

ISSN 2519-4143

Міністерство культури та стратегічних комунікацій України
The Ministry of Culture and Strategic Communications of Ukraine

Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського
Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts

АСПЕКТИ
ІСТОРИЧНОГО МУЗИКОЗНАВСТВА
ASPECTS OF HISTORICAL MUSICOLOGY

Збірник наукових статей
Collection of Research Papers

Заснований у 1998 році

Founded in 1998

Випуск | Issue
XXXVIII (38)

Харків | Kharkiv

2025

УДК 78.03
UDC 78.03

Рекомендовано до друку Вченою радою Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (*Протокол № 9 від 27 березня 2025 року*)

Recommended for publication by the Academic Council of Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts (*Protocol No. 9 of March 27, 2025*)

Свідчення про державну реєстрацію: **КВ № 23370-13210ПР від 24.05.2018 р.**

Ідентифікатор медіа: **R30-02499.**

Certificate of State Registration: **КВ № 23370-13210ПР of 24.05.2018.** Media identifier: **R30-02499.**

«Аспекти історичного музикознавства» – рецензоване наукове фахове видання з вільним доступом, яке засноване та видається Харківським національним університетом мистецтв імені І. П. Котляревського з 1998 р.

Видання включено до категорії «Б» «Переліку наукових фахових видань України» в галузі мистецтвознавства (спеціальність 025 – Музичне мистецтво (B5)), наказ МОН України № 420 від 19 квітня 2021 р.

Індексується базами даних *Index Copernicus*, *Google Scholar*, *Бібліометрика української науки*, розміщено на платформі «Наукова періодика України» в Національній бібліотеці України імені В. І. Вернадського НАН України та в Національному репозитарії академічних текстів.

Видання підтримує політику відкритого доступу (тип ліцензії – *Creative Commons*). Мови публікації – українська та англійська. Статті рецензуються членами редколегії і зовнішніми незалежними експертами, проходять подвійне «сліпе» рецензування і перевірку на плагіат засобами сервісу «Turnitin».

“Aspects of Historical Musicology” is a peer-reviewed scientific professional publication with open access, founded and published by the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts since 1998.

The journal is included in category “B” of the List of scientific professional publications of Ukraine in the field of “Art Studies” (specialty 025 – Musical Art (B5)), Order of the Ministry of Education and Science of Ukraine No. 420 from April 19, 2021.

The journal is indexed in *Index Copernicus*, *Google Scholar*, *Bibliometrics of Ukrainian Science*; it is placed on the platform *“Scientific Periodicals of Ukraine”* at V. I. Vernadsky National Library of Ukraine (National Academy of Sciences of Ukraine) and in the National Repository of Academic Texts.

The publication supports an open access policy (license type – *Creative Commons*). The languages of publication are Ukrainian and English. Articles are reviewed by members of the editorial board and external independent experts, undergo double “blind” review and plagiarism check using the “Turnitin” service.

Вебсайт збірника | Collection website: <https://aspekty.kh.ua/>

Електронна адреса редакції | Editorial email: hnum.nauka@gmail.com

Редколегія підтримує політики *Elsevier* та *COPE* | The editorial board supports the policies of *Elsevier* and *COPE*: <https://www.elsevier.com/authors/policies-and-guidelines>; <https://publicationethics.org/files/u7141/1999pdf13.pdf>

Автори несуть повну відповідальність за зміст статей, добір, точність наведених фактів, цитат, власних імен та іншої інформації.

The authors are fully responsible for the content of the articles, as well as the choice, accuracy of the facts, citations, proper names and other information.

Редактори-упорядники: Л. В. Русакова, Я. О. Сердюк

Editors-compilers: Larysa Rusakova, Yaroslava Serdiuk

Аспекти історичного музикознавства: зб. наук. ст. Вип. XXXVIII (38). Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Л. В. Русакова, Я. О. Сердюк. Харків: ХНУМ, 2025. 392 с. **ISSN 2519-4143**

A 90

Aspects of historical musicology: collection of scientific articles. Issue XXXVIII (38). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts; ed.-compilers L. Rusakova & Ya. Serdiuk. Kharkiv: KhNUA, 2025. 392 p. **ISSN 2519-4143**

Збірник репрезентує наукове осмислення різноманітної панорами явищ світового музичного мистецтва, від доби Ренесансу до сучасності (1 розділ), та української музичної культури в її європейському контексті, історичному та сучасному вимірах (2 розділ). Особливу увагу приділено музичній культурі Харкова (3 розділ). Видання адресоване музикознавцям-науковцям, аспірантам і студентам мистецтвознавчих спеціальностей та може бути цікавим любителям мистецтва.

The collection represents a scientific understanding of a diverse panorama of world musical art phenomena, from the Renaissance to the present day (section 1), and Ukrainian musical culture in its European context, historical and contemporary dimensions (section 2). Special attention is paid to the musical culture of Kharkiv (section 3). The publication is addressed to art historians-scientists, graduates and students of art specialties and may be of interest for the art lovers.

ГОЛОВНИЙ РЕДАКТОР

Чернявська Маріанна Станіславівна (Chernyavska Marianna) – кандидат мистецтвознавства, професор, проректор з наукової роботи Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна, <https://orcid.org/0000-0002-8379-5536>

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ

Адамонісне Рута (Adamoniene Ruta) – доктор філософії, професор Університету Миколаса Ромеріса, Директор Інституту загальних та соціальних компетенцій, Вільнюс, Литва; <https://orcid.org/0000-0003-4025-2213>

Говорухіна Наталія Олегівна (Govorukhina Nataliya) – кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України, ректор Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна; <https://orcid.org/0000-0003-3100-9035>

Карвашевська Моніка (Karwaszewska Monika) – доктор мистецтвознавства, професор, Музична академія імені Станіслава Монюшка, Гданськ, Польща; <https://orcid.org/0000-0001-6455-0421>

Качмарчик Володимир Петрович (Kachmarchyk Volodymyr) – доктор мистецтвознавства, професор кафедр дерев'яних духових інструментів та теорії і історії музичного виконавства Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, Київ, Україна; <https://orcid.org/0000-0002-1877-9767>

Копелюк Олег Олексійович (Kopeliuk Oleh) – кандидат мистецтвознавства, доцент, проректор з науково-педагогічної роботи та міжнародних зв'язків Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна; <https://orcid.org/0000-0002-0428-1538>

Ніколаєвська Юлія Вікторівна (Nikolaievska Yuliia) – доктор мистецтвознавства, професор, проректор з науково-педагогічної, творчої роботи та інноваційної діяльності Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна; <https://orcid.org/0000-0002-7256-4214>

Ракочі Вадим Олександрович (Rakochi Vadim) – доктор мистецтвознавства, доцент Цюрихського університету мистецтв, Швейцарія – Україна; <https://orcid.org/0000-0003-4025-2213>

Рощенко Олена Георгіївна (Roshchenko Olena) – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри української та зарубіжної музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна; <https://orcid.org/0000-0002-6048-6335>

Савченко Ганна Сергіївна (Savchenko Hanna) – кандидат мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри композиції та інструментування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна; <https://orcid.org/0000-0002-9845-0450>

Санду-Дедіу Валентина (Sandu-Dediu Valentina) – доктор музикознавства, професор кафедри музикознавства Національного музичного університету в Бухаресті, ректор коледжу «Нова Європа», Інститут перспективних досліджень, Бухарест, Румунія; <https://orcid.org/0000-0002-5982-8983>

Шаповалова Людмила Володимирівна (Shapovalova Liudmyla) – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна; <https://orcid.org/0000-0002-9407-7337>

Шьонінг Катерина (Schöning Kateryna) – доктор мистецтвознавства, старший науковий співробітник (історичне музикознавство), Інститут музикознавства Віденського університету, Відень, Австрія; <https://orcid.org/0000-0003-1270-4294>

EDITOR IN CHIEF

Chernyavska Marianna – PhD in Art Studies, Professor, Vice-rector for research at the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv, Ukraine; <https://orcid.org/0000000283795536>

EDITORIAL BOARD

Adamoniene Ruta – PhD, Professor, Mykolas Romeris University, Director of the Institute of general and social competences, Vilnius, Lithuania; <https://orcid.org/0000-0003-4025-2213>

Govorukhina Nataliya – PhD in Art Studies, Professor, Rector of Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Honored Art Worker of Ukraine, Kharkiv, Ukraine; <https://orcid.org/0000-0003-3100-9035>

Karwaszewska Monika – Dr. habil. In Art Studies, Full Professor, Stanisław Moniuszko Academy of Music in Gdańsk, Gdańsk, Polska; <https://orcid.org/0000-0001-6455-0421>

Kachmarchyk Volodymyr – Dr. habil. in Art Studies, Full Professor, Professor of the Departments of Woodwind Instruments and Theory and History of Musical Performance of the P. I. Tchaikovsky National Academy of Music of Ukraine, Kyiv, Ukraine; <https://orcid.org/0000-0002-1877-9767>

Kopeliuk Oleh – PhD in Art Studies, Associate Professor, Vice-rector for scientific and pedagogical work and international relations of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv, Ukraine; <https://orcid.org/0000-0002-0428-1538>

Nikolaievska Yuliia – Dr. habil. in Art Studies, Full Professor, Department of Interpretology and Music Analysis, vice-rector for scientific, pedagogical, creative work and innovation activities of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv, Ukraine; <https://orcid.org/0000-0002-7256-4214>

Rakochi Vadim – Dr. Habil. in Art Studies, Docent of the Zurich University of the Arts, Switzerland – Ukraine; <https://orcid.org/0000-0003-4025-2213>

Roshchenko Olena – Dr. habil. in Art Studies, Full Professor, Department of Ukrainian and Foreign Music, the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv, Ukraine; <https://orcid.org/0000-0002-6048-6335>

Savchenko Hanna – PhD in Art Studies, Professor, Head of the Department of Composition and Orchestration, the Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts, Kharkiv, Ukraine; <https://orcid.org/0000-0002-9845-0450>

Sandu-Dediu Valentina – Dr. Habil. in Art Studies, Professor of Musicology, National University of Music in Bucharest, Rector of New Europe College, Institute for Advanced Study, Bucharest, Romania; <https://orcid.org/0000-0002-5982-8983>

Shapovalova Liudmyla – Dr. habil. in Art Studies, Full Professor, Head of the Department of Interpretology and Music Analysis, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv, Ukraine; <https://orcid.org/0000-0002-9407-7337>

Schöning Kateryna – Dr. Habil. in Art Studies, Head of scientific projects (Post-doc, Senior), University Lecturer (Historical Musicology), Institute of Musicology, University Vienna, Vienna, Austria; <https://orcid.org/0000-0003-1270-4294>

ЗМІСТ

Розділ 1. Музика світу: ретроспекції та сучасність

Сіваченко Н. М., Вольська Л. В.

