



ІНТЕЛ

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

RESEARCHES

of the Fine Arts

Number 3 (63)

Theatre. Music. Cinema

Publishing Rylsky Institute

KYIV 2018

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

СТУДІЇ МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ

Число 3 (63)

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. Стельмащук
Н. М. Корнієнко	Д. В. Степовик
О. А. Лагутенко	В. М. Фоменко
С. Моссаковський	І. М. Юдкін

Студії мистецтвознавчі: Театр. Музика. Кіно. Чис. 3 (63) / [голов. ред. Г. Скрипник] ; НАН України, ІМФЕ ім. М.Т.Рильського. Київ, 2018. 128 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 № 8 від 04.09.2018 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

- Азарова Юлія. Діалог традицій Сходу і Заходу в музиці постмодернізму**
Azarova Yuliya. The Dialogue of the East and West Traditions in the Post-Modernism Music.....7
- Фрайт Оксана. Трансцендентність музики**
в прозі В. Домонтовича (Віктора Петрова)
Frait Oksana. Musical Transcendence in V. Domontovych (Viktor Petrov)'s Prose32

ІСТОРІЯ

History

- Годек Анджей Едвард, Кузьмінський Іван. Музична спадщина міста Заслава**
(XVII–XVIII століття)
Godek Andrzej Edward, Kuzminskyi Ivan. Zaslav Musical Heritage (XVIIth–XVIIIth Centuries)42
- Sikorska Iryna. Under the Sign of Karol Szymanowski**
Сікорська Ірина. Під знаком Кароля Шимановського52
- Верховенко Ольга. Балет «Дон Кіхот» Людвіга Мінкуса на сцені**
Національної опери України: понад 90 років історії
Verkhovenko Olha. The Don Quixote Ballet by Ludwig Minkus on the Stage
of the National Opera of Ukraine: More Than 90 Years of History.....56

ПОСТАТІ

Figures

- Фільц Богдана. Василь Барвінський та його внесок у національне музичне**
мистецтво (до 130-річчя від дня народження композитора)
Filts Bohdana. Vasyl Barvinskyi and His Contribution to the National Musical Art
(On the Occasion of the 130th Anniversary of the Composer's Birthday)62
- Шеремета Ірина. Примхи долі Олександра Смотрича (Флоринського),**
або Трохи про українську музичну критику
часів німецької окупації
Sheremeta Iryna. Oleksandr Smotrych (Florynskyi)'s Fate Caprices, or Somewhat on Ukrainian
Musical Criticism of the German Occupation Times.....73

АРХІВИ

Archives

- Курінна Марина. Валерія Вірська: «Ми були справжні діти війни...»**
Kurinna Maryna. Valeriya Virska: We Were Real-Life War Children.....82
- Кузик Валентина. Пазли нашої історії:**
літопис музичного життя України (1921–1923)
Kuzyk Valentyna. Puzzles of Our History: A Chronicle of Ukrainian Musical Activities (1921–1923)...87

РЕЦЕНЗІЇ

Reviews

- Сюта Богдан. Монографія про Олександра Козаренка**
[Рец.: Коменда О. Олександр Козаренко – піаніст, композитор,
музикознавець. Монографія.
Луцьк : Вежа-Друк, 2017. 252 с.]
- Siuta Bohdan. A Monograph on Oleksandr Kozarenko [Review: Komenda O.*
Oleksandr Kozarenko: A Pianist, Composer, and Musicologist.
A Monograph. Lutsk: Vezha-Druk, 2017. 252 pp.] 114
- Зосім Ольга. Нові горизонти сучасного веделєзнавства**
[Рец.: Гусарчук Т. Артемій Ведель: постать митця
у контексті епох : монографія. Ніжин :
Видавець ПП Лисенко М. М., 2017. 768 с.]
- Zosim Olha. New Prospects of the Modern Vedel Studies [Review: Husarchuk T.*
Artemiy Vedel: A Figure of the Artist in Context of Epochs. A Monograph.
Nizhyn: PE Lysenko M., 2017. 768 pp.] 119

НЕКРОЛОГИ

Obituaries

- Валерій Посвалюк**
Valeriy Posvaliuk 122
- Олександра Цалай-Якименко**
Oleksandra Tsalay-Yakymenko 124

ПРО АВТОРІВ

Information About Authors..... 126

Теорія Theory

УДК 78+7.038.6](4+7+5)

ДІАЛОГ ТРАДИЦІЙ СХОДУ І ЗАХОДУ В МУЗИЦІ ПОСТМОДЕРНІЗМУ

Юлія Азарова

У статті досліджено мистецтво доби постмодерну: західних (Дж. Кейдж, О. Мессіан, Л. Ноно, К. Пендерецький, К. Штокхаузен), українських (І. Карабиць, Д. Клебанов, О. Некрасов, О. Рудянський, М. Шух), російських (С. Губайдуліна, В. Мартинов, М. Пейко, М. Сидельников, О. Черепнін) та білоруських (С. Бельтюков, Г. Горелова, В. Копитько, А. Короткіна, С. Кортес) композиторів. Простежується формування нової естетичної парадигми, яка пропонує унікальну – євразійську – художню метамову.

Ключові слова: сучасна культура, постмодернізм, орієнталізм, музика XX ст.

The art of the postmodern epoch is investigated in the article. It includes the works of the Western (J. Cage, O. Messiaen, L. Nono, K. Penderecki, K. Stockhausen), Ukrainian (I. Karabits, D. Klebanov, O. Nekrasov, O. Rudianskyi, M. Shukh), Russian (S. Gubaidulina, V. Martynov, N. Peiko, S. Sidelnikov, O. Cherepnin) and Belorussian (S. Beltiukov, H. Horielova, V. Kopytko, A. Korotkina, S. Kortec) composers. The formation of a new aesthetic paradigm, which offers a unique – Euro-Asian – artistic meta-language is considered.

Keywords: modern culture, postmodernism, Orientalism, the XX century music.

Музика стоїть на другому місці після мовчання,
коли йдеться про те, щоб висловити невимовне.

Олдос Хакслі

Початок XXI ст. характеризується активним зближенням країн Сходу і Заходу в політиці, економіці, культурі, туризмі. Інтеграція систем цінностей спостерігається також у філософії, релігії, етиці, праві. Але особливо тісна і плідна співпраця відбувається у сфері мистецтва – музиці, літературі, театрі, кінематографі.

Найбільш інтенсивно цей процес проходить у музичному світі. Сьогодні з'являються спільні проекти, фестивалі, симпозиуми, концерти. Жвавий обмін ідеями між представниками творчих професій сприяє збагаченню національних традицій, розвитку нових стилів і напрямків.

Діалог культур Сходу і Заходу – це не просто закономірний підсумок глобалізації. Знайомство двох традицій має тривалу історію, що бере свій початок із старовинних образів «казкового Магрибу», «містичної Індії», «загадкового Китаю» та «чарівної Японії», оспіваних мандрівниками доби Відродження.

Інтерес до екзотичних культур у європейській музиці виникає ще у XVIII ст. Східні мотиви яскраво помітні в операх «Китайська принцеса» (1729) Л. де Ріше, «Галантна Індія» (1735) Ж. Ф. Рамо, «Китайки» (1754) К. В. Глюка, «Подорож до Китаю» (1765) Ф. Базена, «Китайський ідол» (1766) Дж. Пазіелло, «Переодягнений султан» (1795–1796) Ю. Ельснера, «Сулейман» (1799) Ф. Зюсмайєра¹.

Але якщо у XVIII ст. «східний елемент» наявний переважно у вигляді назви або лібрето, то у XIX ст. митців цікавить етнографічна достовірність, де стилізацію доповнює цитування національного музичного матеріалу, застосування автентичних інтонаційних та ладогармонійних прийомів.

У XIX ст. орієнтальна тема стає основою балетів: «Пері» (1843) Ф. Бургмюллера, «Шакунтала» (1858) Е. Рейера, «Метелик» (1860) Ж. Оффенбаха, «Намуна» (1882) Е. Лало. Також вона добре помітна

ТЕОРІЯ

в інструментальному циклі «Східні мелодії» (1855) Ф. Давида, симфонічній сюїті «Шахерезада» (1888) М. Римського-Корсакова, «Китайському танцю» з балету «Лускунчик» (1892) П. Чайковського.

Далека екзотика нагадує про себе у багатьох прекрасних операх: «Цариця Савська» (1862) Ш. Гуно, «Джаміле» (1872) Ж. Бізе, «Самсон і Даліла» (1877) К. Сен-Санса, «Пелюстки лотоса» (1887) Р. Штрауса, «Мікадо» (1885) А. Саллівена, «Мадам Хризантема» (1893) А. Мессаже, «Гейша» (1896) С. Джонса².

Захід і Схід наділяються типологічними рисами, які втілюють світоглядні принципи мислення двох культур: раціональне / інтуїтивне («Шахерезада»), індивідуальне / колективне («Цариця Савська»), екстравертне / інтровертне («Пелюстки лотоса»). Порівняння різних картин світу дозволяє композиторів краще зрозуміти специфіку цієї традиції.

У першій половині ХХ ст. орієнтальна тематика стає дуже популярною у таких балетах: «Камма» (1910–1912) К. Дебюссі, «Аравійська ніч» (1916) Б. Яновського, «Падмаваті» (1923) А. Русселя, «Китайський мандарин» (1926) Б. Бартока, «Ференджі» (1930) Б. Яновського, «Принцеса Турандот» (1943) Г. фон Ейнема, «Принц трьох пагод» (1956) Б. Бріттена.

Образи Сходу з'являються також у чарівних операх: «Мадам Батерфляй» (1904) Дж. Пуччіні, «Наль і Дамаянті» (1904) А. Аренського, «Савітрі» (1908) Г. Холста, «Чотири індійські поеми» (1915) М. Деляже, «Турандот» (1926) Дж. Пуччіні, «Шахсенем» (1927) Р. Глієра, «Весілля Зобеїди» (1929–1930) О. Черепніна.

Таємницям Сходу присвячуються численні п'єси, сюїти та симфонії: «Старовинний Китай» (1919) і «Сад орхідей» (1920–1921) В. Німана, «Пісні Мадагаскару» (1925–1926) М. Равеля, «Яраві – пісня кохання і смерті» (1945) О. Мессіана, «Японська сюїта» з балету «Жінка та її тінь» (1948) і «Третя (китайська) симфонія» (1952) О. Черепніна.

Орієнтальні мелодії притаманні чудовим вокально-інструментальним циклам: «Пісні землі» (на вірші Лі Бо) (1908) Г. Малера,

«Три вірші з японської лірики» (на слова Кі Цураюкі) (1912–1913) І. Стравінського, «Східна мелодія» (1932) Л. Ревуцького, «Три етюди з японської лірики» (1925) В. Ширінського, «Китайська флейта» (1926) А. Рудницького, «Самотня дівчина» (на вірші Ван Сен Ю) (1929) В. Балтаровича, «Чотири пісні на вірші Рабіндраната Тагора» (1931) М. Іпполітова-Іванова, «Пісні мандрівника» (на вірші Бо Цзюй І, Ван Вея, Ха Чжи Чжана) (1941–1942) Г. Свиридова.

Особлива увага приділяється «східним» романсам: «Три романи на вірші китайських поетів» (Лі Бо, Ван Вея, Цуя Гофу) (1925) Б. Лятошинського, «П'ять японських віршів» (1928) М. Іпполітова-Іванова, «Шість романсів на вірші японських поетів» (1928–1932) Д. Шостаковича, «Обірвані рядки» (на вірші Бо Цзюй І, Ван Вея, Лю Юйсі) (1944) М. Пейка, «Сім пісень на вірші китайських поетів» (1945) О. Черепніна.

Для низки митців Схід стає головною темою творчості. Зокрема, С. Мейєр пише такі видатні композиції, як «Країна лотоса» (1905), «Сфінкс» (1908), «Єгипет» (1913) і «Карма» (1924); С. Василенко створює «Екзотичну сюїту» (1915–1916), «Східний танець» (1922), «Індуську сюїту» (1927), «Першу китайську сюїту» (1928), «Другу китайську сюїту» (1929), «Японську сюїту» (1930), «Турецькі пісні» (1931) та «Китайський етюд» (1933).

Однак у цей період орієнталізм у західній музиці є скоріше індивідуальним смаком, аніж загальною тенденцією. Глибша і пильніша увага до Сходу виникає лише у другій половині ХХ ст., що певною мірою збігається з творчими пошуками та експериментами пізнього авангарду.

Вплив орієнтального мистецтва на композиторів Заходу настільки радикально змінює європейську музику, що дає стрімкий поштовх до розвитку нового типу художнього мислення, включаючи як окремі стилістичні деталі, так і музичну форму або композицію твору загалом.

Звичайно, європейські майстри по-різному інтерпретують «східне начало». В одному випадку – це рецепція (пряме запозичення елементів східної традиції); у другому – це скоріше адаптація (опосередковане

використання у формі цитат, алюзій, ремінісценцій); у третьому випадку – синтез.

Зустріч традицій Сходу і Заходу в музиці відбувається дуже багатогранно. Діалог двох культур має місце як у самому творі, так і в його аранжуванні, нюансуванні, деталізації. У межах твору взаємодія помітна на трьох рівнях композиції – семантичному, стилістичному й архітектонічному.

Семантичний рівень передбачає знайомство з філософськими ідеями буддизму, даосизму, конфуціанства. Принципи «з'єднання протилежностей» (*Ін-Ян*), «не-діяння» (*у-вей*), «повноти» (*дхарма*), «порожнечі» (*шуньята*) знаходять своє відображення у творах Дж. Кейджа, К. Штокхаузена, Л. Беріо.

Стилістичний рівень передбачає запозичення не тільки окремих ідей чи музичних мотивів, але й релігійно-духовного коду загалом. Східний спосіб мислення (споглядання, інтуїція, медитація) та колорит (інтонація, ритм, метр, тембр, регістр) відчувуються у творчості О. Мессіана, П. Булеза, Л. Ноно.

Архітектонічний рівень передбачає створення нових художніх форм. Спираючись на східний досвід, композитори розробляють форми, які не мають аналогів у європейському мистецтві. Зокрема, алеаторична, відкрита або момент-форма репрезентують відхід від класичного західного канону.

Сьогодні така взаємодія є дуже тонкою і делікатною, а спосіб роботи зі східним матеріалом набуває глибшого концептуального характеру. Визначимо три базові аспекти, які тісно переплітаються між собою. Розглянемо їх докладно, враховуючи низку цікавих моментів.

По-перше, музичну культуру доби постмодерну вирізняє величезний інтерес до східної мудрості. Це виявляється у тематиці, поетиці, образності композицій. Ідеї споглядання, занурення у власне «я», відмови від суєти світу, стають основним лейтмотивом західних митців.

Наприклад, медитативний початок, притаманний творам Джона Кейджа. Його «Прелюдії для медитації» (1944) та «Сонати й інтерлюдії для підготовленого форте-

піано» (1948) втілюють «дев'ять перманентних емоцій індійської культурної традиції», вони написані під впливом містичних книг Ананди Кумарасвами [цит. за: 19].

Інший *opus* – балет «Пори року» (1947) – відображає характерне для китайського мистецтва уявлення про пору року як про добу «натхнення» (весна), «творчості» (літо), «спокою» (осінь) і «забуття» (зима). Тут, подібно митцям Далекого Сходу, Кейдж вбачає власну мету в тому, щоб «імітувати природу її ж способом дії» [1, с. 20].

У циклі сольних інструментальних п'єс «Десять тисяч речей» (1953–1956) Кейдж звертається до східної числової символіки. Згідно з китайською філософією, число 10 000 репрезентує загальну структуру світу. У Кейджа «Десять тисяч речей» розкривають багатство та різноманіття універсуму.

Медитація також привертає увагу Карлхайнца Штокхаузена. Медитативну музику він розуміє як первинний «симбіоз реального і магічного» [9, с. 55]. Свою ідею художнього пізнання світу митець реалізує в теорії «інтуїтивної музики» (1968), де превалюють імпровізація, спонтанний рух творчої думки, містичний екстаз.

Для Штокхаузена музика – найприродніший спосіб звільнення свідомості та проникнення у таємницю Всесвіту. У лекції «Інтуїтивна музика» (1971) він зазначає, що «музика є найкращим шляхом входження індивідуальної свідомості у потік космічних вібрацій» [21].

Найчастіше митець звертається до мантри – філософського роздуму, міркування, афоризму, священного гімну в індуїзмі та буддизмі. Спів мантри має важливий сакральний сенс, бо загадкове поєднання звуків, резонансу і ритму мантри зумовлює позитивні зміни в душі людини.

«Мантра» (1969–1970) Штокхаузена – піднесена містична поезія, що вимагає точного відтворення звуків, закодованих у божественну формулу, яка стає об'єктивацією супраментальної ідеї³. Штокхаузен створює власну музичну формулу, використовуючи 13-звучний ланцюг.

На базі медитативної техніки споглядання за плинністю або тривалістю часу, що має східний генезис, Штокхаузен пише

ТЕОРІЯ

композиції «Транс» (1971) і «Поклоніння» (1973–1974), де музика виступає не як «чиста мета-у-собі», а як засіб трансформації індивіда завдяки реалізації свого потенціалу.

Процес народження твору Штокхаузен «перевтілює в акт інтуїтивного споглядання світу», що дозволяє митцю ввійти у певний резонанс із «космічними вібраціями» [20, р. 16]. Зразком таких медитацій є «Звучання зірок» (1971), «Знаки зодіаку» (1975) і «Сириус» (1975–1977).

«У “Звучанні зірок”, – зазначає він, – сузір'я перекладені на музичні звуки <...> Звуки взяті з карти зоряного неба, з чудових сузір'їв нашої Галактики <...> Великий твір мистецтва – це грандіозний строкатий світ, де всі стихії буття пов'язані між собою: звуки, планети, комети, знаки зодіаку» [5, с. 58].

«Для музики важливі не тільки інструменти і людський голос – важливо абсолютно все, що звучить. <...> У мистецтві все, що існує акустично, перетворюється на музику» [5, с. 60]. Твір – це колективна медитація, де композитор, виконавці та слухачі разом становлять єдину онтологічну структуру.

Перебування-у-музиці суттєво змінює природу людини. Органічне злиття «музичних коливань із вібраціями макро- та мікрокосму» [7, с. 45] занурює індивіда у цілющий потік звуків. «Крокуючи назустріч музиці, він сам стає музикою» [7, с. 45], оскільки суб'єкт сприйняття тут повністю розчиняється в музичному об'єкті.

Інша відома східна ідея – коло як символ буття – розкривається у композиціях «Zyklus» Штокхаузена (1959) і «Circles» (1960) Лючано Беріо. Небесне коло, де мешкають численні будди та бодхісатви, зображує «Мандала» (1983) Віктора Єкимовського. Мандала – містичний знак досконалості, засіб досягнення людиною повноти власного «я».

Західні митці активно звертаються до теми тиші, мовчання, молитовного екстазу. У духовній практиці дзен-буддизму мовчання є головним компонентом медитації. Тиша активізує внутрішній світ людини, налаштовуючи нас на інтуїтивне розуміння світу і космічної гармонії ⁴.

Міні-п'єса «4 хвилини 33 секунди» (1952) Джона Кейджа, під час якої виконавці мовчать, не видаючи жодного звуку, втілює парадоксальну ідею «тиші як музики» або «музики як тиші». Музика – це справжній спокій і незворушність, де звук і тиша еквівалентні один одній ⁵.

Композиція «4'33» дарує нам тишу, яка вибирає у себе всі звуки концертного залу. Тиша є неймовірно амбівалентною: вона фігурує то як особливий акустичний об'єкт; то як дивовижна повнота живих звуків. Тиша стає парадоксальним вмістилищем звуків, яке саме собою не звучить.

Дійсно, в експериментальній п'єсі «4'33» Кейджа «тиша – це не відсутність звуку, а, навпаки, те, що породжує звук» [15, р. 166]. Кейдж розглядає тишу (так само, як і шуми, що гостро вистрибують на її фоні) як специфічний музичний матеріал, навіть – як музику *par excellence* ⁶.

Естетика тиші також визначає творчість Кшиштофа Пендерецького, якого називають «маестро тиші». Його вокально-симфонічний твір «Міри часу і тиші» (1959–1960) – це «музика, що поступово розчиняється у тиші». Абсолют звукової матерії слухач відчуває лише у повній і бездоганній тиші.

Композиція звучить 14 хвилин 30 секунд, а потім раптово обривається. Вона не має коди, фінального акорду. П'єса закінчується на відкритому *diminuendo*, яке минає в «нікуди», ніби впадаючи в чисту безмовність і порожнечу. «Безодня», «відкритість», «безмежність» стають типовими репрезентантами східного початку у західній музиці.

Експериментуючи зі звуком, тембром, тривалістю, західні майстри апелюють до буддистських понять «ніщо», «порожнечі», «відсутності». Східні уявлення про «ніщо» Джон Кейдж цікаво інтерпретує у «Лекції про ніщо» (1949), де порівнює творчий процес із зануренням у нирвану [14].

По-друге, у сучасній західній музиці відбулися певні стилістичні зміни, пов'язані з використанням східних інструментів, застосуванням ритму і тембру східних мелодій, включенням у твори пентатоніки, гептатоніки, октатоніки, звукових рядів симетричних ладів.

Західні композитори не тільки розвивають східні ідеї та сюжети, але також створюють нове звучання. Стівен Райх застосовує індонезійські музичні інструменти (*гамбанг, бонанг, генанг*), Філіп Гласс – індійські (*бансурі, рабанастр*), Олів'є Мессіан – китайські (*ерху, баньгу*).

У широковідомій композиції «Молоток без майстра» (1953–1955) П'єр Булез залучає техніку гри на японському *кото* у партію гітари. У творах «Час душі» (1976) та «Юбіляції» (1979) Софія Губайдуліна оригінально вводить китайські барабани (*гангу, тагу, яогу*), гонги (*чао, фунь лу*) і металеві цимбали.

Поєднання східних (літофони, металофони, гонги) та західних (ксилофони, литаври, дзвіночки) інструментів дає зовсім незвичайні ритми і звучання, надихаючи композиторів на створення універсальної – євразійської – музичної метамови. Це своєю чергою закладає основу нової естетичної парадигми.

Наприклад, Олів'є Мессіан у вокальному циклі «Яраві – пісня кохання і смерті» (1945) використовує індійські ритми (*рагавардхана, сімхаєкрідіта*), складний метроритм і нечіткий розмір, що базується на індійській *разі* ⁷. Також маестро застосовує теорію афектів, викладену у старовинному музичному трактаті «Натья-Шастра».

У теоретичних працях «Техніка моєї музичної мови» (1944) і «Трактат про ритм» (1948) Мессіан пояснює особливості ритмічної та ладової структури своєї музики її близькістю до індійської теорії ритму (*мала*) та інструментального виконання раги (*кьял, джугалбанді*).

Інший твір Мессіана – «Сім хоку» (1962) – малює почуття благоговіння перед природою, яке визначає класичну японську поезію. Розгортаючи вокальну та інструментальну партії, митець застосовує пентатоніку ⁸ з різними ладовими центрами, надаючи твору чітко виражене орієнтальне забарвлення.

Тема Сходу дуже яскраво звучить у творчості російських композиторів. Один із найвідоміших шедеврів середини ХХ ст. – вокальний цикл «Обірвані рядки» (1944) Миколи Пейка, написаний на вірші трьох

великих китайських поетів доби Тан – Бо Цзюй І, Ван Вей та Лю Юйсі ⁹.

Цикл будується за принципом альбому, тобто має загальний емоційний лад і єдиний авторський підхід до реалізації поетичної системи мислення далекої (як географічно, так і ментально) культури. Твір планував оркеструвати Дмитро Шостакович, але обставини склалися інакше.

Драматургія циклу досить насичена. Перший романс знайомить нас із головним героєм – Поетом. Другий, третій і четвертий – розкривають почуття героя через співвіднесення його переживань із картинами природи та стихіями. П'ятий – показує вихід героя з внутрішньої кризи. Шостий – ілюструє зцілення душі героя, його внутрішнє осяяння і просвітлення.

Цикл формується за принципом художнього контрасту. Емоційний стан героя композитор описує через ритмічну колізію і темпову драматургію, чергуючи *Allegro* та *Andante*. Інструментальне оздоблення циклу створює ореол містичної події, що відповідає музичній традиції Сходу.

Перший романс «Білі чаплі» – своєрідний епіграф, що малює образ Поета. Ліричний герой сприймає світ крізь призму страждання, причиною якого є абсолютна самотність («Від суму багаторічного / Волосся сивіє»). Повільний темп (*Larghetto*) підкреслює медитативний характер твору.

Другий романс «Снігова ніч» – символ розпачу і забуття. Вокальна партія висловлює скорботу й активний протест героя, а інструментальна партія розкриває біль серця, створюючи додатковий «смісловий резонанс» через темп (*Allegro*), тембр, ритм, гармонію і фактуру.

Третій романс «Чекаю, але не приходь» являє собою трагічну кульмінацію циклу. Його семантика – «Друг не прийшов!» – відображає крайній ступінь скорботи. Мотив розлуки посилюється тривогою («ніч, наповнена тінню і темрявою», «со-рока, що залишає своє гніздо», «верба у синьому тумані») та відповідним музичним рішенням (*Andante*).

Четвертий романс «Потік» розкриває драму особистих переживань через образи дощу, вітру, бурі, урагану. Жорстока стихія

ТЕОРІЯ

ілюструє стан душевного сум'яття героя. Тонкий звуковий живопис малює похмурий пейзаж. Драматизм звучання (*Allegro*) передає глибоку внутрішню кризу.

П'ятий романс «Озеро» задумано як інтермецо – момент прийняття доленосного рішення: герой бажає піти від людей і світу. Повільний темп (*Andante*) моделює граничну концентрацію думки. Мудрість, спокій, внутрішнє зосередження і споглядання виражають головну квінтесенцію твору.

Шостий романс «На вечірній річці» уособлює велику надію. Зцілення душі героя нагадує мить осяяння, тихої радості та просвітління. Вокальну партію підкреслює живе та емоційне (*Allegro*) інструментальне виконання, стверджуючи перемогу добра над злом, кривдою і беззаконням.

Таким чином, вокальний цикл «Обірвані рядки» М. Пейка втілює шлях духовного вдосконалення людини, який пропонує філософія буддизму. Якщо на початку циклу домінує відчай, то наприкінці переважає любов, радість, надія. Долаючи біль і страждання, Поет отримує щастя і спокій.

Олександр Черепнін, маючи особистий досвід перебування у Китаї, звертається до фольклорного матеріалу, застосовуючи його у власних творах. Серед них дуже цікавими є «П'ять концертних етюдів на вірші китайських поетів» (1934–1936), «Сім пісень на вірші китайських поетів» (1945), «Концерт для фортепіано з оркестром № 4», що має підзаголовок «Китайська фантазія» (1947), «Третя (китайська) симфонія» (1952).

Найбільш вражає камерний цикл «П'ять концертних етюдів на вірші китайських поетів» (1934–1936), що містить експресивні композиції, створені на основі пентатоніки, з яскравим психологічним відтінком: «Театр тіней», «Лютня», «Присвячення Китаю», «Гіньоль – лялька з театру маріонеток», «Хвалебна пісня».

У творі безліч хроматизмів, напружених зменшених і збільшених інтервалів, загострена дисонансом гармонія. Багатство художніх засобів, індивідуалізоване розгортання музичної тканини як голосів міні-оркестру, часті модуляції і зміни ладового забарвлення, відхилення альтерованими

акордовими групами, надають циклу особливої сили.

Завдяки широкому діапазону інструментів, залученню всіх регістрів фортепіанної фактури створюється парадоксальний ефект просторовості, який посилює висока динаміка, що хвилеподібно розгортається чи раптово змінюється у межах малої побудови (і навіть – такту).

Незвичною також є літературна програма суто інструментального твору «Четверта симфонія» (1957), написаного за мотивами старовинних китайських легенд. Симфонія складається з трьох частин, кожна з яких має свій музичний колорит: «Сон у східних покоях», «Жертва кохання Ян Гуей Фей», «Дорога у провінцію Юнь Нань».

Маєстро використовує авторський лад, відомий у музикознавстві як «гама Черепніна», де застосовує послідовне розгортання трьох збільшених тризвуків на відстані тону або півтону один від одного. Ця гама сприймається як подвійна інтерполяція у межах октави, розділеної на три рівні частини. Перестановка інтервалів дає два основні модули, які формуються від будь-якого звуку хроматичного ряду.

Інтерес до лірики Сходу знаходить чудовий вираз у «Ноктурнах» (1954) Едісона Денисова. Циклу з восьми романсів, написаному на слова Бо Цзюй І, притаманні простота і ясність музичної думки, сила ліричного узагальнення, особлива витонченість і ажурність композиції.

У першому романсі «Пояснення до віршів» превалує медитативне начало – роздуми Поета про творчість, кохання і природу. Автор виокремлює два семантичні плани: голос Поета («вірш як символ душевного підйому») й образ природи («озеро як символ краси буття»), які отримують своє концептуальне оформлення.

Пропонуючи «китаїзми» (гетерофонія, пентатоніка, рідкісні інтервали, септими), композитор створює піднесений синтез Образу – Звуку – Слова, чарівно оркестрований у художньому хронотопі, або у камерному просторі та часі казкового восьми-вірша Бо Цзюй І.

Інтонаційна драматургія другого романсу «На вечірньому озері» розкриває мрії,

думки, внутрішні коливання героя, який сумно і повільно споглядає рух хвиль на озері. Темп *Con moto* задає формулу руху води, на тлі якої тихо звучить спокійний і мелодійний наспів *canto*.

Нижній малюнок інструментальної партії, що створено секстолями на базі фонізму гармонійної фігурації по звуках тонічного септакорда (T⁷), відтіняється чітким малюнком вокальної партії, яка щиро дарує фонтан емоцій у тріольному русі при чотиридольному метрі.

Основний матеріал вокальної партії становлять трихорди (велика секунда у чергуванні малої та великої терції). Кожний тематичний сегмент, побудований по лінії тризвуку V–I–III ступеня протяжного «мі», починається з додаткового обороту (за участю нижнього тону), який надає пластичний ефект гойдання на хвилях.

«Китайський акцент» виникає завдяки ангіметонності (відсутності вступного тону в структурі звукоряду). Поліметрія між партіями вокалу та фортепіано надає композиції вигляд струму (або, майже, потоку) повітря та рухливу фактуру водної гладі (квінтолі – «баранчики» дрібних хвиль).

Інструментальна постлюдія – імітація дзюрчання струмка – передає захоплення силою природи. Красиво звучать *квартакорди* в партії лівої руки і розкладені арпеджіо по звуках іншого *квартакорда* в правій руці. Терцієвий «поклик» водної стихії завершує вокально-інструментальний дует ілюзією срібних фарб і легким передзвоном.

Третій романс «Розставання у південній затоці» – найбільш сумний і зворушливий у всьому циклі. Семантика розставання («любов – біль») відсилає до традиції плачу, висловлюючи тугу, печаль, самотність. Довга і надрична флейтова тема відтіняє речитатив *canto*.

Четвертий романс «Вночі у човні» показує бажання героя звернутися до цілющої сили природи. «Людина у човні» – давній китайський символ життя. Плаваючи у човні, що розмірено гойдається на хвилях, людина відчуває себе часткою вічного потоку буття, зернятком у всесвіті.

Головна тональність романсу *F-dur* належить бемольній сфері та часто асоцію-

ється з «музикою на воді». За традицією, тональності *F-dur* надається зелений колір, який добре передає пейзажний колорит. Слова поета про те, що «природа – дзеркало душевних колізій», композитор озвучує м'якими пасторальними наспівами.

П'ятий романс «Флейта» – найбільш сентиментальний у циклі. Чиста мелодика флейти є дуже близькою людському голосу. Ілюструючи тезу Бо Цзюй І, що «голос людини – це голос природи», Едісон Денисов акцентує синтаксичну функцію інструментальних ритурнелів, створюючи чіткі цезури між окремим розділами-думками.

Шостий романс «Сумний мандрівник» оспівує крихкість і тлінність земного буття. Ліричну основу вокальної мініатюри становлять 4 розгорнуті рядки («Прибережної верби холодна тінь / На сирій від дощу землі / Лебедя чую пронизливий крик / У білій, як сніг, висоті»), кожен із яких становить окремий розділ (період).

Сонорний образ композиції – холодний колорит пізньої осені, замирання буття, міцний сон природи – підкреслюється тремтливою мінорною треллю. Мелодика вокальної партії (у *quasi*-пентатонній структурі) нагадує старовинну пісню або баладу в дусі *бяньвень* (повільної музичної оповіді).

Сьомий романс «Ніч» розкриває тему зрілості людської душі. Споглядаючи різні пори року, Поет розмірковує про етапи життя людини – дитинство, юність, зрілість, старість. Романс втілює особисту позицію автора. Це – жанр монологу-визнання з глибоким філософським підтекстом.

«Ніч» має надзвичайно мрійливий характер. У кадансі вокальної партії (*g-moll*) є цікава мелізматична фігура – дрібна тріоль на слабкій долі. Цей оборот, немов відлуння, тут же повторює фортепіано. У ніжному діалозі голосу та інструменту чуємо перетікання окремих ладових ланцюжків фортепіанної теми у мелодекламацію *canto*.

Восьмий романс «Пісні й танці» наповнений щирою радістю, жартом і веселощами. Стилістика композиції нагадує *яньге* – «ансамбль мистецтв у мініатюрі», тобто органічний синтез музики, танцю і поезії. Темп *Allegro* надає твору жвавість, бадьорість, ритмічність і зухвалість.

ТЕОРІЯ

Отже, цикл «Ноктюрни» афористично розкриває ідею буття як постійного коловороту руху і спокою, життя і смерті, радості й печалі, нескінченної зміни всього сущого. Відтворюючи китайську світоглядну парадигму, маестро шукає близькі до неї стилістичні музичні засоби.

Краса китайської літературної думки яскраво втілюється у вокальному циклі для хору *a cappella* «Юефу»¹⁰ (1959) Бориса Тищенка. Шедевр, написаний на вірші поетів доби Хань, містить 3 ліричні композиції: «У весняному лісі», «Сонце палає над землею», «У весняному саду».

Художній вибір митця є доволі оригінальним. Юефу – авторський вірш, стилізований під фольклорний твір. Музична природа юефу закладена в особливому ритмі вірша й урочистій манері його декламації, публічного читання під час релігійних ритуалів і церемоній.

Юефу – це римоване співзвуччя, де відсутні звичний для європейської культури чіткий ритм й очікуване чергування наголосів. Отже, логічний ритм окремих фраз юефу заступає місце тонічного ритму. Юефу виконують під акомпанемент національних духових інструментів.

Вірші, включені у композицію, мають циклічну структуру, де один твір тематично, музично і концептуально продовжує інший. Авторська інтерпретація юефу також заснована на повторах. Магічні рефрени китайської лірики підкреслюють численні синкопи, повтори та складні зміщення ритмічної опори.

Справжнім конгеніальним синтезом західної музики та східної поезії визнано вокальний цикл «Сичуанські елегії» (1980) Миколи Сидельникова на вірші славнозвісного Ду Фу¹¹. Шедевр, написаний для змішаного хору, арфи, флейти, вібрафона та фортепіано, складається з 9 пісень.

Звертаючись до спадщини китайського майстра, російський композитор розкриває духовний світ Піднебесної. Працюючи над «Сичуанськими елегіями», Микола Сидельников передає «таємничу безодню поезії Ду Фу», де приховано «глибокий сенс вічно мінливого океану».

Вірші Ду Фу, створені у жанрі *вень*, зіткані із чудових і приголомшливих метафор. Трансформація першого, несподіваного враження у зрілий внутрішній образ, який «живе у серці», визначає сутність китайської поезії. Метафора для Ду Фу – багатогранна формула з розвиненою мережею фігуральних значень.

Головний герой «Сичуанських елегій» – мандрівник, який постає в образах поета, філософа, мудреця. Він формує навколо себе цілий комплекс співзвучних тем: самотність, забуття, мрія про щастя. Також цикл містить теми плинності часу, тлінності буття, вічного оновлення природи, що утворюють інший, асоціативно-підсвідомий план.

Сидельников підкреслює «значущість тонких і складних тематичних зв'язків, арочну репризність» у драматургії «Сичуанських елегій». Арочна репризність означає глибокий і міцний зв'язок філософських ідей, літературних тем і музичних образів, їх злиття у єдине художнє ціле.

Маестро не тільки застосовує пентатоніку, але також створює оригінальну ладову та інтонаційну основу, що спирається на архаїчні терцієві та квартові інтонаційні моделі, які можна назвати *лейтінтонаціями* циклу. Вони дають важливий код, необхідний для інтерпретації твору.

Шифром є дві монограми – імені композитора HDE та імені поета DCFC [DUFU], які маестро органічно вплітає як у традиційну китайську пентатоніку, так і в сучасний звуковий комплекс. Секунди, терції та кварта, закладені в обох лейттемах, надають величезну перспективу для їх мелодійного та гармонійного варіювання.

У музичній традиції Китаю «вібрація одного звука» ховає в собі «безодню метаморфоз». Цей принцип виконує і композитор: монограми HDE і DCFC з'являються у мелодиці, у вертикальних комплексах, у повному вигляді, в обмеженому, у різних варіантах (інверсіях, ракоходах), відкриваючи безліч можливостей для стилізації орієнтальних гармонійних оборотів.

Елементи східного мислення також легко вплітаються у логіку побудови музичної композиції. Наприклад, виконавчий склад «Сичуанських елегій» відповідає *закону*

п'ятірки: мішаний хор, арфа, флейта, вібрафон і фортепіано, звуки яких композитор співвідносить із п'ятьма стихіями.

Авторський спосіб передачі акустичної глибини, що створює відчуття нескінченно-го простору – ефект панорамного бачення, *закон багатощаровості*, принцип «все в усьому» – знаходить своє відлуння в інструментально-хоровій фактурі (прийом *divisi* у всіх хорових партіях).

Зовсім несподівано це виявляється у розділі «*Misteriosamente*», де головним об'єднувальним елементом для поліостинато з п'яти контрастних фактурних пластів (кожен із яких має свій внутрішній інтонаційний ритм і зовнішній ритм остинатного повтору) стає гамма тон – півтон.

Орієнтальний колорит відрізняє *opus'u* російських композиторів 1990–2010-х років. Інтерес митців до культури Сходу має різну мотивацію і творчі засади. Передусім це стосується відбору тем або текстів, що обумовлює метод, композиторську техніку, засоби виконання, стильові ознаки.

Духовною основою музики Антона Батагова є дзен-буддизм і ламаїзм. Маєстро пише масштабні твори, пропонуючи новий жанр, що досі не існував, де поєднує давні буддійські тексти (в їх традиційному молитовному виконанні) з постмодерністською (алеаторичною) технікою композиції.

Серед них є дуже цікавими «Музика для 35 будд» (2001), «Колесо пізнання» (2002), «37 настанов монаха Тогме» (2007), «Лама Сонам Дордже» (2008), «Бодхічарья Аватара» (2009), «Ламрім» (2009), яким притаманна глибока медитативність, споглядальність, ауратичність.

Прискіпливого слухача також зачарує камерно-вокальний цикл «3 японської поезії» (на вірші Кі Томонорі, Кі Цураюкі та Какіномото Хітомаро) (1994) Тетяни Смирнової. Лірична композиція, присвячена вічному кохання, вражає своєю щирістю, ніжністю і чистотою.

Треба особливо відзначити «Шість інтермедій» за мотивом тибетської «Книги мертвих» (1997–1998) Олександра Рабиновича, «Трансцендентальні етюди» (2000) Бориса Філановського, «Сіамський концерт» (2005) Віктора Єкимовського, де втілено орієнтальну парадигму художнього мислення.

З іншого боку, є багато блискучих творів, які інспіровані східною традицією, але відповідають західному канону: соната «Повернення» (1994) Єфрема Підгайця, епіграфом до якої є рядки з «Дао Де Цзін» («Книги шляху і благодаті») Лао-цзи, або «Цвітіння сакури» (1992) Тетяни Смирнової, що декларує зв'язок музики з японською каліграфією.

Мелодії та ритми Сходу давно приваблюють українських митців. Ще на початку ХХ ст. Ігор Белза пише вокальний цикл «Фарфоровий павільйон», Володимир Балтарович – солоспів «Самотня дівчина» (на вірші Ван Сен Ю), Володимир Грудин – дві «Японські сюїти», Григорій Любомирський – «Східний танець», Борис Лятошинський – «Три романси на вірші китайських поетів» (Лі Бо, Ван Вей, Цуя Гофу), Левко Ревуцький – «Східну мелодію», Антін Рудницький – вокальний цикл «Китайська флейта», Володимир Сокальський – «Східний марш», Богдан Яновський – «Східну сюїту», балети «Аравійська ніч» і «Ференджі».

У середині ХХ ст. музичний орієнталізм продовжує «Корейська сюїта» (1950) Федора Надененка, вокальний цикл «Пісні кохання» (на вірші Омара Хайяма) (1957) Миколи Дремлюги, «В'єтнамська сюїта» (1962) і «Шість японських хоку» для голосу та камерного ансамблю (1964) Юрія Іщенка, солоспів «Японські хоку» (на вірші Мацуо Басьо) (1964) Леоніда Грабовського.

Від 1970-х років митці звертають увагу на відтворення смислової структури східної поезії. На цій хвилі з'являються такі шедеври, як солоспів «У краю квітучої вишні» (на вірші Ісікави Такубоку) (1971) Миколи Колесси, «Шість японських віршів» для сопрано та арфи (1972) Юрія Іщенка, вокальні цикли «3 пісень Хіросими» (на слова Ісаку Йонеді) (1973) Івана Карабиця, хоровий диптих «Поява місяця» і «Сонячний струм» (на вірші Охара То-Ко і Мацуо Басьо) (1974) Лесі Дичко, «Три романси на вірші давніх корейських поетів» (1977) Романа Верещагіна, вокальний цикл «Вірші Набі Хазрі» (1977–1981) Олександра Некрасова.

У 1980-х роках українські композитори не тільки захоплюються красою східної поезії, але й шукають нові шляхи для її

ТЕОРІЯ

втілення. Чудовою музичною інтерпретацією лірики Сходу стають «Японські силуети» (1980-ті рр.) Дмитра Клебанова, сюїта «Сестра Сонця» (1984) і симфонія «Каспійська фантазія» (1985) (обидві на вірші Набі Хазрі) Олександра Некрасова, «Пісні весни» (на вірші Сюй Цзайси, Бо Пу та Ван Хецина) (1986) Михайла Шуха, симфонія «Індія – Лакшмі» (на вірші Шанкари та Рабіндраната Тагора) (1987) і вокальний цикл «П'ять прелюдій у стилі Шань-Шуй» (на слова японських поетів) для хору *a cappella* (1989) Лесі Дичко.

Протягом 1990-х років екзотичні тональні системи проникають у твір і навіть стають частиною власного стилю композитора. Аромат східної лірики відчутний у «Шляху до медитації» (1990) Олександра Щетинського, «Найдовшій сутрі» (1991) Марини Денисенко, вокальному циклі «Із японської поезії» (1991) Сергія Пілютикова, солоспіві «Хоку» (на вірші Кобаяси Ісса) (1991) Вікторії Польової, «Мантрах» (1992) Олександра Грінберга, варіаціях «Коморіута» (1993) Олександра Красотова, камерній музиці «Екаграта» (1993) та «Ран-Нан» (1993) Людмили Юриної, балеті «Гагаку» (за новелою Рюноскі Акутагави «Муки пекла») (1994) Вікторії Польової, вокальному циклі «П'ять пісень» (на вірші Рабіндраната Тагора) (1995) Івана Карабиця, фортепіанному циклі «Доторкання» (1998) Сергія Зажитька.

У 2000-х роках з'являється нова хвиля інтересу до Сходу, коли виникають такі експериментальні твори: аранжування пісні групи *Led Zeppelin* «Кашмір» (2001) для симфонічного оркестру Людмили Юриної, вокальний цикл «Озеро білих лотосів» (2001) Олександра Рудянського, кантата «Подих часу» (2002) (на тексти «Упанішад») та «Остання сутра» (на тексти Патанджалі) (2002) Ірини Алексійчук, електроакустичний твір «Пагода» для блокфлейти, електронного запису та обробки *online* (2003) Алли Загайкевич.

Цікавий напрямок музичної творчості обирає Олександр Некрасов, втілюючи поезію Набі Хазрі¹². Лірика Набі Хазрі стає основою трьох його композицій: сюїти «Сестра Сонця» за мотивами однойменної

поеми (1984), симфонії «Каспійська фантазія» (1985) за сюжетом поеми «Два Хазара» і камерно-вокального циклу «Вірші Набі Хазрі» (1977–1981).

Серед них найбільш ніжним і пристрасним є останній твір. Цикл складається з 6 пісень: «Коли ти кажеш», «Руки матері», «Безсоння», «Високі хмари», «Квіти розквітають», «Гори». Яскрава фактура партії фортепіано, арабескова примхливість вокальної лінії, казкова поліритмічна організація циклу надають музиці томний перський відтінок.

Незвичайне співвідношення партії соліста й супроводу, філігранна витонченість мелодії, семантична насиченість твору свідчать про сильний вплив перського мистецтва на українського композитора. Принцип побудови живописних арабесок – багаторазове ритмічне повторення фігуративних мотивів – стає знаковим елементом твору.

Докладний аналіз «Віршів Набі Хазрі» дає підставу визначити жанр твору як особливий жанр «віршів у музиці», тому що музична інтерпретація тексту, яку пропонує Олександр Некрасов, наділяє поезію не тільки чудовою мелодійністю, але й створює відчуття реального життєвого простору.

Дуже оригінальним є вокальний цикл «Японські силуети»¹³ Дмитра Клебанова на вірші Масаока Сікі¹⁴ у жанрі хоку¹⁵. Драматургію циклу становлять вірші – пейзажі на тему пори року. Структуру музичного твору визначає принцип контрасту з використанням логіки варіативності.

Цикл складається із 7 частин. Співвідношення вокальної та інструментальної партії у кожній пісні нагадує живопис у жанрі *ямато-е*¹⁶, для якого характерне силуетне зображення об'єкта у поєднанні з каліграфією¹⁷. Живопис ілюструє вірш, а вірш за формою є схожим на живопис¹⁸.

Музичний цикл «Японські силуети» відповідає ідеї *ямато-е* як за тематикою (пори року), так і за формою (союз музики та поезії автор подає, ніби пейзаж на сувої, де вірш, фраза або слово утворюють малюнок). Два головні «персонажі» циклу – віола та сопрано – доповнюють один одного.

Літературною основою першої пісні є хоку, що описує весняний пейзаж: «У цю

ніч пахне / Ароматом квітучих каштанів / Притулок мій у горах». Триразовий повтор тексту відповідає тричастковій структурі твору. Кожний повтор має власне сонорне рішення. Такий прийом є характерним для музики *гаґаку* ¹⁹.

Три проведення хоку організовані за принципом варіаційної циклічності з елементами репризи (повернення акордової фактури і тембру фортепіано в останньому проведенні). Легке та витончене тремоло струнних нагадує шелест листя, нічне тріскотіння цикад і цвіркунів.

Тема другої пісні – гори: «Скрізь рідна країна / Куди не поглянь / Посміхаються гори». Динамічне збільшення потужності звуку (*crescendo* та *fortissimo*) ілюструє поступовий рух угору. Масштаб простору підкреслює контраст високого регістру (у сопрано) і низького (у струнних).

Східний колорит автор створює за допомогою інструментування: імітацією звучання японських народних інструментів – струнних (*кото* і *сямісен*) та ударних (*тайко* і *какку*). Екзотичне звучання також надають ладові засоби (пентатоніка у партіях віолі, арфи і фортепіано).

Лейтмотив третьої пісні – Місяць: «Не бачу Місяця / Але на темній хвилі води / Пливе срібна місячна доріжка» ²⁰. Моделюючи місячну доріжку, маестро використовує прийом відлуння: мелодію сопрано повторює спочатку флейта, потім – фагот, і нарешті – низькі струнні. Завершують твір аналогічні репліки ударних.

Одночасне застосування крайніх регістрів також дає відчуття величезного простору між нічним небом і мерехтливим блиском місяця на водній поверхні. Місячний тематизм композиції підсилюють ударні, що нагадують звучання японських ритуальних барабанів (*бьо-дайко* та *шуме-дайко*).

Художній образ четвертої пісні – пізня осінь: «Немов брили землі / Розкидані маленькі хатинки / У сирому полі восени». Інтенації сопрано і тихий підголосок струнних, які повільно спадають і майже затухають, навівають довгий сон, привносячи у музику печаль, смуток, меланхолію.

На зміну святкової місячної образності приходить похмурий колорит спорожнілих

ланів, блідих або бляклих фарб осінньої природи. Різномодальні акценти на діатонічній основі надають музиці архаїчність і традиційність. Перебіг звукової тканини дуже повільний, розмірений, неспішний.

Чорно-жовтий осінній пейзаж, створений композитором, ілюструє царство сну. Символіка спокійного руху акордів і статика ламаних октав пов'язані з образом засинання природи. За своєю стилістикою твір нагадує колискову або якийсь дуже близький до неї фольклорний жанр.

П'ята пісня малює картину зими: «Зимовий день тьмяніє / За обрієм на ниві / Вечірня тиша настає». Застиглий пейзаж автор зображує цікавим остinato проведеним монотонним тризвучним мотивом у віолончелі в низькому регістрі (C – H – C). Інтервал зменшеної кварта надає звучанню холодний відтінок.

Зимове заціпеніння природи влучно підкреслено і гармонійними засобами – застиглими акордами. Примарність зимового вечора передає ланцюжок домінуючих *секундакордів* у струнних і розвиток теми хуртовини у флейти, трель якої імітує завірюху.

Шоста пісня присвячена птахам. На відміну від попередніх, які пропонують споглядальні або медитативні образи, вона представляє динамічну картину зі швидким і стрімким рухом: «Кружляють птахи / В'ється дим далекого вогника / Над лугом осіннім».

Перший образ хоку – «кружляння птахів» – у партії сопрано відображено графічно (особливим хвилеподібним рухом, терцієвим і секундовим співом окремих складів), а у партії інструментів – імітацією польоту стрімкими (які то піднімаються, то спускаються) пасажами арфи та флейти (*crescendo – forte – diminuendo*).

Другий образ хоку – «дим далекого вогника над лугом осіннім» – зображений хвилястою мелодією з ритмом у вигляді пунктирної лінії, яку активно і міцно підтримують звивисті акорди фортепіано (септакорди та їх обертання) у формі звичної математичної синусоїди.

Сьома пісня – остання у циклі – стає ніби кодою тому, що замикає собою зміну

ТЕОРІЯ

сезонів. Хоча у фінальному хоку йдеться про зиму, але квітка троянди, що несподівано з'являється біля воріт, символізує надію: «Біля огорожі квітка / У пору зимового в'янення / Невже це троянда?»).

Отже, цикл «Японські силуети» Дмитра Клебанова характеризують контрастно-складова основа, варіаційний принцип розвитку композиції, строфічний спосіб викладу хоку (повторення тексту хоку з різними варіантними змінами у музиці), рондальна структура.

Єдність циклу забезпечують три ключові моменти: 1) магістральні або наскрізні теми (пейзаж, гори, птахи); 2) загальний принцип формоутворення для всіх номерів (остинатність, варіантність, репризність); 3) системний інтонаційний зв'язок (пентатоніка) або навіть певна лейтінтонація (співставлення чистої кварта і великої секунди).

Японський колорит автор створює різними художніми засобами. Символічна недомовленість хоку перевтілюється у завуальовані акорди. Примарність і розмитість нічного пейзажу знаходить своє відображення у пентатоніці й ладовому мерехтінні, а також у кластерних співзвуччях, що будуються на цій основі.

Чудовим прикладом вітчизняної орієнталістики є вокальний цикл «Пісні весни» (на вірші Бо Пу²¹, Ван Хецина²², Сюй Цзайси²³) (1986) Михайла Шуха. Кожна з 5 частин циклу («Передчуття весни», «Радість весни», «Сум весни», «Звуки весни», «Спокій весни») відповідає певному стану природи та психологічному настрою.

Усі пісні малюють піднесений образ природи, що розквітає. Лірична квінтесенція циклу – четверта пісня «Звуки весни» на слова Ван Хецина, де флейта і ксилофон імітують переливчастий спів птахів, а дзвінка інструментальна партія створює особливий медитативний настрій.

«Пісні весни» змушують слухача зануритись у безкінечність простору, відчути багатомірність психологічних нюансів, замислитися над філософськими аспектами відношення людини до світу. Милування розкішними картинами природи стає справжнім джерелом натхнення як для поета²⁴, так і для композитора.

Аналізуючи музичну основу циклу Михайла Шуха, можна визначити низку художніх засобів, які створюють відчуття медитації: 1) прийоми інструментовки (флейта, там-там, дзвоники, віброфон і флексатон у своєму поєднанні нагадують звучання китайських ритуальних інструментів); 2) ладове мислення (стійка опора на пентатонічні звороти); 3) часова організація звукового простору (використання вільного метра, ритмічне розгортання мелодики поза межами тактових структур, що показує ставлення до ритму як до провідного засобу музичної виразності у східній традиції замість панування тонально-забарвленої мелодії у європейській традиції); 4) численні прийоми позависотної декламації.

Моделювання стану заглиблення стало характерною ознакою творчості Людмили Юриної. У камерній композиції «Екаграта» для чотирьох груп ударних (1993) авторка звертається до медитації. В індійській філософії *екаграта* – це третя стадія медитації, що означає концентрацію розуму на певній точці, фіксацію свідомості на конкретному об'єкті.

Віншому шедеві – композиції «Ран-Нан» для 19 струнних інструментів (1993) – Юрина звертається до символіки «Тибетської книги мертвих», що містить опис станів-етапів (*бардо*), крізь які проходить свідомість людини від процесу фізичного вмирання і до моменту подальшої реінкарнації.

Програма музичного твору закодована в назві «Ран-Нан», яка у перекладі означає «внутрішнє світло». Це одне з головних понять тибетського буддизму, що відображає процес народження ідей і думок у свідомості людини, а також нерозривно пов'язане з категоріями світла і часу.

Ілюстрація стану переживання «внутрішнього світла» відбувається шляхом поєднання різних гармонічно стійких акордових комплексів і звукових кластерів, із яких поступово кристалізуються образи, що нагадують славозвісні гімни з «Океану мелодій» тибетського поета і містика Міларепи²⁵.

Східна тематика представлена у двох видатних творах Івана Карабиця: драматичному циклі «3 пісень Хіросими» (1973) та

вокальному циклі «П'ять пісень» (на вірші Рабіндраната Тагора) (1995), де автор пропонує власну інтерпретацію історичного й культурного досвіду сучасної Японії та Індії.

Надзвичайна експресія визначає цикл «П'ять пісень» (на вірші Рабіндраната Тагора)²⁶, що містить любовні романси: «Кохання – одвічна ріка», «Сумнів», «На березі ставка», «Подих», «Нескінченне», написані для п'яти різних голосів (сопрано, мецо-сопрано, тенор, баритон, бас) і фортепіано.

Характерна основа циклу – політональність, що помітна в одночасному поєднанні *c-moll* та *f-moll* у вокальній і фортепіанній партіях. Інша особлива риса – полігармонійність. Гармонія дуже вишукана, завуальована, рафінована. Третя цікава риса – поліритмічність, де імпровізація східних ритмів зливається з тихим звуком камертона «минулих років».

У творі домінують арпеджовані акорди, переливи гармоній, зіставлення різних тональностей в одному акорді. Романтичну ностальгію відтіняє індійська мелодика у стилі *хіндустані*. Тут немає трагічних мотивів, але бринить тонка ностальгія, що свідчить про живі почуття поета і композитора.

Чудовим зразком синтезу традицій Сходу і Заходу є фортепіанний цикл «Доторкання» (1998) Сергія Зажитька. За словами митця, ідею твору нав'язав серйозний інтерес до орієнтальної культури: філософії дзен-буддизму, японської поезії хоку та китайської каліграфії. Автор стверджує, що мистецтво музики та живопису має певні точки дотику. Це виявляється в орієнтації на візуально-акустичні пропорції при написанні партитури. Нотний текст циклу нагадує ієрогліфічне креслення, яке передає у звуках моменти торкання пензля каліграфа.

Графічне зображення циклу теж створює чарівний зорово-звуковий, синестетичний образ. Музика стає формою втілення «фундаментальних структур» художнього мислення, що помітно не тільки у назві, змісті та формі композиції, але й у її архітектоніці, логічно-просторовій конструкції.

Музичне і каліграфічне письмо є мистецтвами, що доповнюють одне одного, тому що метод каліграфії, висвітлюючи «фун-

даментальні структури» художньої думки, ініціює конкретні музичні фігури й асоціації, які дозволяють композитору написати «східну картину» у західній манері.

Спостерігаючи за тим, як китайські майстри в одну мить створюють чарівний образ, Сергій Зажитко поєднує окремі звуки (крапки – лінії) у такі інтонаційні групи, що разом становлять цілісну композицію, яка має пряму аналогію зі східною ієрогліфікою.

Різноманіттям музичних фарб і поетичною глибиною вирізняється вокальний цикл «Озеро білих лотосів» (2001) Олександра Рудянського на вірші Бо Цзюй І. Композиція (для голосу, флейти, альту, бандури й ударних) складається з 19 мініатюр, інструментальної інтермедії та післямови.

Історія створення циклу дуже цікава. Ще в 1960-х роках Олександр Рудянський познайомився з лірикою Бо Цзюй І. Пізніше композитор задумав написати твір на його вірші, але реалізував свою ідею тільки за 40 років: попередній досвід автор вважав вельми далеким від автентичного втілення афоризмів поета-мудреця.

Мабуть, у процесі спілкування європейського слуху з художніми реаліями «китайського образу світу» є певна таємниця, що вимагає духовних зусиль і тривалого часу для входження в інший культурний простір. Також має бути багатий особистий досвід і величезна любов до чужої культури як до *іншого-в-собі*²⁷.

Починає вокальний цикл мініатюра «Лотос». Квітка лотоса – знак першоджерела, первісної або бездоганної чистоти. Розгортаючи свої пелюстки на світанку і закриваючи їх увечері, лотос також уособлює сонце. Лотос знаменує відродження, оновлення життя, вічну молодість і безсмертя.

У буддизмі лотос – символ просвітлення. Лотос народжується у каламутній воді, однак з'являється на світ чистим, незаплямованим. Так само і людина, перебуваючи у світі *сансари*, але виконуючи заповіді Будди, досягає осяяння. Лотос показує три етапи духовного зростання людини: невігластво, пізнання та просвітлення.

У даосизмі лотос – символ Раю. За легендою, всередині Раю знаходиться величезне озеро. Кожен лотос, що росте в озері,

ТЕОРІЯ

означає душу померлої людини. Залежно від праведності чи гріховності земного життя людини, лотос або яскраво розквітає, або швидко в'яне і засихає.

Мініатюра відкривається пентатонікою (d – h – a – h), яка дає піднесений образ божественної квітки. Красу ритмічного малюнку підкреслює мелодійна інтонація у партії вокалу, а також казковий народний наспів, що виконує лютя, традиційний китайський інструмент.

Другий номер циклу – «Флейта». Звучання флейти віддзеркалює сум, тугу, журбу, самотність: «Як бути тому, хто печаль відчуває? / Хто сну в довгу ніч / Зовсім не знає?». У партії флейти також переважає пентатоніка, вписана у чітку функціональну основу тональності *D-dur*.

Третій номер «Пригадую Хуей Ши»²⁸ наповнений елегійним настроєм і роздумами про сенс життя і смерті. Замислюючись про короточасну тривалість життя і водночас про її абсолютну цінність, композитор створює дивовижно тонкий музичний образ на основі вільної, але стриманої та благородної мелодії.

Четвертий номер «На вечірній річці» оспівує дружбу. Це справжній маленький шедевр, де композитор розкриває найглибші пласти поезії Бо Цзюй І. Поєднуючи вокальну та інструментальну партії способом «доповнювального контрапункту», маестро досягає граничної широти й повноти вираження своїх почуттів.

