі трапляється у скороченому вигляді як «Вукмузком».

⁸ Метнер Олександр Карлович (1877–1961) – диригент, композитор, педагог, альтист. Заслужений артист РРФСР (1934). Брат композитора Миколи Карловича Метнера. Творче життя митця було переважно пов'язане з оркестрами м. Москви.

⁹ Збруєва Євгенія Іванівна (1868–1936) – співачка (контральто). Заслужена артистка РФСР (1922). Донька композитора П. Булахова, який у 1915–1917 роках працював професором Петроградської консерваторії. Багато виступала як на оперній сцені, так і в концертних програмах. [У 2-му томі «Музыкальной энциклопедии» (Москва, 1974) помилково зазначено, що останній виступ Є. Збруєвої на сцені відбувся 1918 року в Києві, однак цьому заперечує вищенадрукована інформація за березень 1919 р. – В. К.]

¹⁰ Назва газети виявляє перехід на друк українською мовою.

¹¹ Скрыбіна Віра Іванівна (уроджена Ісакович) – перша дружина композитора (1875–1920).

¹² Довідник зберігається в Архівних наукових фондах рукописів та фонозаписів ІМФЕ.

¹³ Яциневич Яків Михайлович (1869–1945) – хоровий диригент, композитор, фольклорист. 15 років співпрацював з М. Лисенком. У 1906–1907 роках – завідувач музичної частини театру М. Садовського в Києві, у 1899–1912 – працював з хорами Київського університету й Політехнічного інсти-

ВАЛЕНТИНА КУЗИК. ПАЗЛИ НАШОЇ ІСТОРІЇ: ЛІТОПИС МУЗИЧНОГО ЖИТТЯ УКРАЇНИ (1917–1920)

туту, у 1925–1930 роках керував міським хором в Одесі. Член Всеукраїнського музичного товариства ім. М. Леонтовича. У 1940–1945 роках – організатор і керівник Адигейського ансамблю пісні й танцю.

¹⁴ Ярославенко (справж. – Вінцовський) Ярослав Дмитрович (1880–1958) – хоровий диригент, композитор (за фахом – інженер-залізничник). Навчався у Львівській консерваторії (1898–1900) і Політехнічному інституті. Один з організаторів видавництва «Торбан» (1905), член СКУ (з 1940).

¹⁵ Соболь Федір Мусійович (1895–1873) – хоровий диригент. У 1916 році організував студентський хор, який 1920 року було реорганізовано в Державний український хор ім. М. Леонтовича (ДУХ). У 1932 році – викладач і керівник хору в Школі червоних старшин. 1933 року його репресували; керував хорами на Далекому Сході. 1954 року оселився у Краснодарі (Кубань, Російська Федерація).

¹⁶ Чишко Олесь (Олександр) Семенович (1895–1976) – композитор, співак, педагог. У 1924 році закінчив Харківський музично-драматичний інститут, 1937-го – Ленінградську консерваторію (усі – екстерном). У 1926–1931 роках – співак оперних театрів

(Харків, Київ, Одеса), у 1931–1948 – Ленінградського оперного театру. Автор восьми опер: «Юдифь», «Яблуневий полон», «Броненосець “Потьомкін”», «Донька Каспія», «Махмуд Тарабі», «Леся Вересай» (2-га ред.: «Леся і Данило»), «Суперники», «Іркутська історія»; а також кантат, оркестрових і вокальних творів, музики до театральних вистав тощо.

Джерела та література

1. Історія української музики : в 5 т. Т. 4 / ред. Л. Пархоменко. – Київ : Наукова думка, 1992.

2. Кузик В. Масова пісня // Історія української музики : в 5 т. Т. 4 / ред. Л. Пархоменко. – Київ : Наукова думка, 1992. – С. 155–175.

3. Музыкальная культура Украинской ССР / глав. ред. И. Ляшенко. – Москва : Советский композитор, 1979.

4. Муха А. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського Національної академії наук України (ІМФЕ) // Українська музична енциклопедія. – Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2008. – Т. 2. – С. 209–216.

SUMMARY

The article identifies two historical aspects: the first one is a history of Ukrainian musical culture concretized by specific years, the second one – a history of activities of the M. Rylskyi Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology (IASFE) of the National Academy of Sciences of Ukraine. They both have to do with the facts of the Institute's history being yet undocumented, smothered for decades, and unknown to new generations of scholars. Mentioned are former archivists, bibliographers, and librarians of the IASFE, due to whose efforts there was a success in preserving valuable documents being liable to destruction in previous totalitarian times. It was particularly marked in recording cultural and artistic events of 1917 through to 1941, specifically, from 1917 to 1921, when there were powerful national-patriotic trends.

Bibliographers-laboratorians of the Musicology Department began recording 1962 from the events of 1917: a separate folder for each year. Recordings were carried out by T. Khranevych, T. Borysova, T. Scheffe, and the then head of Musicology Department V. Dovzhenko.

It is unknown of how many of those folders were. In the fall of 1971, upon the resignation of a party leader of the Ukrainian SSR P. Shelest, a wave of *anti-nationalist* purges conducted under the close supervision of the USSR KGB specialists took place at each artistic and scientific institution. The IASFE has also experienced this mishap. Under the guise of providing *fire safety*, a large number of folders from the Department's archives of the Institute have been removed, piled in the courtyard of the building (4, Hrushevskiy Str) and burned down. The authoress of the article, then a young scholar, secretly concealed several folders referring to chronicling the Ukrainian musical life of 1917–1925 and 1927–1933. Unfortunately, it was someone else who was engaged in piling other folders for other years.

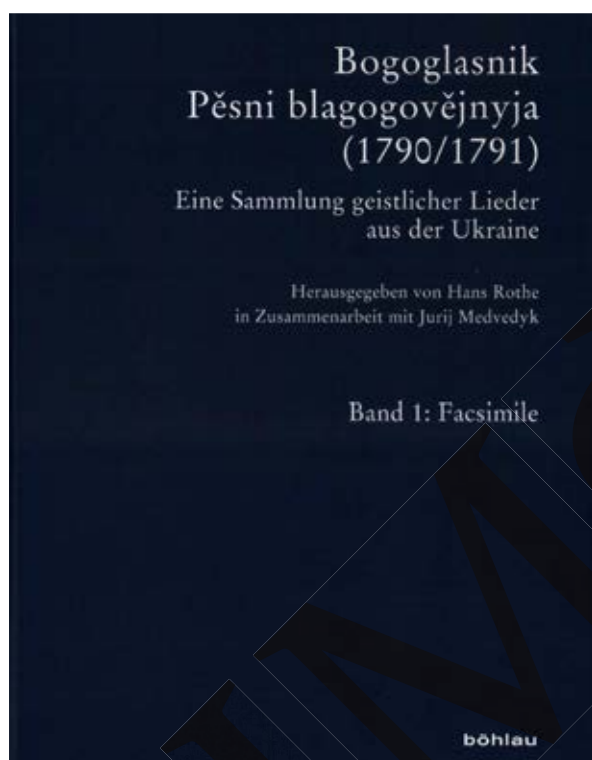
At present, at distance of centenary from the events of the first Ukrainian state building, we are publishing those records of the Ukrainian musical life. We plan to publish them in instalments, with each embracing information for four years (authoress' short notes – in square brackets). The first instalment covers 1917–1920. Texts are given in Ukrainian (in the original – in Russian; apparently, it was envisaged them to be transmitted to Moscow). A round of important events of that time, being unrecorded due to censorship, is listed at the end of the annals, in Appendices.

Keywords: archival work, bibliography, totalitarianism.

Рецензії Reviews

НІМЕЦЬКА ПУБЛІКАЦІЯ ПОЧАЇВСЬКОГО БОГОГЛАСНИКА

Юрій Ясіновський



Bogoglasnik: Pěsni blagogovějnyja (1790/1791). Eine Sammlung geistlicher Lieder aus der Ukraine: Facsimile und Darstellung, im zwei Bänden / Herausgegeben von Hans Rothe in Zusammenarbeit mit Jurij Medvedyk [Bausteine zur slavischen Philologie und Kulturgeschichte: Neue Folge, Reihe B: Editionen, Bd. 30.1, 2]. – Köln ; Weimar ; Wien : Böhlau, 2016. – 591, 431 S.

Минуло сто літ, як у Києві вийшла друком праця «Богогласник: історико-літературне дослідження» київської дослідниці Софії Щеглової [6]¹, вихованки професора Київського університету Володимира Перетца.