Ференц Ліст і скрипка 9

*Мельник Д. Г.*Імітаційна техніка як формотворчий засіб мадригального стилю в мотеті «*Quae est ista*» Джованні Палестрини 57*Чжан Хао*

Гендерні грані вокального образу Ромео (на прикладі опер Н. Ваккаї та В. Белліні) 77

Мізітова А. А.

«Тригрошова опера» Курта Вайля / Бертольда Брехта у полеміці з традицією: між театром та оперою 102

Маркович М. І.

Французький шансон як феномен світової культури: нова історія та виконавська доля жанру 123

Золотарьова Н. С.

Життєтворчість Й. Дорфмана: шлях до самопізнання 142

Чернявська М. С., Цінг Юйхан

Митець та його час: життєтворчість композитора Ду Мінсіна 159

Гнатюк Д. О.

Відображення художніх засад китайського традиційного мистецтва в камерній опері Го Веньцзіна «Нічний банкет» 187

Кордовська П. А.

Мандрівка забутими середніми хвилями: «Efebo con radio» Сальваторе Шарріно [англ.] 207

Розділ 2. Музичний простір України

Шамаєва К. І., Волосатих О. Ю.

З країни романтизму: творчі перетини 230

Краснощок К. Ю.

Вокальна лірика Яна Кароля Галля 255

Бєлік-Золотарьова Н. А.

Невідомі сторінки хорової творчості Ігоря Шамо..... 276

Маклюк Д. М.

«Вокальні фрески» Володимира Губи на вірші бельгійських поетів-символістів: дві аналітичні розвідки 291

Ю Ке

Медитативні композиції в сучасній українській музиці: підґрунтя, контекст і втілення 313

Шановалова Л. В., Лю Дань

Хорова бахіана як актуальна стратегія українського мистецтва (інтерпретологічний коментар) 331

Розділ 3. Харківські контексти

Лошков Ю. І., Костоґриз С. О.

«Музичний гурток» та концертне життя Харкова другої половини 1880 років 349

Кужба М. Д., Юрченко О. П.

Нові виміри творчості слобожанської цимбальної школи у XXI столітті 365

 TABLE OF CONTENTS

 Section 1. **World music: retrospections and modernity**

<i>Nina Sivachenko, Liudmyla Volska</i>	
Franz Liszt and Violin	9
<i>Dmytro Melnyk</i>	
Imitation technique as a form-making means of the madrigal style in Giovanni da Palestrina's Motet " <i>Quae est ista</i> "	57
<i>Zhang Hao</i>	
The gender facets of the vocal image of Romeo (on the example of the operas by N. Vaccai and V. Bellini)	77
<i>Adilya Mizitova</i>	
" <i>The Threepenny Opera</i> " by Kurt Weill / Bertolt Brecht in a polemic with tradition: between theater and opera	102
<i>Mykhailo Markovych</i>	
French chanson as a phenomenon of the world culture: history and performance fate of the genre	123
<i>Natalya Zolotaryova</i>	
The life and work of J. Dorfman: self-knowledge journey	142
<i>Marianna Chernyavska, Qin Yuhan</i>	
The Artist and his Time: the Life and Work of Composer Du Mingxing	159
<i>Daria Hnatiuk</i>	
Reflection of the principles of Chinese traditional art in Guo Wenjing's chamber opera "The Night of the Banquet"	187
<i>Polina Kordova</i>	
Journey through Forgotten Medium Waves: <i>Efebo con radio</i> by Salvatore Sciarrino	207

Section 2. Music space of Ukraine

Kira Shamayeva, Olga Volosatykh

From the Land of Romanticism: creative intersections 230

Kateryna Krasnoshchok

Jan Karol Gall's vocal lyrics 255

Nataliia Bielik-Zolotariova

Unknown pages of Ihor Shamo's choral work 276

Dmytro Makliuk

Volodymyr Huba's "Vocal Frescoes" on the poems of Belgian symbolist poets: two analytical studies 291

Yu Ke

Meditative compositions in contemporary Ukrainian music: background, context and realization 313

Liudmyla Shapovalova, Liu Dan

Choral Bachiana as a current strategy of Ukrainian art (interpretive commentary) 331

Section 3. Kharkiv contexts

Yurii Loshkov, Sergey Kostohryz

"Musical circle" and concert life of Kharkiv in the second half of the 1880 349

Mykhailo Kuzhba, Olha Yurchenko

New dimensions of the creativity of the Slobozhanshchyna cimbalom school in the 21st century 365

Розділ 1.

МУЗИКА СВІТУ: РЕТРОСПЕКЦІЇ ТА СУЧАСНІСТЬ

УДК 78:785.7:78.07

DOI 10.34064/khnum2-38.01

Сіваченко Ніна Миколаївна

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського (Київ),

в. о. доцента кафедри скрипки;

e-mail: nina.violino@ukr.net; ORCID iD: 0000-0001-5658-3944

Вольська Людмила Вікторівнаголова музично-історичного товариства «Ф. Ліст – Ф. Шопен – Україна»
(Кам'янець-Подільській), незалежна дослідниця;

e-mail: ludvolskaya@gmail.com; ORCID iD: 0000-0002-9913-6850

Ференц Ліст і скрипка

Стаття має на меті, уперше в українському літознавстві, зібрати з різних джерел та узагальнити інформацію щодо скрипкової спадщини Ференца Ліста та висвітлити його творчі зв'язки зі скрипальями-сучасниками. Проаналізовано вплив скрипкового мистецтва на формування Ліста як піаніста й композитора. Передусім, дитячі враження від гри народних угорських скрипалів та оркестрів, зокрема Яноша Біхарі, увібрані з дитинства інтонації, притаманні стилю «вербункош», зробили угорську тему постійною складовою творчості Ліста й привели пізніше до створення знаменитих «Угорських рапсодій»; по-друге, враження від гри Н. Паганіні спонукало молодого музиканта до переосмислення фортепіанної техніки та фактури, вплинувши на формування його власного надвіртуозного стилю гри. Доведено, що творчі контакти Ліста зі скрипальями тривали протягом усього його життя та мають широку географію: серед його друзів та кореспондентів – видатний польський скрипаль Кароль Ліпінський і його брат Фелікс, знані французькі виконавці й педагоги Ш.-Ф. Лафон, Л. Массар, чех Ф. Лауб, норвежець У. Буль, австрієць Г. Ернст, німець Л. Шпор, земляки композитора, угорці Й. Йоахім, Е. Ременьї, Н. Плотені, Є. Хубаї, Т. Наше та ін. Аналіз значного пласта історичних матеріалів та документів дозволив навести маловідомі факти щодо біографій скрипалів, їхніх зустрічей та концертних виступів з Ф. Лістом. Представлено огляд скрипкового доробку Ф. Ліста, подано хронологію та історію створення окремих

опусів. Виявлено, що серед них є як оригінальні сольні скрипкові твори (соната, концертні п'єси та дуети з фортепіано, незавершений концерт), так і ансамблеві (тріо, квартет, квінтет та ін.). Звертався Ф. Ліст і до жанру обробки («Елегія» № 1, частини з «Коронаційної Меси», «Долина Обермана» з циклу «Роки мандрів» та ін.). Наголошено, що скрипкові твори або обробки Ф. Ліст писав протягом усього творчого життя; зазвичай, поштовою для цього були враження від зустрічей з непересічними музикантами (Ш.-Ф. Лафон, К. Ліпінський, Ф. Шопен, Е. Ременьї), певні події чи нагоди (весілля, коронація, смерть) тощо. Отже, звернення композитора до скрипки мало не епізодичний характер, і цей факт потребує переоцінки місця скрипкового доробку Ф. Ліста, його окремого вивчення та відновлення його концертного виконання. Усвідомлення впливу скрипалів і скрипкового мистецтва на формування особистості геніального піаніста дозволить по-новому поглянути на деякі аспекти його творчості і стилю.

Ключові слова: скрипка; Ф. Ліст; скрипкова творчість Ференца Ліста; скрипкове мистецтво; угорські скрипалі.

* * *

*Без знання скрипкових творів Ференца Ліста
його творчість як автора є неповною.*

Золтан Кодай

(цит. у Rakos, 2016: 34)

Постановка проблеми.

Історичне музикознавство початку ХХІ століття значною мірою спрямовано на відкриття нових чи маловідомих широкому загалу фактів, творів, матеріалів – творчості «другорядних» авторів, яка стає відкриттям не тільки для слухачів чи виконавців, а й для самих дослідників; віднайдення та оприлюднення доробку «замовчуваних» у свій час, з тих або інших причин, композиторів. Ще одним вектором пошуку стає розкриття маловідомих сторінок вже достатньо дослідженої творчості видатних митців. Саме такою невисвітленою сторінкою постає в українському музикознавстві скрипкова музика Ференца Ліста, його творчі та особисті взаємини з багатьма відомими

скрипачами, обставини його життя, які зумовили звернення великого піаніста до скрипки.