П'ятий номер «Вночі у човні» відображає поетичне милування нічним пейзажем. Романтичний настрій посилюють ключові метафори: «місяць», «прохолода», «мерехтіння зірок», які символізують трепет закоханого серця і світлу надію («разом ми пливемо у сяйві зірок та місяця»).

Починає романс партія фортепіано, що нагадує дзюрчання струмка. Метроритмічний малюнок водної стихії створює фон для соліста (*canto*). Завершується романс ніжним вокалізмом, де голос розкриває не лише хвилювання природи (вітер, шелест листя, плескіт води), але й хвилювання душі (сум'яття, радість, щастя).

Шостий номер – «У храмі Іай». У китайській традиції храм – священне місце очи-

щення та піднесення душі, де людина пізнає саму себе. Знаходячи втрачену у суєті світу внутрішню гармонію, вона відроджується для нового життя. Благоговіння перед храмом маестро передає потужним, майже симфонічним звучанням усіх інструментів.

Сьомий номер – «Вітер волань». У ліриці Бо Цзюй І вітер виражає життя, щасливі зміни, космічний потік, але іноді він стає знаком страждання чи душевного болю (*вей-ци*). Амбівалентний образ вітру композитор моделює невизначеним, деренчливим звучанням, яке часом нагадує то свист, то шум, то ураган.

Прагнення Олександра Рудянського до максимально точної передачі різних відтінків і нюансів поезії Бо Цзюй І добре помітно також в інших номерах циклу. Таємниця китайської поезії, яку маестро перекладає на музику, втілюється у східних інтонаційних і гармонійних прийомах, яскравій декоративності й орнаментальності.

Композитор надає велике значення таким важливим елементам китайської географії, як Вода, Вітер, Земля, Гори. Для нього категорії ландшафту – не тільки поетичні образи, але й красномовні музичні метафори, які малюють рідний край, батьківщину, сім'ю, традицію, всесвіт.

Маестро шукає прозорі музичні фарби для ілюстрації кожного природного символу, лагідно описуючи у звуках і «рожеву квітку лотоса», і «зелені зарості очерету», і «чарівну музику вітру», і «золоту шкіру дракона», і «спокій старої верби», і «тривожний крик зозулі», і «стрімкий клин журавлів».

Відтворюючи специфіку східного мислення, Олександр Рудянський розміщує частини циклу за *принципом калейдоскопа*, де один пейзаж у стилі «гори і води» (*шань-шуй*) раптом змінює інший пейзаж у стилі «птахи і квіти» (*хуаняо*), навіюючи роздуми про зміни у природі, часі та просторі.

Ідея калейдоскопа знаходить своє відображення також у фрагментарності музичних уривків із різними темпами, типами фактури, настроями. Саме такий погляд на буття демонструє «Класична китайська книга змін» (тексти якої збиралися століттями), описуючи світ як сукупність різноманітних стихій та елементів.

Другий принцип східного мислення, який реалізує маестро, це *ідея розсіювання*. Звідси у циклі повністю відсутня єдина генеральна кульмінація. Композиція ніби розсіюється поміж різними частинами циклу, створюючи стійку асоціацію з прийомами традиційної китайської «розсіяної» перспективи.

Отже, в одній інтонаційно-стильовій системі циклу зустрічаються та органічно переплітаються різні культурні символи: з одного боку, філософська лірика Піднебесної, а з другого, – мовна система європейської музики (з її хроматичною тональністю, звуковисотним рядом, поліфонією).

Діалог традицій Сходу і Заходу дуже приваблює Ірину Алексійчук. Її чудова композиція «Подих часу» для змішаного хору *a cappella* (2002) на тексти «Упанішад»²⁹ присвячена осмисленню давніх індійських релігійних трактатів, які оголошують єдність людської душі (*атман*) й абсолютного духу (*брахман*).

Інший музичний твір – соната «Остання сутра» (2002) на тексти Патанджалі³⁰ – розкриває глибокий внутрішній зміст йоги як містичної практики, що прагне гармонійного поєднання розуму, душі та тіла людини з абсолютном. Отже, мелодія твору співзвучна техніці медитації.

Схід притягує також білоруських композиторів. Яскравий образ Китаю створено у циклі «Три романси на слова Бо Цзюй І» (1979), феєрії «Китайські акварелі» (2005) та симфонічній поемі «Шаолінь» (2015) Сергія Бельтюкова, сюїті «Будиночки в горах» (на сюжети картин художника Лян Юнхе) (2015) Анни Короткіної, фантазії «Сюцай з Ішуя» (за новелами Пу Сун-Ліна) (1982–1983) Віктора Копитька.

Китайська тема – справжня нитка Аріадни у творчості Віктора Копитька, автора вистави «Північний вітер» на вірші китайських поетів (1992), кантати «Третя Китайська подорож» (1998), п'єси «Рожевий метелик» за мотивами оповідань Пу Сун-Ліна (1998)³¹, елегії «Сім віршів Лі Бо»³² (1998–2011).

Дух Японії епохи Едо пронизує музичний перформанс «Пісні Басьо» Анни Короткіної на вірші Мацуо Басьо, ліричні композиції «Тисяча років надії» (1990) і «Три японські

мініатюри на шовку» (1996) Галини Горєлової, поетичний цикл «Метелики» (2003) Сергія Бельтюкова.

Барвисті легенди В'єтнаму відображено в опері «В'єтнам» (1969) Сергія Кортеса і драмі «Три ножі з країни Вей» (1992) Віктора Копитька. Історія Єгипту розкривається у спектаклях «Єгипетські ночі» (1979) і «Піраміда Хеопса» (1999) Віктора Копитька, балеті «Клеопатра» (2008) В'ячеслава Кузнєцова, міфологія Індії – у кантаті «Знаки» (1992) Віктора Копитька.

По-третє, інтерес музичного авангарду до східних традицій виявляється на рівні формоутворення. Знайомство європейських композиторів із мистецтвом Сходу призводить до переосмислення лінійної схеми побудови твору, яка властива західній музиці, та започаткування ризоматичної або нелінійної схеми.

У середині ХХ ст. захоплення орієнталізмом дає імпульс до впровадження нових форм музичних творів: 1) алеаторичної (Дж. Кейдж, М. Фельдман, В. Мартинов, С. Губайдуліна); 2) статичної (К. Штокхаузен, Д. Лігетті, А. Шнітке); 3) ритмічної (Дж. Кейдж); 4) відкритої (П. Булез); 5) момент-форми (К. Штокхаузен).

Алеаторика – метод композиції, що допускає або варіативні відносини між елементами музичної тканини (у тому числі – нотного тексту) і музичної форми, або випадкову послідовність цих елементів у процесі написання твору чи його оркестровому виконанні.

Алеаторика, як вільна імпровізація, виступає альтернативою серіальній музиці, де елементи композиції (ритм, тембр, гармонія) чітко обумовлені алгоритмом. Алеаторику вперше запропонував Джон Кейдж, а її теоретичне обґрунтування дав П'єр Булез у статті «Алеа» (1957) [11].

«Нова техніка, яку я використовую, – зазначав Кейдж, – виникає з методу отримання пророцтва за *І-Цзін* – китайської класичної *Книги Змін*»³³ [15, р. 150]. «За допомогою ворожіння на монетах за *Книгою Змін* ми пізнаємо випадковість і закономірність, якими, за словами китайців, правлять світло і темрява» [14, р. 175; 15, р. 166].

ТЕОРІЯ

Розвиваючи алеаторику, Кейдж звертається до «І-Цзін», у якій шестизначний кидок монет дозволяє скласти одну з 64 гексаграм, кожна з яких дає опис певної події. Надихаючись «І-Цзін», Кейдж пише «Концерт для підготовленого фортепіано та оркестру» (1951), «Шістнадцять танців» (1951) і «Музику змін» (1951).

У фортепіанному циклі «Музика змін» Кейдж, за аналогією з 64 гексаграмами «І-Цзін», створює таблицю з 64 осередками, де фіксує звуки, тривалості, темпові показники. Потім композитор, підкидаючи монети, визначає номер осередку та поєднує елементи з різних сегментів.

Процес народження композиції автор перетворює у форму викладу естетичної концепції: твір втілює у собі взаємодію двох протилежних начал – Ін та Ян, випадковості й закономірності, руху і спокою, звуку і тиші, відомого і невідомого, часу і вічності, суб'єктивного й об'єктивного.

Коментуючи «Музику змін», Кейдж визнає, що «стосовно музичної форми він орієнтується на Схід і бажає звільнитися від тих схем, які властиві західноєвропейській музиці» [цит. за: 19]. Подолання цих схем маестро бачить у «польоті думки», алеаториці, імпровізації.

Майстерно поєднуючи випадковість і закономірність, очікуване і несподіване, передбачуване і непрогнозоване, Кейдж створює дивовижний шедевр, де вільна гра звуків та чітка структура композиції не стільки заперечують, скільки доповнюють і відтіняють одна одну.

Дійсно, незважаючи на м'яку фактуру, «Музика змін» має чітко вивірену структуру. Її основу становить спеціально підібрана числова закономірність: $3 - 5 - 6 \frac{3}{4} - 6 \frac{3}{4} - 5 - 3 \frac{1}{8}$. Ритмічний ряд є амбівалентним: симетричним (завдяки концентричній послідовності) і водночас асиметричним (завдяки додаванню $\frac{1}{8}$ такту до останньої групи).

«Музика змін» втілює в собі ідею гармонії двох начал (Ін та Ян), що влучно організує чергування рівномірних за темпом одних розділів (де макроритмічна структура майже невловима на слух) та інших розділів (де кожна група тактів звучить тільки у своєму власному темпі).

Отже, Кейдж робить числову формулу і темпо-ритм стабільним елементом, а диспозицію музичного матеріалу всередині самої форми – вільним і варіативним елементом. Тут, як у китайській «Книзі Змін», багато що змінюється, але головне і основне залишається незмінним³⁴.

Ця ідея оригінально втілюється у низці музично-театральних перформансів, які Кейдж у 1950-х роках ставить спільно з американським хореографом Мерсом Каннінґемом. Застосовуючи алеаторику, вони розробляють мобільну форму сценічної постановки, де кожен танцюрист є солістом.

Створюючи малюнок танцю для кожного артиста, Каннінґем будує виставу на базі методу гадання «І-Цзін». У хореографії перформансу «Анонімне соло» (1953) Каннінґем використовує таблицю з 64 пластичних фігур, послідовність виконання яких визначає кидок монет.

Випадковість, що генерує несподівану комбінацію рухів, чітко показує глядачу, що танець *a priori* заперечує наявність будь-якої головної або пріоритетної позиції. Кожна фігура танцю, що є автономною і рівноцінною всім іншим, ілюструє одну з багатьох граней естетичного образу.

У перформансі «Гірлянда» (1976) Каннінґем аналогічно заздалегідь готує 64 фігури і схему сцени, розбиваючи її на 64 квадрати, а потім за допомогою кидка кісточок позначає жест і місце розташування актора на сцені. Танець формується сам собою, символізуючи строкату зміну форм і ліній гірлянди.

Каннінґем порівнює унікальний малюнок танцю, який народжується у ході вільної гри уяви та спонтанної комбінації рухів, із різноманіттям форм листя на дереві: «хоча все листя має одну форму, при цьому, якщо взяти кожний листок окремо, він виглядає зовсім інакше» [див.: 16].

Таким чином, випадковість як елемент художньої творчості визначає різні рівні музично-театральних експериментів Каннінґема. М'яка пластика і незвичайна стилістика його творів демонструють величезну роль інтуїції в мистецтві, коли прозріння митця надає нові грані акторському образу.

Метод алеаторику у стилі «І-Цзін» застосовує також американський композитор

Мортон Фельдман у своєму легендарному шедевр «Зміні 6», де звуки та акорди зовсім несподівано поєднуються між собою як у темброво-колористичному, так і у просторово-часовому планах.

Фельдман повністю звільняє звуки від будь-яких детермінацій. Замість точних висот він вказує лише регістри (низький, середній і високий), а тривалості замінює лініями різної довжини. Надаючи свободу виконавцю, автор зазначає, що «п'єса починається з будь-якого звуку і далі триває яким-завгодно іншим» [17, р. 1].

Музичний матеріал п'єси включає 7 однозвуків, 2 двазвуки, 4 тризвуки і 2 чотиризвуки. Кожний із них займає своє особливе місце у послідовності елементів між полюсами консонансу і дисонансу, які будуються за принципом посилення гостроти фонізму від легких тонів до терпких акордів.

Звукові комплекси автор інтерпретує як чисті або змішані фарби, що контрастно чергуються одна з одною, утворюючи багату палітру відтінків. У якому порядку виконавець має будувати ланку кольорів? Відповідь: у довільному. Хоча композитор, звісно, пропонує і свій алгоритм вирішення завдання.

Один із авторських ескізів п'єси, де поступово змінюються консонанси і дисонанси, свідчить про те, що п'єса містить чергування двох полюсів, які, подібно до Ін та Ян, формують єдине ціле. Таким чином, у «Зміні 6» працює логіка інтервальних відносин, на яку орієнтується виконавець³⁵.

Ідея «І-Цзін» про рівну можливість закономірності й випадковості також цікаво представлена у «Гексаграмі» (1971) російського композитора Володимира Мартінова. «Гексаграма» символізує для автора важливу подію, одкровення, момент інтенсивного духовного зростання, осягнення істини, гармонійне злиття зі світом³⁶.

Алеаторична імпровізація за книгою «І-Цзін» наявна у композиції «Парні та непарні числа» (1991) Софії Губайдуліної. Співвідношення парних і непарних чисел, що виражає світле і темне, активне і пасивне, чоловіче і жіноче начало, визначає ритмічну структуру твору.

Застосовуючи східний принцип «не-діяння» (*y-wei*), Карлхайнц Штокхаузен пропонує *статичну форму* композиції. Її основу становить оригінальна теорія часу, згідно з якою час плине не горизонтально (від початку до кінця), а вертикально (де панує мить, *hic et nunc*, «тут і зараз»).

На думку Штокхаузена, «перебування-у-музиці» відповідає східній практиці медитації, де виникає зовсім інше відчуття часу, аніж те, що є у західному сприйнятті. Воно абсолютно позбавлене динамічної процесуальності, тобто статично концентрується на кожній миті (*Augenblick*).

Штокхаузен зазначає, що у статичній формі «немає будь-якого “розвитку”, оскільки лише сталість, яка наскрізь пронизує організацію музичного матеріалу, надає стан медитативного слухання: для того, щоб сприйняти одиничну мить, слухач уже не повинен робити проекцію у попередній або наступний звук» [8, с. 46–47].

Свою дивовижну концепцію часу Штокхаузен реалізує у композиції «Настрій» (1968). «*Stimmung*» – це невичерпне багатство моменту, який маестро розтягує до масштабу вічності. Тривалість головного акорду легко уявити і як миттєву, і як нескінченну, бо він, здається, нібито знаходиться поза часом.

Третій тип архітектоніки – *ритмічну форму* – пропонує Джон Кейдж у творах «Уявні пейзажі I–V» (1939–1952), «Лекція про Ніщо» (1949), «Послання з небес» (1983), «Хоку» (1986). Хоча вони мають найсучасніший графічний вигляд, їхня ритмічна форма нагадує логіку індійської раги.

У передмові до п'єси «Послання з небес» Кейдж пише, що «музичні ефекти – це окремі події, які або передують паузі, або сліднують за нею. Музичний ефект може складатися з ряду повторюваних подій: глісандо, акордів або окремих звуків, що цілком відповідає принципу раги» [цит. за: 20].

У «Посланні з небес» виконавець, створюючи подію, обирає будь-яку низку зі звукоряду, відокремлюючи звуки паузою. Працюючи з числовим рядом, він також обирає часову одиницю раги. Імпровізація на різноманітні тони раги з поступовим залученням усього діапазону звуків надає композиції колоритний східний відтінок.

ТЕОРІЯ

Інший чудовий приклад ритмічної форми – «Лекція про Ніщо». Цей твір побудовано на основі числової структури. Кожний рядок тексту містить по 4 такти. Комплекс із 12 рядків утворює мікророзділ ритмічної структури. Вся композиція становить 48 розділів по 48 тактів у кожному.

«Лекція про Ніщо» також ділиться за законом квадратного кореня: спочатку текст дробиться на 5 великих частин, а ті, своєю чергою, – на 5 малих. «Організація за правилом квадратного кореня дає можливість побудувати мікро- і макрокосмічну ритмічну структуру, яку я, – наголошує Кейдж, – вважаю за необхідну» [14, р. 112].

Відкрита форма – така форма, що не має завершення і допускає різні варіанти виконання. Вона будується на математичному принципі нескінченності. Цій формі притаманна структурна розімкненість, багатоплановість, ритмічна рухливість і смислова амбівалентність.

Відкрита форма твору необхідна для того, щоб висвітлити поліфонію сюжетів, безліч перспектив і смислових зв'язків, колаж образів і символів історії, калейдоскоп міфів, легенд, казок народів світу. Відкрита форма стає метафорою мінливого океану життя, вічних трансформацій і перетворень.

Відкритий твір – це твір, що не має початку, середини і кінця. Він існує як серія чистих констант, потік звукової матерії, що вібрує, ланцюг різних ідей, знаків, асоціацій. Відкритий твір маніфестує відкриту свідомість сучасної людини, її здатність бачити світ у розмаїтті всіх відтінків.

Яскравим зразком відкритої форми є «Третя фортепіанна соната» (1957) П'єра Булеза. Автор шедевра будує поліпорову картину світу, де кожний елемент автономний, рухомий і багатоплановий. Відкрита форма *a priori* розкрита і завжди може бути продовжена.

Маєстро вводить 8 можливих комбінацій п'яти формант сонати: «Антифон», «Троп», «Констеляція», «Строфа» і «Секвенція» слідує одна за одною у вільному порядку, але так, що у центрі завжди перебуває «Констеляція». Навколо цієї осі групуються інші розділи за умови симетрії та не-

розривності пар «Строфа» – «Секвенція» і «Антифон» – «Троп».

Диспозиція матеріалу всередині самих формант сонати містить той же принцип: будь-який розділ форми має чітке місце розташування, інші ж розділи можуть вільно мінятися місцями, але тільки так, що у результаті знов утворюється замислена автором певна кількість варіантів.

Структурний зв'язок між різними формантами «Третьої фортепіанної сонати» виникає на рівні серії e–f–h–fis–gis–g–b–c–a–d–cis–es, сегменти якої мають симетричну будову й однакову інтервальну структуру, а звуки – конкретно зазначені вертикальні та горизонтальні відносини.

Рух сегментів містить цікаву закономірність: додатковий матеріал коментує або варіює базовий текст, ілюструючи відкриту форму, яка у процесі розгортання набуває нового абриса. Отже, соната пропонує слухачеві чудову інтелектуальну гру, що нагадує романтичну «музику-в-ідеї».

Другий приклад відкритої форми – цикл «Складка за складкою» (1957–1989) Булеза, де відкрита форма складається завдяки непередбачуваній зміні темпу та оркестрових фігурацій, які виконуються із різною швидкістю так, що один елемент твору згортається або розгортається в інший.

Три центральні частини забезпечують виконавцю свободу вибору одного з п'яти альтернативних сегментів. «Мобілізація» форми пов'язана з художньою доктриною циклу, що розкриває народження музичного твору від початку (авторського задуму) до завершення (концертної реалізації).

Момент-форма – така форма, у якій явище «момент» знаходить граничну міць, потужність і напругу. Момент-форма відображає східний принцип «все в усьому». Яскравим зразком момент-форми є «Мантра» (1969–1970) Штокхаузена, де минуле, сьогодення й майбутнє зливаються в одну миттєвість. Сутність «Мантри» визначає не стільки тематизм, скільки особлива художня формула. На відміну від західної традиції, де основу твору становить сюжет або система лейтмотивів, пов'язаних із героями оповідання, виконання «Мантри» вимагає зовсім іншої форми організації музичної

матерії. Формула розвивається за допомогою звукової структури, а не сюжету чи наративу. Тут немає історії, подій і персонажів, але є ідея, інсайт, духовне прозріння, які автор втілює у звуці. Формула генерує власну структуру з чітко визначеними, стійкими параметрами, включаючи ритм, тривалість, динаміку тощо. Індоксуддійська сакральна формула підштовхує Штокхаузена до створення власного методу формульної композиції. Параметри формульної композиції окреслюють такі ключові засоби музичного вираження, як темп, ритм, динаміка, інтонація, агогіка. На їх основі автор далі розробляє «концепт» твору.

Кількість параметрів у формулі може бути різною; організація та співвідношення компонентів теж є індивідуальним. Цікаво, що кількість елементів, із яких будується формула, для Штокхаузена виступає окремим параметром, що моделює арифметичну прогресію, ряд чисел Фібоначчі або іншу закономірність³⁷.

Спочатку Штокхаузен створює моноформульні композиції, присвячені окремим музичним концептам. Пізніше він розвиває поліформульну музику, яку втілює в оперному циклі «Світло» (1977–2003). Гепталогія «Licht» – найграндіозніший оперний шедевр, що з'явився за всю історію жанру.

Отже, всі зазначені форми репрезентують три головні моменти: пошук нового шляху розвитку музики, застосування незвичних прийомів і технік (оскільки різні версії виконання акцентують різні грані твору), парадигматичне розширення засобів реалізації композиторського задуму.

Таким чином, інтерес західних композиторів до музики Сходу вписується у таку логічну послідовність: знайомство з філософією, релігією, культурою, мистецтвом Сходу → рецепція стилістичних і жанрових елементів східної традиції → затвердження нової музичної реальності.

Перш за все, композитори активно звертаються до ідей або поетичних образів Сходу, потім орієнтальні мотиви проникають у музичну мову у вигляді мелодії, інтонації, ритмічної організації, стилістичних нюансів, і, нарешті, за певний час народжуються оригінальні форми творів.

Орієнтальний колорит, звісно, виявляється не тільки у формі, але й в аранжуванні твору. Дуже цікавими є синтетичні композиції, що представляють дійства в душі інструментального театру, церемонії, магичного ритуалу, «акустичних медитацій». Тут «мистецтво афекту» перетворюється у «мистецтво ефекту».

Наприклад, «Рожевий місяць: церемонія» (1984) Поліни Оліверос – композиція, що передбачає не тільки професійне музичне виконання, але й також надзвичайно складну сценографію, костюми, освітлення, дію, тобто справжню церемонію, де кожен учасник грає свою роль³⁸. Музична частина «гри-ритуалу» включає в себе імпровізацію на камбоджійських тріскачках, японських храмових барабанах, трубах із морських мушель, тибетських тарілках. Композиція ділиться на три великі цикли з різним інструментальним малюнком і художнім оздобленням.

Велику популярність серед західних композиторів отримує ідея діалогу культур. Найцікавіше вона втілюється у «світовій музиці» Карлхайнца Штокхаузена. Автор розкриває «зв'язок часів», пропонує «синтез традицій європейської та неєвропейської музики», радикально «розширює світ музичних форм і способів вираження» [7, с. 43].

Ця концепція знаходить своє віддзеркалення у масштабному творі «Гімни» (1966–1967), що містить не тільки національні гімни (Німеччини, Іспанії, Франції, США, Австралії, Аргентини), але й інші знакові мелодії, які репрезентують дружбу народів («Інтернаціонал», «Марсельєза»). Крім того, маєстро активно використовує «готові об'єкти»: елементи людської мови, радіоперешкоди, звуки офіційних заходів, мітингів, маніфестацій. Цей звуковий конгломерат формує дивовижний колаж, де шви між мелодіями або чітко підкреслюються, або, навпаки, повністю стираються. «Гімни» втілюють західний тип динамічної процесуальності, яка прекрасно ілюструє, що принцип східного мислення «все в усьому» має європейську художню обробку. Таким чином, азіатська традиція «калейдоскопічної зміни картин» добре поєднується із західною діалектикою.

ТЕОРІЯ

«Світова музика» (*Weltmusik*) також наявна у композиції «Моменти» (1962–1964), яка поєднує фольклорний матеріал різних культур – японської, китайської, індонезійської. Сильне враження справляє магічний хор із ритуалу острова Балі, що супроводжує обряд ініціації дівчат («*касисам-касисам*»).

Внутрішній перехід, або точніше «інтермодуляція із простору історичного стилю у простір позаісторичності» [9, с. 55], має місце в реалізації іншого грандіозного задуму Штокхаузена – постановці оперного циклу «Світло» («*Licht*»), що стала справжнім маніфестом сучасного мультикультуралізму.

За сюжетом головний герой опери, юнак Міхаель, здійснює навколосвітню подорож: Західна Європа – США – Японія – острів Балі – Індія – Центральна Америка – Близький Схід. Кожна з 7 зупинок, де Міхаель отримує містичний досвід, має своє стилістичне рішення і музичне забарвлення.

Водночас опера містить безліч філософських, культурних, естетичних алюзій. Наприклад, у шостій частині опери спостерігаємо цейлонський релігійний обряд, який викликає асоціацію з середньовічною месою і літургією, а у хоровому виконанні з'являється текст Франциска Ассизького.

У концепції «світової музики» Штокхаузен бачить можливість подолання індивідуалізму європейської парадигми, шукає вихід у сферу «загальної музичної мови», окреслює «універсальне коло культури» [5, с. 35]. Глобалізація мистецького простору відкриває нові перспективи для творчості.

Сьогодні композитори часто відвідують країни Сходу. Володимир Мартінов пише чарівну симфонію «Сінгапур» (2005) під враженням від подорожі у «Країну орхідей». Кшиштоф Пендерецький складає «Три китайські пісні для баритона з оркестром» (2008) під час поїздки до Піднебесної.

Розглядаючи світ як плюралістичний універсум, де взаємодіють різні народи і традиції, композитори створюють абсолютно нову культурну парадигму. Для мене «музика, – визнає Кейдж, – це спосіб усвідомити саме життя, у якому ми живемо» [13, с. 12]. Вона є настільки ж строкатою і різномовною, як наше буття.

Таким чином, апелюючи до спадщини Сходу, сучасні митці збагачують образну систему західної музики, розвивають її жанрову структуру, змінюють стилістику і способи формоутворення, розширюють акустичний матеріал. Цей процес органічно поєднує дві тенденції. З одного боку, митці зберігають європейську самоідентифікацію, що певною мірою пов'язано з використанням західних законів організації музичної цілісності (тональність, звуковисотність, серійність) і приналежністю творів до споконвічно європейської жанрової системи (симфонія, опера, кантата, ораторія). З другого боку, вони розширюють палітру виразових засобів завдяки застосуванню східних ладів (особливо – індійських ладів *тхат* і японських рядів *кін*), непарних розмірів (3/4, 5/6, 7/8 та інших елементів, які запозичені з японських хоку), метричної організації (принцип *рагу*).

Залучаючи у власний досвід філософські ідеї та поетичні образи Сходу, звучання народних інструментів (*арху, цинь, кото, гонгу*), фольклорний матеріал, традиційні мелодії та наспіви, сучасні західні композитори створюють нову музичну метамову, яка визначатиме майбутнє мистецтво ХХІ ст.

Діалог Схід – Захід, іронія і гротеск, гра стилями і традиціями, фрагментарність і калейдоскопічність у розгортанні музичної думки, образи нової релігійності у поєднанні з новітніми композиторськими техніками стали для сучасного митця не лише втіленням його особистого пошуку, але й віддзеркаленням художнього запиту культури межі ХХ–ХХІ ст.

Примітки

¹ Певні східні настрої відчутні у мініатюрі «*Rondo alla Turca*» (бл. 1778–1783) В. А. Моцарта і «*Турецькій симфонії*» (1794) Ф. Зюсмайєра.

² Також треба відзначити цікаві музичні мініатюри: камерну композицію «*Китайський бамбук*» Дж. Мерканданте, сюїту «*Китайці*» Ф. Куперена, «*Блискучу фантазію на теми китайських арій*» К. Черні, «*Маленьку китайську польку*» Дж. Россіні, «*Китайський танець*» із балету «*Сон Флоріни*» М. Равеля, скрипкову мініатюру «*Китайський тамбурин*» Ф. Крейсlera, «*Китайський рондель*» К. Дебюссі.

³ У багатьох інтерв'ю Штокхаузен визнає великий вплив ідеї супраментальної йоги Шрі Ауробіндо

ЮЛІЯ АЗАРОВА. ДІАЛОГ ТРАДИЦІЙ СХОДУ І ЗАХОДУ В МУЗИЦІ ПОСТМОДЕРНІЗМУ

Гхоша на свій музичний світогляд. Також він надзвичайно глибоко захоплюється давньою індійською теорією музики як «мистецтва вібрації».

⁴ У передмові до своєї книги «Тиша» Кейдж зазначає, що лекції з дзен-буддизму, які читали в американських університетах Нансі Росс, Алан Уотс і Дайсецу Судзукі стали для нього справжнім відкриттям [12].

⁵ Композиція «4'33» має партитуру, що являє собою чистий аркуш, де вказані номери частин із ремаркою: *tacet* (мовчить).

⁶ Про це чудово сказав Володимир Мартінов на презентації своєї «Книги змін»: «Мовчання – це мета усіх релігійних систем. У християнстві – *ісіхія*, у буддизмі – *шунья*. Це особливо тонко відчувають віруючі та люди мистецтва. <...> Малевич якось зауважив: метою музики є мовчання. Мовчання – це відхід у велике ніщо, з якого народжується все <...>»

Я гадаю «4'33» Кейджа. Коли у 1952 р. у концертному залі Девід Тюдор, близький друг Джона Кейджа, сів за рояль і просидів 4 хвилини 33 секунди у повному мовчанні, то спочатку в залі виникли звуки невдоволення, шепіт, ляскання стільців, але потім люди стали прислухатися до себе. Почався дощ. Вони почули краплі дощу, шелест листя, шум дерев. І тут вони усвідомили, що слухають увесь світ. Музика – це сам світ, реальність як вона є». (Презентація «Книги змін» Володимира Мартінова; ведучі – О. Аронсон і В. Мартінов. <http://www.youtube.com/watch> (публ. 1 травня 2017 р.)).

⁷ Рага – традиційна мелодична побудова твору в індійській класичній музиці. Рага – це не просто музична тема, а цілий філософсько-естетичний комплекс. Наприклад, рага «*васанта*» символізує весну, рага «*камала*» – лотос, рага «*мегха*» – життєдайний дощ і силу природи, рага «*шант*» – спокій, зосередження, медитацію, рага «*шрінгара*» – пристрасть і кохання, рага «*хасья*» – радість та веселощі.

⁸ П'ять музичних тонів, що становлять систему пентатоники, відповідають «п'яти елементам», «п'яти стихіям» і «п'яти почуттям», які знаходяться у рівновазі. Ця символіка виражає не тільки афекти людської душі, але й структуру світобудови, згідно з принципом «все віддзеркалюється в усьому».

⁹ Доба Тан (618–907) – золотий вік китайської поезії. Період розквіту класичної поезії, коли у Піднебесній творило 2300 поетів і було створено 48 900 віршів. Найвідоміші поети епохи – Лі Бо (701–762), Ван Вей (701–761), Ду Фу (712–770), Бо Цзюй І (772–846), Лю Юйсі (772–842).

¹⁰ Юефу – жанр традиційної китайської ліричної поезії. Виник та поширився у добу Хань (206 до н. е. – 210 н. е.) під впливом діяльності імператорської «Музичної палати». Вірші юефу дуже мелодійні, фігуративні та пластичні.

¹¹ Ду Фу (712–770) – видатний китайський поет. Автор понад 1400 творів. Його віршам притаманний тонкий ліризм, досконалість форми, вільний політ фантазії. Мав почесне звання «священномудрий поет» (*шишен*).

¹² Набі Хазрі (1924–2007) – азербайджанський поет, прозаїк, драматург. Автор збірок віршів «Кві-

тучі мрії» (1950), «Потік часу» (1976), «Зоряний караван» (1979). Твори Набі Хазрі належать до жанру *зухдіят* – філософської лірики, традицію якого заклали перський поет Абуль Атакія (748–825).

¹³ Вокальний цикл Д. Клебанова на вірші М. Сікі був записаний Київським радіо у 1980-х роках у виконанні Наталії Кравцової (сопрано). У 1997 році з'явився інший, більш відомий запис. Виконавці – Наталія Біор (сопрано), Мела Теннбаум (віола), Ігор Блажков (диригент), ансамбль «Philharmonia Virtuosi» (під управлінням Річарда Каппа).

¹⁴ Масаока Сікі (1867–1902) – японський поет, письменник і літературний критик доби Мейдзі. Засновник нової школи *хоку*, голова поетичного товариства «Хототогісу». Масаока Сікі дещо критикує канон Мацуо Басьо й оновлює традиційні жанри японської поезії (*танка* і *хоку*).

¹⁵ Хоку – один із давніх жанрів японської поезії. За формою являє собою 17-складовий вірш із внутрішнім розподілом на три нерівні (5–7–5) за кількістю складів ритмічні групи. Хоку – моновірш, із чіткою відокремлюваними цезурою частинами. Знаковою рисою хоку є максимальний лаконізм виражальних засобів.

¹⁶ Ямато-е – школа японського живопису доби Хейан (794–1185) і доби Камакура (1185–1333). Серед сюжетів домінують три типи: 1) пейзаж на тему пір року (*сікі-е*); 2) красивий гірський ландшафт, особливо з Фудзіямою (*цукіні-е*); 3) відомі архітектурні пам'ятки Японії, храми, пагоди (*майсьо-е*). Головним представником напрямку був Фудзівара Нобудзана (1142–1205).

¹⁷ У культурі Далекого Сходу (Японія, Китай, В'єтнам, Корея) живопис і поезія тісно переплітаються. Близькість двох мистецтв помітна в усьому: об'єкті зображення, світосприйнятті, художньому матеріалі. Туш, пензлик і шовк є інструментом як поета, так і живописця. Навіть сам ієрогліф, по суті, – піктограма, образ, картина-символ.

¹⁸ У японській мові слово «поезія» (*бунгаку*) походить від слова «орнамент» (*бун*). Отже, не випадково японський вірш нагадує піктограму чи каліграму.

¹⁹ Гагаку – жанр японської класичної музики. Сформувався у добу Нара (710–794), досяг розквіту в добу Хейан (794–1185), зберіг популярність і донині. Гагаку має чудову гармонію, вишуканість й аристократизм. Гагаку ділиться на два напрямки: інструментальну (*канген*) і вокальну (*утаімоно*) музику. З гагаку пов'язані японський національний танець (*бугаку*) і театр (*но*).

²⁰ Із символікою Місяця в Японії асоціюється Свято хризантем, що відзначають у «День дев'ятого Місяця» (тобто на дев'ятий день дев'ятого Місяця). Вересень у Японії називається часом хризантем.

²¹ Бо Пу (1226–1306) – китайський поет і драматург. Автор збірки віршів «Небесна флейта» та чудових драм («Метелик», «Мрія Цян Тана», «Романс біля Східної стіни»).

²² Ван Хецин (XIII ст.) – китайський поет. Автор збірки віршів «Весняні думи».

²³ Сюй Цзайси (XIV ст.) – китайський поет. Автор широковідомих філософських віршів «Храм Гань

ТЕОРІЯ

Лу», «Даоси», «Гора благодатної весни», «Вечірнє сяйво у західних горах», «Весняні почуття».

²⁴ Багато поетів у Китаї були також живописцями. Картини писали такі корифеї поезії, як Ду Фу, Ван Вей, Су Ши, Ван Аньши, Лі Цинчжао. Образ китайської лірики є настільки ж чітким і лаконічним, як і штрих на картині, де «одна лінія передає думку, а дві лінії – настрій». Зв'язок живопису і поезії існує не тільки на логічному, синтаксичному і граматичному рівнях, але й на рівні інтуїції, асоціації, підсвідомого. Колір, натяк, відтінок грають у китайській поезії таку ж важливу роль, як і у живописі.

²⁵ Міларепа Шепе Дордже (1052–1135) – представник тибетського буддизму, йог-практик, який досяг стану повного просвітлення (*ваджрадхари*), автор збірки пісень і балад «Океан мелодій».

²⁶ Рабіндранат Тагор (1861–1941) – індійський письменник, поет, композитор, художник. Автор творів «Гітанджалі» («Священні пісні»), «П'ять елементів», «Ранкові пісні», «Червоні олеандри», «Індія», «Гуру», «Раджа», «Вечірні пісні», «Золотий човен», «Флейта», «Півмісяць». Позиціонував себе як «людину, яка зближує світ Сходу і Заходу». Лауреат Нобелівської премії з літератури (1913). Його творчість високо цінували Вільям Єйтс і Езра Паунд.

²⁷ Про створення цієї композиції Олександр Рудянський розповідав так: «Протягом лютого – квітня 2001 року я захоплено працював над вокальним циклом «Озеро білих лотосів» на вірші китайського поета Бо Цзюй І (у перекладі Л. Ейдліна). <...> Вірші Бо Цзюй І я придбав у Москві, коли навчався в Інституті ім. Гнесіних на початку 1960-х років. Вони вразили мене красою свого образного світу, тонкістю поетичних метафор, особливою ритмікою і чудовою композиційною структурою. З'явилось бажання написати музику. Вже тоді я чітко і ясно уявляв собі ці образи, розуміючи, що музика має бути відповідною – незвичайною, оригінальною, з китайським колоритом. <...> Минуло 40 років. Настав 2001 рік. Вкотре я став перечитувати вірші Бо Цзюй І. Раптом, о, диво! Благодатний Вогонь знову торкнувся мене – і музика полилась. Один за іншим народжувалися номери великого вокального циклу. Дев'ятнадцять вокальних мініатюр та інтермедія <...> які тепер повністю були співзвучними моєму творчому «я» [4, с. 166–167].

²⁸ Хуей Ши (380/370–310/305 до н. е.) – китайський філософ доби Воюючих царств (Чжаньго). Представник «Школи імен» (*Мі цзя*). Автор багатьох афоризмів і парадоксів. Формулює принципи «великого єдиного» (*тай і*), «малого єдиного» (*сяо і*) та «збігу подібного і різного» (*хетун і*), що визначають «Дао, що є між небом і землею».

²⁹ Упанішади – сакральні тексти індуїзму, створені в період з VIII ст. до н. е. по III ст. н. е. Класичний канон становлять 108 Упанішад. Тексти поділяються на 3 основні групи: ведичні, арійські та общинні, де розглядаються питання релігії, філософії, йоги та медицини.

³⁰ Патанджалі (II ст. до н. е.) – індійський мистик, засновник йоги, голова філософсько-релігійної школи (*даршани*). Автор трактату «Йога-Сутра», у якому

описує різноманітні техніки йоги. Трактат складається з 4 книг (*Самадхи-пада*, *Садхана-пада*, *Вибхуті-пада*, *Кайвалья-пада*), що присвячені спогляданню (*самадхі*), медитації (*дхьяна*), концентрації думки (*дхарана*) та вивільненню душі (*кайвалья*). Йога Патанджалі відома як Раджа-Йога, або як «йога, що керує розумом і свідомістю».

³¹ Пу Сун Лін (1640–1715) – китайський письменник, автор блискучих новел «Чари лисиць», «Ченці чудотворці», «Незвичні історії».

³² Лі Бо (701–762) – китайський поет доби Тан. Автор творів «Пісня про північний вітер», «Під місяцем», «Думки у нічній тиші», які вирізняє глибока афористичність, дух даоської мудрості та конфуціанської заглибленості. Мав почесне звання «безсмертний поет».

³³ І-Цзін – китайська класична «Книга Змін», що виникла близько 5000 років тому на основі філософії взаємодії двох сил: Ін (темрява) та Ян (світло). За допомогою «Книги Змін» пророкували майбутнє. Метод ворожіння полягає у шестикратному підкиданні трьох монет і визначенні типу лінії за комбінацією сторін: 2 «орли» та 1 «решка» – пряма лінія, що означає «світло»; 1 «орел» та 2 «решки» – перервана лінія, що означає «темряву». Шість ліній утворюють «гексаграму». І-Цзін містить 64 гексаграми з передбаченнями – короткими афоризмами та філософськими коментарями до них.

³⁴ Роль дзен-буддизму та даосизму у творчості Кейджа чітко окреслює Умберто Еко у книзі «Відкритий твір»: «Найбільш помітним і парадоксальним чином вплив дзен відчутний у музичному авангарді Нового світу, і тут ми, перш за все, маємо на увазі Джона Кейджа, найцікавішу та контроверсійну фігуру в американській музиці <...>

Кейдж – пророк випадковості... Добре відомі його концерти, на яких два виконавці, перемежуючи звучання тривалими періодами тиші, витягають із фортепіано найнеймовірніші звуки <...> і, нарешті, налаштовують радіо на довжину випадково обраної хвилі, щоб будь-яке звукове привнесення (музика, слово або неясний шум) стало елементом їх виконання. Тому, хто ставить питання про мету такої музики, Кейдж відповідає цитатами з Лао-Цзі і заявляє, що лише стикаючись із повною незбагненністю <...> можна вловити глибинний сенс Дао <...>

У музичному плані можна, звичайно, вести суперечки про те, у чому полягає призначення нової музики: у відданні себе на волю випадку або у встановленні відкритих структур, які все ж узгоджені з тими чи тими можливостями формотворчості, проте у плані філософському Кейдж є бездоганим, його дзен-діалектика абсолютно ортодоксальна, а роль, у якій він виступає як людина, що пробуджує розум від сну, є навіть незрівнянною» [10, с. 251–253].

³⁵ Порівнюючи композиції Кейджа й Фельдмана, музикознавець Джеймс Прітчелл стверджує, що «невизначеність партитур Фельдмана відповідає ідеї Кейджа про незалежність звуків між собою». Отже, «простір графічних осередків Фельдмана дуже часто нагадує простір ритмічних структур Кейджа» [20, р. 67].

ЮЛІЯ АЗАРОВА. ДІАЛОГ ТРАДИЦІЙ СХОДУ І ЗАХОДУ В МУЗИЦІ ПОСТМОДЕРНІЗМУ

³⁶ Концепцію цього твору Володимир Мартинів докладно роз'яснює у власній «Книзі змін» (2016), яка є певною мистецькою алюзією на «І-Цзін» із погляду композитора на злам ХХ–ХХІ ст. [див.: 2].

³⁷ Послідовність Фібоначчі – ряд чисел, де кожне наступне число дорівнює сумі двох попередніх (1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144...). Ця послідовність визначається лінійним рекурентним співвідношенням. Названа у честь середньовічного математика Леонардо Пізанського (Фібоначчі).

Цю специфічну послідовність добре знали ще у Стародавній Індії, застосовуючи її у музиці та поезії задовго до того, як про неї написав Фібоначчі у праці «Liber Abaci» (1202).

³⁸ Теорія «акустичних медитацій» (*sonic meditations*) належить американській мисткині Поліні Оліверос. У книзі «Глибоке слухання: звукова практика композитора» (2005) Оліверос визначає акустичну медитацію як «розуміння природи незбагненого звуку» [18]. Застосовуючи свою теорію, авторка створює композиції, де превалує «складна акустична маса, що має сильний тональний центр». Виконання музики відбувається у просторі з посиленням резонансом (печера, собор, аеродинамічна труба).

Яскравий зразок «акустичної медитації» для Оліверос – мандала, розділена на 4 частини, що символізують 4 процеси народження звуку: уявлення, створення, запам'ятовування та відтворення звуку.

Джерела та література

1. Кейдж Дж. Автобіографічне заявлення. *Научные труды Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского*. Москва : МГК им. П. И. Чайковского, 2004. Вып. 46 : Джон Кейдж. К 90-летию со дня рождения. С. 15–34.
2. Мартынов В. Книга Перемен. Москва : Классик XXI, 2016. 1531 с.
3. Мессиян О. Техника моего музыкального языка. Москва : Греко-латинский кабинет Ю. А. Шичалина, 1995. 124 с.
4. Рудянский А. Мой путь в искусстве. Донецк : ДГМА им. С. С. Прокофьева, 2010. 328 с.
5. Штокхаузен К. Дышать воздухом иных планет. *Советская музыка*. 1990. № 10. С. 55–68.
6. Штокхаузен К. Изобретение и открытие. *Зарубежная музыка: XX век : сборник документов*. Москва : Музыка, 1995. Вып. 1. С. 40–42.
7. Штокхаузен К. Мировая музыка. *Зарубежная музыка: XX век : сборник документов*. Москва : Музыка, 1995. Вып. 1. С. 43–46.
8. Штокхаузен К. Мультиформальная музыка. *Зарубежная музыка: XX век : сборник документов*. Москва : Музыка, 1995. Вып. 1. С. 46–47.
9. Штокхаузен К. «Я с удовольствием приехал бы в Москву»: интервью. *Музыкальная академия*. 1998. № 3. С. 54–55.
10. Эко У. Открытое произведение. Санкт-Петербург : Академический проект, 2004. 384 с.
11. Bouleze P. Alea. *La Nouvelle Revue Francaise*. 1957. № 59. P. 834–857.
12. Cage J. Foreword. *Cage J. Silence: Lectures and Writings*. Middletown, Connecticut : Wesleyan University Press, 1973. P. 1–3.
13. Cage J. Experimental Music. *Cage J. Silence: Lectures and Writings*. Middletown, Connecticut : Wesleyan University Press, 1973. P. 67–76.
14. Cage J. Lecture on Nothing. *Cage J. Silence: Lectures and Writings*. Middletown, Connecticut : Wesleyan University Press, 1973. P. 109–128.
15. Cage J. 45 Minutes for Speakers. *Cage J. Silence: Lectures and Writings*. Middletown, Connecticut : Wesleyan University Press, 1973. P. 146–193.
16. Cunningham M. The Dancer and the Dance: Merce Cunningham in Conversation with Jacqueline Lesschaeve. London and New York : Marion Boyars, 1991. 235 p.
17. Feldman M. Intermission 6. New York : C. F. Peters Corporation, 1963. 3 p.
18. Oliveros P. Deep Listening: A Composer's Sound Practice. New York : Universe, 2005. 128 p.
19. Pritchell J. From Choice to Chance: John Cage's Concerto for prepared Piano. *Perspectives of New Music*. 1988. Vol. 26. № 1. P. 50–81.
20. Pritchell J. The Music of John Cage. Cambridge : Harvard University Press, 1993. 223 p.
21. Stockhausen K. Intuitive Music. *Stockhausen K. Stockhausen on Music: Lectures and Interviews*. London and New York : Marion Boyars, 1989. P. 112–125.

References

1. Cage J. (2004) Avtobiograficheskoye zayavleniye [An Autobiographical Statement]. *Nauchnye Trudy Moskovskoy Gosudarstvennoy Konservatorii imeni P. I. Tchaikovskogo* [Scientific Works of the Moscow State Tchaikovsky Conservatory]. Moscow: MGK im. P. I. Tchaikovskogo, Issue 46: To John Cage's 90 Birthday Anniversary, pp. 15–34.
2. Martynov V. (2016) *Kniga peremen* [The Book of Changes]. Moscow: Classic XXI, 1531 pp.

ТЕОPIЯ

3. Messiaen O. (1995) *Tehnika moego muzykalnogo yazyka* [A Technique of My Musical Language]. Moscow: Greco-Latin Cabinet of Yu. Shichalin, 124 pp.
4. Rudianskiy A. (2010) *Moy put v iskusstve* [My Way in Art]. Donetsk: Prokofyev Donetsk State Academy of Music, 328 pp.
5. Stockhausen K. (1990) «Dyshat vozduhom inyh planet»: intervyyu [«Breathing the Air of Other Planets»: An Interview]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music], no 10, pp. 55–68.
6. Stockhausen K. (1995a) Izobreteniyе i otkrytiye [Invention and Discovery]. *Zarubezhnaya muzyka: XX vek: sbornik dokumentov* [Foreign Music: Twentieth Century: A Collection of Documents]. Moscow: Muzyka, Issue 1, pp. 40–42.
7. Stockhausen K. (1995b) Mirovaya muzyka [World Music]. *Zarubezhnaya muzyka: XX vek: sbornik dokumentov* [Foreign Music: Twentieth Century: A Collection of Documents]. Moscow: Muzyka, Issue 1, pp. 43–46.
8. Stockhausen K. (1995c) Multiformalnaya muzyka [Multiform Music]. *Zarubezhnaya muzyka: XX vek: sbornik dokumentov* [Foreign Music: Twentieth Century: A Collection of Documents]. Moscow: Muzyka, Issue 1, pp. 46–47.
9. Stockhausen K. (1998) «Ya s udovolstviem priehal by v Moskvu»: intervyyu [«I Would Ungrudgingly Come to Moscow»: An Interview]. *Muzykalnaya akademiya* [Music Academy], no 3, pp. 54–55.
10. Eco U. (2000) *Otkrytoye proizvedeniye* [The Open Work]. Saint Petersburg: Akademicheskiiy proekt, 384 pp.
11. Bouleze P. (1957) Alea. *La Nouvelle Revue Francaise*, no 59, pp. 834–857.
12. Cage J. (1973a) Foreword. *Cage J. Silence: Lectures and Writings*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, pp. 1–3.
13. Cage J. (1973b) Experimental Music. *Cage J. Silence: Lectures and Writings*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, pp. 67–76.
14. Cage J. (1973c) Lecture on Nothing. *Cage J. Silence: Lectures and Writings*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, pp. 109–128.
15. Cage J. (1973d) 45 Minutes for Speakers. *Cage J. Silence: Lectures and Writings*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, pp. 146–193.
16. Cunningham M. (1991) *The Dancer and the Dance: Merce Cunningham in Conversation with Jacqueline Lesschaeve*. London and New York: Marion Boyars, 235 pp.
17. Feldman M. (1963) *Intermission 6*. New York: C. F. Peters Corporation. 3 pp.
18. Oliveros P. (2005) *Deep Listening: A Composer's Sound Practice*. New York: Universe, 128 pp.
19. Pritchell J. (1988) From Choice to Chance: John Cage's Concerto for Prepared Piano. *Perspectives of New Music*, vol. 26, no. 1, pp. 50–81.
20. Pritchell J. (1993) *The Music of John Cage*. Cambridge: Harvard University Press, 223 pp.
21. Stockhausen K. (1989) Intuitive Music. *Stockhausen K. Stockhausen on Music: Lectures and Interviews*. London and New York: Marion Boyars, pp. 112–125.

SUMMARY

Researching the musical art of the postmodern epoch, the authoress is fixing the Oriental tendency in the works of the Western (J. Cage, O. Messiaen, L. Nono, K. Penderecki, K. Stockhausen), Ukrainian (I. Karabits, D. Klebanov, O. Nekrasov, O. Rudianskiy, M. Shukh), Russian (S. Gubaidulina, V. Martynov, N. Peiko, S. Sidelnikov, O. Cherepnin) and Belorussian (S. Beltiukov, H. Horielova, V. Kopytko, A. Korotkina, S. Kortess) composers. Appealing to the ideas and images of the East, they not only expand the genre system, stylistics and ways of the European music form creation, but also establish a new aesthetic paradigm, which offers a unique – Euro-Asian – artistic meta-language.

Although European music has appealed to exotic cultures as long as in the XVIII century, however only from the mid-XXth century oriental themes become a leading trend for many composers. Nowadays the dialogue between the East and the West is very serious and intense. The method of work with the Oriental material becomes more conceptual.

A detailed analysis of the contemporary artists works enables to distinguish three main aspects, which outline the specificity of the dialogue between the East and West in the post-modern age.

First of all, the musical culture at the turn of the XX – XXI century is distinguished by the great interest to Eastern wisdom. It is shown in the themes, poetics and imagery of compositions. The ideas of contemplation, immersion into the own *me*, the refusal from the world vanity have become the main leitmotiv of the Western artists.

ЮЛІЯ АЗАРОВА. ДІАЛОГ ТРАДИЦІЙ СХОДУ І ЗАХОДУ В МУЗИЦІ ПОСТМОДЕРНІЗМУ

Secondly, modern European music contains certain stylistic changes, connected with the use of oriental instruments, the introduction of the rhythm and timbre of Eastern melodies, the inclusion of pentatonic, heptatonic, octatonic, and sound series of symmetrical modes into the works.

Thirdly, the interest of musical avant-garde to Eastern traditions is shown at the level of form creation. The European composers familiarity with the art of the East leads to the rethinking of the linear scheme of a work construction, peculiar for Western music, and the introduction of a rhizomatic or nonlinear scheme.

Thus, the proposed investigation enables to affirm that the European composers interest to the music of the East fits into the following logical sequence: familiarity with philosophy, religion, culture, art of the East → reception of stylistic and genre elements of the Eastern tradition → a demonstration of a new musical reality.

Keywords: modern culture, postmodernism, Orientalism, the XX century music.

INMEE

УДК 130.2+17]:821.161.2Дом

ТРАНСЦЕНДЕНТНІСТЬ МУЗИКИ В ПРОЗІ В. ДОМОНТОВИЧА (ВІКТОРА ПЕТРОВА)

Оксана Фрайт

У статті проаналізовано трансцендентну художню візію музики на прикладах окремих зразків і фрагментів прози В. Домонтовича в контексті сучасних літературознавчих теорій.

Ключові слова: письменник, музика, трансцендентність, інтертекстуальність, інтермедіальність, сюжет, любовна тематика.

The transcendental artistic vision of music on the examples of separate pattern and fragments of V. Domontovych prose in the context of modern literary theories is analyzed in the article.

Keywords: writer, music, transcendence, intertextuality, intermedialism, plot, love themes.

Віктор Петров (літературний псевдонім – В. Домонтович, науковий – Віктор Бер) – чи не найзагадковіша фігура української модерної літератури, культури та науки 1920–1940-х років ХХ ст. Народився 1894 року в Катеринославі, походив зі священицької родини, отримав ґрунтовну освіту в Холмській гімназії і Київському університеті Святого Володимира. Попри численність більш чи менш відомих іпостасей – письменник, науковець (доктор історії літератури, археолог, етнограф, філософ, автор близько 200 праць), педагог, національний політичний діяч української діаспори, радянський розвідник, німецький офіцер, – він залишив чимало загадок щодо своєї біографії, адже «для радянської розвідки він був колегою, поставленим на секретну службу; для оунівців – одним з визначних діячів націоналістичного руху» [1, с. 513]. Як літератора його названо «шостим із групи неокласиків», який, на відміну від решти (М. Зерова, П. Филиповича, Ю. Клена, М. Рильського, М. Драй-Хмари), не писав поезії, а його прозу окреслено як «наскрізь урбаністичну» (Ю. Шевельов).

Художню творчість В. Домонтовича поділено на два періоди: перший, міжвоєнний, – кінець 1920-х – початок 1930-х років (Київ), другий, під час війни та післявоєнний, – 1942–1949 роки (окупований німцями Харків; Німеччина). У більшості романів, повістей і зразків малої прози письменника суттєві місце й роль відведені музиці. Подекуди вона фігурує вже в заголовках («Спрага музики», «Ой поїхав Ревуха та по морю

гуляти»¹⁾ – це вже вказівки на інтермедіальні зв'язки у прозі [12, с. 60]. Під час розшифрування-інтерпретації «музичних» назв у текстах виникають аналогії до програмної музики за літературними джерелами, коли їх заголовки відіграють роль назв музичних композицій і впливають на структуру й семантику виразових засобів. Частіше в прозі В. Домонтовича музично-образний ідіом вмонтовується в сюжет як його необхідний сегмент або стає предметом філософського відступу, а часом окремі поняття й символи використовуються лише побіжно, але вагомо й багатозначно. Подібні рівні-прояви «текстуалізованого конвенційного музичного знання» як інтертекстового начала є чи не найважливішою умовою діалогізму прози, що «тяжіє до музики» [12, с. 52]. Поза тим, усюди відчувається особливе ставлення автора до музики: вона стає знаряддям трансцендентності естетично-образних сфер і меж його творів.

Професор Комаха («Доктор Серафікус», 1928–1929 рр.) – учений-самітник, поглинутий своєю працею. В. Домонтович розкриває його несміливий характер, страх до можливих змін усталеного плину життя, а також своєрідне ставлення до жінок, що проявляється у прагненні самовідданої платонічної любові. Музика, зокрема фортепіанна гра, слугує засобом самовираження. Почута за стіною його чудова гра, велика кількість нотних видань («майже стільки, скільки й книжок» [6, с. 199]) змушують сусідку Тасю припустити, що він не професор, а музикант).

Комаха грав на піаніно, коли його майбутня любов – жінка на ім'я Вер – завітала до нього з метою ближчого знайомства. «Вер прислухалась: виконувано фугу Баха» [6, с. 254]. Але ні дзвінок у двері, а потім стукіт, не змогли перервати гри. Коли Вер увійшла через незамкнені двері квартири до кімнати, «підійшла, нахилилась і зазирнула в ноти», професор далі грав, «не помічаючи нічого, що робилося довкола. Здатність заглиблюватись у працю, в читання, у свої думки досягала в нього того рівня, на якому вона обертається на майже патологічне становище. Це був рід сомнабулізму, щаслива здатність одірватись від усього, щоб поринути в одне» [6, с. 254]. Роздивляючись виконавця, Вер помітила схожість із Р. Вагнером. «Він грав довго. Від хоралів Баха він перейшов до Ліста, після громових гуркотів Лістових він повернувся до Баха, а тоді почав імпровізувати» [6, с. 255]. Тут В. Домонтович запровадив до оповіді прийом контрапункту – іманентний музичний фактурно-виражальний засіб. Під час цих імпровізацій, коли «думки сплітались у тканину звуків і розпливались у солодкому почутті заспокоєності», Вер почула, як здалека «дзвонили срібним сріблом дзвони» [6, с. 255] (на прикладі цієї фрази також можна розмірковувати про фонетичну музичальність прози В. Домонтовича). Та раптом Серафікус припинив грати, закрив інструмент і повернувся до гості. «Він дивився на Вер, ніби він не бачив її, ніби він не почув подяки, ніби він не сприйняв побаченого й чутого, ніби він був тільки сам із собою, а та, проти нього, та була тільки хвилиною втіленістю уявної музики» [6, с. 255].

«Музичальність» образу професора поширюється на його спосіб ходити й думати при цьому. Коли Вер побачила перед тим Комаху на вулиці, він ніби «мандрував в уявленій країні необов'язкових вражень, а ковінька в його руках була як паличка диригента, що для нього будинки, дерева, хмари опрозорювалися в музичні звучання, були енгармонійними тонами ще незібраної й невпорядкованої оркестри» [6, с. 251]. Роздуми та мрії Доктора Серафікуса про жінок і кохання також отримують музичні порівняння, ототожнюючись

у цьому випадку з іншими мистецтвами: «він мріяв про те, щоб бажання, викликане вродою жінки, було інтелектуалізоване, перетворене на естетичну цінність, піднесене на рівень такого розумового почуття, як і почуття від поезії, музики й малярства» [6, с. 257]. Однак ці розмови, як і його поведінка, не переконали Вер, бо в їхньому коханні було «виключене все живе й органічне»; «скупе, голе, схематичне» воно, урешті, викликало в автора таку музично-живописну аналогію, як «кістяк скрипки на картині Пікассо» [6, с. 265–266].

В основі роману «Дівчина з ведмедиком» (1928) лежить історія світоглядного та психофізичного формування дівчини-підлітка Зини в жінку, що закінчується її моральним падінням. В. Домонтович змалював Зину неоднозначно, попри ексцентричність, сарказм, відмову від усіх суспільних умовностей тощо, показав і привабливі риси. Зокрема, це її «музичний» сміх: «вона сміялась так, ніби в глибинах ясного блакитного душевного потоку линуло пістряве музичне сяйво розлогого сміху» [5, с. 147]. Пізніше, коли вона виїхала за кордон, головний герой випадково зустрів її в берлінському ресторані – «...в гуркоті джаз-бандового вереску, у тремтінні негритянського там-там, в патосній урочистості го-бою» [5, с. 166]. Іполит не впізнав Зину, але спостерігав за нею. «Для неї, цієї стрункої жінки з рудим волоссям на ресторанній естраді здоровий і грубий негр в дикому захопленні бив в барабан... Вона посмінулась йому. І шоколадний негр, зістрибнувши з естради й схопивши з ближчого столика велику супову ложку, ... в азарті вистукував на стільці, в сказано швидкому темпі, під апльодисменти публіки, галасливий задерикуватий марш» [5, с. 166–167]. Герой позаздрив відвертості почуттів цього музиканта, виражених через нестримну експресію ритму.