І ось 2016 року німецька znana славистична серія *Bausteine zur slavischen Philologie und Kulturgeschichte*, нова серія якої ви-

дається за редакцією відомого німецького славіста професора Ганса Роте, поповнилася публікацією української пам'ятки – виданням почаївського Богогласника 1790–1791 років. Підготував це видання Юрій Медведик, авторитетний у наукових колах України та за її межами дослідник українських духовних пісень, який нині очолює кафедру музикознавства та хорового мистецтва Львівського національного університету імені Івана Франка. Він є автором декількох монографій і понад 170 наукових статей. Публікація в Німеччині є, безумовно, важливим підсумком багатолітньої роботи в джерельному, історіографічному та музично-історичному аспектах.

Ю. Медведик пройшов тривалий і многотрудний шлях у пошуках методів та методології наукових студій духовної пісні й науково-критичного інструментарію видань цих текстів і пам'яток. Уже перша едиторська праця 2000 року виявила міцні знання дослідницького матеріалу та вміння подати його як критичну публікацію [4]². У німецькому виданні автор подав інформацію про невідоме раніше перевидання цього друку з доповненнями в Почаєві приблизно в 1793–1795 роках, єдиний відомий на сьогодні примірник якого недавно віднайшла Людмила Руденко в колекції нот хору Київської духовної академії (т. 2, с. 106, 181) [5].

Важливим етапом у науковій діяльності Ю. Медведика стала публікація у 2006 році монографічного дослідження української духовної пісні, доповненого зразками духовних пісень [3]. Власне ця праця склала основу його дослідження (про духовну пісню й Богогласник), репрезентованого в рецензованому німецькому виданні. У 2015 році з'явився солідний збірник ста-

тей Ю. Медведика «Ad fontes: 3 історії української музики XVII – початку XX ст.» [2], до якого ввійшов основний науковий доробок ученого за понад 25 років роботи, де опубліковано і розвідку про Богогласник (с. 30–45).

У першому томі надруковано факсиміле Богогласника 1790–1791 років з повним відтворенням тексту стародруку (с. 1–591), основу якого складають духовні пісні в чотирьох тематичних розділах (с. 7–585); репертуар охоплює 242 пронумеровані пісні та декілька без номерів. Допоміжні тексти включають титульну сторінку *БОГОГЛАСНИКЪ Пѣсни благоговѣиыя* з датою друку 1790 року (с. 1), вступне слово почаївського видавця Валеріяна Сенціцького *Собрание благоговѣиыныхъ Пѣсней вселѣтноє* з датою 1 березня 1790 року (с. 2), передмову за підписом почаївських ченців *ПРЕДОСЛОВІЄ Ко благоумнымъ Пѣвцемъ и Слышателемъ Пѣсней (Многіє въ честь всемогущаго Бога)* (с. 3–6); наприкінці вміщено віршовану післямову *ПРИСТЕЖЕНІЄ (Совершихомъ, предложихомъ лѣтны пѣсни цѣло)* (с. 586) та *Оглавленіє пѣсней въ Богогласнику обрѣтающихся*, себто перелік змісту (с. 587–591).

Основний текст факсимільної публікації Богогласника становлять чотири розділи, що укладені за тематикою; кожний з них починається окремою титульною сторінкою, на звороті яких уміщені уривки з псалмів. Перший розділ охоплює пісні на честь Ісуса Христа (с. 7–186), другий – на прославу Пресвятої Богородиці (с. 187–351), третій – на честь святих і преподобних (с. 352–501) і четвертий – покаянні й *умилительні* пісні (с. 502–585).

При виготовленні факсимільної копії, або ж при макетуванні, пропущено одну сторінку (між сторінками 320 і 321) – середина 131-ї пісні до Пресвятої Богородиці *Струмилово-кам'янецької* Івана Вольського *Исполнися небо*. А це зіпсувало загальну нумерацію сторінок, починаючи зі сторінки 321 і до кінця факсиміле – лицевий бік кожного аркуша потрапив на зворот попереднього.

Наприкінці другого розділу, що включає пісні до Пресвятої Богородиці, додано пісню на *Пренесеніє Чудотворнія, Народно увѣнчанія Ея Иконы, з Притвора в новую Церковь (Изійдите Двори)*, що відбулося 8 ве-

ресня 1791 року на свято Різдва Богородиці (с. 344–351). Текст опубліковано паралельно церковнослов'янською та польською мовами, а до першої строфи додано ноти (с. 346); вкладку доповнює гравюра із зображенням Почаївської Богоматері (її надруковано чомусь значно менших розмірів, ніж оригінал) (с. 345). Безсумнівно, цей текст був доданий до вже готової книги, хоча незрозуміло, чи ця книга вже вийшла у світ на той час, чи видання було затримане через свято 1791 року і появу із цієї нагоди додатку, який, між іншим, вийшов також окремим листочком того ж 1791 року [1]³ (т. 2, с. 107–108, 195). Примірники без цих додатків, щоправда, невідомі. За пізніший час вставки цих текстів добре промовляють друкарські реклами: наприкінці другої частини (с. 343) реклама сповіщає про початок наступного третього розділу – *часть 3*, проте саме тут почаївські видавці вклали додаткові аркуші, а власне третій розділ починається зі с. 352. Тому суперечності датування почаївського Богогласника й надалі залишаються, до сьогодні в літературі трапляються дати – то 1790 рік, то 1791-й, або ж 1790/1791. Цієї суперечності не оминуло й рецензоване видання: на обкладинці – 1790/1791 роки, а в змісті на початку другого тому – 1790 рік (с. V).

Особливо варто відзначити високу якість факсимільного друку, аркуші якого сумлінно вичищені від бруду – не залишилося жодних маргінальних записів, нотаток і сигнатур.

Суттєвим недоліком факсимільної публікації є відсутність фізичного опису цього видання – розміри, кількість аркушів, особливості розміщення тексту на сторінці тощо, а також не вказано примірник чи примірники, які слугували підставою видання. Варто було б також порушити питання видавничої політики почаївських ченців наприкінці XVIII ст., яка, власне, й інспірувала появу такого унікального видання⁴.

До факсимільної публікації пам'ятки долучено інципітарій репертуару пісень з Богогласника (с. VII–XIII) із вказівками на сторінки рецензованого видання. Для точнішої ідентифікації пісень варто було б додати нумерацію пісень за стародруком, тим більше, що в нумерації факсиміле через згаданий пропуск однієї сторінки є помилка, і вона не відповідає дійсності.

РЕЦЕНЗІЇ

Перший том видання відкриває вступна стаття редактора Г. Роте (с. V–VI), у якій, зокрема, він пояснює причини різного написання назви збірника в титулярії і текстах Ю. Медведика – *Bogoglasnik* і *Bohohlasnyk*, а також пояснює цю суперечність потребою виокремити тексти церковнослов'янською та українською мовами. Проте тут шановний професор припускається помилки, бо в Україні в той час уже утвердилася українська вимова церковнослов'янської мови, де літера *г* у церковнослов'янських текстах таки була м'якою – *h*. Літера *ѣ* частіше вимовлялася як *i*, хоча не завжди, тому її написання варто зберігати (див., наприклад, праці Юрія Шевельова чи Міхаеля Мозера). Та й у Росії українська вимова літургійних текстів зберігалася тривалий час – аж до середини XIX ст.⁵

Другий том уміщує дослідницькі тексти Ю. Медведика про Богогласник і репертуар його духовних пісень. Переважно ці матеріали вже публікувалися, зокрема в згаданій монографії 2006 року. Проте вони розширені, доповнені й уточнені новими спостереженнями та фактами, а головне – у такому обсязі вперше друкуються німецькою мовою й адресуються західним науковцям. Українською мовою опубліковано досить розлоге резюме (с. 173–206).

Перші два розділи присвячено історіографічному огляду писань про українські духовні пісні та Богогласник, історико-філологічних і музикознавчих (с. 15–53). Ю. Медведик слушно виокремив ґрунтовну публікацію збірника духовних пісень Ольги Дольської 1996 року за редакцією Г. Роте (с. 50–52). Проте він не звернув уваги на помилку в цьому виданні в назві фонду ГИМ – *Музейное*, тоді як така збірка є в РГБ, а в ГИМі для розрізнення свідомо назвали *Музейское собрание*; щоправда, у тексті Ю. Медведик дипломатично оминув назву фонду, написавши «ГИМ 1938», що, вочевидь, є помилкою, бо такий номер мають і багато інших збірок цього музею.