Останні дослідження і публікації. Тема скрипкової творчості Ф. Ліста та його різноманітних взаємин із відомими скрипачами, його сучасниками, ще не досліджувалась в українському музикознавстві. У світовому лістознавстві першим до неї звернувся угорсько-американський скрипаль, композитор, музикознавець та диригент Тібор Шерлі¹. На прохання американського піаніста Юджина Ліста він відновив та підготував для першого виконання та видання невідомий на той час великий твір Ф. Ліста – «Дуо-Сонату» на теми Ф. Шопена. Враження від знайомства із цим твором та свою роботу над цією сенсаційною знахідкою він описав у короткій замітці в газеті «*New York Times*» (Serly, 1960). Невдовзі французько-угорський музикознавець Жан Гергелі у маленькому дописі, коротко повторивши історію знахідки «Дуо-Сонати», доходить висновку, що, «крім впливу Шопена і Паганіні, в ній присутні композиційні прийоми, незвичні для молодого Ліста, які змушують нас думати скоріше про його останні твори», й що це – твір, «який колись, можливо, переверне наші уявлення про художню еволюцію Ліста» (Gergely, 1960: 92). У 1970 роки з'являються ще дві помітні статті на тему, яка нас цікавить. У першій із них англо-канадський лістознавець Алан Вокер висуває нову версію дати створення «Дуо-Сонати» та наводить ім'я скрипача, який міг бути причетним до цього (Walker, 1975). Друга стаття, яка належала угорському скрипалеві Альберту Шебештьєну, була присвячена вже суто скрипковим творам Ф. Ліста та містила багато цікавих історичних фактів

¹ Тібор Шерлі / *Tibor Serly* (1901–1978) був сином учня Ф. Ліста Лайоша Шерлі і вивчав скрипку в Академії Ліста в Будапешті у Єне Хубаї, скрипача, який зустрічався з Маестро та грав із ним, тому живі спогади його батька та його вчителя про Ф. Ліста зумовили цікавість Т. Шерлі до його творчості та, на все життя, пістет до його постаті. Маючи композиторську освіту (він був учнем З. Кодаї), за проханням рідних Б. Бартока, оркестрував після його смерті останні 17 тактів його Третього фортепіанного концерту та дописав Концерт Б. Бартока для альту, який залишився лише в ескізах. Тому його музичному чуттю та композиторській майстерності можна довіряти.

(Sebestyén, 1977). Отже, він першим привернув увагу музикознавців до маловивченого скрипкового доробку великого композитора та піаніста. Вклад Шебештьєна є тим більш значущим, тому що сам він, разом з Тібором фон Бістріцкі (*Tibor von Bisztriczky*), який був учнем відомого угорського скрипаля Єне Хубаї, доклав багато зусиль, щоби скрипкові твори Ліста зазвучали на естраді. Значну частину статті він присвячує «Дуо-Сонаті» на теми Шопена, розмірковуючи про історію її написання та аналізуючи її форму і численні зміни, внесені Т. Шерлі при підготовці рукопису до видання. Також А. Шебештьєн розглядає інші твори Ф. Ліста, до появи яких причетні такі скрипалі, як Ш.-Ф. Лафон та Е. Ременьї, і наводить приклади багатьох його обробок для скрипки, зокрема й духовних творів.

Після цього довгий час до теми скрипкового мистецтва Ліста знову ніхто не звертався. І тільки у 2002 році з'явилася розгорнута стаття англійського дослідника Вільяма Райта про його камерну музику в цілому, де він класифікує твори Ліста таким чином: а) власні камерні твори; б) обробки творів інших композиторів, в) обробки чи аранжування іншими музикантами творів Ліста з його примітками (Wright, 2002: 215). Райт із численними посиланнями на історичні джерела детально описує історію створення інструментальних композицій та обробок Ліста не тільки для скрипки, а й для альту, віолончелі, тромбона та інших інструментів, також згадуючи про його камерні ансамблі (Тріо, Квартет, Квінтет). Отже, у цьому дослідженні для нас є важливим фактологічне підтвердження того, що протягом усього життя композитор звертався до скрипки, та нові факти про написання Лістом дуетів для скрипки і фортепіано у підлітковому віці.

Після 2002 року на тему скрипкової творчості Ф. Ліста жодних досліджень не виходило. Отже, її репрезентація та розкриття, що відбуваються вперше в українському музикознавстві, обумовлюють **наукову новизну** цієї розвідки.

Мета статті – більш широко висвітлити скрипкову творчість Ф. Ліста, розглянувши її жанрово-стильові засади, загострити увагу на особистих і творчих взаєминах композитора із сучасними йому

виконавцями-скрипалями, виявити впливи їхнього мистецтва на вдосконалення його фортепіанної техніки, а угорської скрипкової музики загалом – на його творчу фантазію, появу нових композиторських ідей.

Методологія дослідження. У роботі використовуються історичний, дедуктивний та компаративний підходи, а також метод ретроспективного аналізу.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Основними жанрами композиторського доробку великого угорського композитора Ф. Ліста (1811–1886) є, як відомо, фортепіанна та симфонічна музика. Переважання цих жанрів у його творчості вплинуло не тільки на їх розповсюдженість і широку популярність у слухачів, а й окреслило коло дослідницьких інтересів багатьох музикознавців. Отже, спрямованість пропонованої статті основана на певному парадоксі: творча діяльність Ф. Ліста є унікальним явищем у мистецтві фортепіанної гри, тому його композиторський та виконавський стиль, на перший погляд, не стосуються скрипки. Тим не менш, цікавим і маловідомим є свідчення про те, що першим музичним інструментом Ліста була саме скрипка. За спогадами Адольфа Франкенбурга, дитячого товариша славнозвісного піаніста, «старий Ліст спочатку хотів навчити сина грати на скрипці, але в того було так мало до цього хисту й таланту, що вже незабаром прийшлося це покинути та розпочати навчання гри на фортепіано» (Frankenburg, 1868: 68).

Однак саме запальна гра мандрівних угорських циган-скрипалів у рідному Добор'яні² стала одним з перших музичних вражень маленького Ференца. І саме тоді починається любов Ліста до цигансько-угорської музики та її виконавців, а мелодії та ритми їхніх

² У XIX столітті міста Австрійської імперії на угорській території мали німецькі та угорські назви. Після змін кордонів у XX столітті деякі з них увійшли до інших держав, де отримали нові назви. Тому треба мати на увазі, що село Добор'ян, в якому народився Ф. Ліст, – це сучасне австрійське містечко Райдінг; Еденбург (Oedenburg) – угорське місто Шопрон; Пресбург – Пожонь (угор.), зараз столиця Словачки Братислава.

імпровізацій втілилися пізніше в яскраво виражену угорську тему в його фортепіанній творчості. Через багато років, підсумовуючи свою роботу над «Угорськими рапсодіями», Ліст писав: «Я сумлінно збирав багатство там, де знаходив: спочатку у своїх дитячих спогадах, що йдуть від Біхарі та інших циганських знаменитостей, потім у полях, серед циганських ансамблів Еденбурга, Пресбурга, Пешта тощо»³ (цит. за: Ehrlich, 1893: 117).

Янош Біхарі (1764–1827), про якого згадує Ліст, був яскравим угорським скрипалем циганського походження, віртуозом-імпровізатором, композитором та керівником угорського танцювального ансамблю. Разом з іншими відомими угорськими скрипалями того часу – Яношем Лавоттою (1764–1820) і Анталом Чермаком (1774–1822) – Біхарі став творцем відомого угорського танцювального стилю «вербункош», яким ми й досі захоплюємося. Гра Біхарі настільки вразила Ф. Ліста, що й через багато років він писав: «Ми й досі пам'ятаємо, як бачили і чули цю людину, зовнішня чоловіча краса якої відтворювала всі риси його народу. З якою владною привабливістю він розсіяно та з меланхолійною байдужістю тримав свою скрипку, що так контрастувало з його доброзичливістю, як здавалося, веселою вдачею та зацікавленим поглядом, яким він вивчав душу свого слухача, і грав довгими годинами, ніби не відчуваючи, як разом із каскадами його звуків <...> спливає час. <...> Ми були здивовані та вражені ним настільки, що назавжди зберегли пам'ять про його натхнення, яке наповнювало нашу душу благородним та хвилюючим соком життя. Коли я думаю про його гру, то розумію, що почуття, які я тоді відчув, були подібні до одного з тих загадкових еліксирів, що були виготовлені у таємних лабораторіях середньовічних алхіміків. Вона нагадувала зілля, сповнене чеснот, що надавало нової сили, мужності, звитяги, гордості, непідкупності та стійкості» (Liszt, 1859: 294–295). Ще тільки один скрипаль – славнозвісний Ніколо Паганіні – справив на Ліста

³ Лист Ф. Ліста до Г. Ерліха від 30.03.1864 року.

таке ж захоплююче враження. І, мабуть, тому він називав Біхарі «великим циганським Паганіні»⁴ (Prahács, 1966: 78).

Перебуваючи з концертами в Пешті, 19 травня 1823 року Ліст уперше публічно заграв угорську музику. Це відбулося «в колі гарних друзів», де юний піаніст «на завершення чудового концерту виконав знаменитий “Ракоці-марш”, а також угорські твори Чермака, Лавотти і Біхарі, видані Агостоном Мохауптом, до яких він додав свою власну приємну Фантазію, на загальний подив присутніх» (Reinthaller (“Th.”), 1823: 123).

Це було прощанням з рідною землею, тому що вже восени батько повіз хлопця вчитися й шукати слави в Парижі. Наступні 15 років Ліст перебував далеко від Австрії та Угорщини. Здавалося б, дитяче зачарування угорсько-циганською музикою мало безслідно розв’язатися. Але в 1828 році він пише в Парижі дві фортепіанні п’єси в угорському стилі, які є транскрипціями творів Яноша Біхарі та Антала Чермака. Після останніх тактів другої п’єси юний автор дописує: «*Zum Andenken*» («На згадку»). Що саме згадував юнак на чужині через рік після смерті батька, нам невідомо, але ці два маленькі твори були його першими рукописами обробок угорських тем, які стали першими кроками на шляху до всесвітньо відомих «Угорських рапсодій» (Legány, 1998: 6).

Зацікавленість циганською музикою Ліст проніс через усе життя: і коли слухав під час своїх численних гастролей циганські ансамблі, й не тільки в Угорщині, а й у Трансильванії, Валахії та Буковині, і вже пізніше, коли регулярно приїжджав до Будапешта, де викладав у Музичній академії. Про це він сам писав у листі до музичного

⁴ Лист Ф. Ліста до К. Кертбені від 14.04.1854 року. У ньому Ліст пише, що слухав Біхарі в 1822 році в Пешті, що часто повторюється в літературі про композитора. Однак у 1822 році він перебував у Відні, а його виступи в Пешті відбувалися навесні наступного року. Мабуть тому, розуміючи свою помилку, Ліст у своїй книзі «Цигани та їхня музика в Угорщині» вказує тільки, що почув Біхарі в 1822 році, не уточнюючи, де саме: у Пешті чи Відні (Liszt, 1859: 294).