Написаний В. Домонтовичем сценарій кіноповісті про радянського військового командувача Щорса Р. Корогодський назвав прикладом «поетики абсурду», властивої, на його думку, авторові. Бо в одному з епізодів несподівано, наче «в маренні», з'являються Петро Чайковський і баронеса

ТЕОРІЯ

Надія фон Мекк, опис їхніх «епістолярних» взаємовідносин, міркування про спільну тематику приреченості «Патетичної симфонії» і «Пікової дами», близьку самому письменнику [10, с. 499].

Як підкреслив Ю. Шевельов, «Домонтовичеві повісті кінця двадцятих років написані на любовну тему. В оповіданнях, писаних у головному в сорокових роках, любовна тема відсунена на підрядне місце. В більшості з них вона взагалі не з'являється... Тільки в двох новелях любовна тема вибивається на поверхню: "Без назви" і "Спрага музики". Але і тут в суті речі вона побічна, поруч, у першій новелі, теми перемоги над смертю і, у другій, поруч теми влади музики над психікою людини» [14, с. 14].

«Влада музики над психікою людини» – провідний мотив любовної тематики прози письменника й водночас прояв усвідомлення трансцендентності музики, яка дає змогу подати різні рівні сюжетних ліній, тобто не тільки поглибити й розширити межі розповіді у вирішальних моментах, а й створити своєрідну метафізичну надбудову, піднести героїв над їхньою буденною дійсністю.

У повісті «Аліна і Костомаров» (1929), заснованій на реальних біографічних фактах, розкривається любовна драма дівчини із шляхетної родини та відомого історика, громадсько-політичного діяча. Аліна Крагельська навчалася в приватному київському пансіоні, де вчителював М. Костомаров. Спочатку він здавався трохи смішним і незграбним, але молода дівчина закохалася в нього як у відданого слухача своєї фортепіанної гри та палкого шанувальника музики й поезії. Грала вона чудово, викликаючи захоплення навіть у тогочасних композиторів і піаністів – спочатку К. Черні, а пізніше – Ф. Ліста.

«– Я завжди думаю про музику, – казала за себе Аліна. Костомаров був романтик і як романтик він не міг не любити музику» [2, с. 3]. Ці дві фрази стають для В. Домонтовича відправним пунктом інкорпорування філософсько-естетичного підґрунтя романтизму, в якому, як відомо, музика підносилася на найвищий щабель в ієрархії мистецтв. Бо «її передумова – безмежна» [2, с. 3], як стверджував автор. «Музи-

ка розповідає нам глибинну тайну природи, приступну тільки високому розуму. Вона споріднена з тією безумовною внутрішньою музикою, що живе й завжди бринить та співає всередині нас, як таємнича мова далекої країни, що її чудесний відгомін збуджує в нас буяння життя» [2, с. 3]. Сфера «піднесеного романтичного культу музики» споріднювала ученицю з учителем, адже улюбленим репертуаром обох були фортепіанні твори німецьких романтиків.

Пояснення цього письменник знайшов у міркуваннях німецьких філософів: «Новалис говорив про музику як про найромантичніше з усіх мистецтв. Вагнерова уважав музику за рід мистецтва особливою романтичністю позначеного. Кляйст називав музику коренем усіх інших мистецтв» [2, с. 3]. До цього додано власні сентенції з розширенням кола композиторів-романтиків: «Бетговен, Шуберт, Вебер, Шуман, Ліст – піднесли музику на височінь незрівняних художніх досягнень. Коли в галузі інших видів художньої творчості романтизм лишився в стадії проклятивних обговорень, не переступивши за межі широких літературно-дискусійних маніфестацій, то в музиці романтизм досяг своєї мети, повного творчого розвитку і прояву» [2, с. 3]. В. Домонтович назвав характерною прикметою доби (середина XIX ст.) «культу музики й поезії», яким у цьому випадку інспірувався й живився роман М. Костомарова з Аліною. Проте відразу зазначив, що «романтичний стиль – переважно музичний стиль» (отже, надавав перевагу, все-таки, музиці), охоплюючи цим, «музичним», стилем саме життя в усій його повноті: «музична концепція життя й усіх його життєвих явищ, сприйняття життя в музиці й через музику, розкриття кохання в дусі музики – оце все, згідно з головними віяннями доби, накладало свій певний відтінок на цей роман, надавало йому особливого романтичного стилю» [2, с. 3]. Кохання в романтиків невіддільне від музики. «Кохати це і є мислити в звуках. Микола Іванович і Аліна сприймали кохання як музику і музику як кохання» [2, с. 3]. Музика надавала їм можливості духовного усамітнення: «Костомаров приходив до Крагельських, ставав у куточку залі коло

роялю і перегортав ноти, дивився в обличчя Аліни й слухав її музику. У куточку залі коло рояля вони почували себе відокремленими від усього світу, мандрівниками, що ввійшли до країни іншої» [2, с. 3].

Фрагмент, коли герой уночі подумки звертається до своєї коханої, узятий із твору Новаліса: «о, вона – втілений дух пісні. Вона перетворить моє життя в музику» [2, с. 3]. В. Домонтович використав це як цитату, як повторення слів персонажа Генріха фон-Офтердінгена М. Костомаровим, тут же зауваживши: «ми всі говоримо сказаними словами» та доповнивши себе висловом іншого німецького мислителя-романтика Тіка: «як, – запитує Тік, – хіба це неможливо або ж не дозволено мислити в звуках і музикувати в словах і думках? О, як погано було б тоді митцям! Яка бідна мова, яка ще злиденніша музика!» [2, с. 3]. Ю. Шевельов назвав цю та наступну цитату, коли наводиться начебто діалог Аліни з М. Костомаровим, а далі стає зрозуміло, що це цитата з діалогу закоханих у Новалісовому творі, «дуже цікавим літературним експериментом» [14, с. 17]. Можна доповнити, що це не тільки експеримент, а й приклад споріднення прози з музикою, оскільки прийом цитування чужих творів (інтертекстуальність) – буквального або у вигляді ремінісценцій – дуже поширений у музичному мистецтві.

У повісті «Романи Куліша»² (1930) сконцентровано увагу на кількох любовних захопленнях визначного письменника й фольклориста П. Куліша. Серед них – кохання до панночки Олександри Милорадовичівни, яка грала на арфі й володіла чудовим голосом. Перипетії цього роману, як написав В. Домонтович, були заховані в одній фразі героя з його листів до неї: «за ваші пісні інший чоловік віддав би, може, і душу!..» [8, с. 12]. Спів дівчини зачарував П. Куліша до такої міри, що всі його емоційні порухи зливалися в єдине ціле з її істотою. Він зумів поєднати «метафізику пісні» й «метафізику кохання» в одне почуття. У своїх листах до неї П. Куліш розповідав про «мелійну чарівну владу пісні над людиною, про магію співу, про пісню – весняне, магічне в пісні, пісенне, мелійне відродження людської душі» [8, с. 12].

Цей музично-психологічний феномен, так само як і в «Аліні й Костомарові», автор приписує духові епохи – романтизмові, ідейно-естетичним засадам стилю. Відтак також апелює до німецьких романтиків, зокрема до літературної творчості Е.-Т.-А. Гофмана: «– я співала тебе, а твої мелодії – це я, могла б сказати Милорадовичівна Кулішеві, коли б вона захотіла процитувати слова однієї з “Музичних новель” Е. Т. А. Гофмана» [8, с. 12]. І звідси випливає узагальнення: «для романтика дівчина – душа – пісня – були тотожні символи й спільні означення», душа-Психея ототожнена в письменника з піснею-Мелосом [8, с. 12]. Знову пісня (музика) трактується як чинник чогось вищого, належний і до внутрішньо-психологічного світу, і до трансцендентного.

Від ствердження типовості романтичного «пісенного роману» (що бере початок від «Генріха фон-Офтердінгера» Новаліса, названого «євангелією тих часів» з головною темою блакитної квітки як символу коханої дівчини й коханої дівчини як символу пісні [8, с. 13]), В. Домонтович перейшов до особливостей Кулішевої романтичної історії кохання. Милорадовичівна співала українські пісні рідною мовою й цим приворожила П. Куліша. Якби вона співала лише арії з опер, то цього б не сталося. «Пісня – для Куліша – скарбниця духу народного. Пісня становить душу народу. Починаючи від Максимовича й Гоголя і до Лесі Українки мелійне, пісенне сприйняття народу й нації було улюбленою концепцією української громадської думки» [8, с. 13]. Так письменник пояснив сутність українського романтизму, якнайтісніше пов'язаного з фольклором у всіх галузях мистецтва, сформулювавши «тріадичну послідовність романтичної символіки Куліша» як «дух пісні», ототожнений з «духом нації» і сприйнятий як «образ дівчини» [8, с. 13]. У співі коханої героя захоплював не лише її неповторний голос, а й музична національна душа, що породила й виплекала ці пісні, вклала в слова й мелодію свої радощі та смутки.

У романі «Без ґрунту» (1942–1943) з музикою пов'язаний ще один нетривіальний літературний експеримент, радше сюжет-

ТЕОРІЯ

ний хід, що тяжіє до жанру містики, а саме: поступової ідентифікації-упізнавання жінки через синтез зовнішніх і внутрішньо-слухових рецепторів й асоціацій, і як наслідок, – блискавичної закоханості в неї.

Науковець Ростислав Михайлович, який приїхав з Харкова до одного з південних українських міст взяти участь у нараді щодо збереження архітектурних пам'яток, зустрів, як йому видалося, знайому. Проте це була помилка, хоча жінка, усе ж, нагадувала когось, і він плутався в здогадах. «Я хотів *бачити*, можливо, треба було *чути* [курсив наш. – О. Ф.]», – міркував герой; «треба було шукати не зорового образу, не малярського, а музичного. Межі, де перший перетворюється в другий» [4, с. 113]. Зі споглядання пришвидшеної ходи постаті, що віддалялася, та передгрозової природної атмосфери, з упевнення, що грози не буде, раптом «...виникла музика! Такт за тактом народжувалась мелодія», стаючи все чіткішою [4, с. 115]. Вона кристалізувалася з усіх навколишніх звуків. «Лине музична ріка світу. Я поринаю в неї, я розчиняюсь в ній. Ще мить, ще трохи й я згадаю мелодію, вхоплю звуки, пізнаю їх, пізнаю ту музичну фразу, що з порізаних звуків і окремих тактів виростає в мені й довкола мене поки що в невиразних і неокреслених уривках» [4, с. 115]. Зовнішність жінки у парі з напруженням волі викликали з глибин пам'яті кілька тактів, «що складаються в певну, чітку й виразну музичну фразу... Це лейтмотив з Другої, “екстатичної” симфонії Шиманівського, насиченої полум'ям пристрасти, що принесла молодому авторові визнання й світову славу... Лейтмотив каже про палке й безпосереднє почуття кохання, зведене на ступінь екстазу, здібне спалити, потрясти, захопити й не наситити» [4, с. 116]. Музика польського композитора-модерніста К. Шимановського, який народився, учився й деякий час працював в Україні, викликала в автора-героя неординарну реакцію, ба більше – музично-слухову й візуальну симультанну аналогію: «музичне почуття прокидається разом з зоровим, сполучується з ним, переплітається, перекидає його, опановує ним. Це мелодія, яку я бачу. Це зоровий образ,

який я чую. Це кохання, що розкривається одночасно в слуховому й зоровому сприйнятті» [4, с. 116]. Звертають на себе увагу нагромадження в першому реченні цього уривка однорідних дієслів, що так само посилюють «музичність» висловлювань про музику, створюють враження нанизування секвенційних ланок. Наступні ізоморфні короткі речення з однаковим анафоричним початком «це» – засіб, наближений до музичного наростання у вигляді динамічних хвиль із трьох фраз (третя – найдовша й найпотужніша). Вони приводять до кульмінаційного евристично-парадоксального здогаду на фортисимо: «Ця мелодія – це вона. Це вона, ця жінка, яку я так несподівано зустрів, кохання до якої визначило злучення цієї музичної теми. Нею, цією жінкою, лише нею й ніким іншим згучить кожна варіація лейтмотиву. Я в захопленні від цього відкриття. Мені хочеться бити в барабани, сурмити в сурми» [4, с. 116–117]. Справжній фанфароподібний епізод, що продовжується з неспадаючою напругою. Герой уявив собі композитора, який ішов колись поруч неї й дивився «пожадливий, нетерплячий, збуджений, в темну блакить її очей. І в нього тоді виникли ці прозорі й прості такти...» [4, с. 117]. Ростислав наважився наздогнати жінку й розказати про своє відкриття. Він запитав, чи знайома їй Друга «так звана “екстатична” симфонія композитора Шиманівського?». Запитання викликало спочатку обурення, потім – вагання. І в цей момент він несподівано пригадав присвятний напис, видрукований на клавірі симфонії, і назвав її ім'я: «Ларисо Павлівно!» [4, с. 118].

Це друга кульмінаційна вершина, пуант любовно-музичної сюжетної лінії роману. Лариса Павліна Сольська виявилася співачкою, музою композитора, яка й надихнула його на створення симфонії, лейтмотив якої став для героя оповіді її уособленням³. Вигадане ім'я й вигадана присвята «загортаються» у правдоподібність, підкріплюються нібито фактом знайомства співачки з другом героя Д. Ревуцьким – видатним фольклористом, музикознавцем, педагогом. У фабулі роману сусідують справжні музиканти й вигадані, але це не так важ-

ливо. Важливо, що створена музична аура набуває трансцендентного характеру й надає викладу особливого тону. Зокрема, коли герой – музичний аматор, як сам себе він назвав, виконував тему симфонії на піаніно вдома у співачки. Коли і він, і його слухачка стали музикою, злилися з нею й з усім оточенням. «Срібні згуки початку симфонії, що говорили про перше кохання, про перші зародки почуття..., про грозову повинь пристрасти, про несамолюбний шал екстатичного палання, розлились по кімнаті. В умовному просторі кімнати постала, творилась музика. Музика була надмірна. Почуття було надмірне. Напруженість палання оберталась в абстракцію. Реальне було знищене. Фізично неможливе ставало можливим метафізично. Я поринув у згуки. Я розчинився у згуках. Світ обернувся в музику... Світ і вона, ця жінка, сприйняті й втілені в музиці» [4, с. 126]. Послідовність коротких речень, насичених перебільшеною емоційністю, викликає асоціації зі збудженим музичним *stretto*. І далі: «вона слухала музику, і це вона слухала себе, бо музика була нею і не було музики поза нею. Вона була музикою. За нею я пізнав музику, з музики я пізнав її» [4, с. 127]. Настійне, заворююче повторення одного слова в останній цитаті (подібно до музичного остинато окремих тонів або співзвуч) посилює ефект надзвичайності, ірреальності цієї сцени. Зрештою, ситуація знайомства й кохання героїв загалом є ірреальною. Зі свого боку, Ростислав, згодом слухаючи спів Лариси, «був сповнений дивного почуття, немов ... перенесений був у зовсім інший світ, неподібний і найменше звичний... Її голос був люстром, що відображав цей відмінений світ» [4, с. 205]. Фантазмагорія, породжена музикою.

Прикметно, що Ю. Шевельов у характеристиці роману «Без ґрунту» про «кінець епохи» порівнював письменника з композитором Р. Вагнером, який в опері «Загибель богів» (на власне лібрето) показав «кінець доби». Серед іншого, роман демонструє, на думку критика, «стиль утечі в особисте, в любов і музику» [4, с. 18].

Біографічний нарис «Ой поїхав Ревуха та по морю гуляти» присвячено постаті

Вацлава-Северина Жевуського (Ржевуського) – польського графа, українофіла, орієнталіста, природознавця (1785–1831). Рядок з пісні-балади, узятий В. Домонтовичем для назви, має безпосереднє відношення до свого героя. Пісня була створена другом графа Ржевуського, українським і польським торбаністом Гр. Відортом і присвячена йому. Ревуха – одне з прізвищ Вацлава-Северина, що сягає корінням до його пращура, легендарного запорізького козака Петра Ревухи з коша Петра Конашевича-Сагайдачного. Ревуха, як дослідила В. Кузик, був засновником династії Ревуцьких, що мала спольщену та центрально-українську гілку, з яких походили і Вацлав-Северин Ржевуський, і брати Дмитро та Левко Ревуцькі (видатні представники українського музичного мистецтва) й інші діячі Польщі та України [11, с. 33–35]. Вацлав-Северин Ржевуський (він також Ревуха у В. Домонтовича), за своїм героїським духом і сповненням небезпечних пригод життєвим шляхом, виявився близьким до пращура-козака.

Назва нарису відразу націлює на історико-героїчний топос козацтва; крім того, народна пісня як етично-естетичний і символічний згусток інформації несе в собі відбиток національної ментальної структури. І в цьому сенсі такий вибір назви цілком виправданий: адже після захоплення Сходом (що включало мандри, вивчення арабської й турецької мов, традицій і отримання титулу Емір Тадж ель-Фаґер, Золота борода) Ревуха, повернувшись додому, наново захопився Україною, її фольклором. У ньому пробудилися найглибші національні гени. «Українська пісня народна супроводила все життя Ревухи, починаючи од колиски, з малих літ. Під час мандрівок у пустелі з своїми козаками співав Ревуха в гурті українських пісень» [7, с. 283]. В. Домонтович написав про його приятелювання з Вацлавом з Олеська (якому належить збірка народних пісень з Галичини, видана 1833 р.), з поетом і співаком Тимком Падурою (який оселився в нього в савранському маєтку). «Колишній ентузіаст Аравії зробився ентузіастом України» [7, с. 284]. Як чудовий співак і музикант ⁴, «Ревуха заклавав україн-

ТЕОРІЯ

ський народний хор, заснував музичну капелю торбаністів-бандуристів, що її очолив славетний Григор Відорт (1764–1831). Тимко Падура складав пісні-поезії народною мовою, “українські думки”, Відорт клав їх на ноти, і вони поширювалися серед селян і дрібної шляхти, оберталися в народні пісні» [7, с. 284]. Коли до Кам’янця приїхала італійська оперна співачка Анджеліка Каталані й виявилось, що немає партнера для її виступу, «Ревуха співав з нею на сцені» [7, с. 281]. Отже, він знав і вмів виконувати не лише народні пісні. За В. Домонтовичем, загибель чи таємниче зникнення Ревухи, коли він брав участь у польському повстанні 1830 року проти московського царату, стали приводом для створення баладної пісні про нього [7, с. 287]. Пафос цього оповідання полягає в тому, що життя людини може бути увіковічене в пісні – одному з найтривкіших пам’ятників.

Очікування музики-любви з боку поета й закономірність її зустрічі в особі піаністки – тема фрагмента біографічної новели (за жанровим визначенням В. Домонтовича) «Спрага музики», з підзаголовком «Бенвенута й Райнер Марія Рільке». Як зазначив Ю. Шевельов, з історії «одержимості музикою, проєктованої на кохання», В. Домонтович зробив новелу «про почуття через музику, про чудо оновлення людської душі в зустрічі з іншою душею» [14, с. 33].

Прочитання героїнею книжки поезій Р.-М. Рільке («це було не читання, а молитва. Вона вся була поглинена, потрясена, віддана. Вона палала, розчулена й збуджена. І це зробив той, кого вона ще кілька годин перед цим не знала навіть на ймення» [9, с. 305]) викликало намір написати листа поетові. Він відповів їй, розказуючи про свої відчуття необхідності сприймати світ, зокрема, про прекрасну природу в малому іспанському містечку, де проживав тоді, не зором, а «новим, зовсім іншим почуттям... Музики, музики, – ось було те, чого я там потребував» [9, с. 307]. Ці його слова прозвучали для неї «як спів пісні, якої вона ніколи не чула і яка здавалась їй званою одвіку» [9, с. 307]. Поет, тонко відчуючи музику, аж до «розчинення» в ній, «прагнув музики, світу, перетвореного в музику» [9,

с. 307]. Її ж лист, «в якому вона говорила про себе як про піяністку, прийшов до нього, як несподіване здійснення бажання, ніби відгук долі» [9, с. 307].

Не знаючи Бенвенути в обличчя, поет захопився нею, засипав її листами. «Уже в першому своєму листі Рільке переступив через усі етапи. Він палить усі бар’єри, руйнує всі перешкоди... Головний лейтмотив його листів: музика!» [9, с. 308]. Їхня перша зустріч була ніби «щасливий сон». Наступного дня, коли в кімнаті Рільке з’явилося піаніно, вона грала йому. Втім, спочатку з вікна «насвистував дрізд, немов ясна флейта: здавалось, що від його голосу кімната наповнилась ніжним ароматом» [9, с. 312] – це ніби вступ до гри. А далі «вона підійшла до піаніно, сіла й поклала руки на клавіші. Серце її тремтіло. Їй здавалось, що вона прийшла сюди, щоб здійснити священну жертву, літургисати, задля містеріального чину, і музика її прозвучала тут не для людини, а для безсмертного духа, сповненого чекання на цей момент» [9, с. 312]. Бенвенута грала Генделя, Баха, Шумана, Скарлатті. «І завжди, між двох речей, в кімнаті звучав спів дрозда, голос весни, що народжується» [9, с. 313]. Вступна тема птаха, наче рефрен в музичній формі рондо, вклинюється в цей камерний фортепіанний концерт, поєднуючи музику світу природи з музикою людською. Поет розчулився, його обличчя було мокро від сліз. А Бенвенута «відчула, що на її життя зійшло благословіння Боже» [9, с. 312]. Це закінчення новели доводить, що герої зазнали катарсису через музику, а письменник тонко відчув божественну природу справжньої музики. Цим і пояснюється її трансцендентна презентація у прозі В. Домонтовича.

Підтвердження тези знаходимо в новелі «Апостоли», де йдеться про останні дні земного життя Ісуса Христа в оточенні апостолів. Хома сумнівався, Юда вже зрадив його, Петро запевнював у вірності. Перед тим, як відповісти Петрові, Ісус довго мовчав. «І дивився замислено крізь Петра, в глибину, за стіни горниці, в ніч, за межі землі, в космічні простори... Ніби в напруженій тиші, що панувала в цій кімнаті, Він прислухався до небесної музики

сфер» [3, с. 222] – до найдавнішої музики, яку сотворив предвічний Бог-Отець, урятувавши Всесвіт від хаосу.

Таким чином, В. Домонтович у своїй прозі розкрив власні уявлення про музику як про особливе мистецтво, наближене до трансцендентного світу. Музичний дискурс виражений у його літературній творчості з пафосною «нотою», з елементами містики, що подекуди переповнюють тексти деякою екзальтованістю. Ці засоби переважно відтворюють афективні стани персонажів, викликані музикою й водночас / або коханням чи захопленням. Адже саме музика в письменника стає імпульсом до закоханості, інколи навіть на відстані, а захоплення й любов можуть виражатися нею. Зустріч з музикою здатна взагалі змінити життя героїв, вона відкриває для них двері в нові (інакші) світи й країни. У психологічній та мотиваційній характеристиці дійових осіб музично-слухова сенсорика переважає над візуальною, фізичні тіла й душі часто «розчиняються» в музиці, «втілюються» в ній. Олюднення музики – це також певна трансценденція. Відтак гра на інструменті та спів художньо потрактовані як священнодійство. Водночас у прозі В. Домонтовича присутні цілком «тверезі» докази подібного специфічного відчуття музики, що межують з науковими сентенціями, пересипаними покликаннями на філософів-романтиків.

Щодо слухання чи виконання музики використано такі запозичені елементи «музичності»: контрапункт (одночасне проведення двох самостійних «мелодичних ліній»), наростання динаміки вислову (як його напруження, так і градації), наявність кульмінаційних зон, пожвавлення темпу завдяки акумуляції коротких речень, а також фонетично-структурні прийоми тощо. В описі зовнішності дійових осіб вжито тропи з музичною лексикою.

У колі музичних зацікавлень героїв В. Домонтовича домінує класичний і романтичний фортепіанний репертуар (Й.-С. Бах, Г. Гендель, Р. Шуман, Ф. Ліст), з доробку модерністів – лише Друга симфонія К. Шимановського. Належну пошану автор віддає українській народній пісні, під-

креслюючи іманентний їй і закодований у ній «дух нації». Музиканти й композитори постають у ролях персонажів – і головних (піаністки Аліна Крагельська та Бенвенута⁵), і другорядних, а подекуди лише згадані. При цьому письменник змішує реальні факти з домислами. Якщо Ф. Ліст був у Україні, виступав у Києві, Одесі, Львові та інших містах і мав учнів-українців, то про К. Черні такі відомості не підтверджені. На початку XIX ст. співачка Анджеліка Каталані справді гастролювала в тодішній Росії, а співачки Лариси Сольської не існувало. Залучивши Ф. Ліста до своїх персонажів, автор підкреслив його популярність і в художній формі показав його «регіонально-суспільну рецепцію» (Ст. Олійник) в Києві.

З огляду на сучасні літературознавчі теорії й концепції постає питання про атрибуцію наведених зразків і фрагментів прози В. Домонтовича про музику. Можна констатувати, що тут є як інтертекстуальність, так й інтермедіальність (розмежовані В. Просаловою [13, с. 19]). Перший спосіб виявлений у філософських відступах-цитатах як взаємодія текстів у межах однієї семіотичної системи. Другий – у залученні до літературного тексту музичних трактувань, опису виконань, вражень від звучання музики, пов'язаних з нею асоціацій. Звідси випливає інтерсеміотичність – взаємодія семіотичних кодів двох мистецтв, вербально-музична синергія, результатом якої є трансцендентність музичного дискурсу письменника.

Щодо стилю письменника Ю. Шевельов висловився так: «стилістично проза Домонтовича ввесь час з класичної рівноваги виривається в експресіонічне нагромадження і буяння» [14, с. 22]. Варто зауважити, що саме «музичні» й «омузикалені» зразки й фрагменти творів значною мірою сприяють цьому. Водночас актуалізація феномену «синтез мистецтв» на новому історичному етапі, як і химерна ірреальність ситуацій, прояви емоційної надмірності, філософські «додатки», декоративні мовні конструкти є ознаками почерку, близького до модерну (сецесії) – одним зі складників описаного ним стилю «кінця епохи» в тогочасній українській культурі.

ТЕОРІЯ

Примітки

¹ Рядок із пісні Г. Відорта, що стала народною.

² Необхідно зазначити, що йдеться про особисті любовні історії П. Куліша, а не про його творчість.

³ Насправді, Друга симфонія К. Шимановського присвячена його другові Г.ж. Фітельбергу – польському диригенту, композитору, скрипалю. Симфонія не мала

ніякої програмної назви, однак ця вигадана назва-епітет слугує додатковим штрихом до трансцендентного сприймання і трактування музики письменником.

⁴ За твердженням В. Кузик, він є автором мелодії пісні про Устима Кармелюка «За Сибіром сонце сходить» [11, с. 35].

⁵ Справжнє ім'я піаністки залишилося невідомим, Бенвенутою її називав поет.

Джерела та література

1. Брайчевський М. В. П. Петров (В. Домонтович). *В. Домонтович. Без ґрунту* / ред. рада: Валерій Шевчук та ін. Київ : Гелікон, 2000. С. 510–513.
2. Домонтович В. Аліна і Костомаров. URL : www.ukrlib.com.ua.
3. Домонтович В. Апостоли. *В. Домонтович. Спрага музики : вибрані твори* / передмова, упорядкування В. Агеєвої. Київ : Комора, 2017. С. 219–231.
4. Домонтович В. Без ґрунту. *В. Домонтович. Спрага музики : вибрані твори* / передмова, упорядкування В. Агеєвої. Київ : Комора, 2017. С. 27–208.
5. Домонтович В. Дівчина з ведмедиком. *В. Домонтович. Без ґрунту* / ред. рада: Валерій Шевчук та ін. Київ : Гелікон, 2000. С. 53–172.
6. Домонтович В. Доктор Серафікус. *В. Домонтович. Без ґрунту* / ред. рада: Валерій Шевчук та ін. Київ : Гелікон, 2000. С. 173–279.
7. Домонтович В. «Ой поїхав Ревуха та по морю гуляти». *В. Домонтович. Спрага музики : вибрані твори* / передмова, упорядкування В. Агеєвої. Київ : Комора, 2017. С. 269–287.
8. Домонтович В. Романи Куліша. URL : www.ukrlib.com.ua.
9. Домонтович В. Спрага музики. *В. Домонтович. Спрага музики : вибрані твори* / передмова, упорядкування В. Агеєвої. Київ : Комора, 2017. С. 303–314.
10. Корогодський Р. На межі... Ще один полонений доби Українського відродження. *В. Домонтович. Без ґрунту* / ред. рада: Валерій Шевчук та ін. Київ : Гелікон, 2000. С. 453–509.
11. Кузик В. Ревуцькі – нащадки козака Ревухи. *Український родовід (матеріали третьої міжобласної генеалогічної конференції)*. Львів : Українські технології, 2003. С. 33–38.
12. Маценка С. Метамистецтво: словник досвіду термінотворення на межі літератури й музики. Львів : Априорі, 2017. 120 с.
13. Просалова В. А. Інтермедіальні аспекти новітньої української літератури. Донецьк : ДонНУ, 2014. 154 с.
14. Шевельов Ю. Шостий у гроні. В. Домонтович в історії української прози : вступна стаття. *В. Домонтович. Без ґрунту* / ред. рада: Валерій Шевчук та ін. Київ : Гелікон, 2000. С. 7–38.

References

1. Braychevskiy M. (2000) V. P. Petrov (V. Domontovych) [V. P. Petrov (V. Domontovych)]. *Domontovych V. Bez gruntu* [Without Soil]. Kyiv: Helikon, pp. 510–513.
2. Domontovych V. (no date) *Alina y Kostomarov* [Alina and Kostomarov] (electronic resource). Available at: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=3284>.
3. Domontovych V. (2017) Apostoly [Apostles]. *Domontovych V. Spraha muzyky: Vybrani tvory* [Penchant for Music: Selected Works] (prefaced and compiled by V. Aheyeva). Kyiv: Komora Publishing House, pp. 219–231.
4. Domontovych V. (2017) Bez gruntu [Without Soil]. *Domontovych V. Spraha muzyky: Vybrani tvory* [Penchant for Music: Selected Works] (prefaced and compiled by V. Aheyeva). Kyiv: Komora Publishing House, pp. 27–208.
5. Domontovych V. (2000) Divchyna z vedmedykom [A Girl with a Bear]. *Domontovych V. Bez gruntu* [Without Soil]. Kyiv: Helikon, pp. 53–172.
6. Domontovych V. (2000) Doktor Serafikus [Dr. Serafikus]. *Domontovych V. Bez gruntu* [Without soil]. Kyiv: Helikon, pp. 173–279.
7. Domontovych V. (2017) «Oi poikhav Revukha ta pomoriu huliaty» [«Oh, Revukha Left for Taking a Walk on the Sea»]. *Domontovych V. Spraha muzyky: Vybrani tvory* [Penchant for Music: Selected Works] (prefaced and compiled by V. Aheyeva). Kyiv: Komora Publishing House, pp. 269–287.
8. Domontovych V. (no date) *Romany Kulisha* [Novels of Kulish] (electronic resource). Available at: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=3255>.
9. Domontovych V. (2017) Spraha muzyky [Penchat for Music]. *Domontovych V. Spraha muzyky: Vybrani tvory* [Penchant for Music: Selected Works]. Kyiv: Komora Publishing House, pp. 303–314.
10. Korohodskiy R. (2000) Na mezhi... Shche ody n polonenyi doby Ukrainskoho vidrozhennia [On the Brink...

ОКСАНА ФРАЙТ. ТРАНСЦЕНДЕНТНІСТЬ МУЗИКИ В ПРОЗІ В. ДОМОНТОВИЧА...

Another Prisoner of the Era of Ukrainian Renaissance]. *Domontovych V. Bez gruntu* [Without Soil]. Kyiv: Helikon, pp. 453–509.

11. Kuzyk V. (2003) Revutski – nashchadky kozaka Revukhy [The Revutskiy, Descendants of a Cossack Revukha]. *Ukrayinskyi rodovid* [The Ukrainian Genealogy. Proceedings of the Third Interregional Genealogical Conference]. Lviv: Ukrayinski tekhnolohiyi, pp. 33–38.

12. Matsenka S. (2017) *Metamystetstvo: slovnyk dosvidu terminotvorennia na mezhi literatury y muzyky* [Meta-Art: A dictionary of Terminology Experience on the Edge of Literature and Music]. Lviv: Apriori, 120 pp.

13. Prosalova V. (2014) *Intermedialni aspekty novitniyi ukrayinskoyi literatury* [Intermedial Aspects of Newest Ukrainian Literature]. Donetsk: DonNU, 154 pp.

14. Sheveliov Yu. (2000) Shostyi u hroni. V. Domontovych v istoriyi ukrayinskoyi prozy: vstupna stattia [A Sixth in a Bunch. V. Domontovych in the History of Ukrainian Prose (an introductory article)]. *Domontovych V. Bez gruntu* [Without Soil]. Kyiv: Helikon, pp. 7–38.

SUMMARY

The samples and fragments of prose by V. Domontovych related to music are considered in the article. These are the novels and the stories *Doctor Serafikus*, *Without Ground*, *Alina and Kostomarov*, *Kulish Love Affairs*, short stories *Thirst for Music*, *Oh, Revukha Went to Walk on the Sea*, etc. In the last two samples music is in the titles already, further it is developed in the content. In his other works the text about music is mainly accompanied with a love story theme in the exalted tone. All the texts are combined with the heroes transfer *to another world* during music playing, or their *reincarnation* into music in a state of love. The writer's attitude to music is clarified through the category of *transcendence* as well as the descriptions of performance and perception of musical compositions, impressions, philosophical reflections on music, linguistic-structural and phonetic features of verbal presentation, etc.

Listening to or performing music are described by means of the following borrowed elements of *musicality*: a counterpoint (simultaneous carrying out of two separate *melodic lines*, an increase in the expression dynamics (both in tension and gradation), ostinatal repetitions, the presence of culmination zones, reactivation of the tempo at the expense of short sentences accumulation. In the appearance description of several characters tropes with musical vocabulary are also used.

The classical romantic piano repertoire (Bach, Handel, Schumann, List) dominates in the circle of his characters musical interests. The modernists are represented by the Second symphony by K. Shymanovskyi. The author has paid tribute to the Ukrainian folk song, emphasizing on *national spirit* that has always been imprinted in it. Musicians and composers appear as the characters – both main and secondary ones; sometimes they are only mentioned. At the same time the writer compounds real facts with fantasies.

The features of intertextuality and intermedialism are revealed in the interaction of V. Domontovych prose with music.

Keywords: writer, music, transcendence, intertextuality, intermedialism, plot, love themes.

Історія History

УДК 78(477.43–22)“16/17”

МУЗИЧНА СПАДЩИНА МІСТА ЗАСЛАВА (XVII–XVIII століття)

Анджей Едвард Годек, Іван Кузьмінський

У статті зібрано відомості про музичну культуру одного з важливих міст Волинського воєводства – Заслава (сучасний Ізяслав) – упродовж двох останніх століть ранньомодерної доби. Уперше перекладено та проаналізовано документ про заснування міського музичного цеху. Описано музичну практику та спадщину парафіяльного, бернардинського, лазаристського костелів та уніатської церкви. Окремо висвітлено відомості про міських і надвірних музикантів князя Павла-Карла Сангушка та його спадкоємців.

Ключові слова: музична культура ранньомодерної доби, сакральна музика, органи, музиканти, музичні твори.

The article contains information about the musical culture of one of the most important towns of the Volhynian Voivodeship – Zaslav, modern Izyaslav, during two last centuries of Early Modern period. The document on the foundation of the town musical guild is translated and analyzed for the first time. The musical practice and heritage of the Parish, Bernardine, Lazarists and the Uniate Churches is described. Information about the city and court musicians of Paul Karol Sangushko and his heirs is presented separately.

Keywords: musical culture of the Early Modern period, sacral music, pipe organs, musicians, musical works.

Музиканти в парафіяльному костелі. Інформація про музикантів князя Олександра Заславського відома дослідникам досить добре, проте факт того, що саме його музиканти працювали в костелі існував лише у формі припущення [3, с. 12]. Нагадаємо, що 1612 року князю служили четверо музикантів: «Пани музиканти: органіст, Миколай, Даніель, Войцех» [10; 15]. Завдяки листам ксьондза князя Олександра Заславського вдалося уточнити, що цих музикантів утримували суто для потреб парафіяльного костелу святого Івана Хрестителя: «Князь... музику на дворі своєму лише для костелу утримував» [25, с. 313]. Важливо заакцентувати, що наявність серед музикантів органіста свідчить про існування в костелі органу. Варто окремо зазначити, що будівництво парафіяльного костелу святого Івана Хрестителя розпочалося ще 1599 року, однак навіть 1622 року не було завершено [2, с. 549].

Міські музиканти. Найдавніші документальні відомості про музикантів у Старому Заславі походять з первинних поборових реєстрів (квити, рекоґніції) і датовані

1613 роком [9]. Їх уперше опублікував історик В. Атаманенко [1]. З 19-ти півволожних міщан ремісничі прізвиська мали тільки двоє, один з яких був музикантом – «дудка». Окрім того, серед міщан-четвертинників було ще двоє ремісників-музикантів: «скрипка» і «дудка». Серед комірників також було двоє музикантів – «Дудар, Скрипка». Серед люзних і ремісників, у множині, без зазначення кількості, вказано «скрипки» [1, с. 132]. Отже, усі музиканти грали на двох групах інструментів: хордофонах і аерофонах, або, по-іншому, – на смичкових і духових. Якщо струнні інструменти представлені лише скрипкою, то духові – і дудкою, тобто волинкою, і дудкою, тобто подовженою народною флейтою. За браком додаткових відомостей більш докладно класифікувати дудки (як різновиди флейт) не маємо змоги.

Ірмологіон з уніатської церкви. 1673 року в уніатській церкві Святого Миколая м. Заслава дидакалом Іосифом Крейницьким було переписано лінійний Ірмологіон [5, с. 189]. Рукопис зберігається в Національному музеї у Львові імені Андрея Шептицького (Q 361). Найдавніша ж доку-

ментальна згадка про цю церкву датована 1637 роком [8, s. 14]. Вона стояла на ринку в Новому Заславі.

Документи про міський музичний цех. У наше розпорядження потрапив унікальний документ про заснування та права музичного цеху м. Заслава. Допомогу в пошуку цього документа та консультації щодо інших історичних джерел і фактів надав керівник громадської організації Товариство культурної спадщини «Заслав'є» В. Федотов. Рукопис зберігається у Кракові – *Archiwum Panstwowe w Krakowie* [6]. Цей документ жодного разу не був предметом дослідження. Він складається з трьох аркушів і записаний на п'яти сторінках, ще одна сторінка – шоста – порожня. Власне Положення написано на трьох сторінках, інші дві (перша й п'ята) – короткі відомості про зміст документа, його назва. Документ сформувався з п'яти різних «грамот», що визначають і підтверджують права музикантів, перераховують їхні імена тощо. Відповідно весь документ написано п'ятьма різними почерками.

У першій частині документа йдеться про заснування музичного цеху. Створив і підписав документ парох заславського костелу, ксьондз Владислав Марчевський (*Władysław Marczeski*). У тексті йдеться про те, що фундаторами й утримувачами костелу були князі Заславські. Також парох зазначив, що власних музикантів князь не мав, однак, коли побачив, що міські музики діяли без жодних дозвільних документів, то вирішив виправити цю ситуацію, надавши їм відповідний документ, за що почав регулярно отримувати від музичного цеху виплати в розмірі п'яти копійок і трьох фунтів воску. Щодо регулярності виплат записів не знаходимо. Принагідно зазначимо, що подібний документ було створено біскупом Перемишльської дієцезії в 1702 році, коли, зрештою, за допомогою судових рішень міських музикантів було підпорядковано біскупській владі: «...як грецької, так і латинської релігії, туди ж і невірних євреїв» [16, s. 135–137]. Окремо в документі із Заслава зауважено, що старшому музиканту, тобто цехмістрові, повинні були підпорядковуватися й інші музиканти – місцеві, єврейські та мандрів-

ні. Вони мусили б отримувати право грати в місті виключно з дозволу цехмістра. Музиканти, які грали в місті на весіллях, мали б заплатити до цеху три злотих. Документ підписано 29 січня 1698 року. Подаємо повний текст документа: «Відомо кому чи ні, але належить знати, що залишився я в місті Заславі, і не маю в моєму парафіяльному костелі, який був освячений ясними князями Заславськими, котрі були фундаторами та добродіями моїх музикантів, і бачив, що музиканти права собі жодного не мають. Це саме стосується інших міст, головних і не головних, що повинні, згідно своєї повинності, до парафії бути послухними. У святий рік, коли даю Заславським музикантам ті папери, аби були послухними, якими були здавна, а єврейська сторона, аби теж до їх Старшого, або, по-іншому, Цехмістра, прикладалися, а також мандрівні музиканти, які би прийшли, аби не грали, а лише з дозволу Старших, з тим, що винні будуть на парафіяльний костел 5 коп. і 3 фунти воску, на що я даю цей лист, підписаний у Заславі 29 січня 1698 року. Музиканти, які грали би на весіллі в Заславі, мали би до цеху дати 3 злотих. Ксьондз Владислав Марчевський» [6, s. 3].

На тій же сторінці, в окремій – другій – частині документа, заславський адміністратор Анджей Нятецький (*Andrzej Niatecki*) затвердив виданий біскупом документ. У цій частині документа також є важливе уточнення про те, що місцевому пароху повинні підпорядковуватися музиканти як католицького, так і уніатського віросповідання: «...про права музикантів, як послухників костелу, так і церкви» [6, s. 3]. Православної церкви на той час у місті вже не існувало.

Третя частина документа підписана заславським плебаном ксьондзом Владиславом Мальковським (*Władysław Malcowski*) того ж дня, що і перша, тобто 29 січня 1698 року. Тут заславських музикантів охарактеризовано як спеціалістів у фігуральній, тобто багатоголосій, музиці – «спеціалісти фігурові» [6, s. 4].

Четверта частина документа датована 1703 роком, у ній подано список імен та посад музикантів, членів міського музичного цеху – Братства (*Braterstwo*) [6, s. 4]. Зазна-

ІСТОРИЯ

чимо, що, окрім частини питомо українських імен та прізвищ, у списку представлено і єврейські імена. Перший музикант у списку – Корній Пилипович (*Kornii Pilipowicz*), який, найпевніше, був керівником Братства. Другий старший музикант – Іцкович (*Ickowicz*), третій – Семен Феодорович (*Semen Feodorowicz*). Наступні у списку – Ян Тадеревич (*Jan Taderewicz*), Іван Левкович (*Iwan Lewkowicz*) та Лейба Мошкович (*Leyba Moszkowicz*). Ще два імені дописано іншим почерком, очевидно, – пізніше: цехмістр Корній Маскевич (*Kornii Maskiewicz*) й Іздзей Леюж (*Izdzey Lejuze*). Важливий штрих: у документі відсутні будь-які відомості про музичні інструменти, хоча, зважаючи на попередні записи, можна припустити, що музиканти цеху грали на скрипках, дудках і дудах.

П'яту, останню, частину документа створено 17 квітня 1716 року за підписами за-славського пароха та збаразького декана Шимона Сеневи́ча (*Szymon Sieyniewicz*) і острозького ордината Олександра-Домініка Любомирського (1693–1720), де підтверджені попередні права музикантів [6, s. 5].

Надвірні музиканти Павла-Карла Санґушка. На початку XVIII ст. князь Павло-Карл Санґушко був найвпливовішою людиною у Волинському воєводстві. 1710 року він став власником Заслава. У 1720–1745 роках князем було реконструйовано Новозаславський замок [24, s. 83].

Першу ґрунтовну розвідку щодо музикантів князя здійснив відомий польський музиколог З. Ханецький. Найдавніші відомості про музикантів Павла-Карла Санґушка походять з видаткових документів двору за 1711 рік. Тут названо чотирьох музикантів: «Антоній (*Antoni*), Павло (*Pawel*), Василь (*Bazyli*), Серб (*Serbe*)» [15, s. 88].

Наступного, 1712, року в капелі з'явився ще й «Капельмейстер Ганс (*Kapelmayster Hans*)» [15, s. 88]. Однак того ж року зі списку зник музикант на ім'я Серб. Зарплата капельмейстера становила 600 злотих на рік, у той час як Антоній отримував 100 злотих, а Василь і Павло – по 60 [15, s. 88].

У 1723 році на жалобних урочистостях у Вишневці співаком та, напевно, учителем співу при дворі Павла-Карла Санґушка був краківський музикант Францішек [14,

s. 127–128]. 1725 року слуги князя безуспішно намагалися найняти ще співаків-професіоналів спочатку у Кракові, в ордені Францисканців, а згодом – у Зеґартовіце, в ордені Босих Кармелітів [14, s. 127–128].

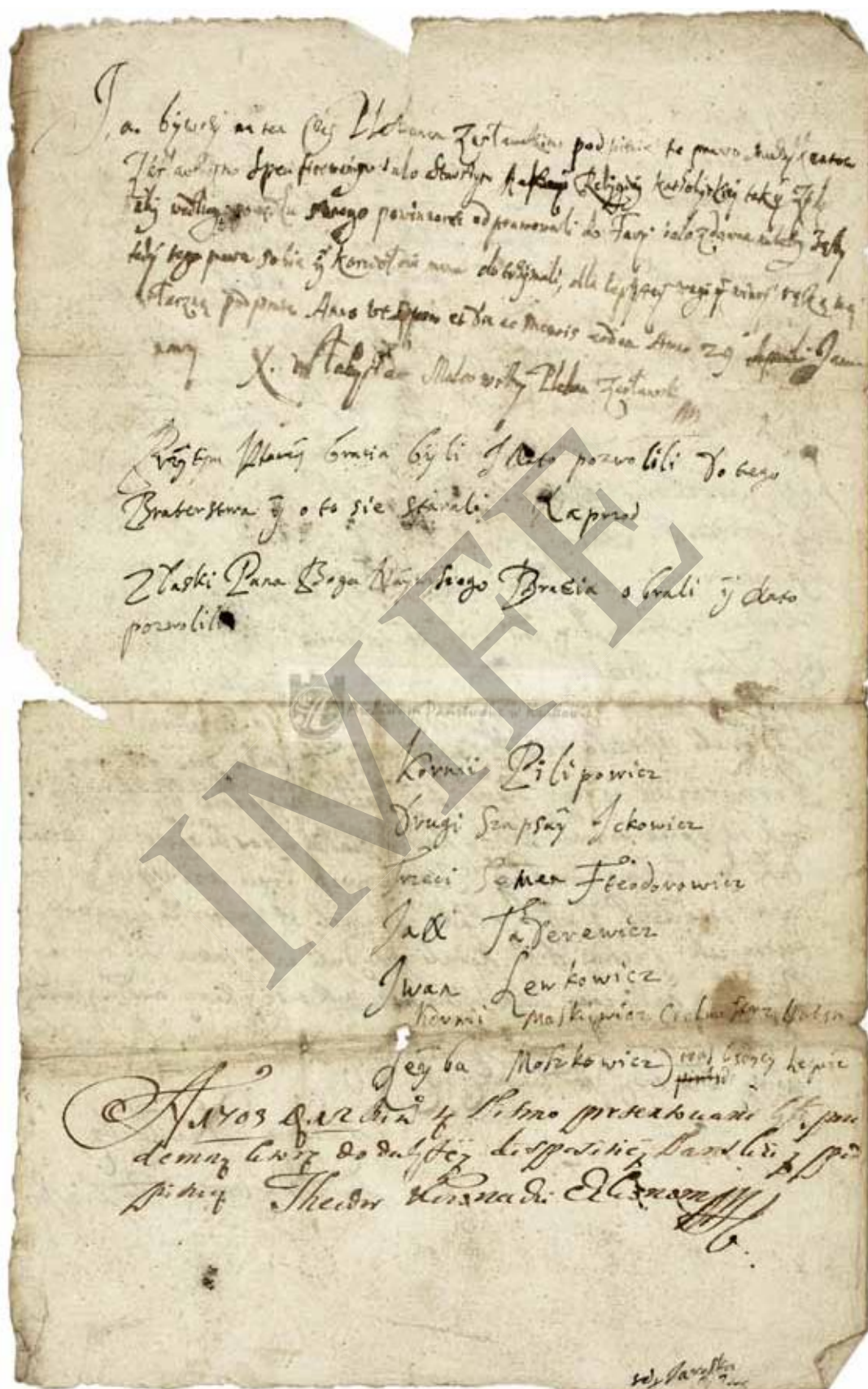
У 1726 році, під час перебування князя в Дубно, у рахунках зазначено музичну капелу із семи музикантів, з яких четверо були учнями: «1 – Ендрих (*Endrych*), Скажинський (*Skarzyński*), Шульц (*Szulc*). 2 – Ясенський (*Jasieński*), Сковронський (*Skowronski*), Кулікевич (*Kulikiewicz*), Марцин (*Marcin*)» [15, s. 89]. Останні щоквартально отримували по 25 злотих.

У 1728 році, кілька місяців, при дворі працював італійський музикант Юзеф-Бернард д'Апріле (*Josef Bernhard d'Aprile*) [13, s. 266]. До наших днів збереглися його нотні твори, деякі з них могли бути написані й на Волині.

У реєстрі 1730 року останні чотири прізвища трапляються знову, але вже як повноправні капелісти. Також до списку додано двох нових музикантів: Цибульський (*Cybulski*) та якийсь тенор; музиканти щотижня отримували зарплату в розмірі 4-х злотих [22, s. 287]. У цей час у капелі перебувало 16 інструменталістів, 4 вокалісти (ДАТБ) та 2 хлопці [13, s. 269]. Серед інструменталістів були скрипалі, один з яких – Рихтер (*Rychter*), і гобоїст Помпео Петріні (*Pompeo Petrin*) [22, s. 288].

Від грудня 1731 року до лютого 1733-го клавесиністом у князя працював композитор Крістоф Шафрат (*Christoph Schaffrath*) (1710–1763) [17, s. 113].

Про співаків князя достеменно відомо лише за 1729–1734 роки. У 1729 році двох кастратів і ще якихось співака й баса вдалося заангажувати з капели щойно померлого Станіслава-Матеуша Жевуського (1668–1728) [14, s. 129]. Зокрема, при дворі Павла-Карла Санґушка з'явився дискант-кастрат Стефан, який пропрацював тут до 1733 року. Можливо, це Стефан-Ярошевич (*Stefan Jaroszewicz*) – майбутній співак королівської капели. У 1730–1734 роках надвірним музикантом був альтист-кастрат Казимир Древновський (*Kazimierz Drewnowski*). Серед інших музикантів згадано співачку Венцковську (*Więckowska*). При дворі



Іл. 2. Сторінка документа про підтвердження прав музичного цеху в Заславі з переліком імен музикантів (1703 р.)

Павла-Карла Санґушка були і два тено-ри: Ґашинський (*Gaszynski*) (1729–1730) і Юзеф Скорашкевич (*Józef Skoraszkiewicz*) (1730–1733). Перший, до того ж, був музикантом Станіслава-Владислава Потоцького († 1732), до капели якого він згодом і повернувся. Одразу після нього найняли Юзефа Скорашкевича, який був ще й скрипалем. 1729 року співаком капели був Мазилевич (*Mazyllewicz*), а в 1732–1733 роках у князя служив співак Стефан з Познані (*Stefan Poznanski*). У 1729–1733 роках у капелі працював бас Марцин Папроцький (*Marcin Paprocki*). Проте, не виключено, що він перебував при дворі й у 1736–1737 роках. Принагідно зазначимо, що, окрім основного виконавського обов'язку, співаки повинні були навчати вокалу малолітніх хлопців.

За статистичними підрахунками, утримання музикантів коштувало князю досить дорого. Наприклад, у 1720–1740-х роках на утримання двору в Любартові, до якого входило 120 осіб, щорічно витрачали майже 50 тис. злотих, на зарплату ж музикантів – майже 20 тис. У 1710–1715 роках на службі у князя перебувало 4–8 музикантів, у 1721–1724 роках колектив збільшився до 11 осіб, а у 1731–1732 роках у ньому вже налічувалося 22–28 музикантів [13, s. 263]. Водночас зовсім відсутні відомості щодо кількості музикантів та музичної капели загалом у 1734–1750 роках. Проте достеменно відомо, що музикою захоплювалася остання дружина Павла-Карла Санґушка – Барбара (1719–1791). Вона часто перебувала у своїй резиденції в Заславі, де народилися діти княжої родини. Зокрема, у 1750-х роках вона утримувала при своєму дворі різних музикантів, про що збереглися відповідні рахунки [20, s. 135]. Барбара Санґушко музичне виховання також забезпечила своїм донькам та онуці Маріанні. На уроках музики дівчата грали на клавесині та скрипці, співали, а онука навіть створювала власні танцювальні композиції [20, s. 100, 194]. Небайдужими до музики були й сини Павла-Карла Санґушка. Наймолодший, Януш-Модест Санґушко (1749–1806), захоплювався грою на гітарі та скрипці [12, s. 60]. Кваліфіковану музичну капелу у Славуті утримував Ієронім-Януш Санґушко (1743–1812). Вона

виконувала тогочасну європейську симфонічну музику, як-от: симфонії Й. Гайдна, твори композиторів Мангаймської школи та багатьох інших авторів [12].

Орган, канціонали та пісні Бернардинського костелу. Фундатором монастиря бернардинів був князь Януш Заславський. У такий спосіб він виконав волю дружини-небіжчиці Олександри Санґушко. Під будівництво костелу святого Михайла та монастиря князь надав ділянку у Старому Заславі: «...на місці, яке називається “Монастирище”» [7, s. 4]. Бернардини прийняли фундуш 1604 року. Точний час побудови костелу та монастиря невідомий, однак це сталося до 1630 року [26, s. 5]. Від часу Хмельниччини і до початку XVIII ст. рівень заславських бернардинів опустився до рангу малої резиденції [11, s. 353]. Загальна ж кількість монахів не перевищувала чотирьох осіб, на противагу 40, як це було раніше. Однак 1727 року все почало швидко змінюватися, коли князь Павло-Карл Санґушко заходився відроджувати костел та монастир. У 1744 році будівлі освятив луцький єпископ Францішек Кобельський [26, s. 6].

Достеменно невідомо, з якого часу в костелі встановили орган, проте логічно припустити, що згодом – після його побудови. Документальні ж свідчення про орган датовані другою половиною XVIII ст. У 1766 році було демонтовано старий орган, у зв'язку з побудовою нових «музичних хорів», роботу над якими завершили наступного року [11, s. 356]. Незабаром львівський органмайстер Міхал Садковський за 3500 злотих побудував новий орган [11, s. 356–357]. Контракт було укладено в Львівському бернардинському монастирі в червні 1770 року, хоча орган зобов'язалися встановити на Зелені Свята 1771 року. Зрештою, роботу завершили лише наступного, 1772-го, року. У контракті ретельно описали вимоги щодо конструкції нового органу: «Органи мають бути настроєні відповідно до хорового тону, з французькою клавіватурою в Ексцеленд, мова йде про три клавіватури: мануал, соло і педаль, у яких мають бути голоси. Спершу в мануалі мають бути олов'яні 4-ліктьовий Принципал, Саліцинал, Квінта, Октава, Супероктава, Мікстура, Цимбал, а також

ІСТОРИЯ

дерев'яні Флейта Велика і Флейта Мала, загалом же всіх голосів – дев'ять. У Соло має бути п'ять голосів, а саме: олов'яний Принципал і дерев'яні Флейта Велика, Флейта Мала, Тремоло та Людські голоси. У педалі – чотири голоси: Суббас, 8-ліктювий Саліцинал, Октава та 4-ліктювий Біоліновий Бас і Барабани» [21].

Загалом – це конструкція типового невеликого барокового органу. 1772 року було укладено контракт із Яном Барановським щодо «покриття органу китайським лаком» [27, s. 529]. У червні 1776 року органмайстри Шимон Мірецький і Францішек Шимонський отримали замовлення на ремонт нового органу [11, s. 358]. Останній, відомий дослідникам, ремонт органу відбувся 1789 року, а здійснив його Мікаель Чарльз [11, s. 358]. До наших днів збереглися фото, очевидно, іншого органу кінця XIX – початку XX ст., зроблені Юрієм Клюківським [4].

У сьомому пункті Діаріуша (щоденнику) заславського бернардинського костелу від 21 жовтня 1776 року ретельно описано, якими були хори костелу [26, s. 41], прикрашені різними намальованими музичними інструментами з партитурами для кожного інструмента, а також для трьох вокалістів. На цих, намальованих, партитурах було зображено ноти гімну *Dies mei transierunt, cogitationes mea dissipatae suat*.

У Бернардинському костелі зберігали образ Божої Матері, яка спочатку була православною іконою [18, s. 327]. Про співочу практику в костелі свідчить одне із чудес, приписуваних образу Заславської Богородиці, що сталося під час молитви *Pod Twoj Obronk (Sub Tuum Praesidium)* 1762 року – у час чуда. Відповідний запис про це залишив хроніст-бернардин [26, s. 20–21]. Дещо раніше, 1761 року, ксьондз

Бенедикт Котфицький (*Benedykt Kotficki*), колишній провінціал Руської провінції, засвідчив, що одужав завдяки співу отців та монахів-бернардинів Літанії перед образом Богородиці [26, s. 21]. Цей самий ксьондз був автором пісень, присвячених Богородиці, які співали і в Заславі, і в його околицях. До наших часів збереглися вербальні тексти двох його пісень – *Panno co w Obrazie Zasławskim*, написана 15 травня 1762 року, і *Niebios Pani, której ani świat ani nieba* [26, s. 28–35]. Автором ще однієї пісні до Богородиці – *Niebios Pani, my poddani* – був ксьондз Станіслав Подобінський [26, s. 36–37]. Жоден із творів не має вказівки, з якими мелодіями їх потрібно співати.

У Краківській бібліотеці Бернардинів (*Biblioteka Prowincji oo. Bernardynów w Krakowie*) зберігаються два нотні канціонали, створені в Заславі. Перший канціонал – *Cantionale Missarum* (RL 54) – завершено 5 червня 1773 року копіїстом Бенедиктом Котфицьким. Другий – *Cantionale* (RL 58) – датований 17 травня 1782 року, створений копіїстом Антонієм Мициньським (*Antoni Miciński*). У першому рукописі містяться лише ординарні меси, а наприкінці манускрипту бракує шести композицій. Усі меси одноголосі, деякі з них відомі за іншими рукописами з Кракова, Вільнюса, Варшави тощо. Другий рукопис становлять ляменти, реквіальна меса та антифони.

Орган костелу лазаристів. 1747 року князь Павло-Карл Санґушко підписав фундаційний документ про будівництво костелу святого Йосипа та монастиря отців-лазаристів, а вже 1752 року будівництво завершили [19, s. 1, 4–5]. Проте існують відомості, що остаточні роботи тривали до 1754 року [23, s. 146]. Орган встановили восени 1753 року [23, s. 152]. Про нього відомо лише те, що він був 20-голосий [19, s. 2].

Джерела та література

1. Атаманенко В. Описово-статистичні джерела з історії міст Заславщини початку XVII ст. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. 2015. № 24. С. 129–135.
2. Александрович В. Інвентарі замків у Старому й Новому Заславі з XVII століття. *Україна в Центрально-Східній Європі*. 2005. Вип. 5. С. 533–557.
3. Кузьмінський І. Князівські музичні капели та музичні професійні об'єднання у містах острозької ординації у ранньомодерний час. *Київське музикознавство*. 2017. № 55. С. 10–22.

АНДЖЕЙ ЕДВАРД ГОДЕК, ІВАН КУЗЬМІНСЬКИЙ. МУЗИЧНА СПАДЩИНА МІСТА ЗАСЛАВА...