У третьому розділі йдеться про музично-стильові особливості українських духовних пісень (с. 54–66), зокрема, розглядається метрика й практика співу різних пісень *на тон*, тобто мелодію (с. 63–66). Справедливо зауважено, що не завжди ру-

кописні тексти переписані грамотно, це також стосується опублікованого Богогласника, що ускладнює аналітичний дискурс. Тому, як зазначає автор, ще потрібні ґрунтовні музично-текстологічні дослідження (с. 186). Не дивно, що виклад у цьому розділі досить таки фрагментарний і радше сигналізує за напрями майбутньої праці.

У четвертому та п'ятому розділах розглянуто рукописні збірники духовних пісень та їх друквані видання (с. 67–113).

У короткому шостому розділі йдеться про почаївський першодрук Богогласника (с. 107–113) – структуру, мову, пізніші передруки, а також виокремлено вищезгадане питання походження додатку 1791 року. У сьомому розділі мовиться про репертуар Богогласника, його витоки в рукописній традиції, західні запозичення й переробки, багатоголосі опрацювання, фольклорну рецепцію (с. 114–166). Матеріали цього розділу опрацьовані дуже ґрунтовно і є, безумовно, великим успіхом Ю. Медведика.

Основний текст другого тому завершує резюме німецькою мовою (с. 167–172) та доволі розлогий підсумковий текст українською (с. 173–206), у якому переважно йдеться про почаївський Богогласник 1790–1791 років.

Особливу цінність другого тому рецензованого видання становить ґрунтовно опрацьована джерельна студія над піснями з Богогласника (с. 209–371), яка включає короткий список рукописних пам'яток, опрацьованих *de visu*, укладений за бібліотеками, архівами та музеями як в Україні, так і за її межами (с. 211–240); перелік імен авторів духовних пісень та інципітарію створених ними пісень (с. 241–266); повний інципітарій пісень з Богогласника, де вміщено імена авторів, акровіршів, список рукописних джерел та бібліографію (с. 267–371). Це доповнення, вочевидь, – одна з найбільш вартісних сторінок наукового доробку Ю. Медведика, акумульованого в цьому німецькому виданні. Багаторічна праця, що включала опрацювання значної кількості рукописів та збірок у бібліотеках різних міст та країн, стала великою подвижницькою справою науковця. Кожний рукопис перегорнутий, прочитаний, визначено дату й місце створення, середовище та територію побутування, міграційні рухи тощо.

Доповнює видання розлога й сумлінно опрацьована бібліографія (с. 372–414), а також список скорочень (с. 415–416) і допоміжні покажчики – іменний та географічний.

З окремих неточностей укажемо декілька. У написанні імені українського філолога Дмитра Чижевського німецька транскрипція чомусь відображає його російську форму – *Dmitrij* (т. 2, с. V, 22). У колонтитулі іменного покажчика – напис російською мовою «лични имена», до того ж з помилкою (т. 2, с. 421–425). Назву збірника варто писати без лапок чи курсиву – Богогласник, – як це прийнято в назвах середньовічних традиційних збірників як на Сході, так і на Заході: Біблія, Коран, Тора, Октоїх, Мінея, Ірмологіон, Антифонарій, Міссал тощо. На с. 195 згадано першу публікацію нотного Ірмолая 1700 року у Львові як видання початку XVIII ст., але 1700 рік є останнім роком XVII ст., а не початком XVIII.

Рецензоване німецьке видання Богогласника, як і ґрунтовні супровідні тексти, красномовно засвідчує дуже авторитетну позицію Ю. Медведика. Упродовж кількох десятиліть крок за кроком він розшукував, ідентифікував, описував і публікував свої джерельні й історіографічні студії на ниві української духовної пісні XVII–XVIII ст., відточуючи дослідницький інструментарій, методологію та методику пошукової й аналітичної роботи. Саме видання почаївського Богогласника виходить далеко за межі власне публікації пам'ятки й досконало представляє величезну рукописну традицію побутування, яка накопичувалася протягом кількох століть. Тому науковець дуже переконливо і з чудовим знанням матеріалу репрезентував витоки репертуару Богогласника. Тут почаївські ценці пішли шляхом добре втворованої української барокової традиції створення подібних антологій, починаючи з київського видання Анфологіона 1619 року, антологій барокової поезії під різними назвами аж до збірника Григорія Сковороди «Сад божественних пісень».

Безсумнівно, цілеспрямований дослідницький дискурс Юрія Медведика на полі духовної пісні є одним з найпотужніших у сучасному українському музикознавстві й заслуговує якнайвищої оцінки. Цей досвід засвідчує зрілість і неабияку наукову реф-

лексію науковця, яка водночас розкриває нові й ще ширші дослідницькі горизонти культурного простору України XVII–XVIII ст.

Примітки

¹ Раніше ця праця видавалася на сторінках часопису Київського університету «Университетские Известия», 1917 рік.

² Ідея перевидання цієї збірки разом з розмаїтими рукописними додатками належала невтомному трудівнику на культурній ниві Надсяння панові Володимиру Пилиповичу, який разом з родиною надав фінансову підтримку для її публікації.

³ Це окреме видання обмежилося початковою строфою і гравюрою на звороті. У Богогласнику додано нотний текст і п'ять пронумерованих строф без нот. Імовірно, цей листочок 1791 року призначався для монахів і прочан, які велелюдно наповнили Почаївську лавру цього святкового дня.

⁴ Коротко аналізуємо почаївський Богогласник 1790–1791 років за описом каталогу Запаса – Ісаєвича з деякими доповненнями за примірником бібліотеки Унівської Свято-Успенської лаври (стд. 430). Друк in 4° обсягом 296 нумерованих аркушів; на сторінці 26, 28 рядків, 8 нотних станів (арк. 76 зв., або с. 152 факсимільної публікації); шрифти кириличні та латинські (антиква). Одна гравюра на всю сторінку (17×3 см): Богородиця з Дитям. Виливні прикраси: заставки і смужки в тексті, колонтитули, кінцівки. Нотні черенки взято з почаївських ірмоліоїв.

⁵ Щоправда, під час підготовки до друку аналізованої праці Ю. Медведик постійно звертав увагу Г. Роте на цю серйозну неточність у назві видання. Не допомогло й те, що свою наукову аргументацію німецькому професорові виклав відомий український мовознавець професор Василь Німчук.

Джерела та література

1. *Запаско Я.* Каталог стародруків / Я. Запаско, Я. Ісаєвич. – Кн. 2. – Ч. 2. – № 3576. – С. 66.
2. *Медведик Ю.* Ad fontes: 3 історії української музики XVII – початку XX ст.: вибрані статті, матеріали, рецензії. – Львів: ЛНУ ім. І. Франка, 2015.
3. *Медведик Ю.* Українська духовна пісня XVII–XVIII століть / ред. Ю. Ясіновський [=Історія української музики: дослідження, вип. 15 / Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України]. – Львів: УКУ, 2006.
4. Пісні до Почаївської Богородиці: перевидання друку 1773 року / транскрипція, комент. і дослідження Ю. Медведика [=Історія української музики: джерела, вип. 6]. – Львів, 2000. – 148 с.
5. *Руденко Л.* Нотна бібліотека хору Київської духовної академії [=3 історії музичної спадщини України / НБУ імені В. І. Вернадського]. – Київ, 2013. – № 501. – С. 252–253.
6. *Щеглова С.* Богогласник: историко-филологическое исследование. – Киев, 1918.

ВНУТРІШНІЙ ДІАЛОГ КОМПОЗИТОРА Й НАУКОВЦЯ

Майя Ржевська



Чембержі М. Професія – композитор : монографія. – Київ : Автограф, 2017. – 64 с.

Справедливо вважається, що будь-який твір, у тому числі й науковий, містить у собі виразний відбиток особистості автора. Автор цієї книжки – людина, у якій поєднується, здавалося б, принципово не поєднуване: таланти композитора, педагога, науковця, менеджера, блискучого стратега й тактика. А ще це людина, яка ніколи не заспокоюється, не зупиняється на досягнутому, шукає можливості долати труднощі в оптимальний спосіб, постійно йти до нових вершин.