історика Габора Матрая (1797–1875) від 8 жовтня 1852 року⁵: «Під час останнього відвідування (1846) Угорщини та Трансильванії угорські наспіви, які при мені виконували різні циганські ансамблі, злилися з моєю душею, ставши її невід’ємною частиною; о, скільком мріям я віддавався під час цих звуків, яке захоплення вони викликали, вражаючи все моє ество! Який дивовижний чарівний калейдоскоп із смутку, знедоленості, душевної глибини, надлишку почуттів, запалу, вишуканості, мрійливості, серйозності, кокетства, туги і горя. Відтоді я і поставив собі за мету передати глибинну, проникливу, величну й вільну, спрямовану вгору поезію нашої національної музики. Про те, чи достатньою мірою мені це вдалося, свідчитиме плід моєї багаторічної праці, який вперше побачить світ цієї зими під загальною назвою “Угорські рапсодії” у Відні в Гаслінгера» (Liszt, 1852).

Але для нас особливо важливим є те, «що відрізняє твори Ліста в угорському стилі, здається, не угорське походження мелодій і не той факт, що Ліст використовував імпровізацію для їх розробки, а те, що він моделював свої імпровізації, принаймні частково, за стилем інших виконавців – циганських віртуозів Угорщини, виконавців, які вдихнули життя в національну музику Угорщини. Можна стверджувати, що лише Паганіні та Шопен мали такий же великий вплив на композиторську творчість Ліста» (Hooker, 2013: 81–82). І, продовжуючи цю думку, хочемо наголосити на тому, що всі ці циганські віртуози були скрипачами. А отже, можна побачити, наскільки важливу роль грала скрипка у творчості видатного піаніста.

Після від’їзду з рідного Райдінга на навчання до Відня музичний кругозір юного Ліста дедалі розширювався. Тепер, поряд з уроками К. Черні та А. Сальєрі, він мав нагоду відвідувати концерти й оперні вистави. І восени 1823 року в музичному видавництві Матіаса Артарії були опубліковані два маленькі вальси Ліста у збірці «*Sieben Walzer*

⁵ Оприлюдненому тоді ж (16 жовтня 1852 року) у популярному виданні *Hölgyfutár* («Жіночій кур’єр»).

für Violin und Pianoforte von m. Pamer, H. Payer und F. List»⁶. Насправді туди входило не сім, а вісім п'єс, три з яких під №№ 1, 2 і 6 належали Ієроніму Пайєру (1787–1845), а №№ 3, 7 і 8 – Міхаєлю Памєру (1782–1827). А от Вальси (S 126 b) Ліста були розміщені під №№ 4 і 5. Другий з них мав підзаголовок «aus dem Ballet “Die Amazonen”», оскільки автор використав у ньому тему з балету графа В. Р. Галленберга, прем'єра якого відбулася у Відні 9 серпня 1823 року (Howard, 2008: v). Вочевидь, це були перші опубліковані твори Ф. Ліста для скрипки.

На той час сім'я Ліста вже виїхала з Відня, щоб оселитися в Парижі, найбільшому культурному центрі того часу. І вже незабаром 12-річний Франці стає невід'ємною частиною музичного співтовариства, що складалося з найкращих європейських музикантів, з якими він виступає в салонах аристократії. У подальшому юний Ліст багато гастролює Францією та Англією, але при цьому ще й займається композицією, вже тоді цікавлячись камерною музикою. Адам Ліст у листі до К. Черні від 14 серпня 1825 року, згадує про написані сином *Тріо* та *Квінтет*, які «могли б принести Вам багато задоволення» (La Mara, 1892: 260). На жаль, цей *Квінтет* (S 718) до нас не дійшов, а з *Тріо Des-dur* (S 717) збереглися лише віолончельна і фортепіанна партії, виявлені тільки наприкінці ХХ століття (Wright, 2002: 228).

Тоді же 14-річний Ліст активно опрацьовував різні жанри і навіть написав оперу «Дон Санчо, або Замок кохання», прем'єра якої відбулася 17 жовтня 1825 року у паризькій *Grand Opéra*. Цією виставою диригував відомий скрипаль Родольф Крейцер, ім'я якого асоціюється з присвяченою йому Л. ван Бетховеном Сонатою № 9 *op. 47* для фортепіано та скрипки, за якою відтак закріпилася назва «Крейцєрова». Ця Соната постійно була в репертуарі Ф. Ліста, і протягом життя він неодноразово виконував її з різними скрипалями. А дружба піаніста

⁶ Лєслі Говард, автор критичних нотаток до творів Ф. Ліста, зібраних у багатомній серії «Liszt Society Publications / Публікації Листівського товариства», звертає увагу на те, що «це не перший і аж ніяк не останній випадок, коли ім'я Ліста опубліковано з орфографічною помилкою» (Howard, 2008: v), тобто написано «*List*» замість «*Liszt*».

з молодшим братом та учнем Родольфа Крейцера Августом та його родиною продовжувалася багато років.

У той же період юний Ліст робить перші кроки в написанні дуетів для скрипки і фортепіано. У 20–30 роки XIX століття жанр *Grand duo concertant* був дуже популярним, навіть модним. Його особливостями були співпраця та співавторство музикантів, які для поповнення власного репертуару разом складали концертні дуети; при цьому кожен з інструменталістів сам писав свою партію. «Цей жанр став відомим як “*Duo brilliant*”, зазвичай у співавторстві», – зазначає В. Райт (Wright, 2002: 229). Ф. Ліст теж не оминув цього виду творчості, випробовуючи свої сили в жанрі дуету в разі виступу з кимось зі скрипалів. У 1827 році під час гастролей у Лондоні 15-річний Франці був представлений знаменитому на той час англійському скрипалеві *Ніколасу Морі* (1797–1839), одному з найкращих учнів Дж. Віотті. Вже 2 червня вони разом виступили на Великому фестивалі Королівського музичного товариства, виконавши написаний ними «*Duo sur des motifs de l'opéra Semiramide de Rossini*» (S 718 a) для скрипки і фортепіано (там само). За кілька днів, 8 червня, шановний маестро і юний піаніст виконали у *Drury Lane Theatre* ще один свій новий дует, «*Fantasia on the French Air “Le petit Tambour”*» (там само). Ноти обох творів, на жаль, утрачено. І навіть сам факт першого виступу Ліста з Н. Морі став відомий В. Райту тільки в 1991 році, а згадку про їхній другий виступ англійський дослідник виявив тільки у 2000! (там само). Хоча ми не маємо змоги оцінити ці твори, можна з упевненістю припустити, що спільна робота з визначним скрипалем збагатила композиторський досвід Ліста.

Незабаром після англійських гастролей раптово помирає батько Ліста, і юний музикант повертається до Парижа, де живе з матір'ю до літа 1835 року. Його захоплення скрипковою музикою триває. Незадовго перед тим до французької столиці приїхав одноліток Ліста, теж колишній вундеркінд, угорський скрипаль *Карл Ебнер* (1811–1837). У 1823 році юнаки виступали на одній сцені в Мюнхені (Wright, 2002: 229) і тепер швидко знайшли спільну мову, вирішивши разом

виступити в Парижі (La Mara, 1892: 235)⁷. Із цього приводу ними була спільно написана та 23 лютого 1828 року разом виконана в музичному салоні Дітца п'єса «*Duo pour piano et violon*» (Wright, 2002: 229). Однак цей рукопис також не зберігся. Хоча про той концерт залишилася коротка згадка в газеті «*Le Figaro*», яка однією з небагатьох помітила виступ 16-річних музикантів: «Що, однак, заслуговує всіляких похвал, так це дует для фортепіано і скрипки, блискуче виконаний панамі Лістом і Ебнером, тірольська арія, зіграна з рідкісною майстерністю паном Ебнером, і, нарешті, фантазія для фортепіано, у якій пан Ліст показав усю легкість, грацію, силу й розкугість, що вирізняють його талант» (Vigattures, 1828, 27 février: 3).

29 березня того ж року в Парижі Ліст бере участь у концерті 10-річного скрипаля, єдиного учня Н. Паганіні Камілло Сіворі (1815–1894), у якому вони блискуче виконали *Дует* Й. Майзедера для скрипки і фортепіано (S., 1828, 1 Avril: 3)⁸. А вже 12 квітня він разом із видатним бельгійським скрипалем Шарлем Беріо грав тріо, автора якого, однак, газета не вказала (S., 1828, 21 Avril: 4). Отже, ми бачимо, що композиторський досвід Ліста в засвоєнні прийомів скрипкової гри поступово зростає. І цей період став підготовчим етапом до його доленосної зустрічі з величним мистецтвом геніального італійського скрипаля Ніколо Паганіні (1782–1840), якого він уперше почув у Парижі 20 квітня 1832 року.

На той час 20-річний піаніст після затяжної творчої кризи вперто шукав свій шлях у мистецтві. І завдяки Паганіні його туманні передчуття нових музичних перетворень набули реальних рис: Ліст побачив той напрямок руху за усталені культурні межі, який так довго шукав. Отже, юний геній зумів зрозуміти й гідно оцінити генія зрілого, щоби продовжити і розширити його творчі відкриття.

⁷ Лист Адама Ліста до К. Черні від 2.11.1823 року.

⁸ К. Сіворі на той час було 12 років. У газетних рецензіях зменшення віку вундеркінда було звичайною справою.

«“Я маю стати Паганіні”, – раптом сказав він собі; і з того часу ця думка ніколи його не залишала. Він відчував потребу ґрунтовно вивчити музику, літературу і філософію, перш ніж залишити свій слід у світі», – так описав дещо пізніше французький музикознавець та критик Жозеф д’Ортіґ тогочасний стан Ліста (Ortique, 1835: 14 juin). І ми маємо підтвердження цього в листі самого піаніста, який він «у нападі божевілля» (La Mara, 1893: 8) написав до свого друга і учня П’єра Вольфа після відвідування концертів Паганіні: «“І я теж художник!”», – вигукнув Мікеланджело, вперше побачивши шедевр⁹ <...>. Хай нікчемний і бідний, але твій друг не може перестати повторювати ці слова великої людини з часу останнього виступу Паганіні» (La Mara, 1893: 7). Однак це зовсім не означало його зосередженості тільки на технічних прийомах видатного скрипаля. Уже з перших рядків цього листа Ліст починає перелічувати ті складові, які, на його думку, необхідні для перетворення на справжнього митця: «Ось вже п’ятнадцять днів мої розум і пальці працюють, ніби двоє проклятих – Гомер, Біблія, Платон, Локк, Байрон, Гюґо, Ламартін, Шатобріан, Бетховен, Бах, Гуммель, Моцарт, Вебер – все навколо мене. Я вивчаю їх, розмірковую над ними, шалено їх поглинаю; крім того, я працюю від 4 до 5 годин над вправами (терції, сексти, октави, тремоло, репетиції, каденції і т.д., і т.п.). О! Якщо я не збожеволію – ти знайдеш в мені митця! Так, такого митця, про якого ти мріяв, такого, який потрібний сьогодні!» (там само). Як ми бачимо, технічні вправи лише на останньому місці, а перед тим – стародавня і сучасна література разом із філософією, а також музична творчість його геніальних попередників.