4. Науковий архів Інституту археології НАН України. Архів Д. М. Щербаківського. Ф. 9. № 44 (Поділля, м. Ізяслав).
5. Ясіновський Ю. Українські та білоруські Ірмолої XVI–XVIII ст. Каталог і кодикологічно-палеографічне дослідження. Львів : Місіонер, 1996. 624 с.
6. Archiwum Narodowe w Krakowie. Oddział I na Wawelu. Archiwum Sanguszkow. Teki 10. Plik 1.
7. Archiwum Narodowe w Krakowie. Oddział I na Wawelu. Archiwum Sanguszkow. Teki 10. Plik 2.
8. Archiwum Narodowe w Krakowie. Oddział I na Wawelu. Archiwum Sanguszkow. Teki 64. Plik 13.
9. Archiwum Narodowe w Krakowie. Oddział I na Wawelu. Archiwum Sanguszkow. Teki 64. Plik 25.
10. Archiwum Narodowe w Krakowie. Oddział I na Wawelu. Archiwum Sanguszkow. Teki 75. Plik 2.
11. Betlej A. Kościół OO. Bernardynów w Zaslaviu. Źródła archiwalne do dziejów wystroju późnobarokowego. *Biuletyn Historii Sztuki*. 1995. № 57. S. 353–363.
12. Bieńkowska I. Inwentarz muzykaliów sanguszkowskich z II połowy XVIII wieku. *Muzyka : kwartalnik Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk*. 2017. № 1 (244). S. 48–89.
13. Bieńkowska I. Kompozytorzy w służbie księcia Pawła Karola Sanguszki (1680–1750). *Barok. Historia-Literatura-Sztuka*. 2014. 21/1 (41). S. 261–275.
14. Bieńkowska I. Śpiewacy Pawła Karola Sanguszki (1680–1750) w drugiej i trzeciej dekadzie XVIII wieku. *Polski Rocznik Muzykologiczny*. 2015. T. 13. S. 125–138.
15. Chaniecki Z. Nieznane kapele polskie z XVII i XVIII wieku. *Muzyka : kwartalnik Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk*. Warszawa, 1972. № 4 (67). S. 84–96.
16. Chaniecki Z. Organizacje zawodowe muzyków na ziemiach polskich do końca XVIII wieku. Kraków : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1980. 156 s.
17. Chybiński A. Słownik muzyków dawnej Polski do roku 1800. Kraków : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1949. 163 s.
18. Dworzak A. Sanktuarium oo. Bernardynów w Zaslaviu w XVIII stuleciu. *Історія релігій в Україні. Науковий щорічник*. 2014. Т. 2. С. 326–340.
19. Giżycki J. M. A. Księża misjonarze w Zaslaviu i Białymstoku. Kraków : Ks. Ks. Misjonarze, 1913. 23 s.
20. Jakuboszczak A. Sarmacka dama: Barbara Sanguszkowa (1718–1791) i jej salon towarzyski. Poznań : Wydawnictwo Poznańskie, 2008. 286 s.
21. Łyjak W. Z. Budownictwo organowe w zakonie bernardynów. Najstarsze kontrakty i opisy. *Zakony franciszkańskie w Polsce. Franciszkanie w Polsce XVI–XVIII wieku*. T. 2. Cz. 2. S. 231–265.
22. Skrabski J. Artyści na dworze Pawła Karola i Barbary Sanguszków. *Studia nad sztuką renesansu i baroku*. 2004. T. 5. S. 287–304.
23. Skrabski J. Budowa kościoła misjonarzy w Zaslaviu w świetle nieznanych materiałów archiwalnych. *Przegląd Wschodni*. 1999. № 6. S. 145–154.
24. Skrabski J. Paolo Fontana. Nadworny architekt Sanguszków. Tarnów : Muzeum Okręgowe w Tarnowie, 2007. 431 s.
25. Stecki T. J. Wołyń pod względem statystycznym, historycznym i archeologicznym. T. 1. Lwów : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1864. 385 s.
26. Tokarzewski M. Z kronik zakonnych kościoła i klasztoru oo. Bernardynów w Zaslaviu na Wołyniu. Warszawa, 1913. 96 s.
27. Zgliński M. Nowożytny prospekt organowy i jego twórcy. Warszawa : Instytut Sztuki PAN, 2012. 678 s.

References

1. Atamanenko V. (2015) Opysovo-statystychni dzherela z istoriyi mist Zaslavshchyny pochatku XVII st. [Descriptive and Statistical Sources on the History of the Early XVIIth-Century Zaslavshchyna Cities]. *Scientific Proceedings of the National University "Ostroh Academy"*, # 24, pp. 129–135.
2. Aleksandrovych V. (2005) Inventari zamkiv u Staromu y Novomu Zaslavi z XVII stolittia [Inventories of Castles in Old and New Zaslavs Since the 17th Century]. *Ukraine in Central-Eastern Europe*, Iss. 5, pp. 533–557.
3. Kuzminskyi I. (2017) Kniazivski muzychni kapely ta muzychni profesiyni obyednannia u mistakh ostrozkoyi ordynatsiyi u ranniomodernyy chas [Princely Musical Choirs and Musical Professional Associations in Towns of the Ostroh Fee Tail Estate in Early Modern Period]. *Musicology of Kyiv*, # 55, pp. 10–22.
4. *Naukovyy arkhiv Instytutu arkhеolohiyi NAN Ukrayiny. Arkhiv D. M. Shcherbakivskoho* [Scientific Archives of the Institute of Archaeology of the NAS of Ukraine. The D. Shcherbakivskyi Archives], Fund 9, # 44 (Podillia, Iziaslav).
5. Yasinovskiy Yu. (1996) *Ukrayinski ta biloruski Irmoloyi XVI–XVIII st. Kataloh i kodykologichno-paleohrafichne doslidzhennia* [Ukrainian and Belarusian Hirmologies of the XVIth to XVIIIth Centuries. A Catalogue and a Codicological and Palaeographical Study]. Lviv: Misioner, 624 pp.
6. *Archiwum Narodowe w Krakowie* [The National Archives in Krakow], Oddział I na Wawelu, Archiwum Sanguszkow, teki 10, plik 1.
7. *Archiwum Narodowe w Krakowie* [The National Archives in Krakow], Oddział I na Wawelu, Archiwum Sanguszkow, teki 10, plik 2.
8. *Archiwum Narodowe w Krakowie* [The National Archives in Krakow], Oddział I na Wawelu, Archiwum Sanguszkow, teki 64, plik 13.

ICTOPIA

9. *Archiwum Narodowe w Krakowie* [The National Archives in Krakow], Oddział I na Wawelu, Archiwum Sanguszkow, teka 64, plik 25.
10. *Archiwum Narodowe w Krakowie* [The National Archives in Krakow], Oddział I na Wawelu, Archiwum Sanguszkow, teka 75, plik 2.
11. Betlej A. (1995) Kościół OO. Bernardynów w Zaslaviu. Źródła archiwalne do dziejów wystroju późno-barokowego [A Roman Catholic Church of the Bernardine Order in Zaslav. Archival Sources for the History of Late Baroque Decorations]. *Biuletyn Historii Sztuki* [The Bulletin of the History of Science], # 57, pp. 353–363.
12. Bieńkowska I. (2017) Inwentarz muzykaliów sanguszkowskich z II połowy XVIII wieku [The Inventory of Sanguszkow Music Documents from the Mid- to Late 18th Century]. *Muzyka: kwartalnik Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk*, # 1 (244), pp. 48–89.
13. Bieńkowska I. (2014) Kompozytorzy w służbie księcia Pawła Karola Sanguszki (1680–1750) [Composers in the Service of Prince Paweł Karol Sanguszek (1680–1750)]. *Barok. Historia-Literatura-Sztuka*, XXI/1 (41), pp. 261–275.
14. Bieńkowska I. (2015) Śpiewacy Pawła Karola Sanguszki (1680–1750) w drugiej i trzeciej dekadzie XVIII wieku [Singers of Paweł Karol Sanguszek (1680–1750) in the Second and Third Decades of the 18th Century]. *Polski Rocznik Muzykologiczny*, T. XIII, pp. 125–138.
15. Chaniecki Z. (1972) Nieznane kapele polskie z XVII i XVIII wieku [Unknown Polish Musical Choirs from the 17th and 18th Centuries]. *Muzyka: kwartalnik Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk*, # 4 (67), pp. 84–96.
16. Chaniecki Z. (1980) *Organizacje zawodowe muzyków na ziemiach polskich do końca XVIII wieku* [Professional Organizations of Musicians in Polish Lands until the Late 18th Century]. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 156 pp.
17. Chybiński A. (1949) *Słownik muzyków dawnej Polski do roku 1800* [The Dictionary of Musicians of Old Poland until 1800]. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 163 pp.
18. Dworzak A. (2014) Sanktuarium oo. Bernardynów w Zaslaviu w XVIII stuleciu [The Sanctuary of the Bernardine Order in Zaslav in the XVIIIth Century]. *Istoriya relihii v Ukraini. Naukovyy shchorichnyk* [The History of Religions in Ukraine. A Scientific Yearbook], Vol. II, pp. 326–340.
19. Giżycki J. M. A. (1913) *Księża misjonarze w Zaslaviu i Białymstoku* [Missionary Priests in Zaslav and Białystok]. Kraków: Ks. Ks. Misyonarze, 23 pp.
20. Jakuboszczak A. (2008) *Sarmacka dama: Barbara Sanguszkowa (1718–1791) i jej salon towarzyski* [A Sarmatian Lady: Barbara Sanguszek (1718–1791) and Her Social Salon]. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 286 pp.
21. Łyjak W. Z. (2003) Budownictwo organowe w zakonie bernardynów. Najstarsze kontrakty i opisy [Organ-Building in the Bernardine Order. The Oldest Contracts and Descriptions]. *Zakony franciszkańskie w Polsce. Franciszkanie w Polsce XVI–XVIII wieku*, Vol. 2, Pt. 2, pp. 231–265.
22. Skrabski J. (2004) Artyści na dworze Pawła Karola i Barbary Sanguszków [Artists at the Court of Paweł Karol and Barbara Sanguszkos]. *Studia nad sztuką renesansu i baroku*, Vol. 5, pp. 287–304.
23. Skrabski J. (1999) Budowa kościoła misjonarzy w Zaslaviu w świetle nieznanych materiałów archiwalnych [The Erection of a Missionary Roman Catholic Church in Zaslav in the Light of Unknown Archival Materials]. *Przegląd Wschodni*, # 6, pp. 145–154.
24. Skrabski J. (2007) *Paolo Fontana. Nadworny architekt Sanguszków* [Paolo Fontana. A Sanguszkos' Court Architect]. Tarnów: Muzeum Okręgowe w Tarnowie, 431 pp.
25. Stecki T. J. (1864) *Wołyń pod względem statystycznym, historycznym i archeologicznym* [Volyn in Terms of Statistics, History and Archaeology]. Lwów: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Vol. 1, 385 pp.
26. Tokarzewski M. (1913) *Z kronik zakonnych kościoła i klasztoru OO. Bernardynów w Zaslaviu na Wołyniu* [From the Chronicles of the Roman Catholic Church and the Cloister of the Bernardine Order in Zaslav in Volyn]. Warszawa, 96 pp.
27. Zgliński M. (2012) *Nowożytny prospekt organowy i jego twórcy* [A Modern Pipe Organ and Its Makers]. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 678 pp.

SUMMARY

The article *Zaslav Musical Heritage (XVII–XVIII centuries)* consists of seven parts. In the first part, *Musicians in the Parish Church* it is written that the prince Aleksander Zasławski in 1612 has kept court musicians for the Zaslav parish church. One organist and three other people without the indication of musical specialization are mentioned among the musicians.

The information from the tax lists of the town for 1613 is used in the second part – *Town Musicians*. The nicknames of several musicians: violinists, bagpipers and flutists are mentioned among the various artisans.

The third part, *Irmologion from the Uniate Church*, is dedicated to the musical monument of the monody liturgical practice from 1673, which has been copied by a teacher named Joseph Krejnycki in the church of St. Nicholas. This manuscript is kept at the Andrey Sheptytskyi National Museum in Lviv.

АНДЖЕЙ ЕДВАРД ГОДЕК, ІВАН КУЗЬМІНСЬКИЙ. МУЗИЧНА СПАДЩИНА МІСТА ЗАСЛАВА...

In the fourth part, *Documents on the Town Musical Guild*, the professional organizations of Zaslav musicians are investigated for the first time. The found documents are preserved at Archiwum Panstwowe in Kraków. The document consists of 5 different parts that define the musicians rights, confirm them, list the musicians names, etc. Accordingly, the whole document is written in 5 different handwritings. From the first part of the document we learn about the foundation of the musical guild (1698). Władysław Marczeski, the Roman Catholic priest, has incited and signed the document. The pastor notes that he does not have his own musicians, but he has seen that the town musicians acted without any permission documents and decided to correct this situation, providing such a document and, accordingly, he has started to get regular payments from the musical guild at the cost of 5 cop and 3 pounds of wax. It is emphasized in the document separately, that the other musicians – local Jewish and traveling – have been subordinated to principal musician, or otherwise the master craftsman. All these musicians would have the right to play in the town solely with the permission of the master craftsman. Musicians who play at weddings in the town would have to pay three golden to the musical guild. In the second part of the document, the Zaslav administrator Andrzej Niatecki has approved the first document. In this part of it there is also an important clarification that the musicians of the Catholic and Uniate faiths should be subordinated to the local pastor. The third part of the document is signed by Władysław Malcowski, the Parson of Zaslav, on the same day as the first one, that is, on January, 29, 1698. Here the Zaslav musicians are described as the specialists in figurative, i. e. polyphonic music. The fourth part of the document is dated back to 1703, and the lists of the names and musicians positions of the town musical brotherhood are given in it. Besides Ukrainian names in this list there are the names of Jewish descent. There are 6 names and surnames in the list. Two more names are added later by another handwriting. The fifth, the last part of the document has been created on April, 17, 1716, with the signature of Zaslav Parish and Zbarazh Archpriest Szymon Sieyniewicz. It confirms the musicians previous rights, both by the pastor himself and then by the Ostrozky ordynat of that time Aleksander Dominik Lubomirski (1693–1720).

In the fifth part, *Paul Karl Sangushko Court Musicians*, the Polish researchers information about musicians, singers and composers of one of the most influential people of the Volhynian Voivodeship and the Rzeczpospolita – Prince Paul Karl Sangushko – is extended. One of his residences has been situated in Zaslav. In 1720–1745 the prince has reconstructed the Novozaslav castle. In general, according to calculations, there have been 4–8 musicians in the prince court in 1710–1715, in 1721–1724 the collective has increased to 11 people and in 1731–1732 there have been already 22–28 musicians in it. However, nothing is known at all about the number of musicians and musical chapel in 1734–1750.

In the sixth part *The Pipe Organs, the Hymnals and the Songs of the Bernardine Church*, various testimonies on musical culture in Bernardine Church are collected. The Bernardines have arrived to Zaslav in 1604 for the first time. The monastery has been in decline after Khmelnytskyi times. Everything has changed rapidly in 1727, when prince Paul Karl Sangushko starts to revive a church and a monastery. Since then several new pipe organs have been built, they are repaired and so on. Several documents of 1760–1780 are preserved. Besides, in the contract for the construction of a pipe organ detailed requirements for its design have remained. The archives contain a thorough description of the painted choir lofts of the church. There are several monuments, divided into three groups, about the singing practice in the church. The first group includes literary reminiscences on the liturgical singing, the second one contains the verbal texts of three spiritual songs dedicated to the image of the Zaslav Mother of God. Two monody Hymnals created in Zaslav are united into the third group. The latest manuscripts are stored at Biblioteka Prowincji Ojców Bernardynów w Krakowie.

The seventh part, *The Pipe Organ of the Lazarists Church* is devoted to the testimonies concerning the pipe organ established at the Church of St. Joseph in 1753, i. e. in five years after the invitation of the Lazarists monks to the town.

Keywords: musical culture of the Early Modern period, sacral music, pipe organs, musicians, musical works.

УДК 005.745(100):78.071.1Шим

UNDER THE SIGN OF KAROL SZYMANOWSKI

Iryna Sikorska

У Польщі й Україні 2017 рік був присвячений постаті К. Шимановського (1882–1937). Музичне товариство імені К. Шимановського (засн. 1972 р.) організувало Міжнародну наукову конференцію «Кароль Шимановський у культурі XX і XXI століть» (1–4 жовтня) в м. Закопаному (Польща). Доповідь авторки цієї статті «Опера "Король Родер" К. Шимановського і тогочасні тенденції української опери» була присвячена огляду аналогій щодо тематики, образів, елементів музичної мови, спричинених наслідуванням мистецького напрямку – модернізму.

Ключові слова: К. Шимановський, міжнародна конференція, опера, модернізм.

2017 has been proclaimed in Poland and Ukraine as the year of K. Szymanowski (1882–1937). The international scientific conference *Karol Szymanowski in the Culture of the XX and XXI century* (October 1–4), held in Zakopane (Poland), has been organized by K. Szymanowski Musical Society (founded in 1972). The authoress report *Karol Szymanowski Król Roger (King Roger) Opera and the Ukrainian Opera Tendencies of That Time* has been dedicated to the analogies, concerning the imitation of modernism as an artistic trend.

Keywords: K. Szymanowski, international conference, opera, modernism.

The last year 2017 has been proclaimed in Poland as the year of Karol Szymanowski, because of three significant dates of the famous Polish composer-classic of the 20-th century: the 135-th anniversary of his birth, the 80-th – of the death and the 40 years of Karol Szymanowski Music Society activity. There were a deal of concerts, exhibitions, conferences, theatrical performances, movie reviews and other creative events, that took place in different cities throughout the year due to this occasion.

Naturally, the international scientific conference *Karol Szymanowski in the culture of the XX and XXI century* (October 1–4) was the culmination of all the events in the Polish resort town of Zakopane, where the composer had a refuge in the last period of his life. Its organizer was K. Szymanowski Music Society (president – professor Joanna Domańska).

The conference took place in the congress-hall of one of the most beautiful and historical town buildings – the hotel *Stamary*, which strikes someone with a rigorous elegance. It was opened at the beginning of the new century (1903) as a hotel pension, which has been considered as one of the best pension of the time, because of its luxury equipment. *Stamary* was also the place, where various theatre and dance events, as well as concerts, were held. «Shortly after opening, – we've read at the anniversary booklet, – in the summer 1905, the building housed the composers' concert of

Młoda Polska w Muzyce Group (whose members, among others, was Karol Szymanowski as well). In the Hotel *Stamary*'s hall first public presentation of Szymanowski's selected *Pre-ludes*, op. 1, performed by Apolinary Szeluto in the absence of the 23-year old composer, took place» [3]. Besides, in August 1922 Szymanowski stayed here for a few days.

The conference turned out to be responsive, representative and very interesting. 29 leading scientists sent the applications for participation in it. Among them are well-known musicologists and literary scholars from Poland (Warsaw, Krakow, Katowice etc.), and from Australia, Great Britain, Denmark, Canada, the United States and Ukraine. And all of them have been united with their interest and piety for creativity and the figure of Karol Szymanowski.

Published reports presented several thematic areas. The majority of them were devoted to the analysis of Szymanowski's compositions (of course, in the context of widely problems): *Szymanowski's two violin concertos: epiphanies of a mutating universe?* – Paul Cadrin (Canada); *The Role of Vocal Music in Karol Szymanowski's Artistic Evolution* (Ukrainian Point of View – Dmytro Polaczok (Ukraine); *Pianism Through an Orchestral Prism: the Case of Two Middle-period Song-cycles in Late-period Orchestrations* – William Hughes (Australia); *Sonata, op. 9 as a Starting Point for Karol Szymanowski's Formal*

Experiments – Agnieszka Chwilek (Poland); *Śłopiewnie and Pieśni kurpiowskie – the Connections Between a Word, Emotions and Music* Mariola Kokowska (Poland); *Karol Szymanowski: «Król Roger» as an Example of a Stage Modification of a Religious Ritual* – Eva Maria Jensen (Denmark).

In several reports the legacy of K. Szymanowski was compared with the work of predecessors, contemporaries or creative descendants: *The Category of «Regret» in Fryderyk Chopin's, Karol Szymanowski's and Henryk Mikołaj Górecki's Music* – Elżbieta Jasińska-Jędrasz (Poland); *Longing to Belong: Nationalism and Sentimentalism in the Second Violin Concertos of Szymanowski and Bartók* – Stephen Downes (United Kingdom); *Between Admiration and Criticism – Karol Szymanowski in the Eyes of Polish Composers of the «1910 generation»* – Beata Bolesławska-Lewandowska (Poland); *The Analogies Between the Works by Karol Szymanowski and Tadeusz Baird* – Małgorzata Janicka-Stysz (Poland); *The Idea of Transnational Art in Karol Szymanowski's and Ludomir Michał Rogowski's Aesthetics* – Jolanta Guzy-Pasiak (Poland); *Beauty Radiated in Eternity. Eugeniusz Knapik's Involuntary Conversation with Szymanowski* – Marcin Trzęsiok (Poland).

Several reports considered the issues of the performing interpretation of the works of K. Szymanowski: *The Performing Aspects of Karol Szymanowski's Music: the Performers of King Roger Character – from Eugeniusz Mossakowski to Mariusz Kwiecień* – Małgorzata Komorowska (Poland); *Listening to Szymanowski: Rhetoric Versus Performance 1945–1955* – Cindy Bylander (USA); *Karol Szymanowski's Music in his Little Homeland (Tymoszwówka, Kamionka, Kropywnycki) in the Years 1962–2017* – Aleksander Polaczok (Ukraine).

The problems of style have been considered, as well: *Style as a System. Szymanowski's Case* – Marcin Krajewski (Poland); composer and folklore: *Karol Szymanowski and Folk Musicians as well as Music Folklore Researchers* – Tomasz Nowak (Poland), his friendly and creative relationships: *La lumière. Hélène Casella – Karol Szymanowski's French Friend* – Grzegorz Piotrowski (Po-

land); *«One more time in Tymoszwówka...»*. *Iwaszkiewicz Listens to Szymanowski* – Anna Tenczyńska (Poland); *Anna Iwaszkiewicz – Karol Szymanowski* – Alicja Matracka-Kościelny (Poland); *About Szymanowski with Concern – Jarosław Iwaszkiewicz and Hélène Kahn Casella's Letters* – Małgorzata Zawadzka (Poland).

A great number of reports were interdisciplinary, they combined literary, cinema studies, fine arts, etc.: *Karol Szymanowski as a Hero in Jarosław Iwaszkiewicz's Works* – Radosław Romaniuk (Poland); *Karol Szymanowski's Literary Portraits* – Danuta Gwizdalanka (Poland); *Karol Szymanowski in Alexandre Tansman's Writings* – Małgorzata Gamrat (Poland); *Szymanowski's Poetic Portrait. The Composer and His Oeuvre in the Polish Poetry of the 20th Century* – Tomasz Baranowski (Poland); *Szymanowski and the Cinema* – Iwona Sowińska (Poland); *Karol Szymanowski in Zakopane Goes Back to Nature* – Edward Boniecki (Poland).

The attendees regretted, that the author of the first Ukraine thesis on K. Szymanowski Anatoly Kalenychenko was unable to come to the conference, therefore, his very interesting and original report *Karol Szymanowski and the Secession* hasn't been published. My report *Karol Szymanowski's «Król Roger» (King Roger) and the Tendencies Present at that Time in Ukrainian Operatic Works* was to a certain extent a continuation of A. Kalenychenko's theme.

Now I propose the main ideas of the report, set out in a theses: *King Roger* opera is an outstanding work by Karol Szymanowski that achieved international recognition. It is obvious that *King Roger* has some common elements with Richard Strauss's *Der Rosenkavalier* and Claude Debussy's *Pelléas et Mélisande*. In a way, in this work one can find the composer's fascination with Igor Stravinsky's works (orientalism of *The Nightingale* opera). On the other hand, philosophical mysticism and hidden symbolism of *King Roger* can be also found in the opera *The Fiery Angel* by Sergei Prokofiev at the same time. In the works by Ukrainian composers of that time we do not find these modernist tendencies – instead, romantic trends prevail, with

ICTOPIA

themes based on various legends, stories and mythology. Modernist experiments are visible in such operas as Mykola Lysenko's *Nocturne* and *Midsummer Night's Dream*, Jaroslav Lopatinsky's *The Tale of Rocks*, Fedir Jakymenko's *The Snow Witch*. However, the works most close to Szymanowski are stage compositions by Borys Janovsky and especially Borys Lyatoshynsky due to their difficult musical language, sharp harmonics and sophisticated melodies.

So, «Indication in the lectures and discussions on Szymanowski's many-sided relations with various manifestations of culture and social life in Europe and the world gave the participants an opportunity to thoroughly get to know the composer in context with different living conditions, their formal and social dependencies, current mental currents and situations random, which played an important role in his life» – K. R. Bula wrote as a summary of the conference [2].

In addition, each day of the Conference was closed with the concert of Szymanowski's music. A day before it's opening – as a Inauguration – Symphonic concert of the Krakow Philharmonic Orchestra (in majestic Church of the p. w. St. Cross) under the Gabriel Chmura's conduction has taken place. There have been performed cantata *Penthensile*, op. 18, with Iwona Hossa's (soprano) solo (sang as Roxanne during the Kyiv performance of *Król Roger*), 5 Pieśni kurpiowskich, op. 58 and Symphony No. 2 in B-major, Op. 19. After the first day of the conference there were *Harnasie* version for 2 pianos (promotion of the PWM publishing house in Witkacy Theater) by the duet Joanna Domańska / Andrzej Tatarski (1 part) in the «dialogue» with The Trebunie-Tutki folk group, who presented Podhalian (Highland) music in contemporary vision.

On October, 3 – the 135-th Birthday of Karol Szymanowski – all the participants and guests visited Villa Atma – too modest as for today, a wooden two-story chalet – ourdays a memorial museum. The program *Variational cake*, prepared by young composers and theoreticians in cooperation with the National Museum in Krakow Literature: They sounded their own vision of Szymanowski's creativity.

Next day the chamber concert presented the Silesian Quartet with wonderful performance the quartets by K. Szymanowski, G. Bacewicz and H. Górecki. *The concert-hall* was unusual – the building of the upper cable-way station on Kasprowy Wierch at an altitude of 1959 m. n. p. m! It was amazing cocktail of setting sun, mountain frozen air, hot tea and the unknown for me delicate Polish chamber music.

The spectacular «final chord» of these remarkable days was the concert of Polish National Radio Symphony Orchestra in Katowice under Alexander Liebreich's conduction with two Szymanowski's Violin concertos (solo Eliina Vähälä, USA), framed by the Symphonic poem *Tapiola*, op. 112 by Jean Sibelius and *Daphnis and Chloe*, Suite No 2 by Maurice Ravel. The concert took place at the new huge NOSPR Concert Hall, built especially for that collective, and this wasn't less amazing, than all the rest.

Ukraine also contributed to honoring the memory of the prominent composer within the framework of the every year festival *Autumn with Music by Karol Szymanowski* (this year XV). Due to the close cooperation of the *Polonia* association, Musical culture museum named after K. Szymanowski (director Oleksandr Polyachok) in Kropyvnytsky with the Shymanovsky Society and a wide range of like-minded people, for almost six months an exhibition *Karol Szymanowski: from Timoshivka to Lausanne* has been travelling throughout Ukraine.

Its author, a researcher at Warsaw University Library, Elzbieta Yasińska-Yendrosh, has been working at the archive of K. Szymanowski for many years. For the exhibition, she picked up photos, archival documents and manuscripts from the funds of the Department of Music Collections, devoted to the artist's life-creativity: from his birth, to the growth on the native Ukrainian land – to the last days of life and to commemorate him.

During the 10 years of its existence, the exhibition has been seen in 20 countries, even in Africa. Ukrainian route of Exhibition: Kiev, Timoshivka, Kamyanka, Kropivnitsky. Accordingly, throughout the exposition was accompanied by presentations, concerts of Ukrai-

nian and Polish artists, master classes and much more [1]. This year's guests of K. Szymanowski's Motherland were J. Domańska, A. Tatarsky and J. Pawell.

Thus, the music of K. Szymanowski, as well as the memory of him, is alive. His compositions are studied and explored actively. Thus, the year of Szymanowski was dignified.

Джерела та література

1. Фестиваль «Осінь з музикою Кароля Шимановського» у Кропивницькому розпочався з виставки документів. URL : <https://zpu.kr.ua/kultura/5054-festyval-osin-z-muzykoju-karolia-shymanovskoho-u-kropyvnytskomu-rozpochavsia-z-vystavky-dokumentiv>.
2. Bula K. R. *Maestro*. URL : <http://maestro.net.pl/index.php/7900-jubileusz-towarzystwa-muzycznego-karola-szymanowskiego?start=2>.
3. International Conference *Karol Szymanowski in the Culture of the 20th and 21st Centuries*. Booklet. Zakopane, 2017.

References

1. *Festywal «Osin z muzykoyu Karolia Shymanovskoho» u Kropyvnytskomu rozpochavsia z vystavky dokumentiv* [«An Autumn with Music by Karol Szymanowski» Festival in Kropyvnytskyi Has Begun with the Display of Documents]. URL: <https://zpu.kr.ua/kultura/5054-festyval-osin-z-muzykoju-karolia-shymanovskoho-u-kropyvnytskomu-rozpochavsia-z-vystavky-dokumentiv>.
2. Bula K. R. *Maestro* (digital source). URL: <http://maestro.net.pl/index.php/7900-jubileusz-towarzystwa-muzycznego-karola-szymanowskiego?start=2>.
3. (2017) *Karol Szymanowski in the Culture of the 20th and 21st Centuries* International Conference (Booklet). Zakopane.

РЕЗЮМЕ

У Польщі й Україні 2017 рік був присвячений постаті К. Шимановського, адже виповнилося 135 років від дня його народження, 80 років із дня смерті та 40 років Музичному товариству імені К. Шимановського. У різних містах відбувалися концерти, виставки, конференції, театральні вистави, перегляди кінофільмів та інші творчі імпрези. Кульмінацією всіх заходів стала Міжнародна наукова конференція «Кароль Шимановський у культурі XX і XXI століть» (1–4 жовтня), яка пройшла в польському містечку Закопаному, де композитор провів останні роки життя. Її організувало Музичне товариство імені К. Шимановського (президент – Йоанна Доманська).

На конференції було озвучено 29 доповідей музикологів і літературознавців із Польщі (Варшава, Краков, Катовіце та ін.), Австралії, Великої Британії, Данії, Канади, США та України.

У доповідях було представлено аналіз окремих творів К. Шимановського, порівняння його творчості з доробком попередників, сучасників чи мистецьких нащадків; розглянуто питання виконавської інтерпретації, проблеми стилю та ін. Міждисциплінарні повідомлення поєднали літературознавство, кінознавство, образотворче мистецтвознавство тощо. Авторка статті у своїй доповіді «Опера «Король Рогер» К. Шимановського і тогочасні тенденції української опери» представила аналогії щодо тематики, образів, елементів музичної мови, спричинені наслідуванням популярного тоді мистецького напрямку – модернізму.

В Україні на вшанування пам'яті К. Шимановського пройшов XV фестиваль «Осінь з музикою Кароля Шимановського» (організатор – О. Полячок); діяла пересувна виставка «Кароль Шимановський: від Тимошівки до Лозанни» (авторка – Е. Ясінська-Єндровська, Варшавський університет), експозицію якої мали змогу оглянути у Києві, с. Тимошівка, Кам'янці, Кропивницькому. У її рамках були проведені презентації, концерти українських і польських митців, майстер-класи. Гостями малої батьківщини К. Шимановського були Й. Доманська, А. Татарський та Дж. Пауелл.

Ключові слова: К. Шимановський, міжнародна конференція, опера, модернізм.

УДК 792.82+792.54(477–25)

БАЛЕТ «ДОН КІХОТ» ЛЮДВІГА МІНКУСА НА СЦЕНІ НАЦІОНАЛЬНОЇ ОПЕРИ УКРАЇНИ: ПОНАД 90 РОКІВ ІСТОРІЇ

Ольга Верховенко

У статті розглянуто особливості танцювальних редакцій балету «Дон Кіхот», представлених на сцені Національної опери України радянськими хореографами В. Рябцевим, Л. Жуковим, М. Дисковським, С. Сергеевим, Р. Візиренком-Клявіним та В. Литвиновим. Балетмейстерські ознаки полягали у формуванні авторського погляду на балетну класику, наближенні дивертисментного характеру балету початку XX ст. до хореографічної драми, підсиленні головних та другорядних ролей вистави за допомогою драматургічного розвитку художніх образів тощо.

Ключові слова: «Дон Кіхот», український балетний театр, класичний танець, мистецтво балетмейстера.

The peculiarities of the dance versions of the *Don Quixote* ballet, presented on the stage of the National Opera of Ukraine by the Soviet choreographers V. Riabtsev, L. Zhukov, M. Dyskovskyi, S. Serheyev, R. Vizyrenko-Kliavin, V. Lytvynov are considered in the article. The own ballet masters features have been laid in the formation of their own author view on the ballet classics, approaching of the divertissement character of the ballet of the early twentieth century to a choreographic drama, strengthening of the main and secondary parts of the play through the means of the dramatic development of artistic images, etc.

Keywords: *Don Quixote*, Ukrainian ballet theater, classical dance, ballet master art.

Майже три століття поспіль літературний твір іспанського письменника Мігеля де Сервантеса «Хитромудрий ідальго Дон Кіхот Ламанчський» (написаний упродовж 1605–1615 рр.) слугує міцним художнім підґрунтям для створення різних редакцій балетних вистав іспанської тематики на музику Ж. Старцера, Ф.-Ш. Лефевра, А. Венюа, Л. Цинка, Л. Мінкуса, Г. Петрассі, Л. Шпіса та інших композиторів. До творчості Сервантеса звертаються хореографи й нової генерації. «Дон Кіхота» презентують на сцені видатні танцівники, а глядача не перестає захоплювати невідповідність лібрето балету та його художніх образів літературному оригіналу. Успіх вистави забезпечує її ідейно-художня надцінність, яка дозволяє хореографічному полотну бути самостійним твором мистецтва. Актуальність наукової розвідки зумовлена необхідністю формування нового мистецтвознавчого погляду на роботу вітчизняних та зарубіжних балетмейстерів, які впродовж XX ст. збагачували репертуар українських театрів балетними творами академічної спадщини.

Аналіз останніх досліджень та публікацій довів, що ідейну та художню варіатив-

ність танцювальних редакцій балетів, створених на сценах провідних театрів світу за мотивами роману Мігеля де Сервантеса «Хитромудрий ідальго Дон Кіхот Ламанчський», радянські діячі балетного театру – мистецтвознавці, композитори, виконавці (Ю. Слонімський [4], В. Красовська [3], Б. Асаф'єв [1] та ін.) – неодноразово обговорювали. Ними було проаналізовано логіку побудови сценарних планів різних редакцій балету, а також виявлено своєрідність хореографічної лексики та психологічну вмотивованість поведінки сценічних персонажів. Серед сучасних дослідників, яким вдалося певною мірою охарактеризувати окремі танцювальні інтерпретації балетної вистави «Дон Кіхот», варто назвати Ю. Станішевського [5–6], Л. Тарасенко [7] та Н. Іванову-Георгієвську [2]. Водночас досліджень, де було б комплексно розглянуто історію створення танцювальних редакцій балету «Дон Кіхот» на сцені Національної опери України, на жаль, немає. Отже, недостатня вивченість наукової теми привернула додаткову дослідницьку увагу до неї.

Мета даної публікації – аналіз танцювальних редакцій балету «Дон Кіхот», створених на музику австрійського композитора Л. Мінкуса за мотивами твору Мігеля де Сервантеса й презентованих на сцені

ОЛЬГА ВЕРХОВЕНКО. БАЛЕТ «ДОН КІХОТ» ЛЮДВИГА МІНКУСА...

Київського державного (з 1992 року – Національного) академічного театру опери та балету ім. Т. Шевченка впродовж останніх ста років. Хронологічні рамки роботи охоплюють 1927–2018 роки. Перша дата пов'язана з прем'єрою балету «Дон Кіхот» на сцені Державної академічної української опери, остання – з демонстрацією цієї вистави на сцені сучасної Національної опери України. Поставлена мета потребує вирішення таких актуальних завдань: проаналізувати історіографію проблеми; розглянути історію створення балету «Дон Кіхот» у його різних редакціях на західноєвропейській сцені; дослідити особливості хореографічних редакцій «Дон Кіхота» Л. Мінкуса, поставлених на головній балетній сцені Києва впродовж ХХ ст.

Отже, роман Мігеля де Сервантеса «Хитромудрий ідальго Дон Кіхот Ламанчський», утім, як й іспанська література, музика, живопис та фольклор, упродовж кількох останніх століть перебував у центрі постійної уваги кращих творчих сил Європи. У музиці ХІХ ст. іспанська тематика знайшла своє відображення в увертюрах, романсах, операх, симфонічних картинах та в інших музичних творах М. Глинки, О. Даргомижського, К. Дебюссі, М. Равеля, А. Рубінштейна, І. Стравинського, Е. Шабріє. Широко вона ввійшла і в балетний театр: насамперед варто звернутися до балетів Ф. Гільфердинга (1740), Ж. Доберваля (1780), Ж.-Ж. Новера (1768), Л. Мілона (1801), Л. Дідло (1808), А. Бурнонвіля (1837), Ф. Тальоні (1850), А. Міллоша (1947), Т. Гзовського (1949), С. Лифаря (1950), Д. Баланчина (1965) та інших балетмейстерів, які створили найрізноманітніші танцювальні трактування твору Сервантеса. У деяких з них висміюється світ «лицаря сумного образу», в інших, навпаки, – оспівується й протиставляється реальному життю. Найпоширенішою з усіх балетних версій є редакція «Дон Кіхота» М. Петіпа – російського і французького балетмейстера, який уперше показав власну інтерпретацію балету в 1869 році в Москві, а в 1871-му – у Санкт-Петербурзі.

Однак не можна стверджувати, що М. Петіпа розробив окрему постановку.

Балетмейстер у своїй роботі багато в чому передав досвід попередників – хореографів минулого, що в підсумку дозволило йому створити не лише балет, а й енциклопедію театрального танцю ХІХ ст. Причому, у пантомімічних мізансценах першого акту простежується хореографічний стиль Ж.-А. Петіпа (старшого), який звертався до традицій Е. Гюса, А. Блаша, Ж.-Ж. Новера та Ж. Доберваля. Безпосередньо ознайомлений зі спектаклем «Весілля Гамаша» Л. Мілона, М. Петіпа перейняв від нього деякі дійові особи і певні ситуації. Відомо, що саме Л. Мілон став першим хореографом, який запозичив у лібрето балету ті глави літературного твору Сервантеса, де розповідається про красуню Кітерію і її коханого Базилію, щастю яких заважав багатий селянин Камачо. Масова танцювальна дія першого акту безпосередньо продиктована аналогічними композиціями Ж. Перро. У дивертисменті «Арлекін із жайворонками» простежується почерк А. Сен-Леона, який завжди використовував будь-яку сценічну паузу для розваги публіки. Аналогічними джерелами зумовлена й сцена видінь Дульцинеї, де М. Петіпа побудував масовий класичний танець кордебалету в дусі романтичних вистав, однак зі сценічним пафосом, властивим манері А. Сен-Леона.

Водночас М. Петіпа змінив жанр вистави. Сцени приватного життя, типові для театру початку ХІХ ст., він виписав як масові народні картини, весела буфонада з елементами феєрії стала ефектним підґрунтям балету, герої набули певною мірою цілісних драматичних характерів, драматургічна дія тягнулася від початку й до кінця вистави. Окрім того, у попередників М. Петіпа іспанський характер балету «виходить» переважно з назви твору. У М. Петіпа ж уся хореографія походить з іспанського народного побуту, ігор, забав, танців, ритуалів – на сцені панує й тріумфує танцювальна стихія. «Відомо, яке місце посідала Іспанія в біографії Петіпа, – зауважував радянський театральний критик Ю. Слонімський. – Він провів там чи не найщасливіші роки свого життя – особистого і творчого, – роки багатообіцяючої юності, бурхливих захоплень, успішних артистичних випробувань. З властивим

ІСТОРИЯ

йому запалом Петіпа засвоїв іспанські танці, безпосередньо проник в їхню душу» [4, с. 259]. Саме тому головні герої балету – Кітрі і Базиль – підкреслено демократичні у своїх зацікавленнях, симпатіях і характері сценічної діяльності. У М. Петіпа вони – вихідці з натовпу. Їхні сольні партії хоча й були виокремлені балетмейстером, проте за силою експресії не відрізнялися від танців кордебалету – справжніх іспанських народних танців, гармонійно об'єднаних з незначною часткою елементів класичного танцю. «Кожен персонаж – завершений портрет. Санчо Панса, Гамаш, Шинкар – батько Кітрі, Вулична танцівниця – усі разом створюють велике полотно народного побуту <...>. Тут живе, кипить, хвилюється веселий, темпераментний натовп жителів Півдня – строкакий іспанський люд» [4, с. 263].

У грудні 1900 року, в Москві, балет «Дон Кіхот» М. Петіпа відновив О. Горський. Через два роки (1902) дирекція Імператорських театрів вирішила перенести постановку на сцену Маріїнського театру в Санкт-Петербурзі для показу на ювілейному вечорі М. Петіпа. Хоча редакція О. Горського й була відновленням академічної спадщини, він, усе ж таки, «підчистив» виставу, яка мала відповідати в мізансценах декораціям і костюмам відомих художників – О. Головіна, К. Коровіна й М. Клодта. Незважаючи на мінімальні (критики відзначали, що він «аж ніяк не ставив заново старий спектакль, а лише десь, трохи, підправляв, нашивав власні вузли на старій канві») хореографічні правки О. Горського, ним було введено у виставу кілька танцювальних номерів. Наприклад, саме О. Горський створив знаменитий (буквально – хрестоматійний, який часто виконують як окремий концертний номер) фінальний дует головних героїв – Базиля й Кітрі – емоційно-сміслові завершення лінії їхньої поведінки, танцювальний тріумф любові (для порівняння: у М. Петіпа дует мав характер вставного дивертисменту, в якому партнером Кітрі виступав сторонній дії танцівник).

Таким чином, до початку ХХ ст. трупа Великого театру (Москва), очолювана О. Горським, стала головним театральним осередком, де зберігалася унікальна редакція

«Дон Кіхота» М. Петіпа. Саме звідти її було перенесено в Київ, на сцену Державної академічної української опери.

Цікаво, що історія створення вистави почалася в Харкові. Річ у тім, що навесні 1926 року художній керівник Об'єднання оперно-балетних колективів Києва, Харкова і Одеси Й. Лапицький, з метою оновлення репертуару українських театрів, запросив до нього провідних солістів Великого театру. Балет у Харкові очолили А. Мессерер і В. Рябцев, у Києві – Л. Жуков і М. Рейзен, в Одесі – К. Голейзовський [5, с. 318]. Відтак балет «Дон Кіхот» уперше показали в Харкові 1927 року, причому вистава пройшла настільки успішно, що того ж року її було перенесено В. Рябцевим у Київ для виступу харківського балетного колективу, запланованого в межах обміну між театрами оперно-балетного Об'єднання (диригент – Й. Васенберг, декорації – Б. Альмедінген). Мистецтвознавець Ю. Станішевський свого часу зауважив, що харківську трупу посилили кількома провідними київськими солістами. Зокрема, віртуозна прима-балерина А. Яригіна виконала партію Кітрі, вражаючи глядачів «легкістю високих стрибків, скульптурною виразністю поз, блискучою технікою стрімких обертань» [5, с. 322].

На жаль, запрошений до Київської державної академічної опери в сезоні 1927–1928 років балетмейстер М. Дисковський спростив виставу В. Рябцева, додавши до неї побутово-пантомімічні сцени та ритмізовані дивертисменти в дусі танцювальної акробатики. Нововведення не вразили ані театрознавців, ані глядачів: перші розкритикували спрощений і примітивний псевдоіспанський балет («Різностильна, хитка, насичена заскнілими трафаретами пантомімічна вистава без драматургічного стрижня» [5, с. 322]), другі були глибоко розчаровані претензійними акробатичними трюками, які переважали над хореографією.

У 1934 році, у зв'язку з перенесенням столиці Української РСР з Харкова до Києва, головний театр міста перейменували на Державний академічний театр опери та балету УРСР. До мистецького осередку запросили нового балетмейстера – колишнього

ОЛЬГА ВЕРХОВЕНКО. БАЛЕТ «ДОН КІХОТ» ЛЮДВИГА МІНКУСА...

прем'єра та хореографа Великого театру Л. Жукова, який значно оновив репертуар балетної трупи. Першою новою виставою в сезоні 1934–1935 років став саме «Дон Кіхот» Л. Мінкуса (диригент – Л. Кушнірьов, декорації – М. Курилко). Підґрунтям для створення спектаклю знову слугувала редакція О. Горського. За відгуками тогочасної преси створюється певне уявлення про роботу українських танцівників: «Привабливий характер романтичної, по-дівочому замріяної Кітрі створила О. Гаврилова. Простим і веселим парубком постав у спектаклі Базиль у виконанні О. Сталінського. Могутньою, але стриманою внутрішньою експресією дихала струнка постать смаглявої красуні – Вуличної танцівниці (Г. Лерхе), а її полум'яний танець серед кинджалів, який талановита характерна балерина виконала босоніж, викликав загальне захоплення» [5, с. 235]. Театральні критики також відзначили таких виконавців, як М. Іващенко (Еспада), К. Васіна, Н. Верекундова (Володарки дріад), Б. Таїров (Дон Кіхот) та інших артистів, які знайшли чимало виправдано емоційних психологічних акторських деталей, водночас демонструючи прекрасну техніку класичного танцю.

Через 15 років (1953) «Дон Кіхот» Л. Мінкуса знову повернувся на сцену Київського державного академічного театру опери та балету ім. Т. Шевченка. Вистава, створена хореографом С. Сергєєвим на основі режисерсько-балетмейстерського плану Петіпа – Горського, насамперед вирізнялася глибоким розумінням музики Л. Мінкуса, злагодженістю танцювальних ансамблів, виразністю танцювальних лейттем, щиро сповнених емоціями виконавців: Є. Єршовою, О. Потаповою, Л. Герасимчук, А. Гавриленко, А. Беловим, М. Апухтіним, Ф. Бакланом, М. Новиковим та іншими артистами. Додамо, що натхненній роботі С. Сергєєва (справжнє ім'я – Саркіс Вартанезов, у 1923–1939 рр. – балетмейстер Грузинського ДАТОБ ім. П. Паліашвілі) сприяла участь у виставі диригента Б. Чистякова, творчості якого було притаманне глибоке відчуття не лише стилю й драматургії класичної музики, але й академічного танцю. Річ у тім, що Б. Чистяков походив з родини

танцівників (батько – І. Чистяков – відомий київський педагог, вихованець школи Великого театру, мати – видатна українська балерина О. Гаврилова) і до закінчення столичної консерваторії навчався балету в Московському хореографічному училищі, навіть танцював на сцені Київської державної академічної української опери в 1929–1932 роках.

У сезоні 1969–1970 років постановку «Дон Кіхота» здійснив колишній прем'єр театру, хореограф Р. Візиренко-Клявін (диригент – Б. Чистяков, декорації – Т. Бруні, лєнінградської художниці). Випускник хореографічної студії при ДАТОБ України ім. Т. Шевченка, він упродовж 1948–1949 років стажувався в Ленінградському хореографічному училищі, де ознайомився з багатьма оригінальними балетними зразками академічної спадщини. Редакція Р. Візиренко-Клявіна, як і його попередників, спиралася на постановку Петіпа – Горського, поміж тим, у своїх кращих епізодах вона вирізнялася якісно новими рисами, вабила танцювальністю (як провідним виражальним засобом спектаклю) і повністю виявляла образний зміст музичної партитури Л. Мінкуса.

У 1988 році на сцені Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка глядач знову побачив життєствердний твір Л. Мінкуса, на цей раз – у редакції балетмейстера В. Литвинова (диригент – К. Яременко, декорації – В. Ареф'єв). Провідні ролі вистави виконали Т. Білецька (Кітрі) і В. Яременко (Базиль). Спектакль був наділений величезним емоційним запалом. Балетні критики відзначали: «Орієнтуючись на виставу, яка йшла у Великому театрі, Віктор Литвинов, у минулому – блискучий виконавець характерних партій, у тому числі й партії Еспади в «Дон Кіхоті», зробив постановку надзвичайно живою, наповнивши її притаманним йому гумором» [7].

Варто додати, що В. Литвинов не формально відштовхувався від редакції Петіпа – Горського. Це була інтерпретація Габовича – Голєйзовського, поставлена у воєнний, 1942, рік на сцені філії Великого театру в Москві. Спираючись на поновлення попередників, К. Голєйзовський створив

ІСТОРИЯ

для спектаклю кілька характерних танцювальних епізодів. У першому акті: «Циганський танець» (на муз. В. Желобінського), «Еспада» (танець матадора), «Таверна» (хореографічна картина); у четвертому акті: «Болеро», «Танець подруг Кітрі і Санчо Панса», «Фінальний масовий танець».

У власній балетній редакції В. Литвинов врахував нововведення К. Голейзовського й водночас поглибив танцювальну образність сценічних героїв, детально розробивши їхні хореографічні характери. Гучний успіх «Дон Кіхота» в редакції В. Литвинова гарантував сценічне довголіття балету. Саме ця вистава, поряд з іншими спектаклями академічної спадщини, ось уже 30 років прикрашає репертуар сучасної Національної опери України. Серед провідних українських танцівників, зайнятих у спектаклі, – Н. Лабезнікова, Н. Мацак, К. Кухар, Т. Льозова, Ю. Москаленко, О. Шайтанова (Кітрі), Д. Недак, С. Сидорський, Я. Ваня, А. Гура, О. Стоянов (Базиль), В. Іващенко, С. Литвиненко, О. Коваленко (Дон Кіхот) та інші артисти.

Отже, підсумовуючи викладений у публікації матеріал, зауважимо на таких висновках:

1. Аналіз історіографічних джерел виявив, що сценарні плани різних редакцій балету «Дон Кіхот», їхня ідейна та художня варіативність, а також своєрідність хореографії, неодноразово ставали предметом обговорення серед вітчизняних та зарубіжних (радянських) дослідників. Водночас наукових розробок, де було б цілісно розглянуто історію створення танцювальних редакцій балету на сцені Національної опери України, написано не було.

2. Іспанська тематика за мотивами літературного твору Мігеля де Сервантеса

«Хитромудрий ідальго Дон Кіхот Ламанчський» увійшла в західноєвропейський балетний театр й отримала популярність завдяки балетмейстерській роботі Ф. Гильфердинга, Ж. Доберваля, Ж.-Ж. Новера, Л. Мілона, Л. Дідло, А. Бурнонвіля, Ф. Тальоні та іншим хореографам. Найбільшого поширення в сучасному світовому балетному просторі отримала редакція французького хореографа М. Петіпа (1869), який зумів накопичити в ній сценічний досвід попередніх десятиліть і створити справжню енциклопедію театрального танцю XIX ст.

3. Впродовж XX ст. до постановки балету «Дон Кіхот» на сцені Національної опери України зверталися такі постановники, як В. Рябцев, Л. Жуков, М. Дисковський, С. Сергєєв, Р. Візиренко-Клявін, В. Литвинов. Підґрунтям для створення їхніх танцювальних інтерпретацій слугувала сценічна редакція М. Петіпа, згодом оновлена О. Горським – балетмейстером Великого театру (Москва). Особливості танцювальної редактури, представлені радянськими хореографами на київській сцені, полягали у формуванні власного авторського погляду на балетну класику, наближенні дивертисментного характеру балету початку XX ст. до хореографічної драми, у підсиленні головних та другорядних ролей вистави завдяки драматургічному розвитку художніх образів тощо.

Наголосимо, що вивчення ідейної та художньої варіативності танцювальних редакцій балету «Дон Кіхот», які йшли на сцені Національної опери України впродовж минулого століття, не може обмежуватися лише даною публікацією і заслуговує на подальше вивчення з викладенням набутих результатів у спеціалізованих монографіях з історії вітчизняного балетного театру.

Скорочення

ДАТОБ – Державний академічний театр опери та балету

ОЛЬГА ВЕРХОВЕНКО. БАЛЕТ «ДОН КИХОТ» ЛЮДВИГА МІНКУСА...

Джерела та література

1. Асафьев Б. О балете. Статьи. Рецензии. Воспоминания. Москва : Музыка, 1974. 269 с.
2. Иванова-Георгиевская Н. О балете «Дон Кихот» / Одесский национальный академический театр оперы и балета. URL : <http://opera.odessa.ua/ru/reptuar/baleti/don-kihot/o-balete-don-kihot-esse-nelli-ivanovoy-georgievskoy/> (дата звернення: 3.03.2018).
3. Красовская В. Западноевропейский балетный театр: очерки истории: преромантизм. Ленинград : Искусство, 1983. 431 с., ил.
4. Слонимский Ю. Драматургия балетного театра XIX века. Москва : Искусство, 1977. 343 с.
5. Станішевський Ю. Національний академічний театр опери та балету України імені Т. Шевченка: історія і сучасність. Київ : Музична Україна, 2002. 734 с.
6. Станішевський Ю. Розквіт українського балету. Київ : Радянська Україна, 1961. 48 с.
7. Тарасенко Л. Киевскому «Дон Кихоту» – 25: юбилейный спектакль украсили звездные дебютанты. *День*. 2014. 19 нояб. С. 4.

References

1. Asafyev B. (1974) *O balete. Statyi. Retsenzii. Vospominaniya* [About the Ballet. Articles. Notices. Memoirs]. Moscow: Muzyka, 269 pp.
2. Ivanova-Georgievskaya N. (2014) *O balete «Don Kihot»* [On the Ballet «Don Quixote»]. *Odesskiy natsionalnyy akademicheskii teatr opery i baleta* [Odessa National Academic Opera and Ballet Theatre]. URL: <http://opera.odessa.ua/ru/reptuar/baleti/don-kihot/o-balete-don-kihot-esse-nelli-ivanovoy-georgievskoy/> (accessed – 3.03.2018).
3. Krasovskaya V. (1983) *Zapadnoyevropeyskiy baletnyy teatr: Ocherki istorii: Preromantizm* [The Western European Ballet Theatre: Essays on History: Preromanticism]. Leningrad: Iskustvo, 431 pp.
4. Slonimskiy Yu. (1977) *Dramaturgiya baletnogo teatra XIX veka* [Dramaturgy of the XIXth-Century Ballet Theatre]. Moscow: Iskustvo, 343 pp.
5. Stanishevskiy Yu. (2002) *Natsionalnyi akademichnyi teatr opery ta baletu Ukrayiny imeni T. Shevchenka: istoriya i suchasnist* [The T. Shevchenko National Academic Opera and Ballet Theatre of Ukraine: History and Modernity]. Kyiv: Muzychna Ukrayina, 734 pp.
6. Stanishevskiy Yu. (1961) *Rozkvit ukrayinskoho baletu* [The Heyday of the Ukrainian Ballet]. Kyiv: Radianska Ukrayina, 48 pp.
7. Tarasenko L. (2014) *Kievskomu «Don Kihotu» – 25: Yubileynyj spektakl ukrasili zviozdnye debutanty* [Kiev's «Don Quixote» Turns 25: Star Debutants Have Embellished the Jubilee Performance]. *Den* [Day], November 19, p. 4.

SUMMARY

The article is aimed to analyze the dance versions of the *Don Quixote* ballet by L. Minkus, based on the work of the Spanish writer M. de Cervantes and shown on the stage of the National Opera of Ukraine throughout the twentieth century. The methodology of the work includes the use of the following culturological methods of research: general historical, comparative-historical, analytical, biographical, etc. The scientific novelty of the published work is in the formation of a new assessment of the creative achievements of the Soviet period choreographers.

Throughout the twentieth century the production of the *Don Quixote* ballet on the stage of the National Opera of Ukraine has been staged by V. Riabtsev, L. Zhukov, M. Dyskovskiy, S. Serheyev, R. Vizyrenko-Kliavin, V. Lytvynov. The stage version of the French choreographer M. Petipa of 1869, later updated (1900) by the ballet master of the Bolshoi Theater O. Horskyi have been used as the base to create their dance versions. The features of the dancing variants, represented by the Soviet choreographers on Kyiv stage, have been laid in the formation of their own author view on the ballet classics, approaching of the divertissement character of the ballet of the early twentieth century to a choreographic drama, strengthening of the main and secondary parts of the play through the means of the dramatic development of artistic images, etc.

Keywords: *Don Quixote*, Ukrainian ballet theater, classical dance, ballet master art.

Постаті

Figures

УДК 78.071.1Бар+78.03](477)

ВАСИЛЬ БАРВІНСЬКИЙ ТА ЙОГО ВНЕСОК У НАЦІОНАЛЬНЕ МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО (до 130-річчя від дня народження композитора)

Богдана Фільц

У статті висвітлено життя й багатогранну мистецьку діяльність видатного українського композитора ХХ ст. з неповторним національним стилем Василя Барвінського. Розглянуто його значний внесок як педагога, піаніста, музичного критика та організатора музичного життя в Галичині.

Ключові слова: Василь Барвінський, музичне мистецтво, твори для фортепіано, інструментальні ансамблі, хори, солоспіви, симфонічна музика, гармонія, національна свідомість.

The life and multiform artistic work of Vasyl Barvinskyi, an outstanding Ukrainian composer of the twentieth century, who has a unique national style, are described in the article. His great contribution as a teacher, pianist, musical critic and the organizer of musical life in Halychyna is considered.

Keywords: Vasyl Barvinskyi, musical art, piano music, instrumental ensembles, choirs, solos, symphonic music, harmony, national consciousness.

20 лютого 2018 року минуло 130 років від дня народження одного з найвидатніших українських митців – композитора, педагога, піаніста, критика і публіциста, диригента, музичного просвітителя, громадського діяча Василя Олександровича Барвінського. Він вніс неоціненно великий вклад у становлення та розбудову музичної освіти й мистецтва ХХ ст. на теренах Західної України (передусім Львова) в період між двома світовими війнами: упродовж 1915 – 1939 років працював директором і педагогом Вищого музичного інституту імені М. В. Лисенка у Львові, активно організовував музичне життя у всій Галичині. Як відомо, у багатьох менших містах і містечках краю були створені філії Вищого музичного інституту, де охочі могли вчитися грати на різних інструментах, вивчати теоретичні предмети, співати в хорі, грати в оркестрі та інструментальних ансамблях і поступово здобувати ґрунтовний професійний музичний вишкіл, адже на посади вчителів інституту та його філій запрошували здебільшого спеціалістів високого фахового рівня, що закінчили студії у вищих музичних закладах в європейських столицях. Василь

Барвінський викладав у Вищому музичному інституті у Львові гру на фортепіано та теоретичні дисципліни: гармонію і сольфеджіо, знання яких уважав необхідними для музикантів усіх галузей виконавства. У 1923 році він здійснив концертне турне по Чехословаччині разом зі співаком Р. Любинецьким. Багато концертував також по Західній Україні з відомими виконавцями – співаками А. Крушельницькою, М. Менцінським, М. Голинським О. Любич-Парахоняк, віолончелістом Б. Бережницьким, скрипалем Е. Перфецьким та ін.

Від 1926 року за посередництва радянського консула у Львові В. Барвінський улаштував взаємини з діячами музичної культури Радянської України П. Козицьким, В. Косенком, М. Вериківським, Б. Лятошинським та Л. Ревуцьким. У 1928 році разом з блискучим віолончелістом Богданом Бережницьким успішно виступав із власними концертами в тодішній Радянській Україні – Києві, Харкові, Одесі, Дніпропетровську (нині – Дніпро). Пам'ятними стали спілкування з композиторами Наддніпрянської України; особливо зближився з Л. Ревуцьким (побував у нього вдома, обмінялися

БОГДАНА ФІЛЬЦ. ВАСИЛЬ БАРВІНСЬКИЙ ТА ЙОГО ВНЕСОК У НАЦІОНАЛЬНЕ МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО...

нотами). Згодом популяризував їхні твори в Галичині.