Буде доволі складно визначити, який з видів діяльності є найважливішим для Михайла Івановича Чембержі. Свій талант педагога й організатора він уже багато років реалізує як ректор одного з інноваційних

мистецьких навчальних закладів – Київської дитячої Академії мистецтв, започаткованої 1994 року за його ініціативою на основі ретельно продуманого й обґрунтованого проекту, а також працює професором на кафедрі композиції Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Композиторський потенціал, утілений у численних творах, приніс митцеві визнання і широких кіл публіки, і прискіпливих колег: не даремно народний артист України, лауреат мистецьких премій і конкурсів, дійсний член Національної академії мистецтв України М. Чембержі впродовж багатьох років очолює відділення музичного мистецтва цієї поважної установи. Педагогічна й композиторська діяльність органічно пов'язана з успішною науковою роботою: автор кількох монографій та численних статей, професор М. І. Чембержі є членом-кореспондентом Національної академії педагогічних наук України.

Монографія, про яку тут йдеться, є в певному сенсі особливою. З одного боку, вона продовжує ідеї головної праці М. Чембержі «Ранкові роздуми про вічне» (Київ : Автограф, 2010) – книжки, у якій окреслено весь обшир інтенсивної інтелектуальної роботи автора. З другого, – «Професія – композитор», як видно із самої назви, – праця, що її головний фокус зосереджено на характеристиці безкінечно дорогого митцеві унікального виду людської діяльності, суб'єкт якої приречений матеріалізувати вершини свого натхнення через досконале засвоєння ремесла, керуючись при цьому жорсткою самодисципліною. Готовність до самопожертви як складова композиторського професіоналізму, очевидно, є тим, що дає митцеві безперечні переваги. Як пише М. Чембержі, композитор може «не лише реалізовувати власні творчі інтенції, але <...> звертатися з посланням до людства» (с. 6).

Структура монографії є виваженою, вона відбиває основні напрями руху дум-

ки вченого. Розділ «Робота композитора як особливий вид мистецької діяльності» дає читачеві можливість стати учасником «діалогу» автора з іншими науковцями, які зверталися до питань композиторської творчості. Особливо варто відзначити розвиток деяких важливих положень, сформульованих у працях Антона Івановича Мухи, який також був водночас композитором і музикознавцем. Розглядаючи питання формування композиторської особистості та її структури, передумов-характеристик композиторської творчості, структуру й динаміку самого процесу творчості, митці-науковці немовби не лише прагнуть осмислити певні явища взагалі, але й здійснюють направлений (і нерідко болісний) самоаналіз.

Наступний розділ монографії демонструє ерудицію дослідника щодо композиторського професіоналізму в його історичній динаміці: від здобуття можливості фіксації нотного тексту, що стало потужним стимулом для створення й подальшого запису музичного твору, до сьогодення. Цілком логічно до цього контексту вписано міркування щодо самої категорії «музичний твір». Підсумовуючи короткий огляд професії композитора як історичного феномену, М. Чембержі зазначає: «Характер сучасних музичних текстів, що відбивають світобачення й світосприйняття людини ХХІ ст. з його багатоскладовою й суперечливою реальністю, виявляє складність змісту композиторської професії сьогодення» (с. 13).

Від висвітлення історико-теоретичних аспектів предмета дослідження М. Чембержі переходить до розгляду складного комплексу питань, що локалізовані на перетині проблематики музичної творчості й мистецької педагогіки (розділ «Формування композиторського професіоналізму в процесі навчання»). У полі зору дослідника опиняються процеси становлення й розвитку мистецької освіти загалом, стан регіональних композиторських шкіл сучасної України, нарешті, специфіка навчання композиторів.

Безперечно цікавим видається екскурс до історії української музичної освіти, вписаний до європейського контексту.

Функціонування нинішніх музичних академій «підсвічене» їхньою сторічною історією, що робить сучасні досягнення ще більш переконливими. Цілком виправданою й зумовленою всім ходом музично-історичного процесу постає поява нових навчальних закладів, серед яких гідне місце посіла Київська дитяча Академія мистецтв: «Ґрунтуючись на традиціях світової й вітчизняної професійної мистецької освіти, сповідуючи та стверджуючи принципи її безперервності як найбільш оптимальної та ефективної побудови освітньої вертикалі (від підготовчої до вищої школи), Академія презентує свої нестандартні бачення та нові підходи до організації навчального процесу, наполегливо створює умови для підготовки конкурентоспроможних фахівців із різних видів мистецтва», – зазначає автор (с. 28–29).

Від характеристики регіональних композиторських шкіл у їх історичному розвитку й сучасному стані М. Чембержі переходить до практичних питань професійного навчання сучасних композиторів. Особливий наголос зроблено на необхідності органічного поєднання формування високого загальнокультурного рівня молодого митця та комплексу професійних знань і навичок, включно із засвоєнням сучасних комп'ютерних технологій. Підкреслюється, що відчуття причетності до національної культурної традиції є важливим чинником професійної підготовки: «Особливо відзначимо потребу донесення до свідомості майбутнього композитора відчуття причетності до загальнолюдських мистецьких досягнень і водночас почуття глибокого патріотизму, своєї приналежності до української культури» (с. 35).

Ще одна грань особистого мистецького досвіду стає предметом осмислення науковця в останньому розділі монографії, озаглавленому з усією відвертістю – «Композиторська діяльність як творча потреба». Дійсно, для справжнього композитора писати музику майже так само необхідно, як дихати. М. Чембержі ділиться з читачами власним досвідом створення музики в різних жанрах, що, безперечно, збагачує наше уявлення про специфіку

РЕЦЕНЗІЇ

творчого процесу, наслідком якого є поява нових опусів.

Монографія дає різностороннє уявлення про грані композиторської професії не лише в художньому та інтелектуальному, але й в етичному вимірі. Із цим суголосні останні сторінки дослідження, де автор пише, що професійний композитор має якомога раніше усвідомити думку про необхідність постійного самовдосконалення й пізнання нового впродовж усього життя, «адже він обрав своєю долею віддане служіння мистецтву, що потребує безперервного особистісного розвитку, готовності до

ретельного щоденного навчання, рівновдячного прийняття пронизливої болісності падінь та неймовірного сліпучого щастя злетів, як ствердження мудрої життєвої філософії безперервного руху вперед, хвилюючих, до останнього дихання, наполегливих пошуків і відкриттів» (с. 62). Ця пронизлива відвертість, що ґрунтується на осмисленні особистого багаторічного досвіду як складової музично-історичного процесу в цілому, надає величезної переконливості меседжу, що його надсилає автор сучасникам та наступним поколінням митців.

Театральне Мистецтво

Dramatic Art

УДК 82-2(510)“195/20”

«РОЗМОВНА ДРАМА» В ТЕАТРАЛЬНОМУ ПРОСТОРІ КИТАЙСЬКОЇ НАРОДНОЇ РЕСПУБЛІКИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Янь Чао

У статті здійснено спробу охарактеризувати три етапи розвитку «розмовної драми» другої половини ХХ ст.: перші роки Китайської Народної Республіки (1949–1966), період «культурної революції» (1966–1976), постмаоїстський період (1976 – наш час). Визначено соціально-політичні й культурні умови, за яких розвивалася «розмовна драма». Висвітлено «пропоновані обставини», у яких існує сучасний драматичний театр Китайської Народної Республіки.

Ключові слова: «розмовна драма» Китайської Народної Республіки, «культурна революція», драматичний театр Китайської Народної Республіки.

В статті предпринята попытка охарактеризовать три этапа развития «разговорной драмы» второй половины ХХ в.: первые годы Китайской Народной Республики (1949–1966), период «культурной революции» (1966–1976), постмаоистский период (1976 – наше время). Определены социально-политические и культурные условия, в которых развивалась «разговорная драма». Освещены «предлагаемые обстоятельства», в которых существует современный драматический театр Китайской Народной Республики.

Ключевые слова: «разговорная драма» Китайской Народной Республики, «культурная революция», драматический театр Китайской Народной Республики.

The author attempts to characterize three stages of the spoken drama development of the second half of the 20th century: the first years of the PRC (1949–1966), the period of the Cultural Revolution (1966–1976), and the post-Mao period (1976 – our time). The article determines socio-political and cultural conditions, in which the spoken drama developed. It also throws light upon the *suggested circumstances*, in which the Chinese modern dramatic theatre exists.

Keywords: China's spoken drama, Cultural Revolution, Chinese dramatic theatre.