А далі такі важливі слова, у яких сконцентроване те, чим був так вражений Ліст у грі Паганіні: «... яка людина, яка скрипка, який митець! Боже, які страждання, нещастя, муки в цих чотирьох

⁹ Насправді ця цитата приписується італійському художнику епохи Відродження Антоніо да Корреджо (1489–1543).

струнах! <...> А його експресія, його манера фразування, його душа, нарешті!» (там само: 7–8).

Отже, вплив видатного скрипаля на Ліста був значно ширшим, ніж здається на перший погляд. На думку видатного англійського композитора та музикознавця Хамфрі Серла, «від Паганіні Ліст запозичив, по-перше, нову трансцендентальну техніку, яка настільки випереджала все, що раніше було написано для фортепіано, наскільки техніка Паганіні випереджала все написане для скрипки; по-друге, <...> поняття видовищності (у кращому сенсі цього слова), яке дозволяло йому перемагати своїх найлютіших ворогів, як тільки він сідав за фортепіано; і, по-третє, відчуття мефістофелізму та дияволізму, яке поєднувало також Паганіні та Берліоза. Особистість Паганіні за життя сприймалася майже із забобонним жахом; і хоча сьогодні його твори звучать для нас майже буденно, є щось в їхній холодній досконалості, що змушує зрозуміти, як вони могли приголомшити його сучасників. Цілий ряд творів Ліста викликає такого ж роду почуття. Серед них “Фауст-симфонія”, “*Totentanz*”, Соната “Данте”, “Мефісто-вальси” та безліч пізніх фортепіанних п’єс. Дійсно, вся особистість Ліста у наступні роки набула диявольського присмаку; можна згадати опис його Грегоровіусом у 1865-м як “Мефістофеля, переодягненого абатом”» (Searle, 2012: 4–5).

Захоплений грою геніального італійського віртуоза, Ліст багато чого переосмислив у прийомах своєї фортепіанної техніки, зробивши блискучі обробки його скрипкових творів для фортепіано. Більшість їх були опубліковані та стали широко відомими, а деякі так і залишилися незавершеними рукописами.

Першою спробою Ліста оволодіти новими технічними прийомами Паганіні, пристосовуючи їх до фортепіанної клавіатури, стала «*Grande fantaisie de bravoure sur La clochette de Paganini*» (1832–1834), в основі якої була паганінієвська тема з фіналу Концерта № 2 *op.* 7. Цей твір був настільки складним, що його перше публічне виконання Лістом 5 листопада 1834 року на великому благодійному концерті в Парижі, попри звичне захоплення публіки грою свого улюбленця,

«не справило очікуваного ефекту» (d'Ortigue, 1834: 12 nov.), залишивши її байдужою. Та це не зупинило юнака, який вперто продовжував шукати нові шляхи освоєння музичної мови Паганіні. І вже 1838 року світ побачили його «*Études d'exécution transcendante d'après Paganini*». У них автор зосередився на *Capricci* геніального скрипаля (№ 5, № 17, № 1, № 9, № 24), додавши знову свою улюблену тему *Campanella* з фіналу Другого концерту. Згодом на це відгукнувся Р. Шуман, який теж мав досвід обробки для фортепіано творів Паганіні: «Наразі не може бути й мови про педантичне відтворення або про суто гармонічне доповнення скрипкової партії; фортепіано впливає в інший спосіб, ніж скрипка. Домогтися такого ж ефекту іншими засобами – ось у чому полягала найважливіша задача автора обробки. Те, що Ліст розуміється на засобах і ефектах свого інструмента, відомо кожному, хто його чув. Тому надзвичайний інтерес представляє тлумачення творів Паганіні – найбільшого щодо сміливої бравурності скрипкового віртуоза нашого століття, найсміливішим фортепіанним віртуозом – Лістом. <...> Отже, скажімо прямо: ця збірка – можливо, найважче, що колись було написано для фортепіано, як і оригінал є найважчим з усього колись написаного для скрипки. Це, мабуть, і хотів висловити Паганіні у своєму чудовому короткому присвяченні “*agli artisti*”, тобто “доступне лише артистам”. Так само і фортепіанне перекладення Ліста: у ньому розберуться лише віртуози найвищого польоту» (Schumann, 1842: 134). Особливу увагу Шуман звернув на останній Етюд за мотивами 24 Капрису: «Цю лістівську обробку ми вважаємо в музичному відношенні найцікавішою в усій збірці, але й тут, часто протягом лише кількох тактів, зустрічаються настільки величезні труднощі, що, мабуть, навіть самому Лісту доводилося це розучувати. Кожен, хто здолає ці варіації та зможе зіграти їх так легко і грайливо, щоб вони – як це й має бути – промайнули перед нами подібно до окремих сцен лялькової вистави, той може сміливо об'їхати весь світ і повернутися другим Паганіні-Лістом, увінчаним золотими лаврами» (там само).

Але на цьому Ліст не зупинився, продовжуючи й далі звертатися до творчої спадщини Паганіні. Про це свідчать рукописи його невиданих творів на популярні теми скрипаля, які зберігаються у Веймарському архіві. Перший з них – оригінальні «*Variations sur le Carnaval de Venise*» (S 700 a), над якими Ліст працював, імовірно, на рубежі 1843–1844 років. Це явно не робоча чернетка, а копія вже завершеного твору з багатьма примітками автора. Першу публікацію цих варіацій за редакцією Крістофа Ома-Кюнле (Christoph Ohm-Kühnle) було здійснено 2002 року видавництвом «*Cornetto Stuttgart*». Два наступні великі твори, точніше, дві редакції одного твору, це – «*Grande Fantaisie sur des thèmes de Paganini*» (S 700/1) та «*Variations de bravoure sur des thèmes de Paganini*» (S 700/2). Тут Ліст експериментує, переробляючи та поєднуючи фрагменти зі своєї юнацької «*Grande fantaisie de bravoure sur La clochette de Paganini*» з темою «*Carnaval de Ss*». Ця переробка відбувалася під час гастролей у Португалії, про що свідчить дата на першому з рукописів – «Лісабон, 2.02.1845». Але потім зацікавленість композитора зникла, і твір залишався незакінченим та неопублікованим аж до 1989 року, коли обидва його варіанти було видано за редакцією видатного угорського лістознавця Імре Мезьо (Imre Mezö).

І, нарешті, останній раз Ліст звертається до творчості Паганіні в 1851 році, коли його виконавська кар'єра піаніста-віртуоза була вже позаду, а сам він став мудрішим та економнішим у своїх технічних засобах. Саме тоді з'явилася нова редакція його всесвітньо відомих «*Grandes Études de Paganini*», присвячених Кларі Шуман, у яких він змилювався над піаністами, зробивши їх більш доступними для виконання, ніж усі попередні твори по Паганіні.

Однак Ліст у своєму творчому кредо в дечому був і антиподом Паганіні, про що свідчить написаний ним у 1840 році некролог на смерть геніального скрипаля, який фактично став творчим маніфестом піаніста, і який він завершив такими словами: «Нехай же митець майбутнього всім серцем зречеться цієї егоїстичної та марнославної ролі, останнім і найяскравішим прикладом якої, як ми вважаємо, був

Паганіні; нехай він ставить свою мету не в собі, а поза собою; нехай віртуозність буде засобом, а не метою; нехай він завжди пам'ятає, окрім шляхетності, і безсумнівно, більше за шляхетність: **ГЕНШЬ ЗОБОВ'ЯЗУЄ»** (Liszt, 1840: 431–432). А висловлені Ф. Лістом думки можна адресувати й сучасним митцям: «Розглядати мистецтво не як швидкий засіб досягнення егоїстичних задоволень, безплідної слави, а як співчутливу силу, що об'єднує та згуртовує людей; підносити своє життя до тієї високої гідності, ідеалом якої є талант; допомагати митцям зрозуміти, ким вони можуть і повинні бути; панувати над громадською думкою через перевагу благородного життя; пробуджувати та підтримувати в душах захоплення красою, таке близьке пристрасті до добра, – таке завдання має поставити перед собою митець, достатньо сильний, щоб прагнути спадщини Паганіні» (там само: 431).

Усім своїм життям Ф. Ліст підтвердив ці слова. Він не лише розкрив свій талант піаніста, композитора, педагога та диригента, а й був гуманістом у найширшому розумінні цього слова. Вражає його суспільна діяльність і величезне коло творчого спілкування. Масштабна постать Ф. Ліста, який стояв у центрі музичного життя Європи, з його доброзичливістю і відкритістю, притягувала до нього музикантів, серед яких було і багато скрипалів із різних країн. Про це свідчать його листування, афіші концертів і твори, написані для скрипки та фортепіано. Серед його друзів, кореспондентів та ансамблевих партнерів були такі видатні скрипалі, як Ламбер Массар, Генріх Ернст, Уле Буль, брати Кароль та Фелікс Ліпінські, Анрі В'етан, Людвіг Шпор, Йозеф Йоахім, Еде Ременьї, Аполлінарій Контський, Фердинанд Лауб, Олексій Львов та багато інших.