У Львові В. Барвінський був також членом правління співочого товариства «Боян» та Музичного товариства ім. М. Лисенка, головою Спілки українських професійних музик (СУПроМу), членом редколегії і постійним дописувачем журналу «Українська музика». Особливо велика його заслуга полягала в піднесенні професійної музичної освіти багатьох музикантів краю. З-поміж його учнів були згодом всесвітньо відомі композитори, такі як Микола Колесса, Антон Рудницький, Нестор Нижанківський, піаністи Роман Савицький, Дарія Гординська-Каранович, Олег Криштальський, Марія Крих-Угляр.

Перші роки життя В. Барвінського пов'язані з Тернополем, де він народився 20 лютого 1888 року (помер у Львові 9 червня 1963 р.). Від семи років почав фахову науку гри на фортепіано. Спочатку в мамі, Євгенії Барвінської – співачки, піаністки і хормейстера, організаторки музичного життя в Тернополі (у її хорі співала юна Соломія Крушельницька). Є. Барвінська диригувала хором співацького товариства «Боян» тощо. У 1903 році В. Барвінський (п'ятнадцятирічним хлопцем) грав перед М. Лисенком, який, за свідченням С. Павлишин, «заохотив його йти музичним шляхом» [10]. Невдовзі батьки переїхали до Львова. Там юнак закінчив народну школу та гімназію (1906), музичну школу К. Мікулі (1896–1905), навчався у Львівській консерваторії по класу фортепіано в чеського педагога Вілема Курца (1905–1906), який згодом вже як професор і ректор Празької консерваторії запросив свого талановитого учня продовжити музичні студії в Празі. Юнак одночасно почав навчатися на юридичному факультеті Львівського університету (1906), згодом – на філософському факультеті Празького Карлового університету, де вчився в знаменитого професора Зденека Неєдлі (згодом президента Чеської академії наук та міністра культури), а також у проф. О. Гостинського по музикознавству. Закінчив Празьку консерваторію по класу фортепіано І. Гольфельда і класу композиції Вітезслава Новака, в якого вчився впродовж 1908–1914 років, та Й. Сука – найви-

датнішого учня славетного А. Дворжака. У 1911 році склав екзамени з відзнакою чеською та німецькою мовами.

Після студій В. Барвінський інтенсивно й плідно працював у Празі, насолоджувався можливістю долучитися до європейської культури в галузі творчості та виконавства. У 1913 році відбувся його перший авторський концерт, де він виступив як піаніст і композитор, а в 1914-му зорганізував великий «Вечір української народної пісні» у виконанні празького хору співочого товариства «Глагол» під орудою композитора і диригента Ярослава Кржічки, що з великим успіхом відбувся в престижній залі ім. Б. Сметани («репрезентаційного прийому») Праги (виконувались обробки народних пісень М. Лисенка, С. Людкевича, В. Барвінського і Л. Куби – відомого збирача слов'янського фольклору).

Василь Барвінський походив зі старовинного роду, історія якого сягала XIV ст. Це був славетний рід української інтелігенції, яка дала немало визначних імен, таких як Мартин Барвінський – ректор Львівського університету (1838–1839), Олександр Барвінський – батько Василя, відомий педагог, літературознавець, історик, політик, учений, голова НТШ і українського педагогічного товариства, міністр освіти ЗУНРу, що запроваджував українську мову в середні та початкові школи в Галичині. Один із братів батька – Володимир – заснував львівську газету «Діло», другий – Остап – писав історичні драми... Загалом у цьому знаному роді були ще й інші інтелектуали: журналісти, письменники, науковці, лікарі – усі високо освічені люди, котрі самовіддано працювали на благо свого народу. До речі, згадана вище відомий музикознавець і педагог, доктор мистецтвознавства Стефанія Павлишин теж належить до цього відомого роду. Вона дуже багато зробила для відновлення доброго імені Василя Барвінського (дослідження і публікації книжок та статей про композитора, віднайдені його втрачених творів, їх публікації в різних збірниках, виступи на конференціях, в українській та зарубіжній пресі). Це також стосується її наукових розвідок про членів роду Барвінських і їхню роль у результативному

ПОСТАТІ

поступі й розвитку української культури та освіти в Галичині в XIX і першій половині XX ст. Саме з її книжки про В. Барвінського дізнаємося, що його батько, посол до австрійського сейму, Олександр Барвінський «був невтомним діячем освіти..., видавав підручники літератури, історії, випускав періодичні видання... Його особисте знайомство з Лисенком, яке розпочалося в 1867 році, тривало аж до смерті класика української музики. Саме на прохання Олександра Барвінського написати музику до “Заповіту” стало для Лисенка першим стимулом до творчості, пов’язаної з поезією Шевченка» [10, с. 6].

Василь Барвінський був гідним продовжувачем справи своїх славних попередників. Його самобутній композиторський талант, дивовижна працездатність, неабиякі здобутки блискучого вдумливого виконавця-піаніста та глибинні відчуття душі, колористична гармонія, загальна доброта й гуманістичне світосприйняття, небуденний талант публіциста і критика принесли йому заслужене визнання і в Україні, і у світі. Уже перші його фортепіанні твори, написані у двадцятирічному віці в часі навчання у Празі в композитора В. Новака (п’ять із восьми прелюдій) було надруковано в Лейпцигу 1918 року. Вони відразу засвідчили появу оригінального, талановитого українського композитора новітньої доби, митця, який першим після Лисенка ознайомив світову громадськість із живим яскравим звучанням української музики, побудованої на основі народних пісень краю. Два інші фортепіанні цикли В. Барвінського «Любов» (1915) і «Шість мініатюр на українські народні теми» удостоїлися честі бути надрукованими 1924 року у Відні в знаменитому видавництві *Universal Edition* (Відень ; Лейпциг ; Нью-Йорк), а в 1927 році в путівнику сучасної фортепіанної музики (*Moderne Internationale Klaviermusik*, Zürich ; Leipzig, 1927) було опубліковано позитивну рецензію Роберта Тайхмюллера, професора Лейпцигської консерваторії на цикл «Мініатюр» молодого музики, де вони охарактеризовані «як повні незвичайного чару і достоїнності розповсюдження», а щодо виконання – «легкі» і «середньо легкі».

У 1929 році «Українська музична накладня» в Нью-Йорку видала 38 народних пісень у фортепіанній обробці В. Барвінського, а 1931 року одна з його п’єс «Український танок» із циклу «Шість мініатюр» була надрукована в Японії видавцем Накамураю «між творами таких майстрів, як Барток, Бізе, Бузони, Вагнер, Гріг, Дебюссі, Шуберт, Шопен та Скрябін» [9]. Список друкованих довоєнних видань фортепіанних творів В. Барвінського можна продовжити. Серед них необхідно згадати опубліковану збірку «Наше сонечко» – 20 дитячих п’єс для фортепіано на українські народні мелодії, видані Союзом українських професійних музик у Львові (1935 р.) з розкішними ілюстраціями Р. Якимовича. Згодом – у 1948 році – вона з’явилася у Німеччині, а потім твори митця виходили друком після війни в київських музичних видавництвах, правда, без малюнків (починаючи з 1960 р.), у 1963 році «Колискова і Пісня лірника» вийшли в Москві в збірнику «Новые страницы».

У найважливішій сфері діяльності (композиторській) В. Барвінський поряд із С. Людкевичем створив підвалини української професійної музики Галичини. Його старший побратим С. Людкевич щиро радів успіхам колеги та завжди віддавав належне його самобутньому талантові. Ось кілька висловлювань славного маестро, що їх навів музикознавець Я. Якуб’як:

«В. Барвінський в очах С. Людкевича – це талант з Божої ласки, причому талант виразно українського характеру (“нашого рідного походження”, – як каже С. Людкевич). Від природи В. Барвінський є ліриком з дуже розвиненим почуттям гармонії, котра становить, властиво, найсильнішу сторону творів В. Барвінського <...> і стиль його властиво мало змінювався. Стиль цей – “квітчасто-зাপашний”, справді “барвінковий”, стиль виразно український, хоч і є певні впливи, зокрема чеські. В. Барвінський – натура наскрізь творча, що виявляється і в його піаністичних виступах: для В. Барвінського-піаніста характерна не бравада технікою, а “м’якість удару та велика інтелігенція”, В. Барвінський за фортепіано “не так продукує, як творить”» [10, с. 28].

БОГДАНА ФІЛЬЦ. ВАСИЛЬ БАРВІНСЬКИЙ ТА ЙОГО ВНЕСОК У НАЦІОНАЛЬНЕ МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО...

В. Барвінський найкраще висловив себе в камерному жанрі й фактично створив новітні зразки української інструментальної музики. Саме публікації його творів у відомих у музичному світі видавництвах спричинили їх поширення в репертуарі видатних світових піаністів і з концертних естрад, і в радіопередачах у Відні, Лейпцигу, Берліні, Стокгольмі, Туріні, Празі та інших містах [12, с. 28].

Серед низки фортепіанних творів слід назвати сонату *Cis-dur*, написану 1910 року, що стала знаковою для новітньої української музики. Перу митця належать «Українська сюїта на народні теми» (1917), Варіації на тему української народної колядки (1917), Мініатюри на теми лемківських пісень (1920), Варіації і фугета на українську народну тему (1921), Концерт для фортепіано і симфонічного оркестру (1937), а також Пісня, Серенада, Імпровізація, твори на теми лемківських народних пісень (Заколісна пісня, Пісня без слів, Марш), Листок з альбому, двадцять дитячих п'єс на українські народні пісні «Наше сонечко грає на фортепіані», «Коляди, колядки і щедрівки» та експериментальні п'єси – Прелюдія методом Далькроза і «Жаб'ячий вальс». В останній уперше було застосовано кластери, точніше удари по клавішах стисненим кулаком, як звукозображальний штрих, що ілюстрував кумкання жаб.

Цей перелік творів В. Барвінського надав львівський піаніст Богдан Тихонюк, який ретельно розглянув їх, спираючись на оцінку виконавців рецензентами львівської преси 1920-х років [11]. Крім того, у його статті наведено цікаві думки з рецензій М. Вериківського та А. Рудницького, написані під враженням почутих творів у Харкові під час тріумфальних гастролей В. Барвінського з віолончелістом Б. Бережницьким (у журналі «Музика» вміщено допис М. Вериківського і стаття А. Рудницького «Музичне життя в Харкові», де зазначено, що 15 жовтня 1928 року в симфонічному концерті прозвучала «Українська рапсодія» В. Барвінського під орудою А. Рудницького).

Фортепіанний концерт, зіграний у Львові 1938 року на ювілейному концерті В. Барвінського з нагоди його 50-річчя і 30-річчя

творчої діяльності у виконанні його учня піаніста Романа Савицького та диригента Миколи Колесси, як відомо, теж надовго пропав і лише на тридцяті річницю смерті композитора чудом знайшовся аж у далекій Аргентині. Це сталося завдяки настирним пошукам сина виконавця вченого-бібліографа зі США Романа Савицького-молодшого. Я слухала виконання цього Концерту в 1997 році в натхненній інтерпретації заслуженої артистки України, професора Львівської консерваторії Марії Крушельницької з філармонічним симфонічним оркестром у залі столичної філармонії, і він справив на мене неабияке враження! Додам, що саме тоді, незадовго до концерту, я навіки втратила свого друга-чоловіка. Перебувала у великій скорботі й оціпенінні. І саме чудова, сповнена добра, глибоко душевна і гуманна музика В. Барвінського, наче цілющий бальзам на душу, подіяла на мене й вивела зі страшного психологічного стану суцільного болю, розпачу й безнадії...

Камерно-інструментальна музика В. Барвінського стала особливо вагомим внеском в українську музику не лише Галичини, але й усієї України. Вона представлена творами для скрипки і фортепіано, віолончелі і фортепіано та ансамблями – тріо, квартетами, квінтетом і секстетом.

Першими з них були фортепіанні Тріо ля мінор і Тріо мі-бемоль мінор (1910–1911), написані в Празі. Останнє, на жаль, втрачено. До найважливіших досягнень композитора, на думку С. Павлишин, належить фортепіанний Секстет до мінор, теж написаний там у 1914–1915 роках з авторською позначкою – Секстет (Варіації на власну тему). Це шість варіацій, де варіації з назвами «Лірницька пісня» і «Думка» присвячені матері, а загалом увесь твір присвячено пам'яті М. Лисенка. Він був виконаний в честь відкриття нового будинку Вищого музичного інституту ім. Лисенка у Львові. Секстет також було втрачено, але в 1960-х роках митець відтворив його по пам'яті, і твір знову зазвучав. Із симфонічних творів В. Барвінського теж була втрачена «Увертюра-поема» до опери «Маруся», що її він писав у Празі (1929–1930).

ПОСТАТІ

Із двох квартетів залишився соль мінорний, названий композитором «Молодіжним», бо призначався для поповнення педагогічного репертуару. Він складався з чотирьох частин, що чергувалися за принципом контрасту. Написаний на українські народні теми, розвинуті варіаційним методом. Твір був виданий у Києві 1941 року. У 1978 році Квартет ім. М. Лисенка записав його разом із Секстетом на платівку. Крім того, у Мордовському ГУЛАГу В. Барвінський створив Фортепіанний квінтет – для фортепіано, двох скрипок, альту і віолончелі.

Композитор написав досить багато творів для віолончелі з фортепіано. Це, зокрема, Ноктюрн (1913), Варіації на українську народну тему (1918), «Думка», (1926), «Мелодія», Соната фа-дієз мінор, у 3-х частинах (1926), Сюїта на українські народні мотиви (Заспів, Гумореска, Колискова, Рондо, Гумореска і Колискова, 1926), і Концерт для віолончелі і фортепіано (1956).

Кілька творів для скрипки, серед яких була Соната до мінор, утрачено. Натомість «Український танок» із «Шести мініатюр» для фортепіано в перекладі для скрипки і фортепіано було надруковано у Відні в збірці *Neue Meisterklänge für Geige* (Universal Edition, 1925).

У творчий доробок В. Барвінського ввійшла низка вокально-симфонічних творів: «Українське весілля», у 2-х частинах; «Заповіт» на вірші Т. Шевченка; «Наша пісня, наша туга» на вірш С. Черкасенка; «В перші роковини» С. Карманського (утрачено); «Пісня про Вітчизну» на слова М. Рильського (1940, друк. 1947 у Харкові). Крім того, В. Барвінський писав хорову музику, солоспіви, обробки народних пісень – для голосу з фортепіано, голосу, скрипки і фортепіано та ін.

Після війни та возз'єднання Західної України з Радянською Україною В. Барвінський став першим директором Львівської консерваторії ім. М. Лисенка і обіймав цю посаду до 1948 року. У 1940 році ВАК присудив йому вчене звання професора і доктора мистецтвознавства (з 1938 р. мав звання почесного доктора Празького університету). Тоді ж, у 1940 році, він став головою Львівської організації Спілки композиторів.

У 1940-х роках брав участь у роботі З'їзду композиторів СРСР у Києві, був депутатом і членом установчих зборів уповноваженої комісії Перших зборів Західної України. Його всі поважали й високо цінували, проте в 1948 році за сфабрикованими наклепами й абсурдними звинуваченнями композитора безпідставно арештували й разом з дружиною піаністкою Наталією – дочкою талановитого українського фізика-вченого Івана Пулюя, який відкрив Х-промені, що ввійшли до медицини під назвою «рентгена», митця засудили на десять років позбавлення волі. Йому висунули обвинувачення в тому, що він шпигун, «агент англійської розвідки, агент Гестапо». Жорстоке покарання він, невинний, відбував у Мордовському ГУЛАГу десять років.

Найбільшою трагедією для композитора стала втрата його творів, що за злочинним наказом енкаведистів, а також не менш злочинних безпосередніх виконавців того варварського акту – працівників консерваторії були безжалісно спалені у дворі закладу. Серед них і чимало рукописів. А яку немислимо важку психологічну травму довелося пережити йому в ГУЛАГу, коли він змушений був особисто підписати на папері згоду на знищення всіх своїх творів!!!

Однак правда і справедливість перемогли! Завдяки друзям, його учням, щирим поціновувачам і шанувальникам його творчості, численним дослідникам української музики і знакових особистостей української культури, до яких належала і ця благородна ЛЮДИНА на ймення ВАСИЛЬ БАРВІНСЬКИЙ, його творчість житиме у прийдешніх віках!

Щодо цього твердження маю висловити свої щирі захоплення організаторам невинного багатолітнього дослідного процесу музикантів, передусім викладацькому складу Дрогобицького педагогічного університету ім. Івана Франка і Дрогобицького музичного училища ім. В. Барвінського, членам Дрогобицького осередку Національної спілки композиторів України, а найбільше її очільнику Володимирі Грабовському. Саме йому вдалося зібрати матеріали зі всього світу про величну і трагічну постать незабутнього корифея нашого національно-

го музичного мистецтва, високі моральні якості і шляхетність якого відзначали всі, хто його знав і хто з ним спілкувався. Крім численних узагальнюючих та інформативних статей у різних збірниках, В. Грабовському пощастило надрукувати чотири змістовні книжки про В. Барвінського з безліччю цікавих фактів із життя митця та його оточення, свідчень очевидців тодішніх історичних подій і ситуацій [2; 4; 6].

Відновленням пам'яті про видатного композитора В. Барвінського займався також О. Смоляк. Він організував у Тернополі дві наукові конференції до ювілеїв митця та опублікував їх матеріали у двох книжках [3; 5], а також кілька нотних збірників із фортепіанними творами В. Барвінського.

Окремо звертаю увагу читачів на першу публікацію в Україні про В. Барвінського після 40-літньої суворой заборони навіть згадувати його ім'я. Це була невеличка за обсягом стаття С. Грици «В. О. Барвінський», що в скороченому вигляді вийшла друком в «Українському народному календарі» за 1963 рік [7, с. 36]. Про неї є згадка в досить розлогому викладі власних міркувань і спогадів про зустрічі та листування знаної вченої з композитором В. Барвінським у 60-х роках ХХ ст. – останніх років його життя у Львові після повернення з ГУЛАГу («На вшанування пам'яті композитора Василя Барвінського») [8]. І хоча митець ще в 1958 році був офіційно поновлений у лавах членів Спілки композиторів України, інерція вважати його «неблагонадійним» ще певний час впливала на свідомість переляканих жорстокими репресіями мешканців міста. Сам композитор позитивно оцінив зміст її статті, відзначивши: «Хоч вона недовга, але змістовна й взагалі дуже добре у таких розмірах написана. Я і так дивуюся, що її помістили». Дякуючи пані Софії за статтю, він продовжив: «Та Ваша стаття причинилася в значній мірі до чого несподіваного для мене заворушення з причини мого 75-річчя. Одержав я значне число телеграм... Між іншим, і від Президії Спілки композиторів України в Києві, від співачок, учнів, знайомих і т. д.» (з листа В. Барвінського від 7/III.1963). Статті С. Грици «На вшанування пам'яті Василя Барвінського»

та в «Українському календарі» стали цікавим і надзвичайно вагомим набутком серед багатьох опублікованих музикознавчих статей і спогадів про композитора. Із рядків спогадів С. Грици про спілкування з митцем в останні роки його життя чітко вимальовується чесність, неймовірна доброта, гуманність і жага до всепрощення шляхетної людини.

Принадно додаю особисті спогади про Василя Барвінського, якого пам'ятаю з раннього дитинства. Він приїздив до Яворова (міста, де я народилася) на іспити учнів музичної школи як очільник та інспектор Музичного інституту ім. М. Лисенка у Львові. Уже зазначала, що в багатьох менших містах Західної України до 1939 року існували філії цього інституту, і музична освіта там велася під постійним контролем його керівників – провідних композиторів С. Людкевича і В. Барвінського. До Яворова приїжджав на іспити переважно професор С. Людкевич, але одного разу завітав В. Барвінський. І хоча я тоді була ще зовсім малою, його своєрідна зовнішність, що безперечно засвідчила яскраву мистецьку особистість, врізалась у мою пам'ять на все життя.

Це передусім досить велика, неначе викарбувана з граніту, голова з дуже виразними рисами обличчя, високим, дещо випуклим чолом, розумними очима, орлиним носом, густою шапкою довгого хвилястого волосся. До нього всі ставилися з глибокою повагою. Цей загальний емоційний тонус і шаноблива атмосфера, що панували в нашому домі під час розмови з ним, надавали всій його постаті особливої неповторності й величності. Він мав повагу і довіру всіх галичан...

Одразу після війни (в 1945 році) ми приїхали круглими сиротами з Казахстану. Наша тітка Ганна Рудницька, яка заопікувалася нами (рідна сестра художниці Ярослави Музики), повела нас із моєю старшою сестрою Іванкою в консерваторію на прослуховування до проф. С. Людкевича та В. Барвінського. Звісно, ми дуже хвилювалися. Останній був директором Львівської консерваторії. Ознайомившись з нашими можливостями (очевидно, з майбутніми

ПОСТАТІ

ніж на той час реальними) нам порадили продовжувати музичні заняття. Мені – у музичній десятирічці, яка була створена при консерваторії того ж (1945) року (була прийнята в 4-й клас по класу фортепіано), а сестрі – у музичному училищі (клас скрипки і фортепіано).

Я дуже вдячна цим видатним і благородним митцям України за їх чуйне, глибоко людяне ставлення до нас. Адже тоді й окреслився наш майбутній шлях у мистецтві. Саме Василь Олександрович Барвінський та Станіслав Пилипович Людкевич відіграли вирішальну роль у виборі наших професій та й загалом нашої долі. Мимоволі згадую тодішній наш моральний стан, коли ми, втративши батьків, розгублені й безпорадні переїхали до Львова, шукали й намагалися всіма силами віднайти «точку опори» та свою дорогу в житті... І як же ми раділи згодом наданій нам можливості навчатись! (Про це так мріяла в Казахстані наша мама, яка весь час дуже турбувалась, що ми не маємо змоги вчитись...)

У скрутному становищі ми опинилися через тотальні репресії більшовицькими органами влади української національно свідомої інтелігенції відразу ж після так званого звільнення Галичини в 1939 році. Мого батька др. Михайла Фільца – адвоката й активного громадського діяча, який, до речі був ровесником В. Барвінського (теж з 1888 р.), близько десяти років очолював Музичне товариство і разом з дружиною Ярославою заснував філію Вищого музичного інституту М. Лисенка в Яворові, було заарештовано в жовтні 1939 року, у 1940 році засуджено до розстрілу, а згодом вирок замінено на 25 років каторжної праці в концентраційних таборах та вислано на Печору. І лише через 50 років він був реабілітований із зазначенням терміну покарання на «10 років таборів». Цікаво, що В. Барвінський теж пройшов точно таку саму послідовність визначення злочинного покарання тоталітарним режимом, але вже через вісім років його теж було засуджено зловісною «Тройкою» до смерті, згодом замінено на 25 років таборів і врешті – 10 каторжних років у Мордовському ГУЛАГу, де він відсидів «від дзвінка до дзвінка». Оче-

видно, такий сценарій було чітко відпрацьовано злочинцями ще в сумнозвісному 1937 році. Про це написав знедолений Барвінський в одному зі своїх сумних автобіографічних звітів про роки свого митарства й підневільного життя.

А нас (тобто мене і ще двох старших сестер з мамою), після арешту батька, 1940 року депортували до Казахстану. Там мама й померла, а ми повернулись із заслання круглими сиротами.

І все ж таки 1945 рік для нас був щасливий і сповнений надій. Ми знову на рідній землі! Знову живемо в культурному середовищі! І ця незабутня зустріч зі славними митцями – їх щире зацікавлення нашими долями та їхня неоціненна підтримка! Ніхто й гадки не мав, що до арешту нашого славетного українського композитора В. Барвінського залишилося три роки.

У той час я нерідко бачила його передусім у музичній школі. Пам'ятаю, коли він приходив на іспити або академічні вечори фортепіанного класу Львівської музичної десятирічки, з якою повагою і шаною ставилися до нього всі викладачі, зокрема моя тодішня вчителька, донька прославленого вченого і композитора Філарета Колесси Дарія Філаретівна Залеська. Як ми, учні перших повоєнних років, «тремтіли», коли дізнались про те, ХТО буде слухати наші виступи. Утім, він при всій вимогливості та строгості був надзвичайно доброзичливий і людяний. Коли ми побачили його підбадьорюючі очі, відразу зникла невпевненість і нам здебільшого вдавалося «донести до слухачів» те, чого ми навчилися. Мало того, після наших виступів він знаходив для кожного відповідні слова, які окрилювали нас і нам хотілось працювати якомога більше.

Він мав тоді в десятирічці кілька учнів. Особливо здібним з них був Олег Криштальський, що згодом став відомим концертуєчим піаністом і видатним педагогом Львівської консерваторії, професором і довголітнім завідувачем кафедри спеціального фортепіано Львівської музичної академії ім. М. В. Лисенка та її проректором. Дотепер пам'ятаю його блискуче виконання «Рапсодії» М. Лисенка та мініатюри С. Людкевича «Квочка», коли він був ще

БОГДАНА ФІЛЬЦ. ВАСИЛЬ БАРВІНСЬКИЙ ТА ЙОГО ВНЕСОК У НАЦІОНАЛЬНЕ МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО...

учнем В. Барвінського в музичній десятирічці. Його гра віддзеркалювала тонке розуміння музичного змісту творів вчителя В. Барвінського.

Ось ще один важливий момент у моїй біографії, коли моя життєва стежка переплелася з особою композитора В. Барвінського. То було влітку 1958 року. Після закінчення композиторського факультету Львівської консерваторії мене рекомендували до прийому в члени Спілки композиторів СРСР. Початковий етап цієї процедури проходив у Львівському відділенні Спілки композиторів. Цей день для мене став особливо пам'ятним: я мала честь бути прийнятою до Спілки на тому самому засіданні, на якому поновлювали у складі Спілки шановного Василя Олександровича. З цієї нагоди (поновлення В. Барвінського у Спілці) до Львова спеціально приїздив голова правління Спілки композиторів України, народний артист УРСР К. Данькевич. Тоді ж виконувався фортепіанний квінтет Василя Барвінського, який він відновив по пам'яті. На засіданні з глибокою повагою, теплотою і щирою радістю з приводу повернення до Львова і творчої праці В. Барвінського виступали присутні на засіданні С. Людкевич, К. Данькевич, А. Солтис, І. Маєрський, тодішній голова Львівської організації СКУ А. Кос-Анатольський та відповідальний секретар Є. Козак (мабуть, і М. Колесса, але я це слабо пам'ятаю). Усі відзначали високий професіоналізм музики В. Барвінського, її глибоку змістовність та національну визначеність, бездоганне володіння засобами композиторської техніки.

Пам'ятаю також дуже схвильовані й емоційні розмови про мистецтво і людські долі, які точилися при мені в колі прославлених митців у залі аеропорту перед вильотом К. Данькевича до Києва. Тоді там були присутні С. Людкевич, В. Барвінський, А. Кос-Анатольський та Є. Козак.

Згодом В. Барвінський і надалі працював над відновленням своїх творів. Його часто можна було побачити на різних концертах, після яких він обмінювався своїми думками про виконану програму зі своїми колегами композиторами.

Цікавою і корисною для мене була дискусія двох майстрів композиції проф. С. Людкевича і В. Барвінського з приводу мого твору «Вітре буйний» на слова Т. Шевченка, написаного для сестер Байко. Його виконували співачки на одному з концертів Пленуму композиторів Львова в залі Львівської філармонії на початку 1960-х років. Повертаючись разом додому, проф. С. Людкевич у спільній розмові критично віднісся до твору: його бентежили наявність синкоп, які, на його слушну думку, не характерні для мелодики Центральної України, тобто регіону, звідки походить поет. Натомість В. Барвінський вбачав у творі позитивну рису розширення рамок музичної інтерпретації поезії згідно з усією палітрою оригінальних особливостей фольклору пісенної культури України, у тому числі й Західного регіону.

Він щедро ділився своїми знаннями з молодими музикантами, які його охоче відвідували вдома. (Знаю, що в нього часто бував відомий диригент І. Гамкало). Особисто я вдячна йому за редагування одного з моїх перших друкованих творів – вокального тріо «Там, де Липа Золота» на слова П. Воронька, написаного теж для сестер Байко. Ноти тріо готувалися до друку в збірнику творів львівських композиторів, і А. Кос-Анатольський попросив митця перевірити рукопис перед поданням його у видавництво. Ретельний перегляд твору в найменших деталях, зокрема влучності голосоведення вокальних партій та фортепіанного супроводу й обговорення зі мною причини тієї чи іншої зміни в тексті, стало для мене дуже корисним і повчальним. Особливо цінним вважаю його зауваження щодо піаністичного викладу й зручності фортепіанної фактури, у галузі якої він був справжнім майстром, про що свідчать його власні оригінальні твори для фортепіано.

Невдовзі після цього я поїхала до Києва, поступивши в аспірантуру під керівництвом Л. Ревуцького. З ним, як відомо, В. Барвінський заприятелював ще перед війною під час концертних гастролей по Радянській Україні. Він відвідував родину Ревуцьких у 1940-х роках, згадував свого колегу і друга з великою теплотою та повагою і тоді,

ПОСТАТІ

коли повернувся із заслання. Пізніше син Л. Ревуцького, відомий професор медицини і палкий шанувальник українського мистецтва Євген Львович Ревуцький розповів мені більше про дружні взаємини між двома славетними митцями. Зокрема, я дізналася про те, що в них збереглося багато нот, підписаних і подарованих В. Барвінським його батькові в ті далекі роки. Євген Львович зібрав їх в окрему папку та передав її до музею М. Лисенка. Крім того, копію фотографії В. Барвінського, подаровану й підписану Левкові Ревуцькому та його дружині Софії Андріївні на згадку про перебування його в їхньому гостинному домі в 1941 році, на моє прохання, дав мені спеціально для публікації в Дрогобицькому збірнику.

Працюючи над матеріалами до української енциклопедії і ознайомившись із життєписами різних галицьких музикантів, я виявила цілу низку фактів, які свідчать про те, що директор Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка у Львові В. Барвінський відіграв важливу, а нерідко й вирішальну роль у професійному становленні багатьох із них, а після війни як директор Львівської консерваторії щиросердно допомагав усім людям, чим міг, зокрема працевлаштуванню за фахом. Так, наприклад, саме за його стараннями повернулася з Казахстану на рідну землю в минулому концертуєча піаністка й до 1939 року директор філії Музичного інституту ім. М. Лисенка в Городку, онука композитора П. Бажанського п. Оксана Бірецька. Там, у Казахстані, вона, як і наша та багато інших родин української інтелігенції, відбувала заслання, а в 1946 році завдяки Барвінському повернулася до Львова й почала працювати викладачем по класу фортепіано в спеціальній музичній десятирічці при Львівській консерваторії.

Значну підтримку в скрутний час він виявив і до піаністки Ірини Негребецької з Перемишля, до речі, його учениці й довголітньої вчительки фортепіано Перемиської філії Музичного інституту. Під час вимушеного й насильного переселення українців з території, що відійшла після Другої світової війни з «щедрої руки» більшовиків до Польщі, у неї загубилися документи про закінчення музичних студій. Тож проф. В. Бар-

вінський документально засвідчив, що вона мала фахову освіту. На основі цього вона стала викладачем Львівської консерваторії та спеціальної музичної десятирічки по класу фортепіано. Власне, він особисто приймав її на ці посади, і там вона виявила себе з найкращого боку як фахівець високої кваліфікації. Згодом дуже цікаві факти про В. Барвінського розповіла мені шановна Рада Остапівна Лисенко – професор національної музичної академії України, онука славетного Миколи Лисенка. Її батько Остап Миколайович працював у перших повоєнних роках викладачем Львівської консерваторії, а мати була секретарем доктора В. Барвінського. Останній завжди намагався допомогти грошима бідним студентам і міг роздати їм усю зарплатню. Рада Остапівна розказала мені також про те, що коли вона в 1947 році від'їжджала вчитися в аспірантурі до Москви, він знайшов у Києві її кімнату в гуртожитку і передав конверт з грошима на навчання. І хоч як вона не відмовлялась, нічого не могло. «Віддасте мені колись, як заробите», – такі були його слова. А через рік його арештували... Проте найзворушливішою була її розповідь про те, що В. Барвінський вже після повернення із заслання, хворий і знедолений, і, безперечно, м'яко кажучи, «не дуже забезпечений матеріально», систематично присилав Раді Остапівні листи і гроші, у яких просив купити й покласти від нього на могили діячам української культури квіти в день їхнього народження. Це стосувалося насамперед М. Лисенка, В. Косенка, П. Козицького та М. Заньковецької. Ці листи зберігалися спочатку в кабінеті-музеї М. Лисенка в Київській консерваторії, нині – у музеї М. Лисенка. Рада Остапівна згадує В. Барвінського з великою любов'ю і повагою, наголошуючи на тому, що «ця людина мала велике і ніжне серце. А для неї завжди була, як ікона, до якої можна і треба молитися». Я особисто та, мабуть, усі, хто його пам'ятає, можуть долучитися до цих високих слів щирого захоплення визначним митцем України, благородством його душевних поривань та щедрості серця. Адже це звучить і звучатиме завжди в його прекрасній музиці!

БОГДАНА ФІЛЬЦ. ВАСИЛЬ БАРВІНСЬКИЙ ТА ЙОГО ВНЕСОК У НАЦІОНАЛЬНЕ МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО...

Безмежно рада, що Бог і доля подарували мені щастя зустріти на своїй життєвій дорозі цю прекрасну Людину, сповнену всепрощення і гуманності, яка мимо всіх трагіч-

них подій і поневірянь залишила у своїй душі стільки тепла і добра до людей, глибоких почуттів до своїх колег, справжньої та невідчужливої пошани до видатних мистців України.

Джерела та література

1. Барвінський В. З музично-письменницької спадщини : дослідження, публіцистика, листи / упоряд., вступ. ст., прим. В. Грабовського. Дрогобич : Коло, 2004. 256 с., іл.
2. Василь Барвінський. Статті та матеріали. Збірник / упоряд. Грабовський Володимир Семенович. Дрогобич : Відродження, 2000. 148 с.
3. Василь Барвінський в контексті європейської музичної культури : статті та матеріали / ред.-упоряд. О. Смоляк. Тернопіль : Астон, 2003. 192 с.
4. Василь Барвінський і сучасна українська музична культура / упоряд.: В. Грабовський, Л. Філоненко, О. Німилевич. Дрогобич : Посвіт, 2012. 328 с.
5. Василь Барвінський і українська музична культура. Святкова академія, присвячена 110-й річниці від дня народження Василя Барвінського. 16 березня 1998 р. Статті та матеріали / упоряд. О. Смоляк. Тернопіль, 1998. 64 с.
6. Василь Барвінський у дослідженнях та матеріалах / ред.-упоряд. В. Грабовський. Дрогобич : Посвіт, 2008. 336 с., іл.
7. Грица С. В. О. Барвінський. *Народний календар*. Київ, 1963. С. 36.
8. Грица С. На вшанування пам'яті композитора В. Барвінського. *Студії мистецтвознавчі*. 2003. Чис. 2. С. 71–82.
9. Німилевич О. Фортепіанні твори Василя Барвінського та історія їх видання. *Василь Барвінський і сучасна музична культура* / упоряд.: В. Грабовський, Л. Філоненко, О. Німилевич. Дрогобич : Посвіт, 2012. С. 169–178.
10. Павлишин С. Василь Барвінський. Творчі портрети українських композиторів. Київ : Музична Україна, 1990. 88 с.
11. Тихонюк Б. Василь Барвінський композитор і піаніст в оцінці Львівської преси 20-х років. *Василь Барвінський у дослідженнях і матеріалах* / ред.-упоряд. В. Грабовський. Дрогобич : Посвіт, 2008. С. 118–128.
12. Якуб'як Я. Василь Барвінський та Станіслав Людкевич. *Василь Барвінський і українська музична культура. Святкова академія, присвячена 110-й річниці від дня народження Василя Барвінського. 16 березня 1998 р. Статті та матеріали* / упоряд. О. Смоляк. Тернопіль, 1998. С. 56.

References

1. Barvinskyi V. (2004) *Z muzychno-pysmennytskoyi spadshchyny: doslidzhennia, publitsystyka, lysty* [From Musical and Literary Heritage: Studies, Journalism, Correspondence] (compiled, prefaced and annotated by V. Hrabovskyi). Drohobych: Kolo, 256 pp.
2. Hrabovskyi V. (compiler) (2000) *Vasyl Barvinskyi. Statti ta materialy. Zbirnyk* [Vasyl Barvinskyi. Articles and Materials. A Collection]. Drohobych: Vidrozhennia, 148 pp.
3. Smoliak V. (editor-compiler) (2003) *Barvinskyi v konteksti yevropeyskoyi muzychnoyi kultury: statti ta materialy* [Vasyl Barvinskyi in Context of European Musical Culture: Articles and Materials]. Ternopil: Aston, 192 pp.
4. Hrabovskyi V., Filonenko L., Nimylovych O. (2012) *Vasyl Barvinskyi i suchasna ukrayinska muzychna kultura* [Vasyl Barvinskyi and Contemporary Ukrainian Musical Culture]. Drohobych: Posvit, 328 pp.
5. Smoliak O. (compiler) (1998) *Vasyl Barvinskyi i ukrayinska muzychna kultura. Sviatkova akademiya, prysviachena 110-richnytsi vid dnia narodzhennia Vasyliya Barvinskoho. 16 bereznia 1998 r. Statti ta materialy* [Vasyl Barvinskyi and Ukrainian Musical Culture. A Festive Academy Devoted to the 110th Anniversary of Birthday of Vasyl Barvinskyi on March 16, 1998. Articles and Materials]. Ternopil, 64 pp.
6. Hrabovskyi V. (editor-compiler) (2008) *Vasyl Barvinskyi u doslidzhenniakh ta materialakh* [Vasyl Barvinskyi in Studies and Materials]. Drohobych: Posvit, 336 pp., ill.
7. Hrytsa S. (1963) V. O. Barvinskyi [V. Barvinskyi]. *Narodnyy kalendar* [Folk Calendar]. Kyiv, p. 36.
8. Hrytsa S. (2003) Na vshanuvannia pamyati kompozytora V. Barvinskoho [Commemorating the Composer V. Barvinskyi]. *Studii mystetstvoznachchi* [Researches of the Fine Arts], # 2, pp. 71–82.
9. Nimylovych O. (2012) Fortepianni tvory Vasyliya Barvinskoho ta istoriya yikh vydannia [Piano Works by Vasyl Barvinskyi and the History of Their Publications]. *Vasyl Barvinskyi i suchasna muzychna kultura* [Vasyl Barvinskyi and Contemporary Ukrainian Musical Culture] (compiled by V. Hrabovskyi, L. Filonenko, O. Nimylovych). Drohobych: Posvit, pp. 169–178.
10. Pavlyshyn S. (1990) *Vasyl Barvinskyi. Tvorchy portrety ukrayinskykh kompozytoriv* [Vasyl Barvinskyi. Artistic Discriptions of Ukrainian Composers]. Kyiv: Muzychna Ukrayina, 88 pp.

НОСТАТИ

11. Tykhoniuk B. (2008) Vasyl Barvinskyi: kompozytor i pianist v otsyntsi Lvivskoyi presy 20kh rokiv [Vasyl Barvinskyi, A Composer and Pianist in the Evaluation of the 1920s Lviv Press]. *Vasyl Barvinskyi u doslidzhenniakh i materialakh* [Vasyl Barvinskyi in Studies and Materials] (editor-compiler V. Hrabovskyi). Drohobych: Posvit, pp. 118–128.
12. Yakubiak Ya. (1998) Vasyl Barvinskyi ta Stanislav Liudkevych [Vasyl Barvinskyi and Stanislav Liudkevych]. *Vasyl Barvinskyi i ukrayinska muzychna kultura. Sviatkova akademiya, prysviachena 110-richnytsi vid dnia narodzhennia Vasyliia Barvinskoho. 16 bereznia 1998 r. Statti ta materialy* [Vasyl Barvinskyi and Ukrainian Musical Culture. A Festive Academy Devoted to the 110th Anniversary of Birthday of Vasyl Barvinskyi on March 16, 1998. Articles and Materials] (compiled by O. Smoliak). Ternopil, p. 56.

SUMMARY

The life and multiform artistic work of Vasyl Barvinskyi, an outstanding Ukrainian composer of the twentieth century, who has a brilliant individual, unique, original national style, are described in the article. His works in the modern history are included into the world musical space, they have been published in the worldwide-recognized authoritative foreign publishing houses and have been executed in many European capitals, in America, Canada and even Japan. His great contribution as a teacher, pianist, musical critic and publicist, an active public figure and organizer of musical life in Halychyna between two world wars are revealed. Also the tragic events of his life as a result of the repressions of the totalitarian regime of the former Soviet Union with the purpose of goal-seeking destroying the most well-known, valuable and selfless cultural and educational figures, nationally conscious representatives of the Ukrainian intelligentsia are described. Those soviet crimes have been committed by means of the well worked out schemes of absurd slander and falsified facts, fictitious accusations in espionage and cruel punishment: sentencing to 10 years of imprisonment and exile to the Mordovian camps of Stalin's GULAG with the destruction of all his sheets of music, his works removal from use, libraries, the prohibition to mention his surname for long 40 years, which led, unfortunately, to the artificial diminution of the general achievements of the Ukrainian musical art of the twentieth century.

During the period of our state independence, thanks to the joint efforts of the musical community of Ukraine and many not indifferent people of the foreign diaspora, as well as the individual connoisseurs of his extraordinary talent (S. Pavlyshyn, V. Hrabovskyi, O. Smoliak, etc.), it has been a success to establish the justice and to renew the honest name of groundlessly repressed Vasyl Barvinskyi, the suffered artist, endowed with the highest moral qualities of a person, a noble creator of invaluable treasures of the human spirit, boundless kindness and forgiveness.

Keywords: Vasyl Barvinskyi, musical art, piano music, instrumental ensembles, choirs, solos, symphonic music, harmony, national consciousness.

УДК 82–95:78]”1941/1945”

ПРИМХИ ДОЛІ ОЛЕКСАНДРА СМОТРИЧА (ФЛОРИНСЬКОГО), АБО ТРОХИ ПРО УКРАЇНСЬКУ МУЗИЧНУ КРИТИКУ ЧАСІВ НІМЕЦЬКОЇ ОКУПАЦІЇ

Ірина Шеремета

У статті подано деякі особливості української музичної критики в період німецької окупації на прикладі журналістської діяльності музиканта й письменника О. Смотрича (Флоринського).

Ключові слова: музична критика, музична публіцистика, музична журналістика, українська музична культура в період німецької окупації, українська музична діаспора, О. Смотрич (Флоринський).

Some peculiarities of Ukrainian musical criticism during the period of German occupation by way of example of the journalist work of O. Smotrych (Florynskyi), known also as a musician and writer, are given in the article.

Keywords: musical criticism, musical publicism, musical journalism, Ukrainian musical culture during the German occupation period, Ukrainian musical diaspora, O. Smotrych (Florynskyi).

Складний і контрверсійний період німецької окупації 1941–1944 років належить до найбільш міфологізованих в українській історіографії, спотворення якого відбувалося шляхом як замовчування правди, так і нав'язування напівправди або відвертої брехні. Однак, на нинішньому етапі, окремі мистецькі галузі демонструють значний прорив у спробах джерелознавчого наближення до своєї автентичної історії. Із цього огляду показові дослідження «...А музи не мовчали: Львів: 1941–1944 рр.» О. Паламарчук, «Театр, захований в архівах» і «Театр між Гітлером і Сталінін» В. Гайдабури та «Український театр у Львові в період німецької окупації» С. Максименко, що репрезентують здебільшого театральне мистецтво. В історії музичної культури такі ревізійні дослідження, що повніше відтворюватимуть український музичний процес ХХ ст., сподіваємося, ще попереду. Наявність ряду комплексних студій, хоча б 5-го тому академічної «Історії української музики» (Київ, 2009), лише парадоксально підтверджує потребу нового ретельного збору фактичного матеріалу й переосмислення ідеологічних сплетень часу. Запорукою неодмінних музикознавчих відкриттів може слугувати майже випадково виявлена мною інформація про антибільшовицькі виступи у пресі цього періоду В. Костенка (що, зважаючи на його активну «пролетарську» позицію у 1920-х, видається досить дивним) і творчу діяльність В. Павковича

на користь українських добровольчих загонів, які боролися проти радянської армії, чи цілеспрямоване засекречення гестапо відомостей про вбивство Д. Ревуцького та багато іншого.

Українська культура періоду німецької окупації розвивалася в різних умовах, залежних від національної і культурної політики окупантів на різних частинах українських земель. У дистрикті «Галичина», що, як складову Генерал-губернаторства, німці вважали частиною Райху, режим був полярнішим і ліберальнішим до українців. Натомість у райхскомісаріаті «Україна», утвореному зі значної частини інших українських земель, з його статусом окупованих територій, жорстко придушували активні вирази української національної ідентичності.

Культурне життя окупованого Києва, що належав до райхскомісаріату і зі стратегічних антиукраїнських міркувань був позбавлений рангу столиці на користь провінційного Рівного, своєю чергою охоплювало два етапи. Перший, від початку окупації до масових розстрілів української інтелігенції в лютому 1942 року, – позначений спалахом розквіту української культури, що значною мірою виявився у видавничій сфері. Природно, усі легальні газети на окупованих територіях мусили бути виразно антибільшовицькими й антисемітськими і, водночас, стриманими щодо німецьких властей та позбавленими українських державницьких амбіцій. Натомість керівництво

ПОСТАТІ

ОУН (м) – ініціатор найбільш знакових часописів (газет «Українське слово», «Література і мистецтво», «Літаври») – через мережу своїх видань прагнуло поширювати саме ідеї української соборності й самостійності та гуртувати державницькі сили. Через це період відносної свободи слова швидко завершився ліквідацією активних діячів проукраїнського визвольного руху, зокрема арештом і розстрілом більшості співробітників редакції «Українського слова» на чолі з його редактором І. Рогачем, а також редакторки діяльних літературно-мистецьких «Літавр» О. Теліги та багатьох інших.

Фактичним початком другого етапу культурного життя, який характеризується його занепадом, ми схильні вважати 14 грудня 1942 року. Цього дня відбувся вихід першого номера «Нового українського слова» за редакцією послідовного колаборанта К. Штепи – тижневика, що цинічно замінив собою ліквідоване «Українське слово». Окрім власне пропагандистських завдань, він мав на меті очорнення української національної самосвідомості та історичної минувшини.

Для уніфікації видавничого процесу в Рівному існувала «Українська кореспонденція» – філія «Германського інформаційного агентства», що поширювала апробовані матеріали для друку в інших виданнях райхскомісаріату. Однак, навіть за таких жорстких умов, деякі часописи («Волинь» у Рівному чи «Подільнин» у Кам'янець-Подільському) намагалися стояти на захисті української нації, зберігати народні традиції та українську історію.

Українська музична критика 1941–1944 років розвивалася суголосно окресленим тенденціям, а найбільш плідним її репрезентантом був зовсім невідомий українському музикознавству Олександр Флоринський (згодом знаний як Смотрич) – талановитий митець, музикант за фахом і письменник за покликанням. Народився він 28 квітня 1922 року в м. Кам'янці-Подільському в патріотичній, навіть націоналістично налаштованій родині. У 1924 році сім'я переїхала до Харкова, де, перебуваючи в середовищі, за його власним висловом, «свідомих українців» [8, с. 35], Олександр навчався у Другій

музичній школі (директор – В. Комаренко). 1936 року він перебрався до Києва і поступив на фортепіанний відділ Київського музично-хореографічного училища (тепер – Київський інститут музики ім. Р. Глієра). З 12 жовтня 1941 року працював постійним кореспондентом літературно-мистецького відділу газети «Українське слово», а після її ліквідації продовжив роботу в «Новому українському слові».

Бачачи ворожість німецької влади до українців-інтелігентів, через яку родина Флоринських втратила одного із синів – Романа, – Олександр переїхав до Кам'янця-Подільського, де з вересня 1942-го до 15 березня 1944 року працював у редакції газети «Подільнин». Водночас контактував з берлінською газетою «Голос», що із січня 1943 року вважала його своїм дистанційним працівником. 23 липня 1944 року у виданні з'явилося оголошення, що вказувало на новий етап життя О. Флоринського: «Приятелів, знайомих просить відгукнутися Ол. Флоринський. Адреса: Verlag "Holos" Berlin-Charlottenburg 9. Postfach 22 für Florynsky Ol.». Так, з наступом радянських військ він подався до Берліна, де став безпосереднім співробітником цього часопису. В еміграції, 1949 року, закінчив Ганноверський музичний інститут, а, приїхавши до Канади, у 1954–1987 роках працював професором музики в Торонтському університеті. Помер митець 13 грудня 2011 року в канадському м. Ферґус-Фолсі.

Журналістська діяльність відшліфовувала літературний хист «вундеркінда» (саме так називали 20-річного юнака співробітники газети «Подільнин»). Перші прозові твори молодого письменника вийшли друком уже в еміграції. Тоді ж у О. Флоринського з'явився і псевдонім Смотрич – від назви річки на рідній Кам'янецьчині, за яким він увійшов в історію української літератури. Його літературна творчість отримала високі оцінки фахівців: «Олександр Смотрич уже визначна поважна позиція в українській новелістиці» [4], «зачинатель сюрреалістичного оповідання в українській діаспорній літературі, про що красномовно свідчить його твір "Final (пам'яті Леонтовича)"» [5], «майстер новели» [2] тощо.

ІРИНА ШЕРЕМЕТА. ПРИМХИ ДОЛІ ОЛЕКСАНДРА СМОТРИЧА (ФЛОРИНСЬКОГО)...

У літературній спадщині обдарованого митця чимале місце належить музично-критичним опусам. Однак, незважаючи на свій доволі значний доробок, О. Флоринський – не надто «зручна» постать для музикознавчих досліджень, адже його світогляд і погляди цілковито позбавлені таких понять, як толерантність і політкоректність. Він був радикальним українським націоналістом, який у своїх друкованих текстах палав ненавистю до росіян, євреїв та, зрештою, німців (про останніх свідчить його листування з Ю. Шевельовим і прозові твори 1940-х років). Вітчизняне музикознавство ж досі має певні комплекси щодо «національного питання», варто лишень згадати «сором'язливе» замовчування єврейського походження музикантів в «Українській музичній енциклопедії» (Київ: Вид-во ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2006–...), на відміну від польського, чеського та всіх інших.

Безкомпромісна життєва позиція обернулася для О. Флоринського закономірною еміграцією наприкінці Другої світової війни. Український народ тоді переживав третю хвилю еміграції, названу згодом політичною. Торкнулася вона багатьох митців: соліста Харківської опери і музичного критика, діяльного секретаря журналу «Музика-масам» Ю. Ткаченка, музикознавця А. Ольховського, композиторів В. Безкоровайного, В. Грудіна, Г. Лапшинського, І. Соневицького, Ю. Фіали, театрознавця В. Ревуцького...

Окрім фактичного, О. Флоринський зазнав ще й внутрішнього емігрантства. Маючи за плечима короткотривалий досвід членства в МУРі, – емігрантському об'єднанні «Мистецький український рух», який він полишив без пояснення причин, – Смотрич, як вогню, уникав усіляких творчих спілок, навіть відмовившись у 1992-му від членства у Спілці письменників України. Письменника-самітника постійно супроводжували труднощі з виданням власних творів, частина з яких побачила світ у форматі «сам видав», а назви окремих збірок не позбавлені самоіронії (наприклад, «Буття. 16 нікому непотрібних оповідань»), однак і за таких непростих умов митець не розчи-

нився в новому заокеанському середовищі, а до кінця життя залишався патріотом-українцем. Як згадувала літературознавець Л. Онишкевич, студенти Торонтського університету і не здогадувалися про величезний літературний хист їхнього професора по класу фортепіано [9, с. 61]. Скромний Смотрич, на відміну від багатьох товаришів за фахом, навіть не вів щоденника, лише наприкінці життя написав короткі спогади про журналістську діяльність в Україні в 1940-х роках, де, зокрема, вмістив цінні свідчення про вбивство Д. Ревуцького (див. додаток).

Ідейні погляди О. Флоринського-газетяра спершу втілювалися в оточенні націоналістичної родини, а згодом – у середовищі талановитих українців-патріотів (Б. Якубського, О. Теліги та багатьох інших), тому, про що б він не писав, закономірно робив це з позицій україноцентризму, чому додатково сприяв воєнний час. Такими є тексти суспільної («Українське учительство народної школи»), краєзнавчої («З українських земель. Під українським сонцем», «Маленьке місто», «Зберегти для нащадків») чи мистецької тематик («Репін і Україна», «Український чи «малоросейский»?!» (З думок сучасного глядача)). О. Флоринський вболівав за збереження української ідентичності, що в умовах сталінських репресій коштувало щоразу більшої крові. Це зумовило наявність у багатьох його статтях («Що дав більшовизм Україні», «Як жиди намагалися спалювати українську народню пісню», «Україна матиме свою консерваторію», «Українське музичне видавництво», «Українські композитори світової слави», «Сучасні українські композитори Києва») яскравих антибільшовицьких й антисемітських виступів. Подекуди в його статтях трапляються реверанси в бік «великонімецької культури», що слугувало перепусткою для друку в окупаційних умовах.

Мистецька тематика у статтях О. Флоринського репрезентована галузевою тріадою музики, літератури й образотворчого мистецтва. Більші чи менші за розмірами, його тексти в популярній формі розповідають про творчість талановитих художників-сучасників – М. Бурачека, І. Труша, М. Пи-

ПОСТАТІ

моненка, М. Самокиша, Г. Світлицького, В. Касіяна та інших. Окреме місце в зацікавленнях О. Флоринського належить творчості Т. Шевченка, про якого він писав і як про поета, і як про маляра. Однак найбільш близькою для Флоринського-журналіста, звичайно, була музика. Нині вдалося віднайти майже три десятки його музично-критичних публікацій – творчих портретів, оглядових і проблемних статей, рецензій та інших текстів. Друкувався він передусім у газетах, з якими співпрацював, – в «Українському слові», «Новому українському слові», «Подоллянинові» й «Голосі». Деякі зі статей, очевидно, через згадувану вище «Українську агенцію», було передруковано в інших виданнях – «Наступ», «Волинь», «Голос Дніпра», «Українська правда», «Нове життя», «Світанок».

Головна тема музично-критичних опусів О. Флоринського – творчість українських композиторів. Окремі публікації присвячено митцям, нападки на яких розпочалися попередніми десятиліттями: М. Леонтовичу, К. Стеценкові, Я. Степовому, О. Кошицю (мало того, ганили як самих композиторів, так і музикознавців, які про них писали, – М. Грінченка, В. Костенка та інших, натомість прагматичний П. Козицький завбачливо зрікся своєї праці про К. Стеценка, приєднавшись до цькування колег під орудою О. Білокопитова). Особливо дісталось від молодого радянського музикознавства класикові української музики М. Лисенку. Чи не тому йому дедиковано найбільше текстів О. Флоринського – «Творчий шлях Миколи Лисенка», «Композитор всесвітнього значення (до 30-ої річниці з дня смерті Миколи Лисенка)», «Микола Лисенко (в тридцять другу річницю смерті)», «Фундатор української інструментальної музики», «Шевченко і Лисенко. До річниці з дня смерті великого українського композитора», «Гідно вшанувати пам'ять Миколи Лисенка»¹. Також є творчі портрети західноєвропейських композиторів, зокрібна Ф. Шуберта і Р. Вагнера, що, до слова, не було рідкістю для того-

часної щоденної преси. Огляди композиторської творчості представлено в статтях «Українські композитори світової слави», «Сучасні українські композитори Києва», «Олесь і музика».

Володіючи даром слова, О. Флоринський писав приступно й легко. Його рецензія «Концерт пам'яті К. Г. Стеценка» свідчить про репортерський талант автора; якби він рецензував систематично, то ми отримали б цінний хронограф музичного життя Києва часів окупації, що за фактологічною наповненістю та влучністю характеристик не поступався б відповідним текстам С. Людкевича. Натомість у своїх публікаціях патріотичний О. Флоринський викривав негативний вплив більшовицької політики на українське музичне мистецтво. Він часто писав про особливості радянських кадрових рішень і щиро вболівав за трагічну долю М. Грінченка, неодноразово покликаючись на його праці; побивався за долею спадщини провідних композиторів; звертав увагу на цілеспрямоване нівелювання офіційним радянським музикознавством питомих рис української народної музики («Як паплюжено українську народну пісню за більшовиків») тощо.

О. Флоринський прагнув будувати й розвивати рідну музику, культуру й країну. Він щиро радів з відновлення українських музичних інституцій («Україна матиме свою консерваторію», «Українське музичне видавництво», «Відкриття Київської опери») і вболівав за долю як українського народу загалом, так і кожної людини зокрема – чи то велетнів духу, як М. Лисенко й М. Леонтович, чи то звичайних трудівників. «Характерно, що артисти капели досі не прикріплені до їдальні. Ці хиби треба негайно виправити» [12], – так турботливо й безпосередньо написав він про новостворений хоровий колектив П. Гончарова. Іншими ризами критика були чесність і безкомпромісність. Наостанок додамо, що таким людям доводиться важко в житті, їх надзвичайно мало, і це величезна біда нашого часу...

ІРИНА ШЕРЕМЕТА. ПРИМХИ ДОЛІ ОЛЕКСАНДРА СМОТРИЧА (ФЛОРИНСЬКОГО)...

Джерела та література

1. Гедз В. Джерела до вивчення культурного життя в окупованому Києві (1941–1943 рр.). *Спеціальні історичні дисципліни: питання теорії та методики*. Київ, 2007. Чис. 15. С. 181–205.
2. Горбатюк В. Поважна позиція в українській новелістиці. *Вітчизна*. 2009. № 11–12. С. 66–68.
3. Грабович Г. Голоси української еміграційної поезії. *До історії української літератури. Дослідження, есе, полеміка*. Київ, 2003. С. 356–384.
4. Лавріненко Ю. Роки вагань і досягнень. *Нові дні*. 1974. Лютий. № 289.
5. Мацько В. Між висловлюванням ідеї та художньою структурою. *Смотрич О. Подорож у країну ночі*. Хмельницький, 2010. С. 3–28.
6. Мацько В., Нікітова І. У невеличкому томикові Смотрича вміщається великий світ!. *Філологічний дискурс*. Хмельницький, 2017. Вип. 5. С. 48–70.
7. Нікітова І. Літературна епоха і людина в спогадах Олександра Смотрича. *Філологічний дискурс*. Хмельницький, 2015. Вип. 2. С. 42–45.
8. Нікітова І. Літературний портрет письменника в листах та діалозі. *Філологічний дискурс*. Хмельницький, 2015. Вип. 1. С. 34–37.
9. Нікітова І. Творчість Олександра Смотрича: проблематика і поетика творчості : дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.01. Тернопіль, 2016. 188 с.
10. Шаповал Ю., Золотарьов В. Євреї в керівництві органів ДПУ–НКВС УСРР–УРСР у 1920–1930-х рр. *З архівів ВУЧК–ГПУ–НКВД–КГБ*. Київ, 2010. Вип. 1 (34). С. 53–93.
11. Шеремета І. Музична некрополістика: не тільки для фанатів [Републікація статті О. Смотрича (Флоринського) «За традицією»]. *Культура і життя*. 2018. 28 верес. № 39. С. 6.
12. Флоринський О. Українська національна капела. *Література і мистецтво*. 1941. 29 жовт. № 2. С. 2.
13. Ю. Ш. [Шевельов Ю.] Про самвидав на іншому континенті, про ненависть, про новітню поезію і про інші речі і нації. *Сучасність*. 1975. № 9. С. 10–23.