Звичний для європейської сцени драматичний театр було завезено до Китайської Народної Республіки (далі – КНР) лише на початку ХХ ст. У цій країні його популяризували під назвою «розмовна драма». Зародившись як мистецтво прогресивно орієнтованих на західну культуру соціальних груп, за кілька десятиліть новий для країни вид театрального мистецтва повністю інтегрувався в її соціокультурний простір. Разом із цим, незважаючи на істотні досягнення, у першій половині ХХ ст. «розмовну драму» все ще сприймали як явище чужорідне, запозичене, і ставлення до неї значною мірою залежало від політичних обставин.

У другій половині ХХ ст. вектор розвитку «розмовної драми», залежно від політичного курсу країни, неодноразово змінювався. Для розуміння сучасного становища «роз-

мовної драми» і театрального процесу КНР загалом необхідно з'ясувати умови, за яких існувала «розмовна драма», а також мистецькі й соціокультурні принципи, на які спирався драматичний театр КНР.

Мета статті. Визначити основні вектори розвитку «розмовної драми» другої половини ХХ ст., їхній вплив на сучасний драматичний театр у КНР.

Значним стимулом для утвердження «розмовної драми» стало заснування 1949 року КНР. У «Резолюції про виконання літературної та художньої політики партії», яку випустив департамент пропаганди комуністичної партії 7 листопада 1949 року, було зазначено, що серед усіх літературно-мистецьких форм розвиток драми є найважливішим. Було задекларовано й репертуарну політику: департамент пропаганди піддавав критиці п'єси, що тематично не стосувалися

ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

воєнних подій, а також класичний репертуар, який «відстоював» «феодалські порядки» [5].

По всій країні було створено театральні компанії, фінансовані державою. Особливу увагу приділяли ж театральній освіті: так, у Пекіні й Шанхаї створили два університетські навчальні заклади для підготовки спеціалістів «розмовної драми» – Центральну театральну академію і Шанхайську театральну академію, контрольовані центральним урядом. 1956 року відбувся перший Національний театральний фестиваль.

У постреволуційний період політичне керівництво країни намагалося продовжити традицію минулих років: найголовніша місія драми – це служити робітничо-селянсько-солдатським верствам. 1953 року Міністерством культури було мобілізовано театральні трупи для виконання вистав у сільській місцевості, на шахтах, заводах і залізничних будівельних майданчиках. У рамках цієї програми того ж року державні театральні трупи зіграли понад 41 тис. вистав для 45 млн глядачів [6].

Увагу держави до розвитку театрального мистецтва, зокрема «розмовної драми», Девід Холм пояснював тим, що «драматичний рух, без сумніву, був потужною пропагандистською зброєю в арсеналі комуністів, такою, що давала їм значну перевагу (серед своїх суперників) у спілкуванні із цивільним селянським населенням та власними військами» [13, р. 319].

І справді, соціально-політичні умови (громадянська та японо-китайська війни, радикальна аграрна революція, інтенсивне державне будівництво), як не дивно, сприяли розвитку нових драматичних компаній та нових форм культурної діяльності. Здебільшого це були агітаційні команди та драматичні трупи, які агітували за проведення земельної реформи. За кілька років КНР «мобілізувала» десятки тисяч аматорських драм-труп у сільському Китаї, які, спираючись на популярні серед населення жанри, пропагували реформи на місцевому рівні [12, р. 5].

Від початку 1950-х років на основі спорідненості ідеологічних настанов розпочалася активна співпраця між КНР і СРСР у сфері культури. Заступник міністра культу-

ри СРСР М. Данилов в одній зі своїх доповідей відзначив: «Культурна співпраця СРСР з іншими державами соціалістичного табору розвивалася і розвивається на базі спільної соціалістичної ідеології, нашої спільної боротьби за торжество марксистсько-ленінських ідей. Вона просякнута духом пролетарського інтернаціоналізму і спільної боротьби проти буржуазної ідеології, проти будь-якого вияву ревізїонізму» [2]. У цей період драматичне мистецтво КНР затверджувало у своїй практиці систему Станіславського як єдиноправильний метод роботи над виставою.

Радянсько-китайська співпраця проходила переважно на території СРСР. Радянські глядачі були належно ознайомлені з музичними виставами КНР, особливо пекінською оперою: відомий майстер Мей Лань-фан тричі відвідав Радянський Союз. У 1950-ті роки кілька китайських оперних театрів побувало в СРСР на гастролях. Зокрема, у серпні–вересні 1955 року Державний театр опери КНР відвідав Мінськ, Москву, Ленінград, Свердловськ і Новосибірськ; у 1955-х, 1956-х і 1958-х роках у Радянський Союз на гастролі приїжджав Китайський оперний театр; у 1956–1957-х роках гастролював Шанхайський театр пекінської музичної драми; 1958-го року – експериментальний оперний театр КНР [8, с. 32–33].

Отже, у перші роки існування КНР «розмовна драма» продовжувала експлуатувати жанр агітаційних вистав, активно використовуваний владою в період японо-китайської війни. Відбулося «звуження» європейської експансії: якщо в 1920–1930-ті роки китайська «розмовна драма» збагачувала власний театральний арсенал співпрацею з Японією, США, Західною Європою, то в 1950–1960-ті роки взірцем для наслідування було «одноголосно» обрано радянську модель – систему Станіславського і «соціалістичний реалізм».

Вивчаючи театр в епоху «культурної революції» (1966–1976), Сяомей Чень висунула припущення, що навіть тоді, коли часи війни залишилися далеко позаду, драма все ще мала величезну владу над своєю аудиторією, формуючи національні ідентичності [16, р. 74].

ЯНЬ ЧАО. «РОЗМОВНА ДРАМА» В ТЕАТРАЛЬНОМУ ПРОСТОРИ КИТАЙСЬКОЇ НАРОДНОЇ РЕСПУБЛІКИ...

Одним із сигналів, що сповістив про початок «культурної революції» в театрі, можна вважати статтю відповідального працівника Головного політичного управління Народно-визвольної армії КНР Яо Вень-юаня, опубліковану в листопаді 1965 року в шанхайській газеті «Веньхуей бао». Стаття містила критику драми «Розжалування Хай Жуя» відомого історика і драматурга У Ханя. Автор п'єси створив образ високопоставленого чиновника, який жив у XVI ст., в епоху династії Мін. Хай Жуї був незгодний з украй жорстокою політикою імператора і, звертаючись до нього, запитував: «Раніше ти ще робив щось хороше, а що ти робиш тепер? виправ помилки, дай народу жити в щасті. Ти зробив дуже багато помилок, а вважаєш, що в усьому правий і тому відкидаєш критику». Публікація цієї п'єси 1961 року викликала жваву дискусію серед істориків, філософів і літераторів Китаю. Яо Вень-юань висунув У Ханю чітке політичне звинувачення, назвавши його прихильником і захисником «правих опортуністів», яких 1959 року було засуджено за незгоду з політикою великого стрибка, народних комун і малої металургії. Статтю Яо Вень-юаня було передруковано органом ЦК КПК «Женьмінь жибао» та іншими центральними газетами і журналами [1, с. 5].

Більшість лідерів та ідеологів «культурної революції» були літературознавцями, театральними діячами і добре розуміли, якою «зброєю» може бути театр, що і змусило їх шукати засобів абсолютного контролю над сценічним мистецтвом.

Коли дослідники згадують мистецтво цього періоду, вони зазвичай подають вісім революційних моделей театральних творів: п'ять модернізованих опер у Пекіні, два повнометражних балети та одну симфонію. Ці твори – «Легенда про червоний ліхтар», «Шацзябан», «Спритне загарбання Тигрової гори», «Рейд підрозділу Білого тигра», «Ода Драконовій річці», «У доці», «Червоний загін», «Дівчина з білим волоссям» – сприймаються як символ «культурної революції». Вибір вищеподаних творів передусім зумовлений їхньою сюжетною лінією, побудованою на історії хоробрості та винахідливості героя, який переміг по-

тужного ворога. Водночас кожна із цих моделей мала впливових покровителів у культурному апараті КНР [11, р. 173].

Названі вісім творів виконували функцію зразкової моделі для всіх інших форм виконавського мистецтва. Епізоди з оригінальних опер були переказані в інших художніх формах: у поетичній формі «куайшу», у коротких розмовних постановках без музичного супроводу, в переказах епізодів у жанрі фентезі тощо.