Спілкувався Ліст також і з «суперником» Паганіні, відомим скрипалем *Шарлем-Філіном Лафоном* (*Charles Philippe Lafont*, 1781–1839), яскравим представником французької скрипкової школи, віртуозом та плідним композитором. Невідомо, коли і за яких обставин відбулася їхня перша зустріч. Але можна стверджувати, що вони були добре знайомі, бо обидва належали до кола паризьких музикантів, які повсякчас зустрічалися в численних концертах. Під час перебування

Ліста в Женеві вони разом виступили 1 жовтня 1835 року у благодійному концерті на користь італійських емігрантів (Wright, 2002: 217). Як пам'ятка про їхні творчі стосунки залишився написаний ними «*Grand duo concertant*» (S 128), який вони тоді виконали, «...великий концертний дует Лафона / Ліста 1835 року, який складається з інтродукції, теми, варіацій та фіналу», написаний на тему романсу Лафона «*Le départ du jeune marin*» («Відплиття юного моряка») (там само: 216), назву якого Ф. Ліст скоротив до «*Le Marin*». Через десять років після трагічної загибелі Ш.-Ф. Лафона піаніст знову повернувся до цього твору, зробивши ще одну його редакцію, близько 1849 року, перебуваючи у Веймарі (там само: 217). У зв'язку з цим на початку 1850 року твір згаданий в листі композитора Йозефа Йоахіма Раффа, який тоді допомагав Лісту з інструментуванням та копіюванням його творів: «Копії чотирьох релігійних хорів і дуету для фортепіано та скрипки, які були написані ще спільно з блаженним Лафоном, вже в Парижі...» (цит за: Raff-München, 1901: 397). Саме ця редакція «*Grand duo concertant sur la romance de M. [Monsieur] Lafont "Le Marin" pour piano et violon*» була опублікована Лістом у 1852 році (Wright, 2002: 217), а її копія зберігається в Британському музеї. «Перероблений концертний дует Ліста, блискучий концертний твір Ля-мажор, має драматичний початок з раптовими змінами настрою, темпу та динаміки»; за цією інтродукцією у спокійному *Andantino* скрипки звучить тема романсу і чотири варіації з пишними та орнаментальними пасажами скрипки та фортепіано, «раптовими переходами від бравури до делікатної взаємодії», жанровими перетвореннями (*Allegretto Pastorale* з речитативом та каденцією в третій варіації, віртуозна тарантела в четвертій та маршовий фінал) (Wright, 2002: 217).

Ліст грав ще з одним скрипалем, що був відомий як друг та суперник Н. Паганіні. Це поляк *Кароль Лінінський* (1790–1861), гра якого довгий час захоплювала європейську публіку. Г. Берліоз писав про нього в листі до Г. Ернста: «Ви так само добре знаєте, навіть краще за мене, як він співає, який він, у високому стилі, зворушливий

і патетичний, і Ви вже давно закарбували у своїй непохитній пам'яті чудову самобутність його концертів» (Berlioz, 1844: 103). Р. Шуман, який був у захваті від мистецтва скрипаля, присвятив йому свій «Карнавал» *op.* 9. К. Ліпінський гастролював по всій Європі, був частим гостем «Київських контрактів», де завжди мав величезний успіх.

Між Ф. Лістом та К. Ліпінським склалися дуже приязні особисті стосунки. Їхня дружба розпочалася навесні 1840 року під час перебування піаніста в столиці Саксонії. 14 березня Ліст приїхав до Дрездена, де відразу отримав запрошення на два приватні концерти. На одному з них він грав разом із Ліпінським – на той час солістом і концертмейстером Дрезденської капели та оркестру Оперного театру – одну із скрипкових сонат Бетховена (Saffle, 1994: 92, 227). А вже 27 березня вони разом виступили в публічному концерті Ліста в залі *Hotel de Saxe*. І хоча на афіші була вказана скрипкова Соната *a-moll op.* 23 Бетховена, під час концерту замість неї прозвучала «Крейцера» Соната *op.* 47 (там само: 92, 100, 229). Наступного року Ліст знову завітав до Дрездена. Тепер він мав нагоду зіграти з К. Ліпінським та віолончелістом Ф. А. Куммером (1797–1879) Тріо «*Archduke*» *op.* 97 Бетховена в концерті, який відбувся 9 грудня 1841 року в залі того ж готелю. А от які твори Ліст грав 11 грудня в приватному концерті у салоні свого польського друга, ми вже, мабуть, ніколи не дізнаємося (там само: 243). Згодом, у вересні 1853 року, піаніст також побував у Дрездені, де мав нагоду взяти участь у музичному ранку Ліпінського, де у програмі були Струнний квартет *op.* 127 та «Крейцера соната» Бетховена. Цей дует видатних виконавців продемонстрував справжню художню «досконалість, якої ще ніде не чули. Потім Ліст виконав велику Сонату Бетховена *A-dur op.* 47, разом із Ліпінським, ансамбль, який слід зарахувати до мистецьких задовольень, якими рідко може насолодитися захоплений слухач!» – відмітила тоді газета «*Neue Zeitschrift für Musik*» у великій статті, присвяченій виступам у Дрездені Ліста та його учня Ганса фон Бюлова (Hoplit, 1853: 159). Остання зустріч старих друзів відбулася в листопаді 1857 року, коли Ліст приїжджав до Дрездена, щоби диригувати своєю «Данте-

симфонією» (La Maza, 1899: 402). Після смерті К. Ліпінського серед його речей залишився лист, написаний до нього Лістом, та портрет піаніста зі власноручним дарчим підписом. Але, на превеликий жаль, до нашого часу вони не дійшли (Dybowski, 2018: 430).

До слова, можна згадати ще й про молодшого брата Кароля, Фелікса Ліпінського (1815–1869), який також був скрипалем. Ліст познайомився з ним навесні 1847 року під час гастролей у Львові. Після того, як Фелікс приніс знаному піаністові свій твір, написаний на його честь, той запропонував йому виступити разом, щоб зіграти його публічно (Dzierzkowski, 1847: 106). Цей концерт відбувся 4 травня у залі Галицького музичного товариства. Того вечора у виконанні Ф. Ліпінського прозвучало декілька його творів: «*Allegro de Concert*», присвячене Ф. Лісту, «*Duo pour violon et piano sur des thèmes de "I Puritani"*», «*Adagio*» та «*Allegro*», а також «*Variations on the American "Yankee Doodle"*» А. В'етана. Крім того, Ліст, що акомпанував скрипалеві, сольо виконав «*Tarantelle di bravura de "La Muette de Portici"*», «*Ständchen*» Ф. Шуберта та свою нову «Угорську мелодію» (R., 1847, 8 Mai: 207–208). Завершився концерт його блискучою та проникливою імпровізацією на польські теми (Nowiny, 1847, 6 Maja: 309).

Наприкінці жовтня 1847 року Ф. Ліпінський виїхав зі Львова на гастролі Європою. Тоді «*Gazeta Lwowska*» писала, що зробив він це завдяки «переконанням, порадам та рекомендаційним листам Ліста, який під час останнього перебування в нас дуже полюбив нашого земляка і завжди віддавав належне його таланту» (Nowiny, 1847, 30 Paźdźernika: 830). Ім'я молодшого брата Кароля Ліпінського ми також знаходимо в листах піаніста до матері. Повертаючись із Туреччини, він писав до неї з Галацу: «Якщо Ліпінський (скрипка) з Лемберга прийде шукати вас, виявіть до нього увагу та доброзичливість, якщо трапиться нагода»¹⁰ (Hamburger, 2000: 211). А вже у грудні Анна Ліст відповіла синові з Парижу, що «пан Ліпінський

10 Лист Ф. Ліста до матері від 17.07.1847.

також тут і вже двічі відвідував мене, він говорить про тебе із великою вдячністю»¹¹ (там само: 408).

А зараз ми звернемося до одного з найзагадковіших творів Ліста, пов'язаного з іще одним видатним польським митцем, *Фридериком Шопеном*, яким є «*Duo-Sonata*» для скрипки та фортепіано (S 127).

Особистість Шопена та його самобутнє мистецтво вразили Ліста. За його словами, «музика та гра Шопена викликали почуття захоплення, трепету, боязкості, яке сповнює серце поблизу надприродних істот, поблизу тих, кого не можеш розгадати, зрозуміти, обійняти» (Liszt, 2011: 126). І це почуття благоговіння залишилося в нього на все життя. Тому зовсім не дивно, що Ліст був першим, хто написав біографію Шопена, яка вже з лютого 1851 року почала видаватися в газеті «*La France musicale*» (Liszt, 1851: 41–43), тобто менш ніж за півтора року після смерті польського композитора 17 жовтня 1849 року. Коли восени 1859 року за редакцією Ю. Фонтани було видано зібрані ним польські пісні Шопена, то вже наступного року Ліст написав обробки кількох з них, ушанувавши пам'ять свого друга. Це був відомий фортепіанний цикл «6 *Chants polonaise*» (S 480), присвячений доньці Кароліни Вітгенштейн – Марії. Треба зазначити, що раніше Ліст вже звертався до пісенної творчості Шопена, а саме – до пісні «*Życzenie*» («Бажання») в «*Mélodie polonaise*» із циклу «*Glances de Woronince*» (S 249/2). Цикл був написаний під час його перебування в 1847 році в маєтку княгині Вітгенштейн на Поділлі. Вже наступного року, також із присвятою княжні Марії Вітгенштейн, він був опублікований у Лейпцизі видавництвом Кістнера.

Але, як виявилось вже у ХХ столітті, це не було першим зверненням Ліста до шопенівської творчості. Ще в 1830 роках, паралельно зі спробами перенести на фортепіано скрипкові ефекти Паганіні, Ліст пише Дует для скрипки і фортепіано на теми Шопена! Однак ми мало знаємо про те, коли і як це відбувалося. Нам відомо лише, що Мазурки *op. 6* Шопена, другу з яких уподобав Ліст, було видано в Парижі

¹¹ Лист Анни Ліст до сина від 9.12.1847.

в грудні 1832 року. У липні 1835-го Ліст, перебуваючи з Марі д'Агу в Женеві, просить свою матір знайти серед його рукописів та надіслати йому «*Duo pour Piano et Violon sur une Mazourk de Chopin*», а також збірку польських народних пісень¹² (Hamburger, 2000: 66). Отже, можна припустити, що саме в ці роки Ліст працював над цим чудовим твором, який так і не був завершений та виданий. А чи був він виконаний за життя Ліста? Найімовірніше, ні.

Рукопис цього «*Duo [sur des thèmes polonais]*» зберігається у Веймарському архіві. Тільки в 1957 році угорсько-американський композитор, скрипаль та диригент Тібор Шерлі (1907–1978) на прохання американського піаніста Юджина Ліста опрацював його та 1964 року опублікував у видавництві «*Southern Music Publishing Co. Inc.*» під назвою «*Duo-Sonata*». Саме під такою назвою твір вписаний Пітером Раабе в каталог рукописів Ліста у Веймарському архіві. Однак у самому автографі замість назви твору стоїть лише дата «25 липня», без зазначення року.