References

1. Hedz V. (2007) Dzherela do vyvchennia kulturnoho zhyttia v okupovanomu Kyievi (1941–1943 rr.) [Sources for Studying Cultural Life in Occupied Kyiv (1941–1943)]. *Spetsialni istorichni dystsypliny: pytannia teorii ta metodyky* [Special Historical Disciplines: Issues of Theory and Methodology]. Kyiv, # 15, pp. 181–205.
2. Horbatiuk V. (2009) Povazhna pozytsiya v ukraïynskiy novelistytsi [A Reputable Attitude in Ukrainian Short-Story Writing]. *Vitchyzna* [Homeland], # 11–12, pp. 66–68.
3. Hrabovych H. (2003) Holosy ukraïynskoyi emihratsiynoyi poeziyi [Voices of Ukrainian Emigrant Poetry]. *Hrabovych H. Do istoriyi ukraïynskoyi literatury. Doslidzhennia, ese, polemika* [On the History of Ukrainian Literature. Studies, Essays, and Polemics]. Kyiv, pp. 356–384.
4. Lavrinenko Yu. (1974) Roky vahan i dosiahnen [Years of Hesitation and Achievements]. *Novi dni* [New Days], February, # 289.
5. Matsko V. (2010) Mizh vyslovliuvanniam ideyi ta khudozhnuiy strukturoy [Between the Advancing of Idea and Artistic Structure]. *Smotrych O. Podorozh u krayinu nochi* [Travelling to the Land of Night]. Khmelnytskyi, pp. 3–28.
6. Matsko V., Nikitova I. (2017) «U nevelychkomu tomykovi Smotrycha vmishchayetsia velykyi svit!» [“There is Room for the Big Wide World in a Slim Volume of Smotrych!”]. *Filolohichnyi dyskurs* [The Philological Discourse]. Khmelnytskyi, Iss. 5, pp. 48–70.
7. Nikitova I. (2015) Literaturna epokha i liudyna v spohadakh Oleksandra Smotrycha [A Literary Era and a Man in Oleksandr Smotrych's Memoirs]. *Filolohichnyi dyskurs* [The Philological Discourse]. Khmelnytskyi, Iss. 2, pp. 42–45.
8. Nikitova I. (2015) Literaturnyi portret pysmennyka v lystakh ta dialozi [A Literary Description of a Writer in Correspondence and Dialogue]. *Filolohichnyi dyskurs* [The Philological Discourse]. Khmelnytskyi, Iss. 1, pp. 34–37.
9. Nikitova I. (2016) *Tvorchist Oleksandra Smotrycha: problematyka i poetyka tvorchosti* [The Works of Oleksandr Smotrych: A Range of Problems and Poetic Manner of Creation] (a thesis ... Ph.D. in Philology: speciality 10.01.01). Ternopil, 188 pp.
10. Shapoval Yu., Zolotariov V. (2010) Yevreyi v kerivnytstvi orhaniv DPU–NKVS USRR–URSR u 1920–1930-kh rr. [Jews at the Helm of the SPD–PCIF of the Ukrainian Socialist Soviet Republic – Ukrainian Soviet Socialist Republic in the 1920s–1930s]. *Z arkhiviv VUCHK–GPU–NKVD–KGB* [From the Archives of the AUEC–SPD–PCIF–CSS]. Kyiv, Iss. 1 (34), pp. 53–93.
11. Sheremeta I. (2018) Muzychna nekropolistyka: ne tilky dlia fanativ [Republikatsiya statti O. Smotrycha (Florinskoho) «Za tradytsiyeu»] [Musical Necropolis Studies: Not Only for Devotees [A Republication of O. Smotrych (Florynskyi)'s Article «In a Tradition»]]. *Kultura i zhyttia* [Culture and Life], September 28, # 39, p. 6.
12. Florynskiy O. (1941) Ukrayinska natsionalna kapela [The Ukrainian National Choir]. *Literatura i mystetstvo* [Literature and Art], Oct. 29, # 2, p. 2.
13. Yu. Sh. [Sheveliov Yu.] (1975) Pro samvydav na inshomu kontynenti, pro nenavyst, pro novitniu poeziyu i pro inshi rechi i natsiyi [About Samizdat on Another Continent, about Hatred, about Newest Poetry and about Other Things and Nations]. *Suchasnist* [Modernity]. Munich, # 9, pp. 10–23.

Джерелознавство.

Орієнтовний перелік музично-критичних публікацій О. Смотрича (Флоринського)²

1. Україна матиме свою консерваторію. *Українське слово*. 1941. 12 жовт. № 29.
2. Сучасні українські композитори Києва. *Українське слово*. 1941. 29 жовт. № 43³.
3. Українська національна капела. *Література і мистецтво*. 1941. 29 жовт. № 2.
4. Сопілкар [про Д. А. Хмельницького]. *Українське слово*. 1941. 2 груд. № 41.
5. Шевченко і Лисенко. До річниці з дня смерті великого українського композитора. *Українське слово*. 1941. 5 листоп. № 49. Передруки: Тарас Шевченко і Микола Лисенко. *Подільнин*. 1943. 11 берез. № 20; *Волинь*. 1943. 30 трав. № 41; *Голос Дніпра*. 1943. 20 черв. № 74; *Українська правда*. 1943. 11 лип. № 40.
6. Українське музичне видавництво. *Літаври*. 1941. 16 листоп. № 1.
7. Створити українську хореографію. *Українське слово*. 1941. 26 листоп. № 67.
8. Гідно вшанувати пам'ять Миколи Лисенка. *Українське слово*. 1941. 30 листоп. № 71.
9. Фундатор української інструментальної музики. *Нове українське слово*. 1941. 16 груд. № 2. Передруки: *Волинь*. 1942. 25 жовт. № 83; *Голос Дніпра*. 1942. 13 груд. № 169.
10. Київська естрада. *Нове українське слово*. 1941. 27 груд. № 12⁴.
11. Відкриття Київської опери. *Нове українське слово*. 1941. 30 груд. № 14.
12. Микола Леонтович (до 20-річчя з дня смерті). *Нове українське слово*. 1942. 10 січ. № 6. Передрук: *Подільнин*. 1943. 10 січ. № 3.
13. Юдовізація української народної пісні. *Нове українське слово*. 1942. 31 січ. № 23⁵. Передруки: Як жиди намагалися спалювати українську народну пісню. *Подільнин*. 1942. 24 верес. № 78; Як паплюжено українську народну пісню за більшовиків. *Костянтинівградські нові вісті*. 1942. 12 груд. № 51⁶.
14. Франц Шуберт (до 125 річниці з дня народження). *Нове українське слово*. 1942. 31 січ. № 23.
15. Творчий шлях Миколи Лисенка. *Нове українське слово*. 1942. 22 берез. № 65.
16. Концерти Київської консерваторії. *Нове українське слово*. 1942. 23 квіт. № 91⁷.
17. Київська хорова капела. *Нове українське слово*. 1942. 2 трав. № 99⁸.
18. Кирило Григорович Стеценко (до 20-річчя з дня смерті). *Нове українське слово*. 1942. 6 трав. № 102. Передрук: *Волинь*. 1942. 17 трав. № 37.
19. Концерт пам'яті К. Г. Стеценка. *Нове українське слово*. 1942. 20 трав. № 114⁹.
20. Українські композитори світової слави. *Волинь*. 1942. 30 серп. № 67. Передруки: *Подільнин*. 1942. 6 верес. № 73; Українські композитори світового значення. *Світанок*. 1943. 7 лип. № 31.
21. Співець інтимних настроїв. Яків Степовий (1883–1922). *Подільнин*. 1942. 10 груд. № 100.
22. Композитор всесвітнього значення (до 30-ї річниці з дня смерті Миколи Лисенка). *Подільнин*. 1942. 20 груд. № 103.
23. Творець німецької музичної драми Рихард Вагнер (1813–1883). *Подільнин*. 1943. 1 лип. № 52.
24. Олесь і музика. *Подільнин*. 1943. 2 верес. № 70. Передруки: *Нове життя*. 1943. 15 верес. № 42; Олесь в музиці. *Голос*. 1944. 1 жовт. № 40¹⁰.
25. За традицією... [Про «подвійний похорон» О. Петрусенко]. *Голос*. 1944. 9 січ. № 1.
26. Ім'я його незабутнє. Творчий шлях видатного композитора [О. Кошиця]. *Голос*. 1944. 15 жовт. № 42.
27. Микола Леонтович. *Голос*. 1944. 22 жовт. № 43.
28. Микола Лисенко (в тридцять другу річницю смерті). *Голос*. 1944. 5 листоп. № 45. Передрук: Микола Лисенко. Великий син співучого народу. *Український доброволець*. 1944. 30 листоп. № 37.

ІРИНА ШЕРЕМЕТА. ПРИМХИ ДОЛІ ОЛЕКСАНДРА СМОТРИЧА (ФЛОРИНСЬКОГО)...

Олександр Смотрич

КОРОТКІ СПОГАДИ «ВІДПОВІДАЛЬНОГО СЕКРЕТАРЯ»¹¹

<...> В новій ролі «відповідального секретаря» я відповідально бігав, чи радше лазив знівеченими слизькими вулицями міста в пошуках потенційних авторів, запланованих Борисом Володимировичем [Якубським – літературознавцем, редактором літературно-мистецького відділу «Нового українського слова». – *І. Ш.*] статей, нарисів та наукових розвідок. Переважно це були давні знайомі Бориса Володимировича, яких я заставав хворими і немічними з голоду, холоду і старості.

В такому незavidному стані я застав і напівспаралізованого Дмитра Миколайовича Ревуцького. Однак, він охоче вислухав мене, навіть ледь помітно усміхнувся. Коли я почав висловлювати моє захоплення з приводу його статей друкованих ще в «Українському слові», Дмитро Миколайович пообіцяв подумати і може щось таки написати...

Мені дуже сподобалася його книжкова шафа, і він пояснив мені, що ця шафа зроб-

лена з карельської білої сосни і прикрашена різьбою відомого українського майстра-самоука. На тому ми і попрощалися.

За який тиждень я буквально біг на ту саму адресу Дмитра Ревуцького, щоб роздобути фотографію для статті-некролога з приводу його жажної, кривавої смерті, вбивства, що потрясло цілим містом.

На місці я застав декількох місцевих поліцаїв у цивільних вбраннях. Один з них перевіряв мою редакційну посвідку і провів мене до кімнати, де все ще лежав покійний в калюжі крові.

За ніяке фото не могло бути й мови. «Ми його вам вишлемо згодом», – пообіцяв поліцай. Я повернувся до редакції і від схвилюваного і навіть трохи прибитого горем Бориса Володимировича довідався, що до Штепи щойно подзвонили з гестапо і суворо заборонили будь-що давати до газети з приводу вбивства Д. Ревуцького. <...>

МОЯ СУСІДКА ОЛЕНА ТЕЛІГА (осінь 1941 р. – зима 1942 р.)¹²

Кімната літературно-мистецького відділу газети «Українське слово», в якій я мав стіл і зручне крісло постійного кореспондента, була поруч з кімнатою, де Олена Теліга редагувала свої «Літаври». Отож, будиши такими близькими сусідами, ми швидко познайомилися.

Олена Теліга, років тридцяти п'яти жінка, все ще по-дівоному струнка, з вогником насмішкватості в очах, в темному добре припасованому костюмі – була саме такою, якою, як здавалося мені, мусить бути елегантна європейська (!) молода ще пані.

Я не знав – ані де вона мешкає, ані з ким приятелює, чи зустрічається. Коротко – я знав її лише в холодних стінах будинку редакції на Бульварно-Кудрявській. За одним винятком, коли я зустрів її в товаристві молодій панні, Галини Рогальської, на Шевченківському бульварі і поінформував їх про жахне вбивство старого, напівспара-

лізованого Дмитра Миколаєвича Ревуцького, за яке щойно стало відомо в редакції.

«Це вони хочуть нас усіх залякати!», – вислухавши мене, сказала Олена Теліга.

Важко сказати, кого саме вона мала на увазі кажучи «вони» – німецьких «визволителів», радянську агентуру, чи все ще дуже живучу російську білогвардійщину?.. Справді важко сказати, бо це вже був час, коли в кабінеті головного редактора сидів недоброї пам'яті проф. К. Штепа, коли замість «Українського слова» було т. зв. «Нове українське слово», в якому oprіч назви майже нічого не було українського, коли в стінах редакції запанувала виключно російська мова, коли більше ніхто не вірив чуткам, що відповідального редактора «Українського слова» Івана Рогача разом з його товаришами було екстрено викликано до Берліна, мало не на переговори в справі створення українського уряду. <...>

ПОСТАТІ

Редакція „Подільнина“ за роботою



«Редакція „Подільнина“ за роботою» [Шарж]. *Подільнин*. 13.08.1942. № 66.

З ліва на право: «Вундеркінд» (чудо-дитина) редакції Флоринський з дружиною обмірковують проблему новосілля. Цибульська вишукує цитати з романів... Нерозлучні Бородай і Ковалів спільно обдумують «знайдену» тему для фейлетону. Редактор Кошельник після безрезультатного шукання квартири... Секретар Іваницький читає коректору Павлавськочу «отченаш» за його коректорські «гріхи»... Начальний редактор Корбутяк з технічною (не особистою!) секретаркою Мельник на «діловій розмові»... Невтомна друкарка Сувчинська, яка списала для «Подільнина» скирти паперу... Вгорі – художник Рибецький зі «страшною» зброєю шукає нової «жертви»...

Примітки

¹ Перу О. Флоринського, вірогідно, належить анонімна стаття «Батько української музики. До 100-річчя з дня народження Миколи Лисенка» (див.: *Подільнин*. 1942. 22 берез. № 26).

² До пропонованого списку увійшли публікації, підписані автонімом або дешифрованим криптонімом О. Ф.; припускаємо, що О. Флоринський публікувався і під іншими псевдонімами (наприклад, Ол. Барвінок або О. Чудаченко), однак наразі це документально не підтверджено.

³ Підписано криптонімом О. Ф.

⁴ Підписано криптонімом О. Ф.

⁵ Підписано псевдонімом О. Гаспар.

⁶ Обидві статті підписано автонімом.

⁷ Підписано криптонімом О. Ф.

⁸ Підписано криптонімом О. Ф.

⁹ Підписано криптонімом О. Ф.

¹⁰ Підписано криптонімом О. Ф.

¹¹ Подано за: Смотрич Олександр. Короткі спогади «відповідального секретаря». *Філологічний дискурс*. Хмельницький, 2015. Вип. 2. С. 49–50.

¹² Подано за: Смотрич Олександр. Моя сусідка Олена Теліра (осінь 1941 р. – зима 1942 р.). *Філологічний дискурс*. Хмельницький, 2015. Вип. 2. С. 48–49.

SUMMARY

Ukrainian culture of the German occupation period has been developed in different conditions, depending on the national and cultural policies of occupants in various parts of the Ukrainian lands. Cultural life of the occupied Kyiv is divided into two periods: the first, from the beginning of occupation to the mass executions of the Ukrainian intelligentsia in February, 1942. It is distinguished by the Ukrainian culture prosperity, while the second stage of cultural life is characterized by its decline.

Oleksandr Florynskyi (later known as Smotrych) is the most prominent representative of Ukrainian musical criticism of 1941–1944 – a musician by profession and a writer by vocation. O. Florynskyi, despite his rather significant achievements, is not a very *convenient* figure for music studies, since he has been a radical Ukrainian nationalist. Whatever he has written, he does it naturally from the point of view of Ukrainocentrism. In many of his articles there are bright anti-Bolshevik and anti-Semitic speeches. An uncompromising life position has turned to emigration for O. Florynskyi at the end of the Second World War.

The artistic theme of O. Florynskyi articles is represented by music, literature and fine arts. Now it has been a success to find more than twenty of his musical critical published works – creative portraits, critical, review, problem articles and other texts. They have been published in the *Ukrainske Slovo*, *Nove Ukrainske Slovo*, *Podolianyn*, *Holos* newspapers. The author has collaborated with them. The main theme of O. Florynskyi musical-critical opuses is the work of Ukrainian composers, in particular those who have been attacked since previous decades: M. Leontovych, K. Stetsenko, Ya. Stepovyi, O. Koshyts, and, most of all, M. Lysenko. In his published works the patriotic O. Florynskyi has exposed the negative influence of the Bolshevik policy on Ukrainian musical art. He has often written about the peculiarities of the Soviet personnel decisions and empathized sincerely the tragic fate of M. Hrinchenko. He has drawn attention to the purposeful invalidation of Ukrainian folk music specific features by the official Soviet musicology. O. Smotrych has been pleased with the restoration of the Ukrainian musical institutions and empathized the fate of the entire Ukrainian people in general and everyone apart.

Keywords: musical criticism, musical publicism, musical journalism, Ukrainian musical culture during the German occupation period, Ukrainian musical diaspora, O. Smotrych (Florynskyi).

УДК 82–94(477–25)

ВАЛЕРІЯ ВІРСЬКА: «МИ БУЛИ СПРАВЖНІ ДІТИ ВІЙНИ...»

Марина Курінна

У публікації представлено автобіографічні спогади народної артистки УРСР, солістки Державного ансамблю танцю УРСР Валерії Вірської (1930–2016). Мемуари містять дані загальноісторичного характеру (життя Києва в період окупації 1941–1943 рр.), відомості про становлення київської балетної школи в 1940-х роках, спогади про майстрів балетної сцени 1940–1960-х років А. Ваганову, Г. Березову, Н. Верекундову, З. Лур'є, О. Сталінського та ін.; інформацію про роботу В. Вірської у Львівському оперному театрі та перехід артистки до Державного ансамблю танцю УРСР під керівництвом Павла Вірського.

Ключові слова: Валерія Вірська, Павло Вірський, київська балетна школа, український танець.

The autobiographical reminiscences of the people's artiste of the Ukrainian SSR, the soloist of the State Dance Ensemble of the Ukrainian SSR Valeriya Virska (1930–2016) are presented in the published work. The memoirs contain information of the universal historical nature (Kyiv life during the occupation of 1941–1943), facts about the formation of the Kyivan Ballet School in the 1940s, the reminiscences on the masters of the ballet stage of the 1940s–1960s – A. Vahanova, H. Berezova, N. Verekundova, Z. Luriye, O. Stalinskyi and others. The last part of the work is dedicated to V. Virska work in Lviv Opera Theatre and the artiste transit to the State Dance Ensemble of the Ukrainian SSR under Pavlo Virskyi direction.

Keywords: Valeriya Virska, Pavlo Virskyi, Kyiv Ballet School, Ukrainian dance.

Ім'я Валерії Семенівни Вірської (1930–2016) – артистки яскравої творчої долі, сценічний успіх якої збігся з розквітом народно-сценічної хореографії в 1950–1970-х роках, – не лише добре відоме у вітчизняному мистецтвознавчому середовищі, воно давно стало легендарним. Понад 25 років свого життя (1954–1980) В. Вірська присвятила роботі в Державному ансамблі танцю УРСР, де працювала спочатку провідною солісткою, а згодом – балетмейстером-репетитором¹. Захоплені відгуки про створені нею хореографічні образи («Метелиця», «Рукодільниці», «Плескач», «Про що верба плаче» тощо) містяться на сторінках багатьох українських і зарубіжних часописів минулих років. Талант артистки часто ставав предметом глибокого аналізу українських мистецтвознавців (Г. Боримська, М. Козловський, Д. Бальтерманц, Л. Козиренко)². Ліричний, невагомий, овіяний поезією – такими епітетами характеризували її танець сучасники. І якщо сценічний бік життя цієї дивовижної жінки був завжди на ви-

ду у глядачів і критиків, то особистий залишався прихованим для допитливих очей. Приміром, маловідомим періодом біографії В. Вірської залишається історія її знайомства та подружніх стосунків з першим чоловіком³ – балетмейстером Павлом Вірським⁴.

Розмова з В. Вірською в 2011 році дала змогу зафіксувати унікальні спогади про її долю поза сценою. Запропоновані в цій розвідці автобіографічні матеріали публікуються вперше⁵, переклад з російської здійснено інтерв'юером, окремі факти із життя танцівниці доповнено коментарями.

Народилася я 1930 року в Києві. Сім'я наша була звичайна: тато, мама, я і двоє сестер (Тамара – старша, я – середня, Світлана – молодша). Батько мій був чернігівським українцем, чудово співав, хоча й ніколи не виходив на сцену. У нашій родині ніхто і ніколи не мав жодного відношення до театру. Мама не працювала, виховувала дочок, які з'явилися майже одна за одною.

МАРИНА КУРІННА. ВАЛЕРІЯ ВІРСЬКА: «МИ БУЛИ СПРАВЖНІ ДІТИ ВІЙНИ...»

До початку війни, у 1941 році, я закінчила три класи середньої школи. Як і багато інших киян, евакуюватися ми не встигли, німці наступали дуже швидко, і нам довелося залишитися в Києві. Через півроку за старшою сестрою – Тамарою – прийшли із школи: її разом з іншими підлітками відправили до Німеччини. Мені тоді було трохи більше десяти, їй – дванадцять з половиною років. Наприкінці війни територію, де вона перебувала, звільнили американці. Пропонували їй залишитися, але вона повернулася до Києва, до рідної домівки. Урешті-решт закінчила медичний інститут і пропрацювала понад двадцять років лікарем.

Я жила в хорошому районі, – одному із центральних, – на вул. Жилинській, 146. Місце було дуже зручне, і під час окупації ми фактично звідти не виїжджали. Іноді до нас заходили німецькі патрулі, перевіряли, шукали полонених. На розі вулиць Степанівської⁶ і Жилинської, у районі сучасної площі Перемоги, був єврейський базар, та й вокзал недалеко знаходився. Життя в районі вирувало: це не було ніби десь на задвірках.

Батько під час війни перебував у тилу, був звільненим від військового обов'язку. Ще хлопчиком, під час Першої світової війни, він отримав наскрізне поранення в область серця. Ледве вижив. Згодом працював на Подолі⁷ в гастрономі біля підніжжя Андріївського узвозу. Цей магазин тоді знало багато киян. Там завжди був найкращий хліб, ковбаси. Ми теж туди ходили, але багато не купували, бо грошей у нас не було.

Під час війни дуже сильно голодували. Ми, діти, ходили в ботанічний сад, у Лавру, трясли там яблука – їли буквально все, що знаходили. Ми були справжні діти війни. Нам давали картки на хліб, по п'ятдесят грамів на кожного. І коли Тамари вже не було, а мама дивилася за молодшою сестрою, за цим хлібом бігала я. Ось тоді, пам'ятаю, бачила ту страшну колону, в якій євреїв вели на смерть до Бабиного Яру⁸. Холодний день був такий, сирий, осінній... Приходила додому із цим хлібом. П'ятдесят грам..., а потім знову їсти нема що. Тоді я брала велику сулію, наливала в неї води, брала склянку і, уявіть собі: маленька дів-

чинка з хорошими ніжками, з гарненьким личком кілька місяців поспіль кричала на базарі: «Кому води холодної!». Таким було моє дитинство.

Перші півроку окупації ми, діти, просто блукали містом, а потім нас зібрали в школі, яка стояла недалеко від мого будинку. Хто там викладав, – я не пам'ятаю, але в нас було щось на кшталт самодіяльності: хто співав, хто декламував. Мама одного разу принесла мені з ринку тамбурин. Я відразу принесла його до школи. Танцювала і біла в цей тамбуринчик: раз–два–три–чотири... Добре у мене виходило, але на цьому все й закінчилося.

Одного разу хтось із дітей сказав: «Побігли, там, десь, годують кашею!» Ось так і почався мій, так би мовити, шлях у мистецтво. Побігли ми на вулицю Пушкінську. Виявляється, там ще до війни була сформована балетна школа, вихованці якої поповнювали трупі Київського оперного театру. Пушкінська, на диво, прекрасно збереглася, її не бомбардували... Нас, дівчаток, прибігло десять. Дали нам каші. Я поїла і побігла додому. Наступного ранку ми, діти, знову там з'явилися. А в балетній школі вже до цього часу формували невеликі групи для занять класичним танцем. Нас переглянули. Майже всіх «забракували», залишили мене і ще одну маленьку дівчинку. «А ось ти, – кажуть, – залишайся! Завтра приходи». Я прийшла наступного дня і позанаступного: ходила туди їсти... і танцювати! Школа була невелика, але досить професійна. Тут я вперше дізналася, що таке балетний «станок» і засвоїла перші хореографічні рухи. Коли місто звільнили, з евакуації почали повертатися артисти. До Києва приїхали представники петербурзької балетної школи. Більшість із них отримала квартири саме на Пушкінській, поряд із школою. У нас, учнів, з'явилися чудові педагоги.

Верекундова Наталія Вікторівна⁹. Вона приїхала з двома маленькими синами. Дуже добра, дуже тепла, чуйна. Пам'ятаю, як Верекундова, коли в неї залишався вільний час між уроками, візьме нас, дітей, за руки і веде пити чай. Ми, дівчатка і хлопчики, осіб вісім, за нею йдемо, сидимо, сміємося, чай

АРХІВ

п'ємо і знову на заняття йдемо. Ось такі педагоги в нас були!

Потім моїм педагогом була Зінаїда Михайлівна Лур'є¹⁰. До війни вона була примадонною Харківської опери. Дивовижна виконавиця, вона танцювала і викладала одночасно. Таким самим чудовим був чоловічий склад театру: Апухтін¹¹, Белов¹²... По-справжньому, знаєте, академічні артисти. Трохи згодом приїхала Галина Олексіївна Березова¹³. Вона була така солідна, серйозна, права рука Агрипини Ваганової¹⁴ в Ленінграді. Саме вона стала відбирати нас за віком і технікою, і я фактично закінчувала клас Галини Олексіївни Березової. Тому хореографічну освіту я здобула саме академічну.

Хто був з випускників? Березовський клас – це... Можна сказати, починаючи із себе? Це – Котляр. Це – Іванушкіна Рита, Коля Калустян, Надя Кохановська, Люба Самгіна... Галина Олексіївна, звичайно, була типовою представницею петербурзької школи. Я, на жаль, ніколи не бачила, як вона танцювала, але викладачем вона була блискучим. У роботі – дуже серйозна, вимоглива, мала хороші організаторські здібності. Після повернення артистів з евакуації саме вона стала керівником школи, і фактично завдяки їй балетне училище з вулиці Пушкінської перевели в нову будівлю, де воно нині й існує.

Мій диплом був підписаний Агрипиною Вагановою. Це був перший великий післявоєнний випуск. Ми своїми силами підготували «Лускунчика»¹⁵, а також окремі концертні номери. Рита Іванушкіна виконувала партію Маші. Вона була старша за нас на кілька років, а тому й краще підготовлена. Ми були ще трохи «сирі». Я танцювала Зиму. Пам'ятаю, як нам видали балетні туфлі... Нових ніхто не давав. Отримували якісь залишки балетних туфлів від балерин, заливали в них столярний клей, щоб їх якось зміцнити, і танцювали.

Ваганова приїхала за кілька місяців до прем'єри і ретельно опрацьовувала з нами наші партії. Пригадую, що улюбленим її номером була «Угорська рапсодія» Ф. Ліста. Нас було дві пари виконавців, і я в їхньому числі. Багато говорили, що Ваганова була

дуже жорсткою в роботі, але я такого не пам'ятаю. Можливо, нас, дітей війни, вона жаліла. Навчання в мене було дуже щасливим, хоча в родині в цей самий час ми ледве-ледве зводили кінці з кінцями. Після випуску, на жаль, залишитися в Києві я не змогла, тому що в театрі не було вільних місць. Чекати впродовж року роботи в театрі також не було можливості. По-перше, я хотіла танцювати; по-друге, потрібно було допомагати вдома близьким, і я попросила направлення у Львів.

Про Львівський театр можна багато розповідати. Ще в 1939 році, після возз'єднання України¹⁶, до Львова виїхав цілий випуск наших київських балерин, і разом з ними – знаменитий балетмейстер Микола Іванович Трегубов¹⁷. Він був дивовижним постановником, також вихованцем Петербурга. Сталінський¹⁸, наш киянин... Він тривалий час працював там провідним балетмейстером. Дуже відданий своїй справі, цікава, культурна людина. Із старшого покоління був Мономахов¹⁹ – дивовижний виконавець драматичних партій, Наталія Слободян²⁰, Іллінська²¹ – вихованка петербурзької школи... Трегубов поставив у Львові два балети, згодом виїхав до Одеси, а звідти – до Києва. Увесь київський випуск, який виїхав до Львова 1939 року, став фактично основою трупи. Ми, новоприбулі, танцювали більше дуетні номери, а студенти-студійці становили кордебалет. У Львівському театрі я пропрацювала два роки, там отримала свою першу зарплату. Як зараз пам'ятаю: нам платили один карбованець на день. Однак дім мій залишався в Києві, і мені, звичайно ж, хотілося повернутися. Згодом, коли я приїжджала до Львова з ансамблем Павла Вірського, виконувала на сцені театру ці знамениті постановки – «Про що верба плаче», «Хміль» та ін. Мені завжди приносили у гримерку букетик квітів на згадку про те, що я тут колись танцювала.

Після Львова я працювала в ансамблі Північної групи військ Міністерства оборони СРСР. Потім потрапила до Ансамблю пісні і танцю України, яким тоді ще керувала майже півроку Лідія Дем'янівна Чернишова²². І, зрештою, коли 1955 року до Києва

МАРИНА КУРІННА. ВАЛЕРІЯ ВІРСЬКА: «МИ БУЛИ СПРАВЖНІ ДІТИ ВІЙНИ...»

приїхав Вірський, у мене почалося інше життя, більш серйозне.

Павло Павлович Вірський до моменту приїзду в Київ був уже відомим постановником, балетмейстером Ансамблю пісні і танцю Радянської Армії²³ в Москві. Він організував для нас попередній перегляд, щоб оцінити наш професійний рівень. Ми, звичайно, репетирували, підтягнулися... і Вірський погодився з нами працювати! Можливо, якби не було Павла Павловича, моя б доля склалася зовсім по-іншому, але мені пощастило! По-перше, Вірський був людиною дуже високої культури. По-друге, він вдихнув нове життя в український народний танець. Він сам укладав хореографічні композиції, сам ставив їх, сам відбирав виконавців. І той танець, який вийшов з його рук, я б радше назвала академічним. Про це свідчить і аналіз тих творів, які були ним поставлені. Наприклад, про це пише Г. Боримська в книзі «Самоцвіти українського танцю»²⁴. Авторка збирала матеріали ще за життя Павла Павловича. Дуже цінна книга.

Вірський був справжньою людиною. Справжньою людиною! Він, при його строгості і вимогливості в роботі, був дуже добрим, дуже чуйним, дуже справедливим. Якщо в ансамбль приходила людина з дитячого будинку, він її ніколи не залишав без уваги. Наприклад, була у нас така Маша Мазалова. Якщо в когось щось траплялося, він перший поспішав на допомогу. Вірський ставився до танцівників, як до своїх дітей. Якщо було потрібно, віддавав своє, особливо чоловічому складу. Такого другого Павла Вірського вже не буде ніколи! У творчому відношенні він прекрасно грав на форте-

піано, трохи розмовляв кількома мовами і нічого не любив більше за балет, музику і мистецтво. Мені відомо, що родом він був з Одеси. У сім'ї їх було двоє синів – він і старший брат Олексій²⁵. Родина належала до дворянського прошарку, і тому після революції їх буквально вигнали з дому на вулицю. Сам Павло Павлович розповідав, що в пошуках засобів до існування вони з братом брали мотузку і йшли з нею до моря. Там кидали її у воду, витягали і сушили на сонці, а самі в цей час купалися. Треба сказати, що Вірський був дуже хорошим плавцем! Коли приносили мотузку додому, батько знімав з неї сіль. Ось звідки згодом з'явилися «Чумаки»! Брата Олексія за радянських часів розстріляли, у нього залишилися дружина і син. Павло Павлович усиновив племінника і до останніх своїх днів дбав про нього. Я добре знала його матір – Олімпіаду Олексіївну Бакіну²⁶. Словом, про Вірського можна багато розповідати. Однак це повинно бути інше, окреме інтерв'ю. Про Вірського потрібно говорити іншою мовою. І я, гадаю, ми про це ще поговоримо.

Валерія Семенівна обіцяла, що розпочата бесіда буде продовжена, але, на жаль, через незадовільний стан її здоров'я (після невдалої операції на очах, вона почала поступово втрачати зір) чергова зустріч так і не відбулася. На початку 2016 року Валерія Вірська полишила цей світ, і доводиться лише шкодувати за втраченими свідоцтвами безпосереднього очевидця подій української культури другої половини ХХ ст.

Записала М. Курінна
Київ, 29 червня 2011 р.

Примітки

¹ Нині – Національний заслужений академічний ансамбль танцю України імені Павла Вірського.

² Боримська Г. Самоцвіти українського танцю. Київ : Мистецтво, 1974; Козловський Н., Бальтерманц Д. Государственный заслуженный Ансамбль танца Украинской ССР. Киев : Государственное издательство изобразительного искусства и музыкальной литературы УССР, 1960; Козиренко Л. Українські «зірки» і Південний Хрест (по Латинській Америці). Київ : Видавництво політичної літератури України, 1967.

³ В. Вірська була заміжня тричі: за балетмейстером П. Вірським, танцівником М. Апухтіним та мистецтвознавцем І. Диченком.

⁴ Вірський Павло Павлович (1905–1975) – український артист балету, балетмейстер, педагог. Художній керівник Харківського, Дніпропетровського та Київського театрів опери та балету (1930-ті рр.). Організатор (1937), балетмейстер (до 1940) і художній керівник (1955–1975) ансамблю танцю УРСР.

⁵ З повним текстом інтерв'ю можна ознайомитися в Архівних наукових фондах рукописів та фоно-

АРХІВ

записів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського (Київ), ф. 56, од. зб. 36.

⁶ Сучасна вул. Старовокзальна.

⁷ Поділ – історична місцевість Києва, низинна частина історичного центру столиці України.

⁸ Бабин Яр – урочище на північно-західній околиці Києва, упродовж 1941–1943 років стало місцем масових розстрілів мирного населення (переважно євреїв і ромів), радянських військовополонених та підпільників. В. Вірська дещо плутається у спогадах: масові розстріли єврейського населення відбулися наприкінці вересня 1941 року, а не через півроку окупації, як про це згадує артистка.

⁹ Верекундова Наталя Вікторівна (1908–1987) – українська артистка балету, випускниця Ленінградського хореографічного училища. Працювала в Київському й Одеському ДАТОБ. Упродовж 1934–1968 років викладала в Київському хореографічному училищі.

¹⁰ Лур'є Зінаїда Михайлівна (1909–1987) – українська артистка балету, випускниця Харківської балетної студії Н. Тальорі-Дудинської. Працювала в Харківському, Дніпропетровському та Київському ДАТОБ. Упродовж 1939–1970 років викладала в Київському хореографічному училищі.

¹¹ Апхутін Микола Олександрович (1924–1996) – український артист балету, випускник Ленінградського хореографічного училища. Працював у Київському ДАТОБ ім. Т. Шевченка. Упродовж 1951–1971 років працював у Київському хореографічному училищі, у 1972–1996 роках (з перервами) – педагог-репетитор Державного ансамблю танцю України ім. П. Вірського.

¹² Белов (справж. Дубін) Анатолій Антонович (1925–2001) – український артист балету, навчався в Московському і Київському хореографічних училищах. Працював як соліст і репетитор у Київському, Харківському, Челябінському та Дніпропетровському ДАТОБ.

¹³ Березова Галина Олексіївна (1909–1997) – український балетмейстер і педагог, випускниця Ленінградського хореографічного училища. Упродовж 1937–1947 років (з перервами) – балетмейстер-постановник Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка, у 1945–1980 роках викладала в Київському хореографічному училищі.

¹⁴ Ваганова Агрипина Яківна (1879–1951) – російська артистка балету, балетмейстер, педагог, розробник методичної системи навчання класичного танцю російської балетної школи.

¹⁵ «Лускунчик» – балет на музику П. Чайковського, підготовлений силами Київського хореографічного училища і показаний 1950 року на сцені Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка. Головний балетмейстер вистави – Г. Березова, консультант – А. Ваганова, диригент – Т. Цибенко, сценограф – Й. Юцевич. Головні партії у виставі виконали М. Іванушкіна (Маша), В. Іващенко (Принц), Л. Мякішев (Лускунчик-

лялька), Н. Качулова (Маша-дівчинка), Д. Камишнікова (фея Драже).

¹⁶ Ідеться про входження західноукраїнських земель до складу СРСР у 1939 році.

¹⁷ Трегубов Микола Іванович (1912–1997) – український артист балету, балетмейстер, випускник Ленінградського хореографічного училища. Упродовж 1940–1948 років (з перервами) – балетмейстер Львівського ДАТОБ.

¹⁸ Сталінський Олег Миколайович (1906–1990) – український артист балету. Навчався в балетних студіях Б. Ніжинської і З. Ланге в Києві, удосконалювався в ленінградських педагогів К. Вязем, В. Семенова, В. Пономарьова. Працював у театрах Києва, Тбілісі, Харкова, Одеси. Упродовж 1946–1987 років працював провідним солістом та балетмейстером-репетитором Львівського ДАТОБ.

¹⁹ Мономахов М. М. – український танцівник, упродовж 1930–1950-х років працював у Київському й Львівському ДАТОБ.

²⁰ Слободян Наталя Василівна (1923–2013) – українська артистка балету, випускниця Київського хореографічного училища. Упродовж 1944–1998 років (з перервами) – провідна солістка, балетмейстер-репетитор, художній керівник балетної трупі Львівського ДАТОБ.

²¹ Іллінська Валерія Миколаївна (1920–?) – українська артистка балету, випускниця Ленінградського хореографічного училища. Упродовж 1940–1958 років (з перервами) працювала у Львівському ДАТОБ.

²² Чернишова Лідія Дем'янівна (1912–1975) – український балетмейстер, випускниця Ленінградського хореографічного училища. Упродовж 1944–1955 років працювала художнім керівником Ансамблю пісні і танцю УРСР.

²³ З 1946 року – Двічі Червонопрапорний орден Червоної Зірки ансамблю пісні і танцю Радянської Армії ім. О. Олександрова.

²⁴ Боримська Г. Самоцвіти українського танцю. Київ : Мистецтво, 1974. 136 с.

²⁵ Вірський Олексій Павлович (1903–1937) – брат П. П. Вірського. Член ВКП(б) з 1926 року, у другій половині 1930-х років працював завідувачем сектору політпросвіти Одеської облнаросвіти. У 1937 році був визнаний активним учасником троцькістської терористичної організації, члени якої займалися шкідницькою роботою у культпросвітніх установах Одеської області. Розстріляний 28 вересня 1937 року. У 1957 році Військова колегія Верховного суду СРСР переглянула слідчі матеріали: вирок 1937 року стосовно О. П. Вірського було скасовано, справу у кримінальному порядку припинено за відсутністю складу злочину. Додаткова перевірка підтвердила, що О. П. Вірський був засуджений за антирадянську діяльність безпідставно.

²⁶ Олімпіада Олексіївна Вірська. Мешкала в Одесі разом з родиною старшого сина – Олексія Вірського – по вул. Баранова, 40, кв. 2.

УДК 78.03(477)"1921/1923"

ПАЗЛИ НАШОЇ ІСТОРІЇ: ЛІТОПИС МУЗИЧНОГО ЖИТТЯ УКРАЇНИ (1921–1923) *

Валентина Кузик

Пропонуємо до уваги наукової спільноти архівні матеріали музичного життя України за 1921–1923 роки, збережені за складних умов тоталітарної системи.

Ключові слова: архівна робота, бібліографія, тоталітаризм.

The archival materials for 1921–1923, preserved in the complex conditions of the totalitarian system, are proposed to the scientific community attention.

Keywords: archival work, bibliography, totalitarianism.

Продовжуємо друкувати сторінки літопису музичного життя України (зафіксованого в 1960-х рр.) у записах бібліографів колишнього відділу музикознавства, які 1971 року повинні були згоріти на подвір'ї тодішнього ІМФЕ АН УРСР. Роки 1921–1923 вирізняються тим, що виявляють кардинальну політичну переорієнтацію всього суспільного життя (включно з культурно-мистецьким) з національних пріоритетів незалежної Української держави на пролетарсько-більшовицькі ідеї новоствореної Країни Рад – майбутнього СРСР. Пам'ятаємо, що науковці здійснювали записи в часи суціль-

ного панування компартійної ідеології і відповідної цензури (із сумнозвісними «чорними списками»), тому низку фактів, за замовчуванням, оминали. Як і в попередній публікації (див.: Студії мистецтвознавчі. – 2018. – Чис. 1), у квадратних дужках подаємо короткі коментарі (більш розлогі – у примітках). Тексти оприлюднено українською мовою. При перекладі якомога точніше дотримувалися стилістичної побудови речень першоджерела. Низку важливих подій того часу, що їх із цензурних міркувань не було зафіксовано, уміщено наприкінці літопису кожного року в Додатках.

1921 рік

СІЧЕНЬ, 23 Загибель видатного композитора М. Д. Леонтовича від руки бандита в селі Марківка на Поділлі ¹.

Газ. «Вісти». – 2 берез. ²

СІЧЕНЬ Хор, утворений із читачів бібліотеки ім. Т. Шевченка (Новостроїнський район Києва), заснували П. Г. Тичина й Г. Г. Верьовка. Після смерті М. Леонтовича, хор було названо його ім'ям. Водночас «Просвіта Новостроїнського району» відкрила в школі ім. Голя хорову студію, якою також диригував П. Тичина. Обидва хори невдовзі об'єдналися під назвою «Капела-студія імені М. Леонтовича», пізніше перейменованою на «Музична студія ім. Леонтовича».

Журн. «Музика». – 1924. – № 10–12. – С. 230.

ЛЮТИЙ Для оперних театрів перекладено українською такі опери: «Фауст» [Ш. Гуно] – перек[ладачка] Л. Старицька-Черняхівська ³, «Демон» [А. Рубинштейна] – Филипович, «Севільський цирульник» [Дж. Россіні] – Меженко, «Кармен» [Ж. Бізе] – О. Журлива. Поет П. Тичина редагує лібрето опери «Казка про царя Салтана» [М. Римського-Корсакова], В. Поліщук – «Князь Ігор» [О. Бородіна], М. Терещенко – «Міньон» [А. Тома].

Журн. «Шляхи мистецтва». – № 1.

* Продовження. Початок див.: Студії мистецтвознавчі. 2018. Чис. 1 (61). С. 90–107.

АРХІВ

ЛЮТИЙ, 15 Перший вечір української пісні відбувся в Харкові у приміщенні Трудової школи ім. Б. Грінченка. Виступав хор робітничого клубу ім. Т. Г. Шевченка. Диригував Трохименко. У програмі: М. Леонтович – «Щедрик» та ін., К. Стеценко – «Сійтеся квіти» та ін., В. Ступницький – «Жала Уляна», О. Нижанківський – «Гуляли, гуляли».

Газ. «Вісти». – 18 лют.

ЛЮТИЙ, 19 Постанова Ради народних комісарів № 77 про облік робітників культури та просвіти.

«Собрание узаконений и распоряжений Рабоче-крестьянского правительства Украины». – Ч. 1; газ. «Вісти». – 8 берез.

ЛЮТИЙ, 26 Постанова Президіуму ВУЦВК № 73 про вшанування пам'яті Т. Г. Шевченка. Оголошено конкурс на масову оркестрову і хорову фантазію на тему «Життя Шевченка» (від неволі до волі).

Культурне будівництво в Українській РСР. – Київ, 1960. – Т. 1 (1917–1941); газ. «Вісти». – 26 лют.

КВІТЕНЬ 3 метою кращого художнього обслуговування робітничих клубів і сільських районів Державна хорова капела «Думка» на час літнього сезону сформувала вокальну бригаду для проведення агітаційних концертів по Україні.

Газ. «Вісти». – 13 квіт.

Дитячі опери М. Лисенка «Коза-Дерева» і В. Сокальського «Ріпка» готують до постановки в Державному дитячому театрі в Харкові. Як диригент запрошений д-р Кравцов.

Газ. «Вісти». – 20 квіт.

За наказом Головполітпросвіти Народного Комісаріату з просвіти створено Комітет пам'яті М. Леонтовича, до якого увійшли діячі мистецтв, музиканти і композитори, громадські діячі.

Довженко В. Нариси з історії української радянської музики. – Київ, 1957. – С. 63⁴.

ТРАВЕНЬ, 19 Концерт Центрального Державного українського хору, присвячений пам'яті М. Леонтовича, відбувся в Харкові. Вступне слово – «Творчість М. Леонтовича» – диригента Ф. Соболя. Диригували Карпов і Соболю. У програмі: «Ой зійшла зоря», «Легенда», обробки народних пісень.

Газ. «Вісти». – 21 трав.

СЕРПЕНЬ, 1 Конференція українських любительських груп і хорів відкривається у клубі Радянської типографії в Харкові.

Газ. «Вісти». – 30 лип.

Для тих, хто закінчив районні двомісячні курси українознавства в Харкові, відбулися концерт Центрального українського державного хору та лекція диригента Ф. Соболя про українську пісню. Письменник і кобзар Гнат Хоткевич прочитав низку лекцій про українську музику (з ілюстраціями на бандурі).

Газ. «Вісти». – 11 серп.

СЕРПЕНЬ, 21 Харківська професійна спілка «Всеробмис» [Всеукраїнські робітники мистецтва] у день «Допомоги голодуючим» (Поволжя) організувала концерти.

Газ. «Комуніст». – 21 серп.

ВАЛЕНТИНА КУЗИК. ПАЗЛИ НАШОЇ ІСТОРІЇ: ЛІТОПИС МУЗИЧНОГО ЖИТТЯ УКРАЇНИ (1921–1923)

ВЕРЕСЕНЬ, 13 Постанова Ради народних комісарів УРСР про передачу театрів, клубів, книгосховищ і читалень центральних радянських закладів під юрисдикцію Народного Комісаріату з просвіти УРСР.

Культурне будівництво в Українській РСР. Держвидав політичної літератури УРСР. – Київ, 1960. – Т. 1 (1917–1941).

ВЕРЕСЕНЬ, 25 Закінчився II Губернський з'їзд профспілки «Всерабмис» у Харкові. Були прочитані доповіді: про завдання робітників мистецтва на сучасному етапі – Гринько, про роботу культурно-просвітнього відділу – І. Туркельтауба.

Газ. «Вісти». – 29 верес.

ВЕРЕСЕНЬ, 28 У Києві, у залі Пролетарського будинку мистецтв, відбувся концерт хорової капели «Думка», що повернулася з 49-денної концертної поїздки. У програмі – твори М. Лисенка, О. Кошиця, М. Леонтовича, К. Стеценка та ін.

Газ. «Вісти». – 30 верес.

ЖОВТЕНЬ, 4 З метою боротьби з халтурою на естраді президіум Харківського Губвідділу «Всерабмис» прийняв рішення про заборону влаштовувати концерти без санкції Спілки.

Газ. «Вісти». – 4 жовт.

Зимовий сезон Центрального українського державного хору ім. М. Леонтовича в Харкові відкрився концертом із творів: П. Батюка, К. Богуславського, О. Кошиця, М. Леонтовича, П. Сениці ⁵, Я. Степового ⁶, В. Ступницького ⁷. Зібрані кошти спрямовано на допомогу голодуючим.

Газ. «Вісти». – 28 жовт.

ЛИСТОПАД, 4 У Києві помер видатний український композитор Яків Степанович Степовий (Якименко).

Газ. «Вісти». – 5 листоп.; журн. «Музика». – 1923. – № 8–9. – С. 3.

ЛИСТОПАД, 12 Концерт Центрального державного хору з творів українських сучасних композиторів у Харкові. Виконували: О. Кошиць – «Щигликове весілля»; М. Леонтович – «За городом качки пливуть», «Пряля», «Дударик», «Легенда»; П. Сениця – «Згасає довгий літній день», «Ковалиха» та сольні твори; Я. Степовий – «Не беріть у зеленому лузі верби», «Зимовий вечір»; К. Стеценко – «Сон»; В. Ступницький – «Ой рано, рано», «Жала Улянка».

Газ. «Вісти». – 16 листоп.

Український композитор Гнат Хоткевич ⁸ написав музику для симфонічного оркестру і солістів на текст перекладеної ним індійської драми Калідаса «Шакунтала». Музику засновано на індійських мелодіях.

Газ. «Вісти». – 3 листоп.

Український композитор К. Богуславський написав музику на революційні вірші, присвячені Жовтневим святкам, які Український державний театр-студія («Удєртєс») виконає 7 листопада.

Газ. «Вісти». – 5 листоп.

ЛИСТОПАД, 16 Концерт, присвячений пам'яті українського композитора Я. Степового в «Будинку пролетарського мистецтва» в Києві, організований Комітетом ім. М. Д. Леонтовича. І відділення – доповіді: «Про життя і творчість композитора» – Ю. Михайлів ⁹,

АРХІВ

«Роль і значення Я. Степового в розвитку української музики» – П. Козицький; II відділення – твори Я. Степового. Хором, створеним з учасників капели «Думка» та студентів, диригував Дурдуківський.

Газ. «Вісти». – 19 листоп.

ЛИСТОПАД, 19 Постанова Ради народних комісарів УРСР про вшанування пам'яті видатного українського композитора Миколи Леонтовича.

1. Квартиру покійного композитора М. Леонтовича в м. Тульчині на Поділлі залишити за його сім'єю для персонального користування до другого коліна.

2. Заборонити будь-які вселення і виселення у приміщення родини М. Д. Леонтовича.

3. Уся музична спадщина М. Д. Леонтовича оголошена народним надбанням УРСР і звільнена від будь-яких реквізицій і конфіскацій, залишаючись у квартирі й тимчасово в розпорядженні його сім'ї, на яку покладено зобов'язання берегти та охороняти її.

4. Видати сім'ї покійного М. Д. Леонтовича одноразову допомогу в розмірі 3-х мільйонів рублів.

Газ. «Вісти». – 7 груд.; Культурне будівництво в Українській РСР. – Київ, 1960. – Т. 1 (1917–1941).

ГРУДЕНЬ, 10 Перший концерт капели бандуристів у залі «Пролетарського будинку мистецтв» у Києві. Виконували: «Дума про Супруна», «Гей не дивуйте», «Віє вітер, віє буйний», «Ой зірву я рожу квітку», «Був Гриць мудрий», «Ой дівчина-горлиця», «Дума про Байду», «Про Морозенка», «Запорізький марш», «Ой на горі та жінці жнуть», «Тополі».

Газ. «Вісти». – 20 груд.

ГРУДЕНЬ, 18 Для делегатів VI з'їзду Рад у Харкові показано спектакль «Гайдамаки» Т. Шевченка в постановці Л. Курбаса. Музика Р. Глієра, К. Стеценка, [Н.] Прусліна. Режисер – Т. Юхименко.

Газ. «Вісти». – 20 груд.

«Радянський театр ім. Шевченка» в Харкові, організований за дорученням Губнар-просвіти, починає сезон постановкою драматичних творів: «Гайдамаки» Т. Шевченка – музика Р. Глієра, «Затоплений дзвін» Г. Гауптмана – музика Б. Яновського¹⁰ та ін. Керівник – Я. Мамонтов¹¹.

Газ. «Вісти». – 22 груд.

Музично-драматичний інститут ім. М. Лисенка в Києві після реформи став на шлях пошуків нових форм виховання молоді. В основу діяльності інституту покладено творчий метод розвитку артиста. Перед новими артистами поставлені вимоги вповні оволодіти художнім матеріалом, розвивати творчий дух, пов'язувати свою діяльність із новим соціальним устроєм.

Журн. «Музика». – 1923. – № 1. – С. 26.

1921 рік (загалом) Композитор Рейнгольд Глієр написав: «Червона армія» – марш для духового оркестру, «На свято Комінтерну» – фантазія для духового оркестру, «Цар Едіп» – музика до трагедії Софокла.

Композитори Радянської України. Довідник, укладений співробітниками відділу музики ІМФЕ АН УРСР (машинопис, 1960).

Український композитор Кирило Стеценко написав: оперу «Іфігенія в Тавриді» – партитуру і клавір; «Весільні пісні» до драми «Дві сім'ї» – клавір.

Композитори Радянської України. Довідник, укладений співробітниками відділу музики ІМФЕ АН УРСР (машинопис, 1960).

ВАЛЕНТИНА КУЗИК. ПАЗЛИ НАШОЇ ІСТОРІЇ: ЛІТОПИС МУЗИЧНОГО ЖИТТЯ УКРАЇНИ (1921–1923)

Український композитор М. Вериківський написав: «10 народних пісень» для хору *a cappella*. Серед них – рекрутська, дівочі, ліричні, жартівливі та ін.; дві п'єси для струнного тріо на народні теми, *op. 2*; 5 п'єс для струнного квартету на народні теми; «На майдані» для хору (сл. П. Тичини), обробки народних пісень [для хору]. «Реквієм пам'яті М. Леонтовича» [«Зелене Поділля...»] для хору і фортепіано [сл. П. Тичини].

Композитори Радянської України. Довідник, укладений співробітниками відділу музики ІМФЕ АН УРСР (машинопис, 1960).

Український композитор Лев Ревуцький написав: Симфонія № 1 *Ля мажор* для симфонічного оркестру, *op. 3*, у 4-х частинах; Дві прелюдії для фортепіано: *Es-dur* і *b-moll*.

Композитори Радянської України. Довідник, укладений співробітниками відділу музики ІМФЕ АН УРСР (машинопис, 1960).

Український композитор Г. Верьовка написав: «Карманьола» для мішаного хору; «Вперед, народ, іди» – для хору, «Пісню піонерів», «Пісню комсомольців» (сл. Тичини), «Зелена неділя» – романс.

Композитори Радянської України. Довідник, укладений співробітниками відділу музики ІМФЕ АН УРСР (машинопис, 1960).

Український композитор С. Людкевич написав: «Галицька рапсодія» для симфонічного оркестру; «Баркарола» для скрипки і фортепіано, «Тихий спомин» – для скрипки і фортепіано¹².

Композитори Радянської України. Довідник, укладений співробітниками відділу музики ІМФЕ АН УРСР (машинопис, 1960).

Український композитор В. Косенко написав: «Дві поеми-легенди» – *e-moll* і *es-moll*, видані 1925 року, романси для голосу і фортепіано, *op. 7* (4 романси) та *op. 9*; «Колискову» та ін. твори для фортепіано: «Мазурка» *es-moll*, «Ноктюрн» *fis-moll*, *op. 11*, «Фантастична поема» *cis-moll*, *op. 12*, «Мазурка» *fis-moll*.

Довженко В. В. С. Косенко. – Київ, 1951. – С. 105.

Український композитор П. Козицький написав збірку обробок українських народних пісень *a cappella*: «8 прелюдів-пісень», де вміщені протяжні, побутові, побутово-жартівливі, танцювальні, ліричні, баладного характеру; 10 шкільних хорів, «Весняна ораторія» – для дитячого хору (1 ред.).

Довженко В. Нариси з історії української радянської музики. – Київ, 1957.

Додатки

СІЧЕНЬ, 23 На Поділлі, у с. Марківка, у хаті сільського священика о. Дмитрія [Леонтовича], вранці, о 8 год 30 хв, було вбито композитора Миколу Леонтовича. Вбивця – агент Губчека (рос.: Губернской чрезвычайной комиссии) Афанасій Грищенко (Гріщенко) – імітував пограбування, що дало підстави багатьо десятиліть поспіль приписувати це злодіяння руці непійманого бандита. Правду про сплановане вбивство митця агентом ЧК (на основі архівних документів) було виголошено В. Кузик зі сцени Українського дому в Києві на вечорі «*In memoriam*» до 75-річчя з дня вбивства М. Д. Леонтовича і утворення Комітету пам'яті Леонтовича (23 лютого 1996 р.) [3, с. 4–5]. Детально картину вбивства (у травні 1921 р.) відтворив Гнат Яструбецький¹³. Однак текст його письмового звіту було надруковано лише 1999 року. Як було вищезазначено, газета «Вісти» подала звістку про загибель композитора лише 2 березня 1921 року.

Кузик В. Як загинув Микола Леонтович // Літературна Україна. – 1996. – 23 трав.; Іванов В. Слідами трагічних подій // Український музичний архів. – Київ, 1999. – С. 58–61.

АРХІВ

ЛЮТИЙ, 1 На 9-й день по вбивству М. Леонтовича в Києві, у Музично-драматичному інституті ім. М. В. Лисенка зібралася група діячів культури, професори та студентство. Вони організували концерт із творів митця й утворили Комітет пам'яті М. Д. Леонтовича. Комітет розпочав свою роботу із з'ясування обставин убивства композитора. До першого списку членів Комітету, попри всі складності політичного часу, записалося 49 членів – фундатори, почесні та персональні члени, представники від творчих та учбових установ: К. Стеценко, Ю. Михайлів, П. Козицький, М. Вериківський, Г. Верьовка, В. Верховинець, Н. Городовенко, П. Демуцький, Ф. Блуменфельд, Л. Курбас, С. Єфремов, Б. Лятошинський, П. Тичина¹⁴, Д. Ревуцький¹⁵, Б. Яворський¹⁶, члени родини М. Леонтовича та ін. [2, с. 10–11].

Кузик В. З історії утворення музичного товариства імені М. Д. Леонтовича // Український музичний архів. – Київ : Центрмузінформ, 1999. – С. 10–11.

1922 рік

СІЧЕНЬ, 1 Державний український хор, у зв'язку із 4-річчям свого існування, дав у Харкові урочистий концерт. У програмі: М. Леонтович – «Щедрик», «Моя пісня» і 5 обробок народних пісень; В. Ступницький – «Ой рано, рано» (обробка); К. Стеценко – «Сон»; П. Сениця – «Гомоніла Україна»¹⁷; М. Лисенко – «Не дивуйтесь, дівчата», «Заповіт» і фрагменти з кантати «Б'ють пороги»; Я. Степовий – «Дві хмароньки», «Для всіх ти мертва»¹⁸, «Прийшла в церкву стара баба».

Газ. «Вісти». – 6 січ.

Концерт капели бандуристів у Києві. У програмі: «Інтернаціонал», пісні – «Про Морозенка», «Про Байду», «Про Залізняка», «Був Гриць мудрий», «І шумить, і гуде».

Газ. «Пролетарская правда». – 17 янв.

СІЧЕНЬ, 23 Відзначення першої річниці від дня смерті видатного українського композитора М. Леонтовича. «Комітет пам'яті М. Леонтовича» організував у залах університету та Вищого музично-драматичного інституту ім. Лисенка в Києві концерти, присвячені пам'яті композитора. Були прочитані доповіді. При Печерському робітничому клубі відбудеться концерт за участю капели-студії ім. М. Леонтовича під керівництвом П. Тичини. Вступне слово – О. Чапківського¹⁹.

Газ. «Пролетарская правда». – 29 янв.

СІЧЕНЬ, 29 На відзнаку річниці від дня смерті М. Леонтовича Комітетом пам'яті композитора надруковано листівку з репродукцією портрета Леонтовича Б. Реріха²⁰, Гімназичну вулицю в Києві перейменовано у вулицю імені Леонтовича.

Журн. «Музыка». – 1923. – № 1. – С. 29.

ЛЮТИЙ Статтю С. Дрімцова «Елементи народного стилю у творчості М. В. Лисенка» (до 80-річчя від дня народження) розміщено в журналі «Шляхи мистецтва» – в органі художнього сектору Головополітпросвіту УРСР, Харків, 1922, № 1.

Журн. «Шляхи мистецтва». – № 1.

ЛЮТИЙ, 11 У Харкові відбувся концерт Державного українського хору виключно з творів М. Леонтовича. Виконано було останнє – «Літні тони».

Газ. «Вісти». – 10 лют.

Перша Державна хорова капела «Думка», за запрошенням Наркомпросвіти, здійснила гастрольну поїздку до Москви. У репертуарі – українські обрядові й побутові пісні, твори українських класиків і сучасних композиторів.

Газ. «Вісти». – 17 лют.; журн. «Музыка». – 1924. – № 7–9.

ВАЛЕНТИНА КУЗИК. ПАЗЛИ НАШОЇ ІСТОРІЇ: ЛІТОПИС МУЗИЧНОГО ЖИТТЯ УКРАЇНИ (1921–1923)

Інтенсивний розвиток хорового мистецтва в м. Пирятині. Дві потужні музичні організації – «Державний музично-драматичний гурток», у якому працюють три диригенти, і хор Педкурсів – об'єднали всі музичні сили міста. Те ж спостерігаємо і в навколишніх селах: Український хор у Гребінці виконав на концерті, присвяченому Т. Шевченку, кантату К. Стеценка «Сонцем нам твоя пісня засяяла». Хори існують і в Харківцях, і в Антонівці.