Під час «культурної революції» всі іноземні літературні твори, на яких і формувалася свого часу «розмовна драма», заборонили. Так, ще до офіційного початку «культурної революції» було засуджено заступника завідувача відділом агітації і пропаганди ЦК КПК Чжоу Яна, який був звинувачений у тому, що керувався «у галузі літератури і мистецтва ідеями російських буржуазних літературних критиків Белінського, Добролюбова і Чернишевського, а в галузі театру – системою Станіславського» [1, с. 8]. Лише 1978 року КНР оголосив «політику відкритості», відтак вивчення іноземної літератури офіційно дозволили [7, с. 128].

Десятиліття «культурної революції» фактично знищило «розмовну драму». Майже всі театральні трупи в країні було закрито.

Смерть Мао Цзедуну 9 вересня 1976 року та падіння «банди чотирьох» 6 жовтня того ж року не одразу змінили ситуацію. У перші два роки, після завершення епохи Мао Цзедуну, драматурги залишалися в полоні звичної традиції – вихваляння правлячих лідерів. Однак, після прийняття конституції 1978 року, що декларувала «чотири великі свободи» (включаючи свободу вираження поглядів), одинадцятого з'їзду Комуністичної партії КНР, публічної критики деяких політичних рішень Мао Цзедуну та нормалізації зовнішніх відносин (особливо зі США), ситуація у сфері мистецтва також почала змінюватися.

Від 1978 року можна спостерігати прагнення вийти за жорсткі межі соціалістичного реалізму. У цей час починається ознайомлення китайських митців із представниками різних літературних шкіл і напрямів: сюрреалізму, неореалізму, авангардизму, постмо-

ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

дернізму, з'являються переклади Ф. Кафки, А. Камю, Х. Л. Борхеса, Г. Г. Маркеса, В. Фолкнера, Д. Джойса, С. Беккета, А. Роб-Гріє, І. Кальвіно, У. Еко. У літературних колах починається обговорення «запізнілого модернізму» і його впливу на літературу КНР [3, с. 407]. Особливим досягненням стає культурний обмін. Так, у Пекінському народному художньому театрі А. Міллер 1983 року поставив «Смерть комівожера». 1986 року відбувся перший Шекспірівський фестиваль у Китаї (було представлено понад двадцять вистав). 1989 року американський режисер Р. Шехнер поставив у Шанхаї китайську п'єсу Вільяма Сана [14, р. 134].

У 1970-х роках було оприлюднено чимало вистав, де «головне місце посідала тема любові й душевних переживань, а також постановки детективного плану» [9, с. 341]. Однак означений період тривав недовго. Уже 1981 року офіційна критика сформулила негативну оцінку такому репертуару, вважаючи, що реалістичну драму потрібно залишити в минулому і переключити увагу на виробничу тематику, пов'язану з проведенням курсу «чотирьох модернізацій».

Від середини 1980-х років китайська «розмовна драма» зіткнулася з тими ж труднощами, що й театр інших країн, загалом через вплив телебачення і кіно. Театральні художники були змушені експериментувати як із формою, так і зі змістом вистав, поєднуючи елементи театральних шкіл Заходу і традиційного китайського театру. Якщо до цього понад тридцять років у китайському розмовному театрі домінував натуралізм, то із середи 1980-х років головним творчим вектором став експериментальний театр: «У середині 1980-х років вимоги глядачів зросли, що слугувало стимулом для оновлення драматичного театру. Одна частина фахівців заявляла про необхідність «націоналізації» драматичного театру, з огляду на специфіку театру традиційного; інша вважала, що драматичний театр необхідно осучаснити, запозичуючи досвід модерністських, авангардистських театральних течій Заходу» [9, с. 341].

У 1980-ті роки до театрального простору КНР повернулися «малі» театри, що

ставили собі за мету «пошук нової глядацької аудиторії». До цього, зокрема, закликав режисер культової китайської вистави «Абсолютний сигнал» Лінь Чжаохуа: «Суть театру – у взаємодії акторів і глядачів, основним театральним моментом у подальшому пошуку можна назвати відносини глядача й актора» [4].

Акцент на національній драматургії, з одного боку, та запозичення європейських авангардних ідей, – з другого, сприяли формуванню нової тенденції: «У цей період [1980-ті роки. – *Янь Чао*] не можна назвати жодного західного драматурга, чий п'єси б з постійним успіхом ішли в китайських театрах. Експериментальна драма була мейнстрімом, головним напрямком у театральному житті КНР впродовж шести років, поки поступово вона не відійшла на периферію» [3, с. 407].

Сьогодні розмовна драма КНР ґрунтується на творах, що тісно пов'язані з національною традицією: «Гроза», «Схід сонця», «Пекінці» Цао Юя, «Чайна», «Сянцзи-верблюд», «Канава Драконів вус» Лао Ше, «Подорож на Захід» У Чен'єня, «Сон в Червоному теремі» Цао Сюеціня, «Сім'я» Ба Цзіня тощо, а також на класику світової літератури [10, с. 611–612].

Особливою темою, що викликає неодмінний відгук глядацької аудиторії, стали рефлексії щодо політичного минулого країни. Так, професор китайської і порівняльної літератур у Державному університеті Огайо Сяо Мейчень вважає, що в багатьох випадках естетичні концепції в сучасній китайській драмі можуть мати вплив на суспільство, якщо вони так чи інакше пов'язані з політичним контекстом. У письменника, який перебуває в опозиції до панівного режиму, народжуються особисті переживання, що стосуються політичних питань; проходячи через художню трансформацію, ці враження знаходять своє відображення в його творах – як у формі, так і у змісті [15, р. 201].

У 1990-ті роки театр КНР зіткнувся з великими економічними труднощами. Протягом цього десятиліття загальне число театральних компаній скоротилося, і велика кількість театральних фахівців стала

ЯНЬ ЧАО. «РОЗМОВНА ДРАМА» В ТЕАТРАЛЬНОМУ ПРОСТОРІ КИТАЙСЬКОЇ НАРОДНОЇ РЕСПУБЛІКИ...

працювати на телебаченні. Значна частина митців звернулися до альтернативних театральних форм і сценічних майданчиків. Щоб задовольнити вимоги нової ринкової економіки, театральне співтовариство стало приділяти велику увагу такому жанру, як мюзикл, що було навіть включено в освітню програму Пекіна й Шанхая [14, р. 136].

Висновки. За сто років свого існування «розмовна драма» в КНР пройшла шлях від елітарного до масового мистецтва. Від самого народження «розмовна драма» перебуває в залежності від політичної ситуації, що виявляється в маніфестах театральних діячів, репертуарній політиці, напрямках розвитку театральних компаній, «сразках» та у власне факті існування або ж не існування «розмовної драми».

Напрямок представлено двома основними течіями: театром державним, що намагається синтезувати національне мистецтво з принципами психологічного театру, й експериментальним, орієнтованим виключно на європейські тенденції. Обидві течії «розмовної драми» розвивалися стрибкоподібно, на десятиліття припиняючи своє існування. Це, зрештою, і стало однією з причин того, що сьогодні «розмовна драма» КНР залишається наслідувачем або, щонайбільше, продовжувачем традицій європейського театру.

Джерела та література

1. Делюсин Л. «Культурная революция» в Китае / Л. П. Делюсин. – Москва : Знание, 1967. – 48 с.
2. Доклад заместителя министра культуры СССР об улучшении культурных связей с зарубежными странами. 1959 г. // Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга. – Ф. 105, оп. 1, д. 809, л. 3.
3. Кузнецова Ю. Экспериментальный театр в Китае в первой половине 1980-х гг. / Ю. А. Кузнецова // Общество и государство в Китае : XLII науч. конф. – Москва : Ин-т востоковедения РАН Москва, 2011. – Вып. 3. – С. 406–412.

4. Линь Чжаохуа, Гао Синцзянь. І знову про художній задум «Абсолютного сигналу» / Линь Чжаохуа, Гао Синцзянь // Художній пошук «Абсолютного сигналу». – Пекін, 1985. – С. 120. (кит.)

5. Постанова Департаменту пропаганди Центральної комуністичної партії Китаю про виконання літературної та художньої політики партії. – Пекін. – 1959. – С. 27–28. (кит.)

6. Тянь Хань. Як ми будемо працювати в першу п'ятирічку? / Тянь Хань // Драма. – 1955. – С. 6. (кит.)

7. Хромова И., Токарева Г. Чеховская драматургия в современном китайском театре: проблема рецепции / И. А. Хромова, Г. В. Токарева // Вестник Московского университета. – 2016. – № 1. – С. 125–138.