Завдяки статті Тібора Шерлі про сенсаційну знахідку рукопису та роботу з його реконструкції, складається враження, що першовідкривачем твору був саме Юджин Ліст: «...Соната Ліста для скрипки та фортепіано була написана між 1832 і 1835 роками. Композитор, очевидно, працював над нею епізодично близько трьох років, протягом яких він накопичив вісімдесят одну сторінку рукопису. Чому він ніколи не повертався до неї, щоб завершити необхідне шліфування та доопрацювання партитури, сьогодні неможливо здогадатися. Юджин Ліст попросив мене реконструювати її для нього та його дружини-скрипальки, Керол Гленн, які виконують її в Нью-Йорку в середу» (Serly, 1960: 9). Ю. Ліст та К. Гленн, дійсно, стали першими виконавцями цього твору, зігравши його 5 квітня 1960 року в залі Бібліотеки Конгресу США (див. Gergely, 1960). Пізніше, у 1972 році, прекрасний аудіозапис «*Діо-Сонати*» був зроблений Борисом Гольдштейном (скрипка) та Арнольдом Капланом (фортепіано)

12 Лист Ф. Ліста до матері [26 (28) 07.1835].

(Boris Goldstein plays..., 2016). Українська прем'єра твору відбулася 10 лютого 2022 року у виконанні Ніни Сіваченко (скрипка) та Дениса Яворського (фортепіано) в концерті, присвяченому 175-річчю перебування Ф. Ліста в Україні.

Однак твір, як йшлося вище, вже згадувався у покажчику Раабе (Raabe, 1931: 313), під № 461, і навіть ще раніше, у списку творів Ф. Ліста, зробленому Августом Гьоллеріхом, його учнем та секретарем. Там він був названий «*Sonate in drei Sätzen (1830?)*» (Göllerich, 1908: 280). Зауважимо, що цей опис твору як «Сонати у трьох частинах» не збігається із трактуванням партитури як чотиричастинного циклу у Тібора Шерлі (Serly, 1960: 9), тоді як сам Ліст взагалі «ніколи не посилався на цей твір як на сонату, та не ділив його на окремі частини» (Wright, 2002: 231). Можливою підставою для такої розбіжності є те, що, за задумом композитора, перші два розділи (або частини) твору виконуються без паузи, а всю його циклічну структуру міцно з'єднують монотематичні зв'язки, на що звертає увагу Т. Шерлі: «...майже напевно, що Ліст був першим композитором, який використав “циклічну сонатну форму” в сучасному розумінні цього терміна. Це було задовго до Франка, Сен-Санса, Дебюссі та інших <...>. У жодному іншому творі Ліста, чи в творі будь-якого іншого композитора, не можна знайти більш винахідливого використання тематичної трансформації» (там само). Лише Фінал – «натхненне рондо» (віртуозне *Allegro con brio*) – відмічений «чарівною маленькою народною мелодією, єдиним мелодійним зародком, який не можна ототожити з оригінальною темою Шопена» (там само).

Щодо підготовки партитури до видання, Шерлі пише: «Були деякі незграбні пасажі для скрипки. Лісту рано чи пізно довелося б проконсультуватися з якимось скрипалем, як це робив Брамс та інші піаністи-композитори. <...> У кількох місцях Ліст надав альтернативні версії, очевидно, ще не вирішивши, яку обрати. Питання було розв'язане шляхом збалансованого використання частин обох. Тут же потрібно було вписати одну чи дві з'єднувальні ланки» (там само).

«У останній частині навіть вважали за необхідне іноді полегшити фортепіанну партію...» (цит за: Sebestyén, 1977: 165).

Згодом угорський дослідник Альберт Шебештьєн, зіставивши видання Шерлі з автографом, зазначив, що «існує окрема партія скрипки, переписана невідомою рукою, безсумнівно, опрацьована скрипалем, який розставив штрихи у всій партії, що засвідчують певні відхилення від партитури, а також доволі довгі поправки до першої частини, які справді пропонують варіанти на вибір» (Sebestyén, 1977: 166).

Звідси, залишається питання: з ким радився Ліст щодо редакції партії скрипки, бо достеменно навіть невідомо, коли було написано «*Duo-Сонату*»? Традиції жанру *duo* передбачали участь другої особи у творчому процесі, та й композиторський досвід молодого Ліста, захопленого в той час подоланням віртуозних піаністичних труднощів, не був достатнім, щоб створити рівноцінну фортепіанній віртуозну партію скрипки (що засвідчила редакторська праця над партитурою). Тому логічним видається висновок, що партія скрипки була написана скрипалем-віртуозом із найближчого оточення Ліста за його безпосередньою участю. Однак ім'я скрипаля залишається поки що невідомим, хоча Л. Говард робить припущення, що це міг бути Ш.-Ф. Лафон, з яким Ліст тісно спілкувався восени 1835 року (Howard, 2008: vi).

А от на думку Алана Вокера, Ліст знову повернувся до опрацювання «*Duo-Сонати*» на початку 1850 років у Веймарі, і допомагав йому в цьому відомий скрипаль Йозеф Йоахім (1831–1907), який був тоді концертмейстером Веймарського оркестру (Walker, 1975: 621). Відомий лістознавець дійшов цього висновку на основі припущення, що невідома тема з фіналу «*Duo-Сонати*», відмінна від тематизму Мазурки Шопена *op. 6 № 2* та використана Лістом також у «*Mélodie polonaise*», поряд із піснею Шопена «*Życzenie*», була народною. А отже, композитор вперше почув її, перебуваючи у Воронинцях на українському Поділлі. Тому з'явиться у цьому «*Duo*» вона могла тільки після 1847 року, коли Ліст повернувся з України.

Хоча походження цієї теми досі залишається невідомим, а саме – була вона народною чи належала Шопенові, у 2005 році вона, нарешті,

була ідентифікована: неопублікований рукопис Шопена з цією темою представив швейцарський музикознавець Жан-Жак Ейгельдінгер (Eigeldinger, 2005). Отже, двічі використана Лістом, ця тема, найімовірніше, була йому відома ще в Парижі на початку 1830 років, задовго до приїзду на Поділля.

Віртуозність фортепіанної партії «*Duo-Sonata*» за складністю наближається до «Трансцендентних етюдів» та першого фортепіанного Концерту *Es-dur* Ф. Ліста. Фактура скрипкової партії теж містить фактично весь спектр віртуозно-романтичних засобів виразності та нагадує про стиль Паганіні. Т. Шерлі зазначає: «Можливо, Ліст включив у цю сонату так багато нових ідей-елементів, що навіть він наважився розвинути їх лише набагато пізніше та з більшою обережністю, йому забракло сміливості пройти через це на той час. Як би там не було, твір залишався у сплячці майже півтора століття. – Тепер іншим судити, чи варто було виносити сонату на світло» (Serly, 1960: 9).

Як йшлося вище, поки невідомо, хто саме допомагав Лісту в написанні цього твору. Безперечно, для з'ясування цього питання необхідно дуже ретельне вивчення інформації щодо всіх скрипалів із близького оточення піаніста в 1830 роки, особливо щодо тих, хто під впливом мистецтва Паганіні працював над засвоєнням нових прийомів гри. Саме такими були однолітки Ліста – бельгійський скрипаль Ламбер Массар та Генріх Вільгельм Ернст з Моравії.

Ламбер Массар (1811–1892) – професор паризької консерваторії, вельми шанований у скрипковому світі як педагог і людина, – був близьким другом видатного піаніста. Збереглися листи Ліста, у яких він ділиться думками та радиться з Массаром, розповідаючи про події свого життя (Vier, 1950). Багато спільного можна знайти в їхніх біографіях. Л. Массар, як і Ф. Ліст, за рішенням Л. Керубіні не був прийнятий до Паризької консерваторії, тому що був іноземцем. Обидва були близько пов'язані з братами Родольфом та Августом Крейцерами, які були вчителями Массара. Враження від гри та мистецтва Н. Паганіні також перевернули його уявлення про скрипкове виконавство і педагогічну діяльність, надихнувши на створення принципово нової

виконавської школи, яка стала однією з підвалин скрипкового мистецтва ХХ століття. Массар створив нову естетику скрипкової гри, гаслом якої став принцип невід'ємності тону і вібрато у формуванні неповторного індивідуального звуку скрипаля як основи його виконавського стилю. І всі його учні, довгий перелік яких можна розпочати з Г. Венявського, а завершити Ф. Крейслером, віртуозно володіли скрипкою, широко використовуючи прийом вібрато, що допомагало втілити у звуці яскраві й примхливі емоції. А саме це й відрізняло гру Паганіні та стало характерним для віртуозно-романтичної музики.

Добре відомий факт спільного виступу Ф. Ліста та Л. Массара 25 квітня 1841 року в благодійному концерті в залі Паризької консерваторії, дохід від якого призначався для встановлення в Бонні пам'ятника Бетховену, коли перед виконанням «Крейцерової сонати» Бетховена публіка стала наполягати, щоби Ліст зіграв свою Фантазію на теми з опери «Роберт-Диявол» Дж. Мейєрбера. Хоча до програми концерту мали входити тільки твори Бетховена, Ліст був змушений відхилитися від неї, щоб задовольнити слухачів. «Публіка кілька разів переривала його вигуками захоплення, а то й безумства; квітковий дощ з усіх лож падав на рояль та до ніг артиста» (К., 1841: 248). І тільки після закінчення цього шаленства Ліст з Массаром, нарешті, змогли виконати відому сонату Бетховена. Піаніст, який ще не відійшов після бурхливих емоцій Фантазії, «схопив» спочатку занадто швидкий темп. За словами Берліоза, який керував оркестром у цьому концерті, «Массар щасливо подолав кілька жахливих труднощів Сонати в ля, труднощів тим більше серйозних, що темп Ліста в *Allegro* був іноді настільки швидкий, що навряд чи можна було грати партію скрипки. Але він добре проспівав тему варійованого *Andante*, яке дає віртуозу більше свободи та дозволяє йому трохи передихнути серед усіляких небезпек, якими автор із задоволенням усіяв його шлях» (Berlioz, 1841: 1). Отже, у цілому з виконанням Сонати друзі впоралися, хоча знавці музики помітили, що після шаленої Фантазії твір Бетховена дещо втратив у сприйнятті (Concerts, 1841: 3).