Журн. «Музика». – 1923. – № 2. – С. 25.

ЛЮТИЙ, 26 Комітет пам'яті М. Леонтовича, після затвердження Положення, перейменовано на «Музичне товариство імені Леонтовича».

Журн. «Музика». – 1923. – № 1. – С. 29.

БЕРЕЗЕНЬ, 11 Музичне товариство ім. М. Леонтовича організувало кілька концертів, присвячених Шевченківським дням у Києві.

Журн. «Музика». – 1923. – № 1. – С. 29.

У Харківському оперному театрі відбувся симфонічний концерт. У програмі: Бетховен – V симфонія, «Леонора № 3»; Римський-Корсаков – «Шехерезада», «Світле свято», арії з опери «Царська наречена» у виконанні Добровольської. Диригував А. М. Пазовський.

Журн. «Художественная мысль». – 1922. – № 4.

КВІТЕНЬ, 1 Створено «Всеукраїнське музичне товариство імені М. Леонтовича», яке проголошено на загальних зборах членів Комітету пам'яті композитора; водночас було затверджено положення Товариства, обрано Центральне правління. При Товаристві почали працювати дві секції: музична і музейна.

Довженко В. Нариси з історії української радянської музики. – Київ, 1957. – С. 63.

КВІТЕНЬ, 29 Видатний український композитор Кирило Григорович Стеценко помер у с. Веприк поблизу Фастова. Похорони відбулися 1 травня.

Журн. «Искусство». – № 6. – С. 67.

ТРАВЕНЬ, 16 Вечір, присвячений пам'яті композитора К. Стеценка, організувало «Музичне товариство ім. М. Леонтовича» у приміщенні театру ім. Т. Шевченка в Києві. На урочистому траурному засіданні було прочитано доповіді: М. Качеровського – «Про життя К. Стеценка», О. Чапківського – «Про смерть і погребіння К. Стеценка», П. Козицького – «Про творчість композитора К. Стеценка». У концертному відділенні брали участь кращі сили міста та хорова капела «Думка».

Журн. «Музика». – 1923. – № 1. – С. 29.

ТРАВЕНЬ, 27 Концерт хору ім. К. Стеценка в Києві. Уперше було виконано українською мовою: «Стабат Матер» Гайдна і «Реквієм» Моцарта.

Журн. «Музика». – 1923. – № 1. – С. 29.

ТРАВЕНЬ, 28 Музичний конкурс оркестрів народних інструментів організовано в Києві Клубсекцією Губполітпросвіти. У складі журі – представники консерваторії та Клубсекції. Кращий оркестр отримає звання Першого оркестру народних інструментів Київщини, премію і право користування приміщенням Центрального Гарнізонного клубу.

Газ. «Пролетарская правда». – 1922. – 25 мая.

ЧЕРВЕНЬ, 17 Президіум Музичного товариства ім. М. Леонтовича із зібраним хором і артистами здійснив поїздку у Фастів і Веприк на могилу К. Стеценка. Відбулися відкрите зібрання з доповідями про життя і творчість композитора, а також концерти з його творів.

Журн. «Музика». – 1923. – № 1. – С. 29.

АРХІВ

ЧЕРВЕНЬ, 26 Музичне товариство ім. М. Леонтовича в Києві організувало вечір, присвячений творчості поета П. Тичини. У програмі: твори М. Вериківського, В. Верховинця, П. Козицького, Я. Степового на слова Тичини у виконанні Капели-студії ім. Леонтовича й артистів.

Журн. «Музика». – 1923. – № 1. – С. 30.

ЧЕРВЕНЬ, 29 Український композитор Гнат Хоткевич виступив на вечорі в Сокольниках, під Харковом, у «Будинку відпочинку вчених», виконував народні пісні та думи під супровід бандури.

Газ. «Вісти». – 2 лип.

Головполітпросвіта Наркомпросу УРСР у Києві уклала договір з оперним антрепренером М. Багровим на експлуатацію Київського оперного театру. Ідейне керівництво бере на себе Політпросвіта, фінансові питання – Багров.

Газ. «Комуніст». – 16 лип.

ЛИПЕНЬ, 13 Концерт, у зв'язку з 25-річчям композиторської діяльності Б. Яновського, у Харкові відбувся з творів ювіляра. Симфонічна картина «Prima vera», Сюїта з балету «Біля моря», Інтермеццо й Прелюдія пам'яті Римського-Корсакова. Диригував автор.

Газ. «Комуніст». – 13 лип.

ЛИПЕНЬ, 25 Симфонічний концерт за участю артистів оперного театру [відбувся] у Харкові під керуванням проф. Добржинця. У програмі: Увертюра до опери «Весілля Фігаро» Моцарта, Вальс-фантазія Глінки, Увертюра до опери «Князь Ігор» Бородіна, «Зорогайда» Свенсона, сольні виступи Лебедевої, К. Коп'якової, В. Будневича та ін.

Газ. «Комуніст». – 28 лип.

СЕРПЕНЬ У Вінниці засновано Подільський філіал Музичного товариства ім. М. Леонтовича.

Газ. «Вісти». – 6 серп.

У Харків із Царицина [тепер – Волгоград, РФ] запрошено для виступу на I Всеукраїнській партконференції збройних сил Укркриму [Українського Криму] Народно-художню капелу під керівництвом хормейстера Перегудова. У програмі: революційні російські народні пісні, класична музика. Для трудящих міста капела дала в робітничих клубах низку концертів.

Газ. «Комуніст». – 26 серп.

Сектор мистецтва Всеукраїнського центрального виконкому постановив організувати конкурс на створення кращих творів, присвячених 5-й річниці Великої Жовтневої революції (опери, гімни, марші, ораторії та ін.).

Газ. «Вісти». – 30 серп.

ЛІТО Українська хорова капела «Думка», за угодою із ЦК профспілок цукровиків, провела гастролі Україною. Відбулося 82 концерти.

Журн. «Музика». – 1924. – № 7–9. – С. 163.

У м. Гайсині при педкурсах засновано хор імені М. Леонтовича. Керівник – М. Калинович. У репертуарі – твори О. Кошиця, М. Леонтовича, С. Людкевича, М. Лисенка, П. Сениці, Я. Степового.

Журн. «Музика». – 1925. – № 5–6. – С. 250.

ВАЛЕНТИНА КУЗИК. ПАЗЛИ НАШОЇ ІСТОРІЇ: ЛІТОПИС МУЗИЧНОГО ЖИТТЯ УКРАЇНИ (1921–1923)

Київська музична капела-студія ім. М. Леонтовича в кількості 150-ти осіб увійшла до складу «Музичного товариства ім. М. Леонтовича». Студією проведено майже 50 концертів. Організатори – хормейстери П. Тичина і Г. Верьовка.

Журн. «Музика». – 1924. – № 10–12. – С. 230.

ВЕРЕСЕНЬ Державний інструментальний «Квартет ім. Вільома», після повернення з поїздки Україною, дав у вересні – грудні низку концертів. У репертуарі – твори Бородіна, Глієра, Балакірева, Гріга, Мусоргського, Шуберта, Шумана, Чайковського. У концертах брали участь солісти оперного театру Харкова.

Журн. «Театр». – № 2, № 6, № 11; газ. «Комуніст». – 24 груд.

ВЕРЕСЕНЬ, 10 Відкриття сезону в Харківській держопері. Поставлено «Аїду». Диригент – А. Пазовський, режисер – Альтшулер, Аїда – П. Карпова, Амнеріс – К. Копйова, Амонасро – В. Будневич, Радамес – Ю. Кипоренко-Даманський, Фараон – М. Рейзен²¹, жрець – О. Шидловський.

Жур. «Театр». – № 9 (23 верес.).

ВЕРЕСЕНЬ, 29 Урочисте відкриття філіалу Музичного товариства ім. М. Леонтовича в м. Тульчині (Поділля), де жив і працював композитор. Філіал розпочав свою діяльність з організації музичної школи ім. М. Леонтовича та двох концертів капели «Думка».

Журн. «Музика». – 1923. – № 1. – С. 30.

ЖОВТЕНЬ При Київському оперному театрі відкривається студія для підготовки молодих кадрів – оперних артистів. Засновники – М. Багров і Р. Глинський²². Викладачі – режисери та артисти оперного театру і професори музичних учбових закладів.

Газ. «Пролетарская правда». – 10 окт.

Правління колективу театру ім. Заньковецької в Києві організувало цикл народних опер за участю місцевих оперних сил. Поставлена «Катерина» М. Аркаса за участю Лисецької, Лубенцова, Знаменського та ін.

Газ. «Пролетарская правда». – 14 окт.

У Музичному інституті ім. М. Лисенка в Києві відбувся урочистий акт. Виступали: декан і ректор А. Буцький – «Про сучасні проблеми музики», академік Ф. Шмідт – «Про наукові основи мистецької педагогіки», П. Козицький – «Про українську музику» та ін.

Газ. «Пролетарская правда». – 15 окт., 19 жовт.

У Музичному товаристві ім. М. Леонтовича в Києві формують до видання збірник – 160 народних, ще не надрукованих, пісень, зібраних К. Квіткою, серед яких – і новітні, що виявляють побут Київської губернії.

Газ. «Пролетарская правда». – 15 окт.

Київський оперний театр ім. Лібкнехта передано Головополітпросвітою, за угодою, М. Багрову; створено художню раду, до якої ввійшли представник Музичного товариства ім. Леонтовича і Лесь Курбас як режисер української опери.

Журн. «Музика». – 1923. – № 2. – С. 21.

ЖОВТЕНЬ, 23 За ініціативою та участю професорів Музичного інституту і Музичного технікуму в Харкові відбувся концерт із творів Р. Глієра. У програмі: Струнний секстет, *ор. 1*, Квартет, *ор. 20*, романси у виконанні співачки Вітте.

Газ. «Комуніст». – 27 жовт.

АРХІВ

Український оперний театр уперше почав видавати власний друкований орган – «Бюлетень Київського академічного театру ім. К. Лібкнехта» (Київ).

Стефанович М. Київський державний орден Леніна академічний театр опери та балету УРСР ім. Шевченка. – Київ, 1960. – С. 61.

При Всеукраїнській академії наук відкрито музично-етнографічний кабінет, очолюваний видатним українським фольклористом Климентом Квіткою. Кабінет зібрав понад 700 народних мелодій, надрукував «Повідомлення музично-етнографічного кабінету», «М. Лисенко, як збирач народних пісень» (К. Квітка). Відомий знавець народної музики О. Сластіон²³ подарував кабінету фонограф з фонограмами.

Журн. «Музика». – 1923. – № 1. – С. 26.

ЛИСТОПАД, 7 5-та річниця Жовтневої революції була відзначена концертом. У програмі – «Інтернаціонал», «Кантата» для хору, оркестру й солістів Л. Штейнберга²⁴. Участь брали: М. Литвиненко-Вольгемут, І. Чернявський та М. Стефанович²⁵.

Стефанович М. Київський державний орден Леніна академічний театр опери та балету УРСР ім. Шевченка. – Київ, 1960. – С. 62.

Український композитор С. Дремцов написав нові твори: «До праці» (мішаний хор з ф-но), «Заповіт» (8-голосний хор), «Гімн землі» (6-голосний мішаний хор), «Земле моя» на слова Франка, «Робочий гімн» (слова і музика С. Дремцова), «Бій відгрімів» (для високого голосу), «Не плачте над трупами» (аранжування для 2-голосного хору).

Газ. «Вісти». – 14 листоп.

У м. Лубни (Полтавщина), одразу після революції, засновано «Національний хор» (60 осіб); у його репертуарі – українська класична музика. Диригент – Роменський. У 1922 році, на базі цього хору, засновано Хорову студію при робітничому клубі з викладанням українською мовою теоретичних предметів, співів і фортепіано. Хор під орудою П. Боцюна ілюструє лекції.

Журн. «Музика». – 1923. – № 8–9. – С. 36.

ЛИСТОПАД, 19 На вшанування 10-річчя від дня смерті українського композитора-класика М. Лисенка в Київській Академії наук відбулося публічне засідання. Вступне слово – академік А. Кримський; доповіді: М. Грінченко – «Лисенко як композитор», К. Квітка – «Лисенко як етнограф», П. Демуцький – «Спогади про Лисенка» та ін. Д. Ревуцький виконав мистецькі обробки народної музики Лисенка.

Газ. «Пролетарская правда». – 18 нояб.

Написані нові музичні твори на тему «Жовтень у музиці»: «Кантата» (гімн) Л. Лісовського, «Революційні прелюдії» П. Козицького, революційні хори П. Толстякова²⁶ та ін.

Газ. «Вісти». – 9 листоп.

ЛИСТОПАД, 22 Постанова ВУЦВК про введення кодексу законів про народну освіту. Частина III, розділ I: Загальні положення і завдання: мистецтво є засобом агітації і пропаганди та використовується Головполітпросвітою в системі виховання й освіти; ведеться боротьба з ідеологією буржуазного мистецтва; пропаганда мистецтва серед трудящих, виявлення форм і елементів пролетарської творчості. Розділ II: Театр і музика за посередництва Відділу мистецтв підлягають контролю Головполітпросвіти. Розділ III: Про присвоєння почесних звань «Заслуженого артиста УРСР» або «Народного артиста».

«Собрание узаконений и распоряжений Рабоче-крестьянского правительства Украины». – 1922. – № 49. – С. 729.

ВАЛЕНТИНА КУЗИК. ПАЗЛИ НАШОЇ ІСТОРІЇ: ЛІТОПИС МУЗИЧНОГО ЖИТТЯ УКРАЇНИ (1921–1923)

Композитор М. Косак (колишній диригент Львівської опери) написав музику до п'єси Лесі Українки «Лісова пісня».

Газ. «Вісти». – 26 листоп.

ЛИСТОПАД, 23 У Харкові відбувся концерт учнів Народної консерваторії по класу вокалу викладача К. Максанина.

Журн. «Театр». – 5 груд.

ГРУДЕНЬ, 1 Перший концерт Українського художнього вокального квартету, створеного Г. Хоткевичем, у Харкові. У програмі: галицькі, буковинські, чумацькі народні пісні, вокальні твори Г. Хоткевича на слова Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки, фрагменти з музичної драми «Шакунтала» (Калідаса, переклад і музика Г. Хоткевича). Склад квартету: Орська, Римська-Корсакова, Мамин, Ткаченко. У концерт включено пояснення автора.

Газ. «Вісти». – 29 листоп.;

газ. «Вісти». – 1 груд., 6 груд.

Склад трупи Київського оперного театру на сезон 1922 / 23. Диригенти: Л. Штейнберг, І. Паліцин; гл. режисер – О. Самарин-Волзький; О. Монська, М. Литвиненко-Вольгемут, З. Рибчинська, М. Скибицька, М. Микиша, В. Сабінін, В. Любченко, В. Ухов, В. Лубенцов, В. Матусевич. Театр видає Бюлетень Київського театру ім. Лібкнехта.

Стефанович М. Київський державний орденна Леніна академічний театр опери та балету УРСР ім. Шевченка. – Київ, 1960. – С. 61.

Три збірки аранжувань народних пісень видатного українського композитора Миколи Леонтовича, укладені 1922 року, оприлюднило під назвою «Музичні твори» видавництвом «Книгоспілка» в Києві 1925 року.

Журн. «Музика». – 1925. – № 11–12. – С. 49.

ГРУДЕНЬ, 25 У Харкові відбувся вечір у поміч голодуючим, участь брали: симфонічний оркестр оперного театру (диригент Вайсенберг), Ю. Кипоренко-Даманський, Держквартет ім. Вільйома, український хор (керівник Ф. Соболев), український народний оркестр (керівник Комаренко) та ін.

Газ. «Вісти». – 24 груд.

ГРУДЕНЬ, 28 У зв'язку з 10-ю річницею від дня смерті видатного українського композитора М. В. Лисенка в Києві було виконано новий твір М. Вериківського – «Реквієм» пам'яті М. Лисенка, написаний спеціально до цієї дати.

Журн. «Музика». – 1923. – № 1. – С. 27.

1922 рік (загалом) Український композитор Борис Лятошинський написав: Другий струнний квартет (*F-dur*) у 4-х частинах; Три романси для баса і ф-но: «После боя», «На кладбище», «Старинная песня»; Три романси для голосу і ф-но: «Похоронна пісня», «На черных парусах», «Мне снилось»; Три романси для низького голосу і ф-но: «Проклятое место», «Листья шумели уныло», «Зарыт на дальнем перекрестке»; Тріо для фортеп'яно, скрипки і віолончелі в 3-х частинах.

Запорожец Н. Б. М. Лятошинский. – Москва, 1960. – С. 149.

Український композитор В. Косенко написав: «12 етюдів» для ф-но, *op. 8*; «12 романсів» для голосу і ф-но; фортеп'янні твори: Соната № 1 *b-moll*, *op. 15*.

Довженко В. В. С. Косенко. – Київ, 1951. – С. 104.

АРХІВ

Український музикознавець і фольклорист Микола Грінченка написав першу в Україні працю «Історія української музики», видану в Києві 1922 року. Ним також були написані статті про Леонтовича, стаття про Степового і стаття «Характерні ознаки в сучасній українській музиці».

Журн. «Шляхи мистецтва». – № 1.

Український композитор Кирило Стеценко написав музику до поеми Т. Шевченка «Гайдамаки» [січень – початок квітня; 29 квітня помер].

Композитори Радянської України. Довідник, укладений співробітниками відділу музики ІМФЕ АН УРСР (машинопис, 1960).

Український композитор Михайло Вериківський написав: «Серенада», «Перед брамою», «Роси-сльози на квітках» – для голосу і ф-но; «Чого соловей» – для мішаного хору і ф-но.

Композитори Радянської України. Довідник, укладений співробітниками відділу музики ІМФЕ АН УРСР (машинопис, 1960).

Видатний український музикознавець, фольклорист Климент Квітка уклав збірку «Українські народні мелодії: зібрав Климент Квітка», К., 1922.

Композитори Радянської України. Довідник, укладений співробітниками відділу музики ІМФЕ АН УРСР (машинопис, 1960).

Український композитор Пилип Козицький написав Чотири романси для голосу і ф-но; «Вісім прелюдів-пісень» для мішаного хору *a cappella*, «10 шкільних хорів» *a cappella*.

Композитори Радянської України. Довідник, укладений співробітниками відділу музики ІМФЕ АН УРСР (машинопис, 1960).

Український композитор Павло Сениця написав: «Останній поклін», «Тіні минулого», «Кохаймося, любімося» – для голосу і ф-но.

Композитори Радянської України. Довідник, укладений співробітниками відділу музики ІМФЕ АН УРСР (машинопис, 1960).

1923 рік

СІЧЕНЬ Концерт хорової капели під керівництвом Гр. Давидовського в залі київського Пролетарського музею [тепер – Київській будинок вчителя]. У програмі – українські народні пісні та оперні хори українських композиторів: М. Лисенка, Гр. Давидовського, М. Леонтовича, В. Ступницького.

Газ. «Більшовик». – 10 січ.

Державна хорова капела «Думка», що дала за три роки свого існування 300 концертів, виявила велику ініціативу у створенні революційного репертуару та популяризації кращих зразків класичної музики. Намічено такі цикли концертів: 1. Пісні праці, боротьби та волі; 2. Українська народна і мистецька [композиторська] пісня; 3. Твори європейських класиків; 4. Народні та мистецькі пісні Галичини. Капела гастролювала в Москві та в провінції. Заплановані нові поїздки у віддалені й глухі куточки України.

Газ. «Вісти». – 21 січ.

Оперу «Князь Ігор» Бородіна в Харківському оперному театрі поставлено в бенефіс А. Пазовського (диригент). Виконавці: Ігор – В. Будневич, Ярославна – Покровська, Кончаківна – К. Копйова, В. Галицький – О. Каченовський, Кончак – О. Шидловський.

Журн. «Календарь искусств». – № 1.

ВАЛЕНТИНА КУЗИК. ПАЗЛИ НАШОЇ ІСТОРІЇ: ЛІТОПИС МУЗИЧНОГО ЖИТТЯ УКРАЇНИ (1921–1923)

Композитора Б. Яновського призначено ректором Харківського музтехнікуму.

Журн. «Календарь искусств». – № 2.

При Харківському музичному інституті відкрито «Загальнодоступні музичні курси». Програму інституту розширено, уведено курс історії музики.

Журн. «Календарь искусств». – № 1.

Капела-студія ім. М. Леонтовича в Києві веде роботу у двох напрямках: концертна робота і заняття зі студентами. Створено другу групу з вивчення теорії музики і сольфеджіо, з постановки голосу. Теоретичні заняття доповнені відвідуванням концертів, музеїв. У січні ц. р. студія дала 8 концертів, у програмі яких, окрім української музики, були твори Римського-Корсакова. До наступного концерту студія готує поліфонічні твори авторів «строного стилю»: Орlando Лассо, Палестрина, Габріеллі, Хаслер та ін.

Журн. «Музыка». – № 1.

ЛЮТИЙ, 5 Хор при педкурсах у м. Козелець Чернігівської області, за згоди Музичного товариства ім. М. Леонтовича, узяв назву «Хор ім. М. Леонтовича». Проведено концерт з нагоди 2-ї річниці від дня смерті композитора. Майже всі концерти супроводжуються лекціями.

Журн. «Музыка». – № 2. – С. 25.

ЛЮТИЙ, 18 Вечір-концерт пам'яті М. Леонтовича, організований за ініціативою Музичного товариства ім. М. Леонтовича, [відбувся] у Києві у зв'язку з 2-ю річницею смерті композитора. Доповіді М. Грінченка, П. Козицького. Капела-студія імені композитора виконала його твори.

*Газ. «Більшовик». – 21 лют.;
журн. «Музыка». – № 3–5. – С. 39–40.*

ЛЮТИЙ, 20 Товариство ім. М. Леонтовича в Києві продовжує музично-історичний і теоретичний цикли лекцій та доповідей на музичних «вівторках». Намічено таку програму: К. Квітка – «Періодизація народної музики»; П. Козицький – «Уваги до історії української музики»; А. Буцький – «Музика і життя»; М. Грінченко – «Англійська преса про українську музику». Спеціальна музична комісія розпочинає роботу над перекладом українською романсів Шуберта, Шумана, Брамса, Гречанінова та норвезьких композиторів. Розпочато організацію «Дитячої музичної студії».

Газ. «Більшовик». – 18 лют.

ЛЮТИЙ, 25 Перший камерний вечір Державного українського хору ім. М. Леонтовича (ДУХ) у Харкові було присвячено виконанню уривків з українських опер, оперет і музичних драм. У програмі: М. Лисенко – «Тарас Бульба», «Утоплена», «Різдвяна ніч», «Ноктюрн»; К. Стеценко – «Полонянка», «Про що тирса шелестіла»; П. Ніщинський – «Вечорниці»; С. Гулак-Артемівський – «Запорожець за Дунаєм».

Газ. «Вісти». – 25 лют., 28 лют.

ЛЮТИЙ, 25 Концерт української хорової капели «Думка» у Пролетарському будинку мистецтв у Києві. У програмі – твори українських і російських класиків.

Газ. «Вісти». – 28 лют.

ЛЮТИЙ – БЕРЕЗЕНЬ Українська хорова капела «Думка» брала участь у «Святі народів» у Москві під час Всесоюзної виставки. Хор виконував українські пісні.

Газ. «Вісти». – 9 берез.

АРХІВ

БЕРЕЗЕНЬ, 7 Концерт хорової капели «Думка» в залі Вищого інституту народної освіти в Києві. У програмі: А. Анцев²⁷ – «Реквієм»; С. Людкевич – «Хор підземних ковалів»; М. Леонтович – «Льодолом»; К. Стеценко – «Вечір», «Ясний місяць-серпик», «Море», «В могилі».

Газ. «Більшовик». – 9 берез.

ВЕСНА Черговий симфонічний концерт колективу безробітних оркестрантів під керівництвом диригента Рябініна в Харкові. У програмі: твори Бетховена, Мусоргського та Римського-Корсакова. Участь брали солісти оперного театру – Кропивницька і Книжников.

Газ. «Комуніст». – 24 берез.

БЕРЕЗЕНЬ Концерт Українського вокального квартету під керівництвом Гната Хоткевича, присвячений 62-й річниці від дня смерті Т. Шевченка. У I відділенні було повторено програму вечора, організованого студентами Харківського університету в 1862 році, II відділення – звучали невидані твори Г. Хоткевича на вірші Т. Шевченка.

Газ. «Вісти». – 11 берез.

Концерт піаніста Г. Нейгауза в Харкові. Були виконанні всі сонати Скрябіна.

Газ. «Комуніст». – 27 берез.

БЕРЕЗЕНЬ, 27 У Товаристві ім. М. Леонтовича в Києві на черговому Музичному «вівторку» відбулася доповідь К. Квітки на тему «Ритмічні паралелі в слов'янських піснях», супроводжена музичними ілюстраціями.

Газ. «Більшовик». – 27 берез.

БЕРЕЗЕНЬ, 29 Оперу Монюшка «Галька» поставлено в Київському оперному театрі українською мовою. Режисер – Самарин-Волжський. Виконавці: М. Литвиненко-Вольгемут, М. Микиша, Матусевич.

Стефанович М. Київський державний ордена Леніна академічний театр опери та балету УРСР ім. Шевченка. – Київ, 1960. – С. 62, 73; журн. «Музика». – № 1. – С. 26.

БЕРЕЗЕНЬ 40-річчя композиторської діяльності композитора О. Глазунова. Симфонічний оркестр Харківського оперного театру під керівництвом А. Пазовського виконав: П'яту симфонію, «Урочисту увертюру», Концерт для скрипки (соліст І. Добржинець).

Газ. «Комуніст». – 28 берез.

Концерт селянського хору с. Деркачі у приміщенні Держбібліотеки Києва під керівництвом вчителя Герасимчука. Склад хору – 75 осіб. У програмі: М. Вериківський – «Колискова», «Сусідка»; В. Верховинець – «Ми дзвіночки», «Веснянка»; О. Кошиць – «Ченчик»; П. Козицький – «Нова Атлантида», «Ой дуб дуба»; М. Леонтович – «Мала мати одну дочку», «Женчик-бренчик», примітиви П. Демущького.

Газ. «Вісти». – 30 берез.

КВІТЕНЬ, 19 У залі Будинку Пролетарського мистецтва Києва відбувся концерт на честь 75-річчя педагогічної діяльності професора В. В. Пухальського, відомого піаніста та засновника Київської консерваторії.

Газ. «Комуніст». – 13 квіт.; журн. «Музика». – № 2. – С. 23.

КВІТЕНЬ, 23 Перший симфонічний концерт, присвячений творчості С. Рахманінова, з нагоди 50-річчя від дня його народження. Оркестром Київської Держфілармонії диригував Л. Штейнберг, брав участь піаніст Г. Нейгауз.

Журн. «Музика». – № 2.

ВАЛЕНТИНА КУЗИК. ПАЗЛИ НАШОЇ ІСТОРІЇ: ЛІТОПИС МУЗИЧНОГО ЖИТТЯ УКРАЇНИ (1921–1923)

КВІТЕНЬ Постановка опери Чайковського «Мазепа» в Харківському оперному театрі. Диригував А. Пазовський. Виконавці: Мазепа – В. Будневич, Марія – Кропивницька, Кочубей – О. Каченовський, Андрій – Ю. Кипоренко-Даманський, Орлик – М. Рейзен, Іскра – А. Брайнін.

Газ. «Комуніст». – 24 квіт.

Концерт інтернаціональної музики в Києві в залі Пролетарського музею дала хорова капела під керівництвом Гр. Давидовського. У програмі: твори українських класиків, українські народні пісні, хори та сольні виступи на мовах – російській, вірменській, грецькій, грузинській, польській, румунській, татарській.

Газ. «Більшовик». – 12 квіт.

Вийшов друком перший номер українського журналу «Музика» (орган Музичного товариства ім. М. Леонтовича; роки видання: 1923–1925, 1927). У редакційній статті журнал висунув перед діячами музичного мистецтва такі завдання: створення художніх цінностей, що відповідали б вимогам нової радянської культури, художнє виховання народу, піднесення науково-теоретичного рівня. Журнал закликав вести рішучу боротьбу «з тим безпросвітним дилетантизмом, що міцними путами сковує поступ мистецтва»; почати боротьбу «з несерйозним аматорством та хатнім патріотизмом – ось наші найближчі завдання», як мовиться в редакційній статті.

Журн. «Музика». – № 1. – С. 5; газ. «Більшовик». – 8 трав.

ТРАВЕНЬ, 12 Вечір з невиданих творів українських сучасних композиторів. У програмі: твори П. Батюка, К. Богуславського, М. Вериківського, В. Верховинця, М. Гайдая, Р. Глієра, С. Дрімцова, О. Дзбанівського, П. Козицького, В. Ступницького, П. Толстякова. Виконавці – Державний український хор ім. Леонтовича. Концерт відбувся в Харківській громадській бібліотеці; більшістю творів диригували автори (Харків).

Газ. «Вісти». – 4 трав.

ТРАВЕНЬ, 12 У Київському оперному театрі ім. К. Лібкнехта поставлено оперу Масканьї «Сільська честь» українською мовою.

Стефанович М. Київський державний ордена Леніна академічний театр опери та балету УРСР ім. Шевченка. – Київ, 1960. – С. 62, 73.

ТРАВЕНЬ, 13 Концерт Державного українського хору (ДУХ) ім. М. Леонтовича в Харкові. У програмі: твори М. Вериківського, В. Верховинця, М. Леонтовича, нові твори сучасних композиторів і сольні виступи.

Газ. «Вісти». – 16 трав.

ТРАВЕНЬ, 21 На з'їзді Комбідів [Комітетів бідноти] у Харкові відбувся концерт капели «Думка». У програмі: народні та революційні пісні в аранжуванні М. Леонтовича, М. Лисенка, П. Сениці та ін.; російські та зарубіжні композитори.

Газ. «Вісти». – 23 трав.; газ. «Більшовик». – 23 трав.

ТРАВЕНЬ У Музичному товаристві ім. Леонтовича в Києві відбувся відкритий диспут на тему «Соціальний і національний елемент у музиці». Виступали А. Альшванг, І. Белза-Дорошук, Асмус.

Газ. «Більшовик». – 1 черв.

Ювілейний авторський вечір композитора Л. Лісовського у приміщенні Громадської бібліотеки в Харкові. У програмі – вокальні твори ювіляра. Біля рояля – автор.

Газ. «Комуніст». – 1 черв.

АРХІВ

ВЕСНА Концерт капели «Думка» – «Весна в піснях» у Києві. Виконували: «Пори року» [ораторія] Гайдна, «Проводи Масниці» з опери Римського-Корсакова «Снігуронька», С. Танєєв та ін.

Журн. «Музика». – № 2. – С. 23.

ЧЕРВЕНЬ У Шпиківі (Поділля) створено хор ім. Леонтовича. Склад: робітники, селяни, учні. У репертуарі: твори М. Леонтовича, М. Вериківського, П. Козицького, С. Людкевича, М. Лисенка, О. Нижанківського. Диригент – Я. Вітошинський.

Журн. «Музика». – № 7–9. – С. 173.

На педкурсах у Козельці (Чернігівщина) при хорі ім. Леонтовича відкрито музичну студію з викладанням співів, фортепіано, теорії.

Журн. «Музика». – № 6–7. – С. 42.

Засновано капелу «Робітничий український хор» («РУХ») у Києві. Склад капели – робітників, студенти, робітники. Всього 55 осіб. Диригент – Б. Левитський.

Журн. «Музика». – 1925. – № 1. – С. 44.

ЧЕРВЕНЬ, 7 На запрошення Культпросвіти Допра в Харкові Державний український хор ім. М. Леонтовича дав концерт для 1800 в'язнів. Виконували: революційні твори та народні пісні в аранжуванні М. Леонтовича.

Газ. «Вісти». – 9 черв.

ЧЕРВЕНЬ, 8 Перша нарада пролетарських поетів і композиторів з питання об'єднання музичних сил з літературними відбулася у приміщенні педкурсів ім. Г. Сковороди в Харкові. Присутні з боку музик: К. Богуславський, О. Дзбанівський, С. Дрімцов, Ф. Соболев.

Газ. «Вісти». – 13 черв.

ЧЕРВЕНЬ Театральна секція при Комітеті покращання побуту учнів («Кппуч») запропонувала диригенту Об'єднаного студентського хору Б. Левитському створити при «Кппучі» хор.

Газ. «Більшовик». – 14 черв.

Концерти Миколи Малько в Пролетарському саду Києва. У програмі – симфонічні твори Чайковського, Бетховена.

Газ. «Більшовик». – 24 черв.

Створено Київську філармонію. Відбулося 2 концерти симфонічної музики і кілька концертів за участю гастролерів.

Газ. «Вісти». – 23 черв.

У Києві та Харкові відбулися об'єднанні зібрання поетів і композиторів, на яких музикознавці й композитори читали доповіді (А. Альшванг – про метр і ритм, В. Ступницький – про сучасну українську музику та ін.), композитори демонстрували свої нові твори (М. Вериківський, К. Богуславський та ін.).

Газ. «Більшовик». – 29 черв.; газ. «Вісти». – 17 черв., 23 черв.

ЛІТО Гастролі московських диригентів М. Малька, Р. Глієра та М. Іпполітова-Іванова й піаніста Г. Нейгауза в Києві.

Журн. «Музика». – № 4–5. – С. 35.

ЛИПЕНЬ Перша поїздка Української хорової капели «РУХ» на могилу Т. Шевченка Каневі. Диригент – Б. Левитський.

Журн. «Музика». – 1925. – № 1. – С. 44.

ВАЛЕНТИНА КУЗИК. ПАЗЛИ НАШОЇ ІСТОРІЇ: ЛІТОПИС МУЗИЧНОГО ЖИТТЯ УКРАЇНИ (1921–1923)

ЛИПЕНЬ, 22 Концерт Української хорової капели «Думка» з творів сучасних українських композиторів відбувся в Києві. У програмі: М. Вериківський – ораторія-дума «Про дівку-бранку Марусю Богуславку», В. Верховинець – «Більше надії, брати», П. Козицький – «Ой до того жита», «Ой коляда, колядниця», «Високо сонце сходить», Л. Ревуцький – кантата-поема «Хустина», Я. Яциневич – «Вечір». Майже всі твори виконували вперше.

Газ. «Більшовик». – 24 лип.

ЛИПЕНЬ Постановка опери С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм» у саду колишнього Комерційного клубу в Харкові.

Газ. «Комуніст». – 27 лип.

Гастролі диригента М. Малька в Харкові. У програмі твори Чайковського: IV симфонія, «Ромео і Джульєтта», «Італійське капричіо».

Газ. «Комуніст». – 15 лип.

СЕРПЕНЬ, 1 У Винниці (Поділля) відбулося відкриття Державного музичного технікуму, який має такі відділення: спеціального фортепіано, скрипки, альту, віолончелі, духових інструментів, сольного співу, теорії композиції.

Журн. «Музика». – № 4–5. – С. 35.

СЕРПЕНЬ Український державний хор «ДУХ», після концертних поїздок Харківською округою, намітив план подальшої роботи. З метою ознайомлення селян з українською музикою, пробудження в них музичних запитів і пошуків шляхів до творення нової пролетарської музики, хор реорганізовано в пересувну капелу, яка буде створювати на периферії нові хори та надавати допомогу вже існуючим. Схвалено ряд заходів зі сприяння підняття художнього рівня хору й слухачів.

Газ. «Вісти». – 22 серп.

У Харкові відбувся авторський симфонічний концерт проф. Московської консерваторії, композитора М. Іпполітова-Іванова. У програмі: I симфонія, прелюдія і танець із опери «Руф», Анданте та Грузинський марш із сюїти «Іверія».

Газ. «Комуніст». – 8 серп.

Концерти симфонічного оркестру в Харкові. У програмі – Римський-Корсаков. Диригує гастролер А. С. Пазовський (Москва).

Газ. «Комуніст». – 26 лип., 3 серп.

Головполітпросвіта, у зв'язку з проголошенням Харкова столицею України, приступила до реорганізації опери в українсько-російську та звертається до Раднаргоспу [Рада народного господарства] за сприянням.

Газ. «Вісти». – 19 серп.

Українську хорову капелу «Думка», за розпорядженням Раднаргоспу, відкомандировано до Москви для проведення концертів української пісні під час Сільськогосподарської виставки. У день відкриття капела виступила біля українського павільйону, потім (у вересні), – у спільному концерті із чуваським і білоруським хорами, – виконала ораторію М. Вериківського «Дума про дівку-бранку» та інші твори українських композиторів. За місяць, – із 19 серпня по 19 вересня, – «Думка» дала на виставці 12 показових концертів. 28 і 30 серпня відбулися концерти для червоноармійців.

Газ. «Більшовик». – 28 верес.; газ. «Вісти». – 24 серп., 1 верес.

АРХІВ

ВЕРЕСЕНЬ Концерт Державної Харківської хорової капели «ДУХ» ім. М. Леонтовича для робітників. У програмі: твори В. Верховинця на слова молодих українських пролетарських поетів (диригував автор). Твори М. Леонтовича, музика на слова І. Франка – диригент Ф. Соболев.

Газ. «Вісти». – 6 верес.

Концерт піаніста Г. Нейгауза в Харкові, де було виконано: «Танці» С. Прокоф'єва, ранні п'єси К. Шимановського, твори С. Франка, О. Скрибіна.

Газ. «Комуніст». – 8 верес.

У симфонічних концертах, під час літнього сезону в Пролетарському саду Києва, виступали такі диригенти: Л. Штейнберг, зі своєю симфонією, Р. Глієр, з I симфонією Б. Лятошинського, М. Малько, з V симфонією Чайковського, та М. Іпполітов-Іванов.

Газ. «Більшовик». – 13 верес.

ВЕРЕСЕНЬ, 16 Хор ім. М. Леонтовича в Харкові дав концерт для повітрофлотців під назвою «Вечір пролетарської поезії в музичній інтерпретації». У програмі: невидані твори К. Богуславського, М. Вериківського, В. Верховинця, П. Козицького на слова українських радянських поетів – В. Поліщука, В. Сосюри, П. Тичини, Чумака та ін. Вступне слово – В. Блакитного. Мета концерту – ознайомлення публіки з новою пролетарською творчістю і революційними досягненнями української музики.

Газ. «Комуніст». – 12 верес.;

газ. «Вісти». – 9 верес., 18 верес.

ВЕРЕСЕНЬ, 25 На загальних зборах Музичного товариства ім. М. Леонтовича в Києві ухвалено план роботи на 1923/1924 рік, що передбачає проведення концертів, диспутів, рефератів, конкурсів, видавничої та наукової роботи, а також знайомство зі студіями й капелами.

Журн. «Музика». – № 6–7. – С. 40.

ВЕРЕСЕНЬ, 26 Закритий концерт-іспит українського Студентського хору в Києві перед комісією Музичного товариства ім. М. Леонтовича відбувся у приміщенні клубу «Сільський пролетарій». У програмі: пісні П. Батюка, М. Вериківського та П. Козицького.

Газ. «Більшовик». – 29 верес.

ВЕРЕСЕНЬ, 29 У Києві відбувся концерт піаніста Генріха Нейгауза. У програмі: Брамс, Ліст, Метнер, Рахманінов, Шуман.

Газ. «Більшовик». – 23 жовт.

ВЕРЕСЕНЬ, 30 «Галицький музичний вечір» організовано Державним українським хором (ДУХ) ім. М. Леонтовича в Харкові. У програмі: твори галицьких і буковинських композиторів: В. Барвінський – «Вечором в хаті»; А. Вахнянин – «У неділю вранці», поема; Ф. Колесса – «Журавлі»; Д. Січинський – квартет «Даремна пісня»; С. Людкевич, Г. Топольницький, М. Лисенко та ін. на слова І. Франка. Перед концертом були прочитані доповіді про значення І. Франка та про Галичину.

Газ. «Вісти». – 9 жовт., 2 жовт.

ЖОВТЕНЬ, 5 При Інституті народної освіти в Ніжині створено хор у кількості 46 осіб. Викладають елементарну теорію музики, сольфеджіо, постановки голосу, влаштовують вечори та прослуховування музики.

Журн. «Музика». – № 10–12. – С. 38.

ВАЛЕНТИНА КУЗИК. ПАЗЛИ НАШОЇ ІСТОРІЇ: ЛІТОПИС МУЗИЧНОГО ЖИТТЯ УКРАЇНИ (1921–1923)

ЖОВТЕНЬ, 5 Урочисте засідання Вищого музично-драматичного інституту ім. М. Лисенка в Києві у зв'язку з початком занять. Виступали: ректор і декан А. Буцький, декани Л. Курбас, П. Козицький, О. Смирнов, академік Ф. Шмідт та ін. Намічено завдання інституту, винесено рішення про збільшення часу для вивчення української музики та розвитку творчої ініціативи учнів, зв'язкам із селянством і Червоною армією шляхом культшефства. Диригентський факультет почне роботу над оперою М. Лисенка «Тарас Бульба».

Газ. «Більшовик». – 9 жовт.

ЖОВТЕНЬ, 21 Концерт української хорової капели «Думка», присвячений творам українських композиторів Галичини – А. Вахнянина, О. Нижанківського, С. Людкевича, Г. Топольницького, у Київському Пролетарському будинку мистецтв.

Газ. «Більшовик». – 23 жовт.

ЖОВТЕНЬ Хор ім. К. Стеценка при Музичному товаристві ім. М. Леонтовича (Київ) реорганізовано в хор-студію під керівництвом М. Вериківського й В. Верховинця. У репертуарі хору – творчість класиків XVIII–XIX століть і сучасних композиторів. Склад – 60 осіб, переважно селяни. Лектори – професори Інституту ім. М. Лисенка та консерваторії.

Журн. «Музика». – № 6–7. – С. 40.

ЛИСТОПАД Для співробітників [Всеукраїнської] академії наук у Києві організовано вечір німецького романсу в українському перекладі (Д. Ревуцького). Виконували твори Бетховена, Шуберта, Шумана, Вольфа та ін.

Журн. «Музика». – № 8–9. – С. 34.

Український мішаний хор під керівництвом О. Кошиця, після 6-місячного турне Південною Америкою, гастролює в Північній Америці з великим успіхом.

Журн. «Музика». – № 8–9. – С. 35.

ЛИСТОПАД, 7 У день Жовтневих свят у Києві, під керівництвом диригента капели «Думка» [Н. Городовенка], на площі Карла Маркса [тепер – Майдан Незалежності] відбувся об'єднаний виступ хорових колективів міста. У програмі: «Інтернаціонал», «Вічний революціонер» М. Лисенка на слова І. Франка та ін.

Додаток до газ. «Вісти»: «Література, наука і мистецтво». – 7 листоп.

Видатний український фольклорист Климент Квітка повернувся з поїздки Чернігівщиною в Київ; Квітка записав біля 130 народних пісень, серед яких – два варіанти старовинної думи «Про трьох братів Озівських».

Журн. «Музика». – № 8–9. – С. 34;

газ. «Більшовик». – 23 листоп.

З метою поширення музичної освіти та культурного відпочинку робітників у Лубнах, при Центральному робітничому клубі, відкрито хорову студію. У хорі, при студії, – 55 осіб.

Журн. «Музика». – № 1–3. – С. 56.

ЛИСТОПАД, 12 Перший концерт державного струнного квартету ім. Вільйома, створеного в Харкові. У репертуарі квартету – твори російських і німецьких класиків. Склад: Гольдфельд (I скрипка), Старосельський (II скрипка), Свирський (альт), Кутїн (віолончель). У звітному концерті було виконано: «Ларго» Гайдна, Квартет Моцарта, за участю співачки Лебедевої виконано уривки з опер Моцарта.

Газ. «Вісти». – 14 листоп.;

газ. «Комуніст». – 11 листоп., 14 листоп.

АРХІВ

ЛИСТОПАД, 15 У Музичному товаристві ім. М. Леонтовича в Києві поновлено «вівторки» – відкриті засідання музичної комісії. Український етнограф К. Квітка прочитав доповідь «Дві музично-етнографічні екскурсії на Чернігівщину» з описом цікавих старовинних обрядових ігор і пісень.

Газ. «Більшовик». – 3 листоп.; журн. «Музика». – № 8–9. – С. 34.

ЛИСТОПАД, 17 У Києві, у приміщенні Музичного товариства ім. М. Леонтовича, відбувся закритий концерт із творів українських радянських композиторів, що ввійшли у збірку «Червоний заспів». Присутні: Вокальний квартет ім. Я. Степового, студентський хор (дир. Тараканов²⁸), хор-студія ім. К. Стеценка – дир. В. Верховинець.

*Газ. «Більшовик». – 25 листоп.;
журн. «Музика». – № 8–9. – С. 34.*

ГРУДЕНЬ У Новій Басані на Чернігівщині продовжує діяльність хор ім. М. Леонтовича під керівництвом диригента Є. Тичини та акомпаніатора С. Неверова. У репертуарі хору – твори українських композиторів-класиків. Хор підтримує творчі зв'язки зі студією ім. М. Леонтовича в Києві [хормейстер П. Тичини], що постачає його матеріалами.

Журн. «Музика». – № 8–9. – С. 37.

Любительський хор у Тирасполі (Одещина), у складі 38 осіб, регулярно дає концерти, до яких включено аранжування народних пісень М. Леонтовича і М. Лисенка.

Журн. «Музика». – № 8–9. – С. 37.

ГРУДЕНЬ, 10 Концерт симфонічного студентського оркестру Музичного інституту в Харкові, з яким упродовж місяця працював диригент М. Малько. У програмі: Бетховен, Чайковський. Брала участь і студенти-вокалісти.

Газ. «Комуніст». – 13 груд.; газ. «Вісти». – 18 груд.

ГРУДЕНЬ Концерт учнів Київської консерваторії класу проф. С. Тарновського. У програмі: твори Стравінського, Прокоф'єва, Олександрова та ін.

Журн. «Музика». – № 8–9. – С. 34.

ГРУДЕНЬ, 15 У Києві створено «Майстерню оперного дійства» (керівник – Л. П. Штейнберг), головне завдання якої – підготовка нових кадрів оперних артистів, з відділеннями: диригентським, хоровим та оперним.

Газ. «Більшовик». – 13 груд.

ГРУДЕНЬ, 22 У Київському клубі «Робос» [«Робітник освіти»] почав працювати семінар з вивчення музики. Відбулася перша лекція проф. А. Буцького «Музика як фактор соціалістичного будівництва».

Газ. «Більшовик». – 21 груд.

ГРУДЕНЬ Музичне товариство ім. М. Леонтовича в Києві організувало на відкритих «вівторках» ряд доповідей. За грудень прочитано такі доповіді: А. Альшванг – «Сучасне музичне життя Москви», М. Грінченко – «Музичні цехи на Україні», А. Буцький – «Еволюція музичного мислення».

Журн. «Музика». – № 8–9. – С. 34.

Український композитор Л. Ревуцький написав за 1923 р. поему-кантату «Хустина» для мішаного хору, солістів і оркестру [остаточно оркестровку було здійснено 1954 р.], «На ріках Вавилонських» (обидві – на слова Т. Шевченка), хор «Пам'яті Лисенка» [«Серце

ВАЛЕНТИНА КУЗИК. ПАЗЛИ НАШОЇ ІСТОРІЇ: ЛІТОПИС МУЗИЧНОГО ЖИТТЯ УКРАЇНИ (1921–1923)

музики» на сл. М. Вороного], *ор. 17* для хору і соло, «Гукайте їх» (слова М. Філянського), *ор. 14* для хору, «Думу про трьох вітрів» (слова П. Тичини) та музичну картину «На крилах соняшних і ясних мрій» [солоспів на власні слова рос. і укр. мовами].

Журн. «Музика». – № 6–7. – С. 42.

Хор робітників Райспілки в м. Прилуках, у складі 65 осіб, займається збиранням і вивченням місцевої народної творчості. Диригент – О. Фарба²⁹.

Журн. «Музика». – № 2. – С. 25.

Вокальний квартет ім. Я. Степового, у складі Калиновської, Макарової, [С.] Дурдуківського та Матусевича (керівник – Дурдуківський), інтенсивно працює над популяризацією української музики на периферії. У репертуарі квартету – твори українських композиторів і російських.

Журн. «Музика». – № 1. – С. 23.

2 концерти пам'яті О. Скребіна, з нагоди 8-ї річниці від дня смерті композитора, організувала Київська консерваторія. На другому [концерті] проф. А. Альшванг виконав сонати Скребіна.

Журн. «Музика». – № 2. – С. 23.

У Києві відбулися три концерти відомого піаніста Г. Нейгауза, присвячені творчості Шопена, Скребіна та ін.

Журн. «Музика». – № 2. – С. 23.

Відкрито Дитячу музичну студію при Музичному товаристві ім. М. Леонтовича в Києві.

Журн. «Музика». – № 2. – С. 23.

У м. Житомирі (Волинь) засновано Державний симфонічний оркестр (керівники М. Скорульський³⁰ і [І.] Шейнін³¹) і хорову капелу (керівники М. Гайдай і Ляшевич). Проводять концерти класичної музики та лекції-концерти. Група вчителів працює в галузі музичної етнографії. Засновано музично-етнографічний кабінет. Збирають народні мелодії М. Гайдай, Вікторовський, Вакулович.

Журн. «Музика». – № 3–5. – С. 37.

Філіал Музичного товариства ім. М. Леонтовича в Полтаві, очолюваний композитором і диригентом М. Попадичем, провів цикл концертів-вечорів із творів західноєвропейських і українських композиторів. Два з них було присвячено виконанню на народних інструментах лірі та бандурі; участь брав український кобзар Кучугура-Кучеренко. Один [цикл] було присвячено музиці українського класика М. Лисенка, один – українському романсу початку XIX сторіччя.

У Полтаві успішно виступають хори ім. Т. Шевченка та хор ІНО [Інституту народної освіти] (керівник – В. Верховинець).

Журн. «Музика». – № 3–5. – С. 37.

У Харкові засновано філію Всеукраїнського музичного товариства ім. М. Д. Леонтовича.

Журн. «Музика». – 1925. – № 5–6. – С. 46.

Композитори і музичні діячі М. Вериківський, М. Грінченко, Д. Ревуцький і М. Радзівський³², на замовлення Головополітпросвіти УРСР, підготували учбовий посібник «Музичне мистецтво на селі» для працівників хат-читалень, будинків селянина та клубів

Журн. «Музика». – 1923. – № 6–7. – С. 40.

АРХІВ

У м. Остер (Чернігівщина), при Педагогічних курсах, існує хор у складі 50 осіб під керівництвом В. Пшеничного. У репертуарі – твори українських композиторів.

Журн. «Музика». – № 6–7. – С. 42.

ВЕСНА – ОСІНЬ Українська хорова капела «Думка» гастролює в Харкові (5 концертів); у червні виступає в Каневі, на відкритті пам'ятника Т. Шевченку. Восени – у Москві, на Виставці (12 концертів), у грудні – в Умані, на 8 Окружному з'їзді Рад Уманщини (5 концертів).

Журн. «Музика». – 1924. – № 7–9. – С. 164.

У Вінниці (Поділля), при Музичному товаристві ім. М. Леонтовича, існує хорова капела ім. Леонтовича у складі 40 осіб. Диригент – С. Папа-Афанасопуло. Репертуар – українські народні пісні та твори західноєвропейських композиторів.

Журн. «Музика». – № 8–9. – С. 37.

Хор ім. Т. Шевченка в Полтаві, створений 1918 року, відсвяткував п'ятиліття свого існування двома концертами з творів М. Лисенка. Диригент – Ф. Попадич.

Журн. «Музика». – № 8–9. – С. 37.

Вийшов із друку збірник «Червоний заспів», до якого ввійшли 22 пісні та хори М. Вериківського, В. Верховинця, П. Козицького, М. Леонтовича, М. Радзієвського, Л. Ревуцького, Я. Степового.

Журн. «Музика». – № 8–9. – С. 43.

Видатний диригент Микола Малько переходить з Харківської опери в Київ, де буде диригувати концертами симфонічного оркестру та викладати в консерваторії в Музично-драматичному інституті ім. М. Лисенка [вища ланка консерваторії як музичний факультет входила до Музично-драматичного інституту ім. М. Лисенка].

Журн. «Музика». – № 8–9. – С. 34.

У Державному Музично-драматичному інституті ім. М. Лисенка в Києві відбулися загальні збори з приводу початку навчального року. Виступав ректор і декан музичного факультету А. К. Буцький. Доповідач висвітлював завдання музичного мистецтва та, зокрема, інституту в роки будівництва соціалізму й необхідності у зв'язку із цим перебудови навчальних планів, підкреслив необхідність підняття рівня українського мистецтва. Склад викладачів музичного факультету: проф. Г. Беклемішев – «Курс музично-історичних ілюстрацій»; М. Грінченко – «Історія музики»; проф. А. Буцький – «Наукові основи техніки виконавства». Хорову роботу веде В. Веховинець, оркестрову – Михайловський.

Журн. «Музика». – № 6–7. – С. 41.

Проведено реорганізацію Київської консерваторії по плану, випрацьованому комісією на чолі з Ф. Блуменфельдом. Консерваторія поділена за принципом типізації на:

а) музпрофшколу – для дітей; що дає підготовче музичне виховання, де особливу увагу приділено колективній самодіяльності дітей, повному злиттю теорії з практикою;

б) муз. технікум (факультети – фортепіанний, оркестровий і вокальний), що випускає музикантів-виконавців: співаків, музикантів-оркестрантів;

в) інститут – факультети: виконавський, педагогічний, науковий і творчий.

Увесь план консерваторії побудовано на «коловороті» музичної літератури, під цим потрібно розуміти виконання учнями всіх цінних, у художньому відношенні, музичних творів.

Відбулися зміни і у складі викладачів: кафедрою педагогіки керує проф. С. Анан'їн, історії культури – А. Гіляров, психології і стилістики мистецтва – Ф. Шмідт, історії і теорії

ВАЛЕНТИНА КУЗИК. ПАЗЛИ НАШОЇ ІСТОРІЇ: ЛІТОПИС МУЗИЧНОГО ЖИТТЯ УКРАЇНИ (1921–1923)

фортепіанної техніки – В. Пухальський, історії музики та історичного матеріалізму – Г. Коган, методики гри на скрипці – Д. Бертьє. Ректором після від'їзду проф. Ф. Блуменфельда до Москви обрано проф. К. Михайлова.

Журн. «Музика». – № 1. – С. 27; № 8–9. – С. 35.

1923 рік (загалом) Український композитор Л. Ревуцький написав: кантату-поему «Хустина» для мішаного хору і солістів у супроводі ф-но, дві аранжировки «Інтернаціоналу» для мішаного хору і ф-но, три мішаних хори в супроводі ф-но на слова Т. Шевченка; три романси, «Думу про трьох вітрів» для голосу і ф-но, музичну картину «На крилах соняшних і ясних мрій».

Композитори Радянської України. Довідник, укладений співробітниками відділу музики ІМФЕ АН УРСР (машинопис, 1960).

Український композитор Борис Лятошинський написав: Два романси для низького голосу та інструментального ансамблю (кларнета, валторни й арфи) на сл. К. Бальмонта; Чотири романси для високого голосу і ф-но.

Запорожец Н. Б. Н. Лятошинский. – Киев, 1960.

Український композитор Віктор Косенко написав Сонату для віолончелі й ф-но ре-мінор.

Довженко В. В. С. Косенко. – Київ, 1951.

Український композитор Михайло Вериківський написав: ораторію «Про дівку-бранку Марусю Богуславку» для солістів, хору і ф-но; Струнний квартет; «Весняну казку» – фрагменти з балету; «Два танці» – для ф-но; Чотири веснянки; збірку «П'ять п'єс для фортепіано» та ін.

Композитори Радянської України. Довідник, укладений співробітниками відділу музики ІМФЕ АН УРСР (машинопис, 1960).

Український композитор Пилип Козицький написав Два диптихи: а) «Ріємо, ріємо» і «На зелені килими»; б) «Червоним шляхом» («Голод», «Нова Атлантида») – для мішаного хору *a cappella*, надрукованих у збірці «Червоний заспів», ДВУ, 1925.

Композитори Радянської України. Довідник, укладений співробітниками відділу музики ІМФЕ АН УРСР (машинопис, 1960).

Український композитор Михайло Скорульський написав: Першу симфонію h-moll, ор. 3, присвячену Глазунову, романси для голосу і ф-но, ор. 4.

Композитори Радянської України. Довідник, укладений співробітниками відділу музики ІМФЕ АН УРСР (машинопис, 1960).

Український композитор Олесь Чишко написав оперу в 3-х діях «Юдиф»; обробки російських пісень, ор. 7.

Композитори Радянської України. Довідник, укладений співробітниками відділу музики ІМФЕ АН УРСР (машинопис, 1960).

Український композитор Михайло Гайдай написав: Три хори на слова Т. Шевченка та обробки українських народних пісень.

Композитори Радянської України. Довідник, укладений співробітниками відділу музики ІМФЕ АН УРСР (машинопис, 1960).

Композитор Р. Глієр написав музику до комедії Арістофана «Лізістрата».

Композитори Радянської України. Довідник, укладений співробітниками відділу музики ІМФЕ АН УРСР (машинопис, 1960).

АРХІВ

Український композитор Сергій Дрімцов написав: для хору – «Гімн праці», «Гімн землі», «Робітничий гімн»; романси для голосу і ф-но; оперу «Іван Морозенко», оперету «Сорочинський ярмарок», Сюїту на українські теми для струнного квартету (3 ч.), «Обробки з минулого» – фортепіанне тріо.

Композитори Радянської України. Довідник, укладений співробітниками відділу музики ІМФЕ АН УРСР (машинопис, 1960).

Український композитор Григорій Верьовка написав пісні і романси; «На хуторі» і «Сміливо вперед» – гармонізація старої революційної пісні.

Композитори Радянської України. Довідник, укладений співробітниками відділу музики ІМФЕ АН УРСР (машинопис, 1960).

Додатки

БЕРЕЗЕНЬ У Прилуках хоровою капелою під керуванням Олекси Фарби відбулося першовиконання кантати-поєми «Хустина» Л. Ревуцького на слова Т. Шевченка.

Кузик В. Лев Миколайович Ревуцький. – Київ, 2011. – С. 33.

Гастрольні спектаклі великопостного сезону почалися з показу опер «Пікова дама» П. Чайковського, «Кармен» Ж. Бізе, «Аїда» Дж. Верді, «Паяци» Р. Леонкавалло, у яких виступили солісти з Москви та Петрограда: Б. Евлахов (тенор), Ребоне (мецо-сопрано), Ухов (баритон).

Шипович Н. Гастрольные спектакли // Театр. – 1923. – Март.

БЕРЕЗЕНЬ, 26 Концертом у Пролетарському будинку мистецтв у Києві відбулося відкриття Держфілармонії. Вступне слово – Волинського. У I відділі було виконано кантату Л. Штейнберга, присвячену Жовтню, (диригував автор), та кантату «Ісус Навін» М. Мусоргського. У II відділі прозвучали фрагменти з вагнеровських опер: «Майстерзінгери» (увертюра), «Трістан та Ізольда» (Вступ, «Смерть Ізольди»), «Валькірії» («Політ валькірій»).

Шипович Н. Открытие Государственной филармонии // Театр. – 1923. – 8–15 апр.

КВІТЕНЬ Український композитор Л. Ревуцький приїхав до Києва з Прилук (де очолював місцеву філію Музичного товариства ім. М. Леонтовича) і на президії Товариства показав свої нові камерні й хорові твори. Деякі з них було рекомендовано до виконання капелою «Думка».

Журн. «Музика». – № 2. – С. 23.

ПРИМІТКИ

¹ Зауважимо, що повідомлення в газеті надруковано через півтора місяці після трагічної події, хоча звістку про неї з Тульчина до Києва було передано одразу телеграфом [1, с. 55]. Понад сім десятиліть влада приховувала правду про те, що вбивцею композитора був Афанасій Грищенко (Гріщенко) – агент ЧК (з рос.: Чрезвычайной комиссии) [1, с. 55–60; 2, с. 20–21], а не невідомий бандит.