8. Чжуан Юй. Китайские театральные постановки на советских сценах в 1950-е годы / Чжуан Юй // Вестник Северного (Арктического) федерального университета. Серия «Гуманитарные и социальные науки». – Архангельск, 2017. – № 2. – С. 30–35.

9. Шулунова Е. Китайская театральная культура: традиция и современность / Е. К. Шулунова // Исторические события в жизни Китая и современность. Материалы конференции. – Москва : ИДВ РАН, 2016. – С. 339–348.

10. Шулунова Е. Поиски новых форм выразительности в китайском драматическом театре / Е. К. Шулунова // Всероссийская научная конференция «Философии Восточно-Азиатского региона и современная цивилизация». – Москва : ИДВ РАН, 2015. – С. 610–617.

11. Clark P. Model Theatrical Works and the Remodeling of the Cultural Revolution / P. Clark // Art in Turmoil. The Chinese Cultural Revolution, 1966–76. – Hong Kong : Hong Kong University Press, 2010. – P. 167–187.

12. de Mare B. J. Mao's Cultural Army. Drama Troupes in China's Rural Revolution / B. J. de Mare. – Cambridge : Cambridge University Press, 2015. – 257 p.

13. Holm D. Art and Ideology in Revolutionary China / D. Holm. – New York : Oxford University Press, 1991. – 405 p.

14. Rubin D. (edt.). China. The nations and their theatres / D. Rubin // World Encyclopedia of Contemporary Theatre Asia. – Lviv ; New York : Routledge, 1998. – Vol. 5. – P. 127–156.

15. Xiao Meichen. A stage in search of a Tradition: the Dynamics of Form and Content in Post-Maoist theatre / Xiao Meichen // Asian Theatre Journal. – Honolulu, 2001. – Vol. 18. – № 2. – P. 200–221.

16. Xiaomei Chen. Acting the Right Part: Political Theater and Popular Drama in Contemporary China / Xiaomei Chen. – Honolulu : University of Hawaii Press, 2002. – 466 p.

SUMMARY

The article attempts to characterize three stages of the spoken drama development in the mid- to late 20th century: early days of the PRC (1949–1966), the Cultural Revolution period (1966–1976), and the post-Maoist period (1976 – present day).

ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

In the mid- to late 20th century, the developmental direction of the spoken drama changed repeatedly depending on the policy of the country. The foundation of the People's Republic of China in 1949 became a significant stimulus for strengthening the spoken drama. State-funded theatre companies have been established throughout the country. A special attention was paid to theatrical education: in Beijing and Shanghai, for example, two national government-controlled university educational institutions for training the spoken drama specialists have been set up, namely: the Central Theatre Arts Academy and the Shanghai Theatre Academy.

Since the early 1950s, active cooperation, based on the affinity of ideological guidelines, between China and the USSR in the field of culture has begun. During this period, the dramatic art of China affirmed Stanislavsky's system as the only true method of working on performances.

In the early days of the PRC, the spoken drama continued to take advantage of the genre of agitational performances actively used by the authorities during the Sino-Japanese War. The European expansion was reduced: whereas in the 1920s–1930s, the Chinese spoken drama enriched its own theatrical arsenal by means of cooperation with Japan, the USA, Western Europe, in the 1950s–1960s, the Soviet pattern, that is, Stanislavsky's system and *Socialist Realism*, was *unanimously* chosen as a role model.

The *Cultural Revolution* substantially changed the direction of the Chinese theatre. Its leaders and ideologists were literary critics, theatrical personalities being well aware of what *weapon* the theatre could be. This made them look for means of absolute control over theatrics.

When researchers recall the art of this period, they usually call eight revolutionary patterns of theatrical works: five updated operas in Beijing, two full-length ballets and a symphony. These eight works served as a perfect model for all other forms of performing arts. The decade of the Cultural Revolution virtually destroyed the spoken drama. Almost all theatre companies in the country were closed.

In the first two years after the Mao era had ended, playwrights were still enslaved by the usual tradition of eulogizing the ruling leaders. However, upon the adoption of the 1978 constitution declaring *Four Freedoms* (including freedom of speech), the eleventh Congress of the Communist Party of China, public criticism of some Mao's political decisions and the normalization of foreign relations (especially with the USA), the situation in the arts sector began changing as well.

Meanwhile, Chinese artists started making the acquaintance with representatives of various literary schools and trends, including Surrealism, Neorealism, Avant-gardism, Postmodernism, etc. Previously, Naturalism had dominated in the Chinese spoken theatre for over thirty years; instead, since the mid-1980s, the fringe theatre has become the main creative direction.

In the 1980s, small theatres aiming at *finding a new audience* returned to China's theatrical space.

Nowadays, the spoken drama of China is based on works closely related to the national tradition. Reflections on the political past of the country have become a special theme eliciting response of the audience.

In the course of a centenary of its existence, the spoken drama in China made its way from elitist to mass art. Since the spoken drama was born, it has been dependent on a political situation reflecting in manifestos of theatrical personalities, repertoire policies, trends in the development of theatre companies, *samples* and the very fact of existence or non-existence of the spoken drama. The direction is represented by two main trends, namely, the state theatre, which tries to synthesize the national art with principles of the psychological theatre, and the fringe theatre, targeted solely at European tendencies.

Keywords: China's spoken drama, Cultural Revolution, Chinese dramatic theatre.

Некролог Obituary



МИХАЙЛО ЧЕМБЕРЖІ
(15.07.1944 – 05.03.2018)

5 березня 2018 року пішов із життя ректор Київської дитячої академії мистецтв **МИХАЙЛО ІВАНОВИЧ ЧЕМБЕРЖІ** – один з провідних українських композиторів останньої третини XX – початку XXI ст., видатний педагог й організатор, учений, громадський діяч. М. Чембержі – народний артист України (1997), професор (1997), дійсний член Національної академії мистецтв України (2001), академік-секретар відділення музичного мистецтва НАМ України (2012), член-кореспондент Національної академії педагогічних наук України (1997), лауреат мистецьких премій «Київська пектораль» (1995, 2000), «Київ» ім. Артемія Веделя (2011), а також Міжнародної премії імені Лео Вітошинського (2006).

М. Чембержі народився 15 липня 1944 року в м. Ізмаїл Одеської області. У 1967 році, закінчивши Одеське державне музичне училище (за спеціальністю «баян»), розпочав педагогічну діяльність у дитячій музичній школі м. Ізмаїла та Ізмаїльському державному педагогічному інституті. У 1988 році закінчив Донецьку державну консерваторію ім. С. С. Прокоф'єва за спеціальністю «композиція» (клас О. Рудянського). У 1975 році М. Чембержі переїхав до Києва, де впродовж 1975–1982 років працював викладачем Інституту підвищення кваліфікації працівників культури Міністерства культури УРСР, заступником директора Київської дитячої музичної школи № 28, а згодом –

НЕКРОЛОГ

директором ДМШ № 32. У 1982–1989 роках М. Чембержі – директор Київської ДМШ № 5 ім. Л. М. Ревуцького, з 1989 по 1994 роки – перший заступник начальника Головного управління культури м. Києва, голова Комітету мистецтв м. Києва. Від 1994 року Михайло Іванович був незмінним ректором заснованої за його власним проектом Київської дитячої академії мистецтв.

Упродовж своєї плідної трудової діяльності М. Чембержі здійснив низку сміливих творчих, наукових, науково-педагогічних проектів, зробив значний внесок до різних сфер вітчизняної культури. Він відіграв ключову роль у започаткуванні театральної премії «Київська пектораль» (1992) та заснуванні багатьох художніх колективів столиці, його музикою одухотворені численні театральні вистави, значного поширення набули грамплатівки й компакт-диски із записами його творів різних жанрів. Пригадаймо також знакову кінематографічну подію – художній фільм «Богдан Хмельницький», у створенні якого є лепта композитора М. Чембержі. Упродовж кількох років у Національній опері України з незмінними аншлагами проходили вистави його балету «Даніела».

Композиторський доробок М. Чембержі багатий і різноманітний. Серед творів композитора – дві симфонії (1980, 1987), симфонічна сюїта «Передчуття весни» (2001), оркестрові мініатюри «Київ травневий» (2001), концерт для баяна й симфонічного оркестру (1980), *Bonus sermo* для фортепіано та струнного оркестру (2000), хорові концерти (1991, 1992), сюїти для камерного оркестру № 1, 2, 3 (1999, 2009, 2016), *Canzona* для камерного оркестру (2000), опери «Синій птах» (1984), «Різдвяна коліскова» (2001), балети «Принцеса на горошині» (1992), «Пролісок» (1996), «Даніела» (2006), музика до ліричної драми І. Франка «Зів'яле листя» (2006), музика до «Кобзаря» Т. Шевченка («Монолог самоти», 2008), Концерт для клавесина з оркестром (2009), музика до мультиплікаційних фільмів (2015–2017), педагогічний репертуар для мистецьких навчальних

закладів (2014–2017). Провідним жанром творчості М. Чембержі останніх років стала музика до театральних вистав («Мадам Боварі», «Маленька принцеса», «Дама-примара», «Випромінювання батьківства», «Новорічні пригоди», «Різдвяні візерунки», «Уявно хворий», «Гра на клавесині», «Мишоловка») та кінофільмів («Богдан Хмельницький», «Ностальгія» тощо). Однак головним досягненням М. Чембержі стала Київська дитяча академія мистецтв.

Підготовлена М. Чембержі концепція Київської дитячої академії мистецтв була визнана гідною диплома переможця Всеукраїнського конкурсу оригінальних педагогічних проектів 1994 року та успішно реалізована в створеному в тому ж році навчальному закладі, що посідає нині важливе місце в системі мистецьких вишів України. Зараз КДАМ – поліфункціональний вищий мистецький навчальний заклад нового типу, де через реалізацію ідеї безперервної мистецької освіти готують фахівців з різних видів мистецтва (музичного, образотворчого, театального та хореографічного). Своїми успіхами КДАМ завдячує насамперед самовідданому мудрому керівництву М. Чембержі, який був беззмінним ректором Академії.

М. Чембержі повно реалізував свій талант педагога-музиканта, працюючи на музичному факультеті Київської дитячої академії мистецтв та кафедрі композиції Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Він є автором творів, спрямованих на стимулювання креативної активності юних студентів: збірка солоспівів (сольфеджіо) «Моя абетка» (2002), цикл дитячих пісень-картинок на слова Л. Ямкового «Світ довкола» (2009) та інших творів для дітей (цикли п'єс «Музичні картинки», «Мрії веселкові», «Ранкові промені», «Екзерсиси»).

М. Чембержі провадив інтенсивну наукову та науково-методичну діяльність, ставши одним із провідних фахівців з проблем сучасної професійної мистецької освіти. Він є автором одноосібних монографій – «Наближення до високих істин» (2004), «Ранкові роздуми про вічне» (2010), «Професія – композитор» (2017) – та роз-

МИХАЙЛО ЧЕМБЕРЖІ (15.07.1944 – 05.03.2018)

ділів колективних монографій, численних наукових статей і методичних праць.

Досягнення М. Чембержі були гідно оцінені в професійних колах. Зокрема, у 2006 році М. Чембержі був нагороджений Золотою медаллю «Почесний професор» Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв, у 2008 році удостоєний звання «Почесний доктор Академії» Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського.

М. Чембержі був членом Національної спілки композиторів України й Національної спілки театральних діячів України, членом Комітету з Державної премії України у галузі освіти (2014), членом редакційних колегій періодичних, наукових та науково-популярних видань, неодноразово був го-

ловою й членом журі міжнародних та всеукраїнських творчих конкурсів.

М. Чембержі нагороджений орденами «Знак пошани» (1982), «За заслуги» III ступеня (2004), Золотою медаллю НАМ України (2004), медалями Академії педагогічних наук України «Ушинський К. Д.» (2009) та «Григорій Сковорода» (2014), Почесним знаком «Відмінник освіти України» (1999), Почесним званням Всесвітньої федерації Миру «Посол Миру» (2014), іншими медалями та відзнаками держави, а також є лауреатом рейтингу МАРТИС «Золота Фортуна» (2012).

М. Чембержі був мудрим керівником, доброю і чуйною людиною. Неправна втрата породила глибоку скорботу в наших серцях.

Про авторів *Information About Authors*

Василевич Марта – викладач кафедри інструментально-виконавської майстерності Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка.

Кузик Валентина – кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник відділу музикознавства та етномузикології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, лауреат премії імені М. В. Лисенка, член Національної спілки композиторів України.

Кузьмінський Іван – кандидат мистецтвознавства, докторант Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

Летичевська Оксана – кандидат мистецтвознавства, молодший науковий співробітник відділу музикознавства та етномузикології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.

Нікітюк Оксана – пошукувачка відділу музикознавства та етномузикології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, за-служена артистка України, солістка Національної заслуженої академічної капели України «Думка».

Ракочі Вадим – кандидат мистецтвознавства, викладач Київського інституту музики ім. Р. М. Глієра, член Національної спілки композиторів України.

Ржевська Майя – доктор мистецтвознавства, професор кафедри театрознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, член Національної спілки композиторів України.

Романко Володимир – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, член Національної спілки композиторів України.

Фіалко Валерій – заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри театрознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, член Національної спілки театральних діячів України.

Хоцяновська Людмила – доцент кафедри народної та класичної хореографії Київського національного університету культури і мистецтв, заслужена артистка України.

Шеремета Ірина – провідний мистецтвознавець відділу музикознавства та етномузикології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.

Юрченко Мстислав – кандидат мистецтвознавства, професор кафедри академічного хорового та інструментального мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв, лауреат премії імені М. В. Лисенка, член правління Музичного товариства імені М. Леонтовича Національної всеукраїнської музичної спілки.

Янь Чао – аспірант кафедри театрознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Ясіновський Юрій – доктор мистецтвознавства, професор кафедри музичної медієвістики та україністики Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка, член Національної спілки композиторів України.

Вимоги до наукових статей *, що подаються в журнал «Студії мистецтвознавчі»

Оформлення

Стаття подається в електронному вигляді в редакторі Word for Windows 6.0 і вище, а також роздруковується на папері формату А 4 шрифтом Times New Roman, кеглем 14 (малюнки, таблиці також кеглем 14) з інтервалом 1,5 без переносів. Сторінки обов'язково мають бути пронумеровані (унизу сторінки, праворуч).

Розміри полів:

- ліве – 30 мм;
- праве – 15 мм;
- верхнє – 20 мм;
- нижнє – 20 мм.

До статті обов'язково додаються:

- розгорнуте резюме обсягом 2 сторінки (українською та англійською мовами);
- коротка анотація (українською, російською та англійською мовами);
- ключові слова (українською, російською та англійською мовами);
- інформація про автора: прізвище, ім'я та по батькові (повністю), вчене звання (якщо є), посада (де і ким працює), телефон (моб.), електронна адреса, коло наукових зацікавлень;
- література, оформлена згідно з вимогами ВАКу (див.: Введення в дію нового стандарту з бібліографічного опису. ДСТУ ГОСТ 7.1:2006. Основні відмінності від ГОСТ 7.1.–84. Нові правила бібліографічного опису. http://www.ukrbook.net/DSTU_pabl.htm).
- рецензія з підписом рецензента.

Стаття має відповідати вимогам наукового стилю викладу та правилам чинного правопису. За достовірність поданої в статті інформації, зміст, правильність написання власних назв (прізвища, імена, географічні назви, назви закладів тощо) та висновки повну відповідальність несе автор (автори).

Докладніше див.: <http://www.etnolog.org.ua>

* Обсяг статті в межах 0,5–1 друкований аркуш.

Наукове видання

Студії мистецтвознавчі

Театр. Музика. Кіно

Число 1 (61)

Упорядкування і наукове редагування:

Валентина Кузик

Олена Щербак

Обкладинка:

Ростислав Забашта

Редактор-координатор:

Олена Щербак

Комп'ютерна верстка:

Марина Голень

Людмила Настенко

Редактори англomовних текстів:

Олена Калач

Павло Рафальський

Редактори:

Надія Ващенко

Лариса Ліхньовська

Людмила Тарасенко

Ярина Ставицька

Підписано до друку 19.06.2017. Формат 60 × 84.

Обл.-вид. арк. 13,12. Умов. друк. арк. 14,41

Наклад 100 прим.

На обкладинці:

Ангел-псалтирист. Стінопис. 1670-ті роки.

Церква Святого Юрія. м. Дрогобич Львівської обл.

Адреса редакції:

Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України

(редакція журналу «Студії мистецтвознавчі»)

вул. Грушевського, 4

м. Київ – 01001

Тел. (044) 279-45-22

<http://sm.etnolog.org.ua>

e-mail: etnolog@etnolog.org.ua