² Тут і далі роки публікацій пізнішого походження стосуються подій, що відбулися в конкретно означений літописом рік.

³ Старицька-Черняхівська Людмила Михайлівна (1868–1941) – письменниця, перекладачка. Донька М. Старицького. Авторка п'єс «Богдан Хмельницький», «Розбійник Кармелюк», «Гетьман Дорошенко» та ін.; лібрето опер «Ноктюрн» і «Сапфо» М. Лисенка; переклала українською мовою оперні лібрето «Золотий півник» М. Римського-Корсакова, «Аїда» й «Ріголетто» Дж. Верді, «Чіо-Чіо-сан» Дж. Пуччіні, «Фауст» Ш. Гуно та ін. Репресована в 1930 та 1941 роках.

⁴ Комітет пам'яті М. Леонтовича *de facto* було створено 1 грудня 1921 р. (див.: Додатки до 1921 р.),

ВАЛЕНТИНА КУЗИК. ПАЗЛИ НАШОЇ ІСТОРІЇ: ЛІТОПИС МУЗИЧНОГО ЖИТТЯ УКРАЇНИ (1921–1923)

у даному випадку йдеться про його затвердження *de jure*.

⁵ Подаємо відомості про діячів культури, не заявлених в Українській музичній енциклопедії. Сениця Павло Іванович (1879–1960) – український композитор і фольклорист.

⁶ Степовий (справж. – Якименко) Яків Степанович (1883–1921) – український композитор, публіцист. Закінчив Петербурзьку консерваторію (у М. Римського-Корсакова й А. Лядова), з 1919-го – у Києві, завідувач музичної секції Всеукраїнського музичного комітету при Наркомпросі УРСР.

⁷ Ступницький Василь (1879–1945) – український етнограф, диригент, композитор. Автор численних обробок народних пісень.

⁸ Хоткевич Гнат Мартинович (псевд. – Гнат Галайда; 1877–1938) – український письменник, бандурист, композитор, актор, мистецтвознавець, режисер. Його мистецтво високо оцінювали М. Лисенко, С. Людкевич, І. Франко, Леся Українка. Репресований. Розстріляний.

⁹ Михайлів Юхим Спиридонович (1885–1935) – український художник-символіст, графік, мистецтвознавець, поет. Був обраний першим головою Комітету пам'яті М. Леонтовича (1921). Репресований. Розстріляний.

¹⁰ Яновський Борис Карлович (справж. – Зігль; 1875–1933) – український композитор, музичний критик, диригент, педагог. Закінчив Київський університет (1903), з 1910 року працював у Петербурзі, 1916–1917 – диригент приватної опери С. Зиміна в Москві, з 1918-го – у Харкові. Автор першої української революційної опери «Вибух» (постановка 1927 р.), 11 опер – «Відьма», «Самійло Кішка» та інших; симфонічних, інструментальних та вокальних творів.

¹¹ Мамонтов Яків Андрійович (псевдоніми – Я. Лірницький, Я. Пан; 1888–1940) – український драматург, режисер, театрознавець. Автор п'єс, оперних лібрето. Працював переважно в м. Харкові.

¹² Тут і далі, де згадано С. Людкевича і його твори, таку інформацію в машинопису перекреслено. Імовірно тому, що композитора з Галичини (на той час – із-за кордону) не планували вводити до мистецької громади радянської України.

¹³ Яструбецький Гнат Васильович (1877–1939) – за освітою юрист, хоровий диригент, перший дослідник життя і творчості М. Леонтовича. Один з ініціаторів заснування Комітету пам'яті М. Леонтовича. Працював адміністратором хорової капели «Думка».

¹⁴ Тичина Павло Григорович (1891–1967) – український поет, державний діяч, академік АН УРСР, Герой Соціалістичної Праці (1967). За першою освітою хоровий диригент.

¹⁵ Ревуцький Дмитро Миколайович (1881–1941) – музикознавець, фольклорист, літературознавець. Старший брат композитора Л. Ревуцького. Закінчив Київський університет (1906), з 1918-го – викладач Київського музично-драматичного інституту ім. М. В. Лисенка, водночас у 1922–1934 роках був співробітником Етнографічної комісії ВУАН, з 1938-го – старший науковий співробітник Інституту фольклору АН УРСР. Вбитий засланим агентом КДБ.

¹⁶ Яворський Болеслав Леопольдович (1877–1942) – український і російський музикознавець-теоретик, піаніст, педагог. Закінчив Київське музичне училище (1898), Московську консерваторію (1903). У 1916–1918 роках – професор Київської консерваторії, у 1918–1921 роках працював у Київському музично-драматичному інституті ім. М. В. Лисенка, 1917–1921 – засновник і директор Народної консерваторії в Києві. Учитель М. Леонтовича з поліфонії (з 1906).

¹⁷ Цей твір було внесено в «чорні списки» радянської цензури, тому його в тексті машинопису витерто ластиком. Однак при використанні лупи вдається прочитати назву за відтисками літер друкарської машинки.

¹⁸ Те ж саме «око цензора». Цей твір був дуже популярним у 1920-х роках.

¹⁹ Чапківський Олександр (Олесь) Степанович (1884–1938) – журналіст, критик, мистецтвознавець, громадський діяч. Один з фундаторів Комітету пам'яті М. Леонтовича. Секретар Президії Комітету пам'яті М. Леонтовича і член Загальноорганізаційної комісії. Автор статей і член редколегії журналу «Музика». Член Української Центральної Ради. Завідувач відділу популярної літератури Всевидаву та редакції «Вістей ВУЦВК». Завідувач відділу Всеукраїнської Ради військових депутатів. Заарештований 1932 (?) року. Розстріляний.

²⁰ Реріх Борис Костянтинович (1885–1945) – живописець, театральний художник, архітектор. Молодший брат Миколи Реріха. Закінчив архітектурне відділення Академії мистецтв (Петроград, клас Л. Бенуа), у 1919–1923 роках працював у Києві професором Архітектурного інституту. У 1923 році повернувся в Петроград, був проректором Архітектурного інституту.

²¹ Рейзен Марко Йосипович (1895–1992) – оперний співак (бас), педагог, професор. Народний артист СРСР (1937), лауреат трьох Державних (Сталінських) премій I ступеня (1941, 1949, 1951). У 1917–1918 роках навчався в Харківській консерваторії, 1921–1925 – соліст Харківської опери, 1930–1954 – Великого театру в Москві. Від 1967 – професор Московської консерваторії.

²² Це речення повністю витерте ластиком. Реставрувати його вдалося за відтиском літер. Названі прізвища належать репресованим особам, їхня подальша доля – невідома. Проте «цензорське око», очевидно, виявляло пильність і в роботі самого відділу музики та музичного фольклору ІМФЕ АН УРСР.

²³ Сластіон (Сластьон) Опанас Георгійович (1855–1933) – український живописець, графік, архітектор, мистецтвознавець, етнограф. Навчався в Петербурзькій академії мистецтв (1874–1882), багато мандрував Україною, робив замальовки народного вбрання, житла, предметів народного промислу тощо. У 1900–1928 роках викладав у Миргородській художньо-промисловій школі. Одним з перших почав здійснювати запис народних дум і пісень на фонограф.

²⁴ Штейнберг Лев Петрович (1870–1945) – диригент, композитор. Народний артист СРСР (1937), Ге-

APXIBИ

рой Праці (1925). Закінчив Петербурзьку консерваторію (1893). У 1928–1945 роках – диригент Великого театру в Москві, 1937–1942 – професор Московської консерваторії. У 1910–1918 і 1922–1923 роках працював у Київському оперному театрі, 1923-го – один з організаторів Філармонічного товариства в Києві. У 1924–1926 роках – головний диригент Харківської опери, де 1924 року здійснив першу постановку опери «Тарас Бульба» М. Лисенка.

²⁵ Стефанович Михайло Павлович (1898–1970) – український співак (бас), режисер, музикознавець. Народний артист УРСР (1947). Лауреат Державної (Сталінської) премії СРСР (1949). Закінчив Київський музично-драматичний інститут (1922, клас М. Микиші, Є. Збруєвої). Оперну сценічну діяльність розпочав 1919 року (Київ, Харків, Одеса, театри РФ). Від 1928 – режисер Полтавського оперного театру, з 1933 – художній керівник оперних театрів (Дніпропетровськ (нині – м. Дніпро), Харків, Львів), у 1947–1954 роках працював у Київському театрі опери та балету.

²⁶ Толстяков Павло Нилівич (1880–1938) – український композитор і хоровий диригент. Закінчив Петербурзьку консерваторію. У 1921 році організував Робітничий український хор (РУХ). Хормейстер Харківського (1925–1926) і Одеського (1926–1938) оперних театрів.

²⁷ Анцев Михайло Васильович (1865–1945) – російський і білоруський композитор, педагог. Від 1886 року навчався у Варшавському музичному інституті консерваторії як скрипаль, 1894-го – закінчив Петербурзьку консерваторію (клас композиції М. Римського-Корсакова). Від 1896 року жив у Вітебську, викладав хоровий спів, написав посібники з музично-теоретичних дисциплін. Один з перших, хто звернувся у своїй творчості до революційної тематики.

²⁸ Тараканов Микола Михайлович (1898–1976) – український хоровий диригент, педагог. Закінчив Київський музично-драматичний інститут ім. М. Лисенка (1926 р., клас М. Вериківського). Працював

головним хормейстером в оперних театрах – Харківському (1932–1934), Київському (1934–1941), Донецькому (1954–1964). Репресований (1944–1954).

²⁹ Фарба Олексій Спиридонович (1884–1937) – економіст, диригент, скрипаль, учитель музики. На початку 1922 року заснував хор райспілки м. Прилук у складі 65 виконавців, який 1923 року зарахували до Прилуцької філії Товариства ім. М. Леонтовича; у 1925 році його було обрано членом Харківської філії (заступник голови). Мав добрі творчі й дружні стосунки з Л. Ревуцьким. Заарештований 1932 року і висланий до Казахстану за «націоналістичну діяльність». Перебуваючи в Алма-Аті, організовував музичні вечірки, влаштував виконання квартетів Л. Бетховена, у яких грав партію скрипки. Засуджений до вищої міри покарання 1937 року.

³⁰ Скорульський Михайло Адамович (1887–1950) – український композитор, педагог. Заслужений діяч мистецтв УРСР (1947). Закінчив Петербурзьку консерваторію (1914). Викладав у Житомирі (1915–1933), Київській консерваторії (1933–1941, 1944–1950). Автор опери «Свічине весілля», балетів «Бондарівна», «Лісова пісня», ораторії «Голос матері», двох симфоній та інших творів.

³¹ Шейнін Єгошуа (Ієгошуа) Павлович (1890–1948) – радянський єврейський диригент, композитор, педагог. Заслужений артист УРСР (1934), заслужений діяч мистецтв РРФСР (1947). Закінчив Петроградську консерваторію (1918). Від 1921 року – у Києві, керівник єврейської музичної школи, у 1929–1939 роках – керівник «Свокансу» («Єврейського вокального ансамблю»), у 1940-му – керівник хору Українського радіо, з 1941-го – військових ансамблів.

³² Радзівський Микола Іванович (1884–1965) – український композитор, диригент. Заслужений артист республіки (1930). Працював в оперних театрах Києва (1928–1934, 1941–1943, головний диригент), Вінниці (1934–1941). Після 1945 року – диригент Вінницького й Хмельницького музично-драматичних театрів.

Джерела та література

1. Іванов В. Слідами трагічних подій. *Український музичний архів*. Київ : Центрмузінформ, 1999. С. 54–63.
2. Кузик В. З історії утворення музичного товариства імені М. Д. Леонтовича. *Український музичний архів*. Київ : Центрмузінформ, 1999. С. 6–39.
3. Кузик В. Товариству ім. М. Леонтовича 75 років. Київ : Вид-во Центрмузінформа СКУ, 1996. 12 с.

References

1. Ivanov V. (1999) Slidamy trahichnykh podiy [Following in the Tracks of Tragic Events]. *Ukrayinsky muzychnyy arkhiv* [The Ukrainian Musical Archives]. Kyiv: Tsentr muzinform, pp. 54–63.
2. Kuzyk V. (1999) Z istoriyi utvorennia muzychnoho tovarystva imeni M. D. Leontovycha [From the History of Formation of the M. Leontovych Musical Society]. *Ukrayinsky muzychnyy arkhiv* [The Ukrainian Musical Archives]. Kyiv: Tsentr muzinform, pp. 6–39.
3. Kuzyk V. (1996) *Tovarystvu im. M. Leontovycha 75 rokiv* [The M. Leontovych Society Turns 75]. Kyiv: Vyd-vo Tsentr muzinforma SKU, 12 pp.

SUMMARY

The proposed materials continue the publication of the chronicle of the Ukrainian musical life, started in the previous – the first – number of the *Researches of the Fine Arts* for 2018. Then the authoress has described 1917–1920, as well as the history of the preservation of folders from the pages of this chronicle, intended for burning in 1971 (the time of a new wave of struggle with so-called *bourgeois nationalism*). The present third issue is aimed to indicate the events of the Ukrainian musical life for 1921–1923, reflecting a radical political reorientation of the entire social life (including cultural and artistic) from the national priorities of the independent Ukrainian state to the Proletarian-Bolshevik ideas of the newly formed Soviet Union, the future USSR.

The records of the scientists of M. Rylskyi Institute for Art Studies, Folkloristics and Ethnology have been accomplished in 1962 – the time of the continuous dominance of the Communists Party ideology and the corresponding censorship (with the notorious *black lists*). So the number of facts has been just avoided, concealed. A chain of important events of that time, which has not been recorded because of the censorship, are proposed at the end of the chronicle of each year in the Appendices. In that author Appendices the information on the creation of the bandura players chorus / chapel, the creation and the start of a tour of the Ukrainian Choir, managed by O. Koshyts, the announcement of the murder of the composer M. Leontovych, etc. is introduced apart.

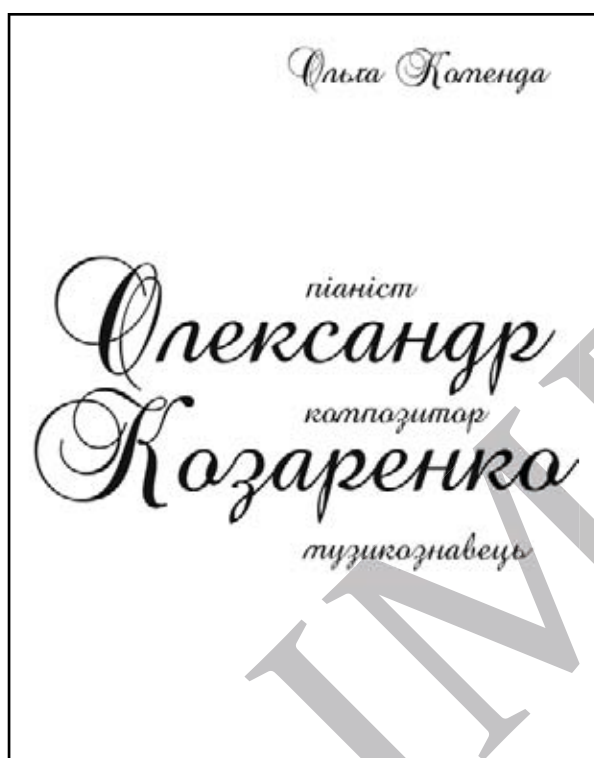
The printed material is an intermediate one in a number of publications according to the pages of the Ukrainian musical chronicle, covering the 1917–1930s. The continuation is planned in the next issue of the *Researches of the Fine Arts*.

Keywords: archival work, bibliography, totalitarianism.

Рецензії Reviews

МОНОГРАФІЯ ПРО ОЛЕКСАНДРА КОЗАРЕНКА

Богдан Сюта



Коменда О. Олександр Козаренко – піаніст, композитор, музикознавець. Монографія. Луцьк : Вежа-Друк, 2017. 252 с.

Упродовж тижня вечорами читав нову книгу про сучасну українську музику. Робив це неспішно, із задоволенням. Уважно переглядав нотні приклади, додатки. Читаючи, пригадував чимало подій і творів, що згадані на сторінках книги, свідками (чи виконання) яких я був. Пригадував і приватні бесіди, що їх вів з колегами з приводу відвіданих концертів. Одним словом, – отримував задоволення від читання.

Монографія вийшла з-під пера відомої української музикознавиці, однієї з перших українських дослідниць творчості М. Рос-

лавця, авторки цікавих праць, присвячених розробці теоретичних питань сучасної музики, Ольги Іванівни Коменди. Чимало читачів подумає, що книга видана в Києві, Львові чи Коломиї – містах постійної і найбільшої творчої активності О. Козаренка. Мусимо їх до певної міри розчарувати або виправдати їхні передчуття. Книга написана представницею волинської музикознавчої школи і побачила світ наприкінці минулого року в Луцьку. Вже сам факт належно засвідчує вагомість постаті й доробку О. Козаренка в сучасній українській музичній культурі. Це – явище не локального і не регіонального, а національного масштабу. Власне з таких позицій виходить авторка книги.

Отже, книга О. Коменди має на меті виявити універсальність та унікальність творчого обдаровання композитора, піаніста й музикознавця О. Козаренка і взаємний вплив усіх форм його діяльності задля якнайповнішого досягнення поставлених цілей та художніх пріоритетів. Монографія містить три великі частини, суголосні формулюванню її назви: «Піанізм», «Композиція», «Музикознавство». Трьом частинам-розділам передують дві оглядові, узагальнені, статті, у яких висвітлено основні етапи формування творчої особистості музиканта, жанровий спектр його творчості та засади її періодизації (що їх дотримується у своєму викладі авторка).

Власне в цих підрозділах О. Коменда зібрала й опрацювала висловлювання і думки про О. Козаренка, які належать різним особам (зі статей, книг, інтерв'ю, бесід), а також самому музикантові. Це дуже вартісна інформація, що допомагає розкрити особливості мислення і світовідчуття мит-

ця, вияскравити його психологічний портрет і творчі переконання. Забігаючи наперед, зауважимо, що у книзі немає жодного неаргументованого твердження чи висловлювання. Ольга Іванівна прискіпливо вивчила всі доступні їй свідчення, статті, інтерв'ю, бесіди, твори й аудіозаписи виконавських інтерпретацій Козаренка-піаніста та записи творів композитора. Вона докладно проаналізувала також більшість нотних текстів найпоказовіших його композицій, а кожен аналітичний етюд ще й належним чином проілюструвала нотними фрагментами з відповідних творів, поданими в Додатку (с. 164–248). Із цього погляду стратегія авторки щодо читача є бездоганною.

Перша частина книги (с. 20–56) представляє нам блискучого піаніста й основні етапи його виконавської кар'єри. У тексті проаналізовані становлення О. Козаренка як піаніста-професіонала і непересічна роль у цьому процесі його педагогів – Р. Гумінілович, Є. Агроскіної та В. Воробйова, під впливом яких сформувалися творчі настановлення митця-піаніста, художні вияви його піаністики, постійна увага до української фортепіанної музики, яку Олександр Володимирович виконує довершено. О. Коменда розкрила перед нами й об'ємну картину концертної та концертно-організаторської діяльності композитора. З опису репертуару піаніста та його висловлень із цього приводу можемо дійти висновку про деякі пріоритети в його сольній і камерній виконавській діяльності. До таких належать твори низки авторів бароко, чимало романтичної фортепіанної класики, ряд позицій з музики ХХ ст. й українська музика – М. Лисенко, Б. Лятошинський, Л. Ревуцький, С. Людкевич, А. Кос-Анатольський, М. Скорик, Є. Станкович та О. Козаренко. Важливим є факт, що Козаренко-піаніст чудово виконує твори Козаренка-композитора, що значною мірою посприяло популяризації його композиторської творчості. Однак передусім погодьмося з думкою О. Коменди, що крім «невласних» композицій, О. Козаренко визначив наріжним каменем свого піаністичного амплуа творчість «трьох китів» української музики – М. Лисенка, С. Людкевича й А. Кос-Анатольського, досягнувши в

царині інтерпретації їхніх творів захоплюючих висот.

О. Коменда з максимальною повнотою охарактеризувала стиль виконання О. Козаренком різних творів, враховуючи навіть елементи рухів і сценічної поведінки (що також, вважаю, важливим чинником) (див. с. 32–34), «ідею всеохопного мелодизму» (с. 29), що її озвучував піаніст, а також прискіпливість у доборі творів для виконавського репертуару та їхню тематичну спрямованість і групування (див. підрозділ 1.2; с. 34–37). Можна було б повніше вияскравити й концертно-організаторське амплуа О. Козаренка, адже переважну кількість концертів, на яких він виступав як піаніст, організував або ж зініціював саме він, зокрема відомий Коломийський фестиваль, що став своєрідною музичною пожертвою одному з найславніших земляків-коломиян – А. Косу-Анатольському.

У другій частині книги описано композиторську діяльність О. Козаренка і подано аналіз композиційної структури, змісту й драматургії майже всіх, згаданих у монографії, творів. Варто відзначити якість виконаної авторкою роботи: усі фрагменти аналітики (незалежно від обсягу) є завершеними і цілісними, демонструють величезне захоплення дослідниці аналізованим матеріалом і його високу фахову оцінку. Очевидно, буде невдячною справою переповідати дуже вдало, а іноді й блискуче здійснені аналізи творів (див. с. 60–99). Мушу лише зауважити, що авторка з належною відповідальністю і прискіпливістю поставилася до творів усіх жанрів, задіяних у творчості О. Козаренка, не абсолютизуючи композицій концертних чи театралізованих жанрів, які митець виконує з різних причин найчастіше, маючи найширшу пресу. Особливо важливими є ті сторінки книги, на яких оприлюднені результати осмислення ранніх творів композитора (які згодом стали для нього етапними: перші творчі спроби, цикл «Писанки», «Чакона», «Епістоли» (с. 57–65)), а також великих кантатно-ораторіальних полотен («Божественна Літургія Святого Іоанна Златоуста», «Українська кафолічна літургія», «Український реквієм») та опери «Час покаяння». У всіх

РЕЦЕНЗІЇ

промовистих і доречних випадках О. Коменда вказала на регіонально-національні витoki мелосу та художньої тематики творів композитора – підкреслена присутність у них галицького, рутенського, західноукраїнського, острозького і т. п. Доцільність такого смислового акценту очевидна.

Стосовно перших двох частин монографії повинен зауважити, що навіть за присутності в тексті численних посилань на музикознавчі публікації, інтерв'ю і бесіди з О. Козаренком, відчувається відсутність у залучених матеріалах великої кількості рецензій на концерти піаніста та виконання творів композитора в період 1990-х – початку 2000-х років. А майже кожна прем'єра, або й виконання творів О. Козаренка, викликала жваву реакцію різних мас-медіа. Інколи ці відгуки були дуже точними і цікавими з погляду слухачького резонансу та музично-критичної оцінки, інколи – дискусійними. Мені доводилося бути присутнім на багатьох виконаннях творів Маестро, – здебільшого під час різних фестивалів, – згодом я із цікавістю переглядав відгуки преси на ці події. Окрім того, багато з рецензій та оглядів містять велику кількість контекстної інформації та невеликих, проте істотних деталей, які, хоча й були дуже цікавими і точними, згодом ніхто їх не фіксував. Так, наприклад, було б цікаво підняти багату пресу, що стосувалася виконань «П'єро мертвопетлює» в різних містах України (існує також загальнодоступний аудіозапис цього твору) та характеристики виконавця-соліста – Героя України Василя Сліпака (докладні розгляди цього твору та його виконань наявні також у ряді музикознавчих досліджень, не залучених до викладу як джерел). Власне, на прикладі цих виконань (твір розглянуто в підрозділі 2.3.4 монографії) можна відчувати тяжіння О. Козаренка до театрального мислення і тотальної театралізації творів, про що розмірковують і композитор, і авторка монографії про нього. Не менш цікавою була преса, яка висвітлювала виконання балету «Дон Жуан з Коломиї» (див. розгляд твору в підрозділі 2.3.2) та інші композиції.

Деякі неточні твердження і факти, котрі з різних причин з'явилися на згаданих сто-

рінках книги, необхідно, усе ж таки, уточнити чи спростувати. На с. 10–11 О. Коменда навела цитату О. Козаренка про те, що начебто автором мелодії до пісні «Верховино, світку ти наш» (сл. М. Устияновича, які є переробкою тексту Ю. Коженювського українською мовою) є о. Михайло Вербицький. Попри всю патріотичність такої версії, мусимо заперечити: мелодія (як і загалом музика до п'єси «Карпатські горяни») належить перу К. Курпінського. Щоправда, і поляки здебільшого зазначають біля назви пісні *muzyka tradycyjna* (українці переважно вказують, що мелодія «народна»). Мелодія К. Курпінського від польського тексту середини XIX ст. майже нічим не відрізняється від співаної нині в Україні, хіба що друга фраза українського варіанта приспіву дещо гнучкіша з погляду мелодики, однак повністю зберігає первісну ритміку і фразування. До речі, автентичну пісню на оригінальний текст Ю. Коженювського «Czerwony ras, za rasem bros» у Польщі також нині інколи співають.

Привертають увагу й певні похибки стилево-правописного характеру, які спостерігаємо в тексті. Тут натрапляємо на різноманітність в назвах і власних іменах. Так, на с. 9 ідеться про *Sonata quasi una Fantasia*, а на с. 25 бачимо вже *Sonata quasi una Fantazia*; італійське *Qiuoso* (грайливо) подано як *Giocosu* (с. 59), а *giusto* – з літерою *i* (*giusto*) (с. 63, 68, 77); «Ступінь інтонаційної спорідненості циклу» мав би бути «ступенем інтонаційної єдності» (с. 63); слово «Епістоли» в родовому відмінку множини не має закінчення (с. 66); ...*die Glocken des Heiligen Kilian* німці називають *Die Glocken von St. Kilian* (с. 72); висловлювання «несправедливо замовчувана музика» (с. 100) відразу викликає запитання «Чи буває справедливо замовчувана музика?».

Термін *die Manieren* (потрібно писати з великої літери!), що його використовує вслід за О. Козаренком авторка монографії, не позначає ані музично-риторичних фігур, ані художніх образів у музиці (с. 112). Так від кінця XVII ст. в німецькомовній літературі називають музичні «прикраси» (тріллер, мордент, пральтріллер, нахшлаг, арпеджіо та ін.).

Наявні в тексті й, так би мовити, «загальноприйняті» кальки з російської мови: «звучати в концертах» (с. 11), замість «на концертах»; «богослужební» (с. 25), замість «богослужбові»; «піснеспіви» і «настанови» (с. 96, 114), замість «напіви» і «настановлення»; «Ф. Аквінського» (с. 61), замість «Т. Аквінського»; «затилок», замість «потилиця» (с. 86).

Як на мене, варто було б у третій частині книги («Музикознавство»; с. 100–117) більш оцінно висловлюватися про ряд положень теорії музичної мови і мовлення, які презентує в монографії «Феномен української національної музичної мови» О. Козаренко (Львів, 2000). Книга з'явилася ще в той час, коли в Україні, на жаль, не було загального доступу до світової Інтернет-мережі, а також до чималої низки книг та наукових статей, оприлюднених на Заході. Саме тому загальнотеоретичні положення О. Козаренка про музичне мовлення і «мовленнєвий код» (с. 108 і наступні; незрозуміло, що саме автор має на увазі під цим термінопоняттям) (О. Коменда пише про це в підрозділі 3.4.1. Поняття авторського мовленнєвого коду) сприймаються нині дещо наївно і публіцистично. Важко писати про мовлення і мовленнєві акти, не опираючись на здобутки досліджень Дж. Серля, Дж. Остіна, А. Вежбіцької чи Ф. Бацевича, як і про семіотику та дискурс у музиці, без опертя на праці Е. Тарасті, Р. Монелля, К. Аґаву чи Р. Хаттена. Мабуть, дослідник, відчуваючи певні теоретичні лакуни у своїх текстах, шукав опори для вирішення спірних питань у працях знаних філософів. Однак ці посилання в деяких випадках не зовсім допомогли, привнісши певний еклектизм у методологію дослідження (так, не зовсім вписалися в контекст книги дещо застарілі, з погляду епістемології, положення праць С'юзен Ланґер, яку О. Козаренко (див. монографію «Феномен української національної музичної мови», с. 43–49) по-блажливо назвав (на с. 44) Сузанною). Деякі ж із висловлень О. Козаренка, наприклад, про кількість «комунікативної функції у вислові» (див. цитату на с. 107), видаються нам цілком некоректними. Окрім того, методологічні засади дослідження

теорії музичної мови і мовлення в Україні водночас із О. Козаренком ґрунтовно розробляв і С. Шип, що втілюся в ряді його статей та знаній ґрунтовній монографії «Музыкальная речь и язык музыки» (Одеса, 2001) (це прізвище у списку літератури у книзі О. Козаренка відсутнє).

Авторка книги зі схваленням написала про те, що Козаренко-музикознавець, «услід за К. Дальгаузом <...> відмовився від штучного поділу музикознавства на теоретичне та історичне» (с. 103), але не зауважила, що від часів Г. Адлера вся система європейського музикознавства будується відповідно до поняттєво-термінологічної класифікації великого австрійського вченого – його «трьох китів»: історичного, систематичного і порівняльного музикознавства (останнє – етномузикологія). Умисний поділ на теоретичну й історичну науку став результатом утілення в життя більшовицьких науково-організаційних експериментів і нині природнім шляхом відходить у забуття, втрачаючи позиції навіть у Російській Федерації.

О. Коменда лаконічно зауважила про стиль викладу наукових текстів О. Козаренка: «Складним є синтаксис» (с. 115). З наведених на наступній сторінці двох об'ємних прикладів розуміємо, що складність синтаксичної структури тексту робить виклад інколи дуже заплутаним, а його зміст – непрозорим. Сподіватимемося, що з роками Маестро позбудеться цього, притаманного багатьом молодим науковцям, ґанджу; його наукові тексти набудуть чіткості й не будуть перевантажені художніми стилістичними фігурами та синтаксичними побудовами.

Однак, слідом за дослідницею, віддаємо належне О. Козаренку за його вагомий внесок у наукове лисенкознавство. У поєднанні із систематичним і цілеспрямованим виконанням (сольним чи ансамблевим) майже всіх доступних творів Миколи Віталійовича, ця частина доробку Олександра Володимировича гідна окремої сторінки в історії української музичної культури. І монографія про феномен української національної музичної мови є фактично дослідженням внеску в цю царину

РЕЦЕНЗІЇ

М. Лисенка та дослідженням особливостей музичної мови власне творів великого композитора.

Якось непомітно «вилучився» з поля уваги авторки монографії значний масив статей О. Козаренка (в укладеному нею бібліографічному розділі «Основні публікації» (с. 153–158) їх кількість доведена до 87!). Серед них є і суто наукові, і науково-популярні, і парадно-ювілейні, однак усіх їх об'єднує спільна риса – вони дохідливі з мовностилістичного і композиційного погляду. Всі – цікаві й повністю відповідають обраному жанру. Я б відмежував статті, що є портретними характеристиками визначних постатей вітчизняної та світової культури від статей полемічного характеру.

Дуже важливими є також наведені в різних місцях книги висловлювання О. Козаренка про своїх наставників, зокрема в царині композиції і музикознавства – М. Лемішка, М. Скорока, І. Ляшенка, Н. Горюхіної та І. Пясковського. Вони сповнені щирої вдячності і високого пієтету, як і ряд цитованих у книзі думок про своїх сподвижників і колег – С. Павлишин, М. Загайкевич, А. Кос-Анатольського, Є. Станковича, В. Сильвестрова, С. Майданську, Н. Швець-Савицьку, Ю. Ясіновського, М. Денисенко та інших.

Гадаю, що доцільно було б передбачити у книзі і невеликий розділ, у якому висвітлювалася б педагогічна і навчально-організаційна робота О. Козаренка. Упродовж кількох десятиліть творчої діяльності Олександр Володимирович працював у кількох вищих навчальних закладах, посідаючи керівні посади проректора, декана, завідувача кафедри; професора. І нині він очолює кафедру філософії мистецтв на факультеті

культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка. Під його керівництвом написано десять кандидатських дисертацій (с. 159), а на захистах тридцяти однієї дисертації він виступав у ролі опонента (с. 160–163). Невеличкий цілісний і сконцентрований опис цього напряму діяльності О. Козаренка належно б доповнив концепцію монографії.

Наприкінці монографії (с. 118–123) О. Коменда переконливо сформулювала поняття і визначила особливості власного бачення нової музично-культурної дефініції «універсальна творча особистість», узявши за основу критичний огляд діяльності, художньо-творчих переконань і характеристик О. Козаренка та його творів.

Книга належним чином зверстана і зброшурована, не «розсипається» навіть при кількох перелічуваннях чи багаторазових гортаннях сторінок. У кінці монографії вклеєний блок кольорових фото, які унаочнюють і гарно ілюструють чимало моментів, що знайшли опис у тексті. Остання, нумерована, сторінка книги відведена для слова вдячності всім, хто спричинився до виходу її у світ.

Наостанок вкотре наголосимо, що і задум О. Коменди, і його реалізація – рецензована монографія – вартують високої оцінки і безумовного схвалення як дуже вдало викладена сторінка сучасної музичної історії України, втілена у формі ґрунтовного науково-біографічного нарису. Сподіваємося, що творча активність Ольги Іванівни Коменди буде й надалі тішити прихвильних до розвитку національного музичного мистецтва і музикознавчої думки появою нових, не менш цікавих, досліджень.

НОВІ ГОРИЗОНТИ СУЧАСНОГО ВЕДЕЛЕЗНАВСТВА

Ольга Зосім



Гусарчук Т. Артемій Ведель: постать митця у контексті епох : монографія. Ніжин : Видавець ПП Лисенко М. М., 2017. 768 с.

Монографічне дослідження Тетяни Гусарчук є підсумком багаторічних студій ученої над музичним доробком Артемія Веделя. Фундаментальна праця, присвячена одній зі знакових постатей української музичної культури, підсумовує здобутки сучасного веделезнавства, яке сьогодні вийшло на новий рівень осмислення творчості митця. Новознайдені нотні джерела, сучасна едіційна та виконавська практики, накопичення інформації про життя і творчість видатного українського композитора, 250-річчя від дня народження якого було відзначено у 2017 році, уже давно потребували узагальнення та осмислення, що й було здійснено в монографії Т. Гусарчук – знаного українського музиколога, яка вже понад тридцять років досліджує творчий доробок А. Веделя.

Книга складається з десяти розділів і має дві наскрізні лінії – історико-культурну та музично-теоретичну, які органічно доповнюють одна одну. Враховуючи знаковість постаті митця для української культури, авторка значну увагу приділяє епосі, коли працював А. Ведель, та його оточенню. Подібні огляди є необхідною, майже ритуальною складовою монографічних праць, присвячених видатним діячам культури, а тому часто насичені вже відомим фактажем, який виконує функцію красивого, але зовнішнього декоративного оздоблення. Т. Гусарчук у своїй праці щасливо уникає цього. У першому розділі монографії не лише детально описано розвиток української культури доби безчасся, але й констатовано її домінанту: остання третина XVIII ст. відзначена не тільки нищенням українських свобод, а й напруженою та внутрішньо зосередженою боротьбою «багатьох найкращих синів України у тому напрямі, який отримає визначення “українське відродження” і дасть плоди у наступному – XIX столітті» (с. 32). Саме в націєтворчому ключі дослідниця розглядає постать А. Веделя та його творчість, яка припадає на злам епох і є «найдостовірнішим, найглибшим виразником часу в його інтелектуально-емоційній сутності» (с. 33).

Особистісні детермінанти творчості А. Веделя пов'язані з його оточенням, яке формувало митця як творчу особистість і громадянина. Тому Т. Гусарчук багато сторінок праці присвячує висвітленню тих особистостей, які відіграли ключову роль у житті композитора. Однак оточення лише формує людину, серцевиною є її особистість, яка в суспільстві лише розкриває індивідуальні якості, потенційно закладені в ній. Розгляду особистості А. Веделя присвячено другий розділ дослідження, де авторка інтерпретує постать митця як добровільного юродивого. Таке тлумачення особистості композитора дослідниця підкріплює аналізом його індивідуальності у світлі теорії психіатра Ч. Ломброзо, психологічної типології К. Г. Юнга, соціонічної теорії, концепції акцентуованих типів К. Леонгарда, звертається вона й до феномену надприрод-

РЕЦЕНЗІЇ

них здібностей. Відмітимо, що такий підхід, на перший погляд, не може претендувати на об'єктивність і достовірність, оскільки психологічному та соціонічному аналізу піддається не особистість людини, а її образ, закарбований у спогадах сучасників, часто дуже суб'єктивних. Однак дослідниця не ставить крапки щодо визначення психологічного портрету митця чи особистісних характеристик відповідно до соціонічних типів, не наполягає на дарі пророцтва композитора, залишаючи ці питання відкритими. Однак при цьому вона наголошує, що ті питання є важливими для розуміння серцевини особистості композитора, що дає можливість глибше розуміти його творчість. Тому обґрунтованим виглядає висновок авторки про те, що постать А. Веделя «асоціюється не з образом романтичного героя XIX ст., а з безвічним образом християнського подвижника і великомученика»; трагічний життєвий шлях композитора не є трагедією, а перемогою християнських морально-етичних ідеалів добра, чесності і гуманності» (с. 150).

Надзвичайно глибокими є спостереження Т. Гусарчук щодо стилю композитора, які містяться в третьому та четвертому розділах монографії. Авторка полемізує з тими дослідниками, які інтерпретують творчість митця як представника сентименталізму. Вона наголошує, що сентименталістська складова не є глибинним нервом його творчості, відзначеної духом мужності та стійкого опору в контексті усвідомлення трагічності буття. Цей дух, що йде від «історико-героїко-лірико-драматичного конгломерату національної музичної культури», підносить творчість А. Веделя на рівень феномену історичного значення (с. 201). Т. Гусарчук констатує, що композитор дивовижно поєднує монументальні барокові форми та сентиментально-романтичний дух, і це є ознакою його індивідуального стилю. Однак «дивовижна зустріч бароко із сентименталізмом і романтизмом на території класицизму – у творчості Березовського, а надто Веделя і почасти Дегтярьова – була, мабуть, зумовлена <...> питомими рисами української ментальності» (с. 178). Продовжуючи вже сталу традицію вивчення національного стилю в українській музиці, дослідниця характеризує його крізь призму творчості митця. На основі

творчого доробку А. Веделя Т. Гусарчук робить висновок про стильову домінанту композитора, яка і є втіленням українського національного стилю кінця XVIII ст. Вона зазначає, що «універсальна класицистична основа його музичної мови настільки збагачена глибинними струменями народнопісенного мелосу, художньо-образна аура його творів настільки вирощена ментальною своєрідністю, що, поза сумнівом, у його творчості ми спостерігаємо національний стиль, сформований напередодні романтичної доби» (с. 221).

Для джерелознавців та текстологів надзвичайну цінність має п'ятий розділ монографії, де систематизовано відомості про рукописи творів композитора в бібліотеках України й Росії та нотні видання творів митця XX – початку XXI ст. У розділі порушуються також складні питання достовірності джерел та авторської атрибуції. Зазначимо, що ця частина монографії хоча й має функцію узагальнення, проте водночас вона є розімкненою, відкритою, оскільки далеко не всі твори композитора віднайдені, а низка з них потребує додаткової експертизи щодо авторства А. Веделя. Дослідниця вказує на перспективи джерелознавчих і текстологічних студій, де, окрім знаходження нових творів та остаточного встановлення або спростування авторства А. Веделя, цікавим виявилось б наукове видання різних редакцій популярних композицій, оскільки вони відображають виконавську практику творчого доробку митця (с. 260). Джерелознавчо-текстологічні студії монографії продовжено у дев'ятому розділі праці, де розглянуто історію редакцій творів композитора у XX ст., а також порушено проблемні питання вербального тексту в музиці А. Веделя в сучасній виконавській практиці. Останні є ключовими, бо важливим є історично правильний підхід при озвученні канонічних церковнослов'янських текстів відповідно до історичних реалій останньої третини XVIII ст.

Шостий розділ монографії має передусім значення для музичної теорії, оскільки в ньому детально проаналізовано особливості мелодики, гармонії, поліфонії, формотворення та музичної драматургії у хорових творах А. Веделя, розглянуто питання взаємодії слова і музики. Останній аспект надзвичайно важливий, оскільки творчість композитора

є вокально-хоровою, де він виступає у ролі інтерпретатора літургичних та інших сакральних текстів. Хоровим композиціям на тексти Псалтиря присвячено сьомий розділ монографії, де авторка є герменевтом, розкриваючи художні прийоми та форми втілення псалтирних текстів у духовних концертах митця. Дослідниця не обмежується лише творчістю А. Веделя і долучає до аналізу хорові концерти Д. Бортнянського та С. Дегтярьова, написані на тексти псалмів, зосереджуючись на проблематиці об'єктивності й суб'єктивності їх тлумачення та співвідношення тексту й музики у їх утіленні. Т. Гусарчук констатує більшу суб'єктивність в інтерпретації Псалтиря в парі *Бортнянський – Ведель* та більш тонке проникнення у зміст втілюваних текстів у парі *Дегтярьов – Ведель*. Суб'єктивізм та «вживання» в сакральні тексти зумовлені, на думку дослідниці, глибокою релігійністю композитора. У цьому контексті особливе значення має підрозділ 7.4, де розглядаються питання фідеїстичного діалогу в духовних концертах А. Веделя. Релігійна комунікація, фідеїстична комунікація, фідеїстичний діалог, фідеїстичне спілкування – поняття відносно нові для українського музикознавства, їх розробка лише починається. Ці або споріднені за значенням терміни використовуються на «позначення змісту та спрямованості композиторських висловлювань в релігійній музиці» (с. 384). Звертання до фідеїстичної комунікації як базової категорії дозволяє більш точно та глибоко інтерпретувати особливості драматургії в хорових композиціях на тексти Псалтиря, коли пояснити їх музичне втілення можна лише, спираючись на ситуативні модуси фідеїстичної комунікації, закладені в сакральних текстах. Утім, авторка не обмежується лише релігійною інтерпретацією Псалтиря у творчості А. Веделя, а розглядає низку концертів («На ріках Вавилонських», «Боже, приїдоша язики в достояніє Твоє», «Ко Господу, внегда скорбити мі, воззвах») у єдності релігійної, морально-етичної та суспільно-історичної проблематики, що є суголосною як добі митця, так і сучасності. У восьмому розділі детально

розглянуто твори композитора, написані на канонічні тексти – літургійні цикли, всеношну, ірмоси канону, окремі піснеспіви богослужіння, де відзначено багаторівневість взаємодії слова і музики, кантиленно-декламаційний тип мелодики, варіантний тип розвитку музичного матеріалу, особливість фактурної організації, детермінованої потужною експресією висловлювання (с. 486).

Останній, десятий, розділ праці охоплює різні аспекти рецепції творчості митця у ХХ – на початку ХХІ ст. У першій його частині здійснено огляд концертної практики й аудіозаписів хорових композицій А. Веделя. Зазначимо, що цей огляд також є потенційно відкритим, оскільки далеко не всі записи композицій А. Веделя виявлено, а отже, на нас чекають нові відкриття. Завершують дослідження параграфи, у яких розглянуто сучасний етап українського веделезнавства (наукові конференції, фестивалі, видання) та вказано на веделевські традиції у творчості українських композиторів – Миколи Лисенка, Михайла Вериківського, Олександра Кошиця, Івана Карабиця, Євгена Станковича, Мирослава Скорика, Валентина Сильвестрова, Світлани Острової, Ігоря Тилика.

Як будь-яке фундаментальне дослідження, книга Т. Гусарчук має різні смислові та інформаційні пласти: читач, що не є професійним музикантом, буде захоплений широкою панорамою української культури від другої половини ХVІІІ ст. до сучасності та реалістичністю деталей у створенні образу славетного композитора; хоровий диригент поглибить і систематизує свої знання з історії української хорової музики та творчості видатного митця; музикознавець-аналітик зануриться в теоретичні питання мелодики, поліфонії, ритміки, формотворення, музичної драматургії. Але нікого ця книга не залишить байдужим, передусім через особистісну детермінанту її авторки – Т. Гусарчук, яка, не полишаючи класичної для наукових праць об'єктивності висловлювання, вносить особистісно-пристрасний емоційний тон у розповідь про одного з найвидатніших митців в історії української музики.

Некролог

Obituaries



ВАЛЕРІЙ ПОСВАЛЮК
(20.07.1947 – 17.07.2018)

На 71 році життя відійшов у вічність Валерій Терентійович Посвалюк – заслужений артист України, доктор мистецтвознавства, професор НМАУ ім. П. І. Чайковського, президент Гільдії трубачів України.

Понад півстоліття В. Посвалюк активно працював на ниві розвитку духового виконавства, наукових досліджень з історії, педагогіки, методики викладання школи гри на трубі, висвітлював кращих її представників минулого та сьогодення. Цей добробок унікальний, його важко переоцінити. Маестро, – а його саме так і називали колеги та учні, – став прикладом жертвового служіння справі популяризації мистецтва гри на трубі, назавжди посівши чільне місце в українському та світовому музично-інформаційному просторі як концертуючий трубач і соліст-регулятор оркестру, науковець, педагог, натхненник й організатор

численних мистецьких заходів у Музичній академії, міжнародного (1998 р.) конкурсу трубачів Єврогільдії в Києві.

В. Посвалюк став першим кандидатом, згодом – доктором мистецтвознавства з проблематики духового виконавства і методики гри на трубі. Обидві його дисертації написані під керівництвом композитора і видатного вченого, доктора мистецтвознавства А. Мухи та захищені в ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. В. Посвалюк був першим біографом творчості професора та засновника київської школи гри на трубі В. Яблонського. Маестро організував та в 1994–2004 роках як президент очолював Гільдію трубачів України, уперше від України став членом директорату Євро-міжнародної Гільдії трубачів та почесним членом історичного Товариства «Мідні духові інструменти» (США). Профе-

сор В. Посвалюк першим почав знайомити музикантів світу з історією та сьогоденням української, зокрема київської, школи гри на трубі на наукових конференціях у Німеччині (1996–2003), Швеції (1997) та США (2000); випустив диски із записами творів для труби; став одним з перших виконавців сонат і концертів на трубі-пікколо, написаних для кларіно.

Ключовими словами митця були працьовитість, креативність, небайдужість, творча інтуїція та енергійність, з якими він брався до справи. Цьому сприяли родинне виховання батьків-фронтовиків Другої світової, мистецько-освітнє середовище Києва: спеціалізована музична десятирічка ім. М. Лисенка (педагог О. Белофастов), консерваторія ім. П. І. Чайковського (професор В. Яблонський), де формувалися основи духовно-естетичної культури виконавця. Виступ юного трубача 1955 року на сцені Національної філармонії, звання лауреата на Республіканському конкурсі 1968 року посилювали залюбленість в обрану спеціальність. У 1970–1980-ті роки, після військової служби в оркестрі Київського артилерійського інженерного училища, молодий музикант поєднав педагогічну, концертно-виконавську та оркестрову працю. Майже 30 років (1979–2007) він був солістом-регулятором симфонічного оркестру Національної опери.

Унікальною стала й творча доля музиканта, у якій були зустрічі, роки співпраці з такими славетними диригентами, як С. Турчак, Н. Рахлін, І. Гамкало, В. Кожухар, Г. Рождественський та Ю. Темірканов. З гордістю Валерій Терентійович розповідав про творчі контакти з видатними митцями Т. Докшицером, Д. Ойстрахом, Л. Коганом, Г. Кремером, В. Криштальським, Р. Керером, В. Співаковим та Є. Ржановим. Музикант отримав високу оцінку своєї діяльності від народного артиста України, академіка й композитора Є. Станковича, директора музею гри на трубі в м. Бад-Закінген, професора Базельської консерваторії Німеччини Едварда Тарра та інших відомих музикантів.

Історичним явищем музичної культури України стало заснування 1994 року Гіль-

дії трубачів-професіоналів, до складу якої ввійшли Т. Докшицер, М. Рудий, О. Белофастов, С. Бальдерман та І. Кобець – нині легендарні трубачі України. Як президент Гільдії, він об'єднав трубачів Києва й Харкова, Одеси і Львова, Донецька, Ужгорода та разом з колегами – О. Потієнком, В. Давиденком, Г. Коздобом – упродовж десятиліття працював на просвітницькому, науковому та виконавському напрямках, випускав журнал «Брас-бюлетень», компакт-диски «Музика бароко для труби» (2001), «Концертні твори для труби і фортепіано» (2003), «Антологія українських трубачів. Том 1» (2003). У 2004 році, за його проектом, члени Міжнародної гільдії трубачів (ITG) створили ексклюзивний диск «Trumpet players & trumpet music of Ukraine» (тираж 7 тис.).

Півстоліття професор В. Посвалюк присвятив педагогічній діяльності, увінчаний перемогами його студентів на республіканських (О. Корш, О. Федотов) і міжнародних (О. Арсенюк, І. Барановський, В. Суворов, С. Дем'янчук, П. Полонський, О. Яненко, дипломант В. Анцупов) конкурсах. Його праця у 2007–2014 роках як проректора НМАУ ім. П. І. Чайковського з наукової роботи була скерована на підвищення професійного рівня такого потужного колективу, як Національна музична академія та достойну відзнаку її 100-літнього ювілею.

Виконавські, наукові, просвітницькі починання В. Посвалюка нині продовжують колеги кафедри мідних духових та ударних інструментів НМАУ ім. П. І. Чайковського, серед яких і син Костянтин – трубач, кандидат мистецтвознавства, доцент НМАУ. Ще за життя професора В. Посвалюка побачили світ монографії про нього О. Кавунник «Валерій Посвалюк: творчий портрет» (Ніжин, 2007) і Г. Марценюка «Грані таланту» (Київ, 2008), що стали ствердженням значимості творчої діяльності митця, його авторитету як яскравого представника національного духового мистецтва України у світі.

Висловлюємо співчуття рідним та близьким з приводу непоправної втрати. Вічна Вам пам'ять, Валеріє Терентійовичу, та вічний спокій.



ОЛЕКСАНДРА ЦАЛАЙ-ЯКИМЕНКО
(27.03.1932 – 29.07.2018)

Українське музикознавство зазнало не-поправної втрати. Після тривалої хвороби, 29 липня 2018 року, на 87-му році життя відійшла в горні світи видатна вчена, глибоко шанована світовим українством доктор мистецтвознавства, професор, педагог, дослідниця української музичної культури від давніших часів і до сучасності, член НСКУ та дійсний член Наукового товариства імені Шевченка Олександра Сергіївна Цалай-Якименко.

Майбутня дослідниця народилася на Полтавщині, у козацькому містечку Лубни, 27 березня 1932 року. Невдовзі, через голодомор, сім'я переїхала до Львова, де дівчина й здобула музичну освіту – у Львівській музичній школі-десятирічці й Львівській консерваторії ім. М. Лисенка (1958 р. закінчила фортепіанний та історико-теоретичний факультети, клас С. Людкевича). Паралельно викладала у львівських музичному й музично-педагогічному училищах. У 1959–1962 роках навчалася в аспірантурі при Київській консерваторії ім. П. І. Чайковського. У 1964 році захистила кандидатську дисертацію на тему «“Заповіт” Т. Шевченка в музиці – проблема співвідношення слова та музики в музичних інтерпретаціях поезії».

У 1963–1975 роках – старший викладач кафедри теорії музики Львівської консерваторії. Львівський період творчості О. Цалай-Якименко означений підготовкою до публікації унікальної пам'ятки української барокової доби – «Граматики мусикійської» (1723) – видатного композитора й теоретика М. Дилецького. Факсимільне видання цієї праці (1970) високого поліграфічного рівня містить паралельний друк тексту сучасною літерацією, велику наукову статтю-розвідку та коментарі дослідниці. Книга одразу набула статусу бібліографічного раритету та підняла позиції української музичної культури на вищий світовий рівень.

У 1975–1976 роках О. Цалай-Якименко працювала в Києві, у видавництві «Музична Україна». Наступні роки були присвячені педагогічним експериментам і розробці їх наукового підґрунтя. У 1976–1981 роках – директор та педагог Мар'янівської (Київська обл.) експериментальної школи ім. І. С. Козловського (виконавський напрям та загальна музична освіта). 1981–1992-го – керівник експерименту впровадження авторського свідоцтва на базі СШ та ДМШ м. Долини Івано-Франківської області. Ці експерименти відбувалися в тісній співпраці із чоловіком – Ярославом Воло-

димировичем Михайлюком. Саме подружжя Михайлюк – Цалай-Якименко впроваджували в учбову практику систему нових моделюючих пристроїв «Модус».

Від 1992 року музикознавиця повернулася до викладання у вишах і до ґрунтовних музичних досліджень. Тематика її наукових робіт розширилася, вона, як вчений, набула великого авторитету в науковому середовищі країни та за її межами: 1992 рік – в. о. доцента, 1999-й – доцент, 2005-й – професор кафедри музичної україністики Львівської музичної академії ім. М. Лисенка. За сумісництвом, – 1998–2006 роки, – викладала в Полтавському національному педагогічному університеті. Співпраця зі Львівською музичною академією тривала до 2014 року проведенням спільних тематичних лекцій. Також у ці роки вона підготувала до друку кілька вагомих праць, надрукованих видавництвом «Полтавський літератор». Серед них – і праця, присвячена видатному полтавцю, вченому-музикознавцю зі світовим ім'ям, «Володимир Оголевець. Структура тональної системи : в 2 т. Т. 1. Основи гармонічної мови. Т. 2. Введення у сучасне музичне мислення» (Полтава : Полтавський літератор, 2006) (вступна стаття та редактування – О. Цалай-Якименко).

У Львові до 80-річчя Олександри Сергіївни (27 березня 2012 року) Національною музичною академією ім. М. В. Лисенка і музичним факультетом Львівського національного університету ім. І. Франка було проведено конференцію, присвячену її творчій особистості. Відбулося також засідання Полтавської організації НСКУ, приурочене ювілею шанованої в Україні та світі музикознавиці (5 квітня 2012 р.).

Цього, 2018, року вона опрацьовувала невідому наукову працю свого вчителя – С. Людкевича – «Про панщину на Україні» (у народних піснях), яку планувала надрукувати в «Наукових записках» львівського центру Наукового товариства імені Шевченка. Також закінчувала роботу над роз-

шифровками музичних записів вокалізів зі збірника «Духовні співи давньої України». Однією з останніх публікацій стала книга «“Заповіт” Тараса Шевченка в музиці», де нею було зроблено аналіз понад п'яти десятків творів на цей вірш, і в якій відкритися нові грані поезії Великого Кобзаря. Презентація книжки відбулася 24 березня 2014 року в рамках фестивалю «Дні Миколи Лисенка у Полтаві» (сигнальний екземпляр книги).

Олександра Сергіївна стала визнаною дослідницею української музики різних історичних часів, ґрунтовно вивчала теоретичні проблеми співвідношення слова і музики, музикальність поезії Т. Шевченка та її втілення й інтерпретацію в музиці. Головні риси її наукового методу – фундаментальність та всеохоплююче вміння проникнути у глибину досліджуваних явищ, володіння витонченими методами аналітичних спостережень над музичними текстами, а також більш ширшими явищами культури в контексті процесів музично-історичного розвитку. Окрім того, учена приділяла значну увагу й розробці сучасних педагогічних методів музичного виховання. Дослідниця своєю натхненною і наполегливою працею відродила низку духовних і наукових надбань минулих часів, збагативши національну культуру пам'ятками високої історико-мистецької вартості. З-поміж них особливо вагомими є підготовані нею до публікації «Граматика мусикійська» Миколи Дилецького» (1970) і «Духовні співи давньої України» (2000).

О. Цалай-Якименко активно відгукувалася на всі питання, що ставили перед нею та її колегами життя і творча діяльність. Вона була щирою патріоткою своєї країни, віддано служила національній культурі – тій царині, де найбільш яскраво міг розкритися її талант.

Вічна та світла пам'ять справжньому професіоналу, вченому і патріоту України – Олександрі Сергіївні Цалай-Якименко.

Про авторів *Information About Authors*

АЗАРОВА Юлія – кандидат філософських наук, доцент кафедри теоретичної і практичної філософії Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна, член Харківського філософського товариства.

ВЕРХОВЕНКО Ольга – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри хореографії Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

ГОДЕК Анджей Едвард – аспірант історичного відділу інституту музикології Ягеллонського університету (Краків, Польща).

ЗОСІМ Ольга – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри естрадного виконавства Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, член Національної всеукраїнської музичної спілки.

КУЗИК Валентина – кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник відділу музикознавства та етномузикології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, лауреат Премії ім. М. В. Лисенка, член Національної спілки композиторів України.

КУЗЬМІНСЬКИЙ Іван – кандидат мистецтвознавства, докторант Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

КУРІННА Марина – кандидат історичних наук, науковий співробітник відділу «Український етнологічний центр» Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.

СІКОРСЬКА Ірина – кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник відділу музикознавства та етномузикології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, член Національної спілки композиторів України.

СЮТА Богдан – доктор мистецтвознавства, професор кафедри теорії музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, лауреат Премії ім. М. В. Лисенка, член Національної спілки композиторів України.

ФІЛЬЦ Богдана – кандидат мистецтвознавства, композитор, заслужений діяч мистецтв України, член Національної спілки композиторів України, лауреат Премії ім. М. В. Лисенка, лауреат Премії ім. В. С. Косенка, лауреат Всеукраїнського конкурсу композиторів «Духовні псалми», почесний професор Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

ФРАЙТ Оксана – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музикознавства та фортепіано Інституту музичного мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

ШЕРЕМЕТА Ірина – провідний мистецтвознавець відділу музикознавства та етномузикології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН 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 не менше ніж 1800 знаків (українською та англійською мовами);
- коротка анотація (українською та англійською мовами);
- ключові слова (українською та англійською мовами);
- інформація про автора: прізвище, ім'я та по батькові (повністю), вчений ступінь (якщо є), посада (де і ким працює), телефон (моб.), електронна адреса, коло наукових зацікавлень (українською та англійською мовами);
- список літератури, оформлений згідно з вимогами ДСТУ 8302:2015 та ДСТУ 3582:2013;
- references (Увага! Позиції зі списку літератури подаються в тій самій послідовності; кириличні джерела – у транслітерованому вигляді, наведені латиницею – без змін);

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).

Ілюстрації до статей мають бути подані окремими файлами у форматі .jpg / .jpeg або .tif / .tiff роздільною здатністю не менше ніж 300 dpi.

Докладніше див.: <http://www.etnolog.org.ua>

* Обсяг статті в межах 0,5–1 друкованого аркуша.

Наукове видання

Студії мистецтвознавчі

Театр. Музика. Кіно

Число 3 (63)

Упорядкування і наукове редагування:

*Валентина Кузик
Олена Щербак*

Обкладинка:

Ростислав Забашта

Редактор-координатор:

Олена Щербак

Комп'ютерна верстка та обробка ілюстрацій:

Марина Голень

Літературне редагування і коректура:

*Надія Ващенко
Тетяна Волковічер,
Лариса Ліхньовська
Тетяна Клименко
Олена Яринчина*

Редактори англomовних текстів:

*Олена Калач
Павло Рафальський
Ірина Матвєєва*

Оператор:

Підписано до друку 25.09.2018. Формат 60 × 84.
Обл. вид. арк. 13,06. Умов. друк. арк. 12,14.
Наклад 100 прим.

На обкладинці:

Півчі. Фрагмент ікони «Здвиження Чесного Хреста». Друга половина XVII ст.
З церкви Здвиження Чесного Хреста в с. Сихів (нині – у межах м. Львова).
108×109×3+7,5 см. Дошка, темпера, золочення. Збірка Національного музею у
Львові (інв. № 1708, кв-23082)

Адреса редакції

Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України
(редакція журналу «Студії мистецтвознавчі»)
вул. Грушевського, 4, м. Київ – 01001

Тел. 279-45-22

<http://sm.etnolog.org.ua>

e-mail: etnolog@etnolog.org.ua