А от відома байка про те, що саме після цього концерту скрипаль вирішив назавжди залишити сцену, є величезним перебільшенням (Silvela, 2001: 162). І підтвердженням цього можуть бути рядки з «*La Presse*», у яких автор газетної статті дає оцінку гри Массара і закликає його частіше виступати публічно: «Массар у всьому був гідний Ліста та Бетховена. Але <...> якщо нам випала нагода, то він повинен знати, що ми особисто тримаємо на нього стару серйозну образу. Як Ви, Массаре, широтою, чистотою та красою своєї гри доводите, що належите до великої школи скрипки? Ви, хто чудово відчуває серйозну музику, Ви, хто робить музику надзвичайно витонченою, нарешті, Ви, Массаре, у кого є все необхідне для того, щоб виступати принаймні нарівні з Вашими знаменитими колегами-скрипачами, чому Ви так довго зволікаєте із завоюванням того місця, яке належить Вам серед віртуозів? Прошло майже два роки з того часу, як Ваш голос був почутий публічно, і слухачі мають право притягти Вас до відповідальності за Ваше мовчання. Ви хочете, щоб Вам віддавали належне? Тоді, насамперед, віддайте належне самі собі. Повірте в цьому питанні критикам, які, звісно, не звикли адресувати артистам подібні закиди» (Concert donné par M. Liszt... , 1841: 3). Насправді, скрипаль просто не любив публічних виступів і віддавав перевагу педагогічній роботі. А його міцна дружба з Листом продовжувалася і після цього концерту. Коли пізніше, у 1844 році, відбувся розрив піаніста з графинею д'Агу, саме через Ламбера Массара Лист вирішував з нею долю їхніх дітей та фінансові питання (Vier, 1950: 61–84).

А тепер звернемося до іншого приятеля Ліста, дивовижною скрипкою якого палко захоплювалися сучасники. Важка хвороба, на жаль, часто обмежувала його гастролі та виступи, а пізніше змусила остаточно піти зі сцени. Ім'я *Генріха Вільгельма Ернста* (1812–1865) було майже забуте наступними поколіннями. А от для Йозефа Йоахіма він був «найвидатнішим скрипалем, якого він коли-небудь чув», і став його «ідеалом виконавця, навіть перевершуючи багато в чому той ідеал, що він собі уявляв» (Rowe, 2008: 1). Гектор Берліоз писав, що Ернст – один з тих артистів, яких він «найбільше любить і таланту

яких найбільше симпатизує». Для Ліста його гра була «захоплюючою», а Генріх Гейне вважав його, «можливо, найвеличнішим скрипалем нашого часу» (там само). Ми маємо більш уважно придивитися до його постаті ще й тому, що Генріх Вільгельм Ернст був у приятельських стосунках як з Лістом, так і з Шопеном. Тому, можливо, його б зацікавила спільна з Лістом праця над дуетом на теми їхнього польського друга. Але це є тільки припущенням, для обґрунтування якого ще необхідно провести пошукові дослідження.

Для нас також важливим є той факт, що молоді віртуози Ліст і Ернст були вражені грою Паганіні, і, якщо перший працював над адаптацією його нових технічних прийомів для фортепіано, то другий залишився в історії скрипкового мистецтва як прямий його послідовник. Серед усіх скрипалів-віртуозів того часу саме він найбільш успішно наслідував манеру італійського маестро, згодом ставши його суперником, а коли його важко хворий кумир почав втрачати сили, зміг його в чомусь і перевершити. Незадовго до смерті Паганіні Роберт Шуман, почувши у Лейпцизі гру Ернста, писав: «Пророцтво Берліоза, що колись Ернст змусить, як і Паганіні, заговорити про себе весь світ, вже починає збуватися. Я чув майже всіх великих скрипалів нашого часу, починаючи від Ліпінського і закінчуючи Прюмом. Кожен із них знаходив серед слухачів своїх захоплених шанувальників. <...> Однак Ернст, подібно до Паганіні, вміє, якщо тільки захоче, задовольнити всі партії, перетягнувши їх на свій бік, адже недаремно, опанувавши всі школи, він домігся найрізноманітнішої оригінальності. За своєю імпровізаторською силою, найчарівнішою у віртуозі, він не поступається Паганіні, і в цьому відношенні на нього не могло не вплинути його колишнє часте спілкування із самим Паганіні» (Schumann, 1840: 30).

Уперше Ернст почув Паганіні в 1828 році, коли той гастролював у Відні, де юнак навчався в консерваторії у Йозефа Бьома. Ці концерти так глибоко вразили 16-річного скрипаля, що відтоді італійський маестро став для нього взірцем, із яким він прагнув зрівнятися у своєму подальшому творчому розвитку. Ернст щосили намагався вчитися

в Паганіні. Він слухав його виступи та спілкувався з ним так часто, як тільки міг, записуючи якомога більше його музики по пам'яті або підслуховуючи гру Маестро в сусідньому номері готелю. Це не було легкою справою, оскільки Паганіні не бажав ділитися своїми секретами. Та юнак вперто продовжував працювати і згодом досяг великих успіхів. Коли 1837 року Паганіні гастролював у Марселі, Ернст також виступав там, виконуючи не тільки свої твори, а й твори свого кумира, які марсельці чули до того в його виконанні. По закінченні гастролей Ернст писав у листі до рідних про оцінку його гри публікою, яка загалом дійшла висновку, що Паганіні «долає більше труднощів», але Ернст «з більшим почуттям співає» (Rowe, 2008: 60).

Однак слід зосередитися на пошуках конкретних фактів, які б засвідчили активність спілкування Ліста з Ернстом та Шопеном до від'їзду Ліста до Швейцарії на початку червня 1835 року. Ернст приїхав до Парижа навесні 1831 року. Трохи згодом сюди завітали ще два відомі в майбутньому музиканти: норвезький скрипаль Уле Буль та Фридерик Шопен. Звичайно, вже невдовзі всі вони перезнайомилися, оскільки брали участь у різноманітних паризьких концертах, про що свідчать анонси та рецензії столичної преси.

Звідти ми дізнаємося, що Ернст та Шопен були пов'язані із салонном фортепіанного фабриканта Каміля Плейєля (1788–1855), де обидва виступали в лютому 1832 року. Концерт Ернста відбувся 12 лютого (Bigarrures, 1832, 9 février: 4), а концерт Шопена, який був взагалі першим його публічним виступом у Парижі, – 25 лютого. Невідомо, чи був Ліст уже тоді знайомим з Ернстом та присутнім на його концерті, але Шопена він точно знав і був серед численної публіки на його виступі (Eigeldinger, 2008).

Наступного року в газеті «*Revue musicale*» з'явився перший анонс концерту, де одночасно брали участь Ліст, Шопен і Ернст. Це був концерт молодого німецького композитора і піаніста Фердинанда Гіллера (1811–1885), який відбувся 23 березня 1833 року в паризькому залі *Wauxhall*. З програми концерту видно, що Г. В. Ернст мав зіграти скрипкове соло, а Шопен, Ліст та Гіллер разом виконували *Allegro*

з Концерту для трьох фортепіано Й. С. Баха (Nouvelles de Paris, 1833, 16 mars: 54). Про те, як усе пройшло, не вдалося знайти жодної згадки.

Незабаром Ернст їде на пів року до Женеви, де багато працює над удосконаленням своєї скрипкової майстерності та пише нові музичні твори. На початку 1834 року він повертається до Парижа: «Пан Ернст, дуже талановитий скрипаль, незабаром дасть концерт, де прозвучать його нові твори, які отримали широке визнання», – сповіщає у новинах «*Gazette musicale de Paris*» (Nouvelles, 1834, 12 Janv.: 17). Але ще певний час він не виступає публічно і грає тільки у вузькому колі професіоналів та меломанів: «Ми мали можливість почути його виконання в салоні, де зібралися найкращі паризькі митці...», – йдеться у люгневому випуску «*Gazette...*» (Revue critique, 1834, 23 févr.: 65). Імовірно, саме в цей час Ернст близько зійшовся з Берліозом, Лістом, Шопеном та піаністом королеви Шарлем Шунке. Підтвердженням цього є те, що після довгої перерви ім'я Ернста вперше з'явилося на афіші другого концерту Берліоза, який мав відбутися 23 листопада 1834 року в залі Консерваторії. У цьому надзвичайному концерті мали виконуватися тільки нові вокальні, хорові та симфонічні твори Берліоза, «*Grande Fantaisie fantastique sur deux thèmes de M. Berlioz*» для фортепіано з оркестром (S 120) Ліста та сольний твір Ернста (назву якого не вказано – «*Solo de violon de M. Ernst*») (Deuxième Concert de M. Berlioz, 1834, 23 nov.: 4). Але, на велике розчарування публіки, три твори, два з яких належали Лісту та Ернсту, того разу не були виконані.

Нарешті, 23 грудня Ернст дає свій концерт у салоні Штьопеля, де з успіхом грає не тільки сольні твори, а й разом із піаністом Шарлем Шунке виконує «*Duo pour piano et violon, sur des motifs du Pré-au-Clercs*», твір, написаний ними разом (Soirée musicale de M. H. Ernst, 1834, 28 déc.: 427). Як бачимо, у Ернста з'являється зацікавлення новим жанром та перший досвід у його створенні.

Уже 25 грудня він був серед запрошених узяти участь у музичному ранку, що його організував у своєму салоні Ф. Штьопель. Крім виконавців-вокалістів, головними зірками концерту були Ліст і Шопен, які

зіграли в чотири руки «*Grand Duo*» Мошелеса та на двох роялях – «*Grosses Konzertstück über Themen aus Mendelssohns Lieder ohne Worte*», нещодавно написаний Лістом. А от Генріх Ернст «надав новий доказ свого таланту, зігравши скрипкове соло, якому пан Ліст неочікувано підіграв зі своєю звичайною майстерністю» (там само).

У 1835 році Ліст перебував у Парижі до кінця травня. Це був для нього дуже насичений творчими здобутками період. Водночас, як ми бачили з його листа до матері, до свого від'їзду до Швейцарії він уже розпочав працювати над «*Duo pour Piano et Violon sur une Mazourk de Chopin*» (Hamburger, 2000: 66). А оскільки ми припускаємо, що він міг звертатися за порадою до Ернста, то необхідно хоча б приблизно встановити, коли вони в той час зустрічалися. І, на жаль, ми знову не маємо жодних джерел, крім газетних шпальт. А вони підказують, що сценічні шляхи Ліста, Ернста, та іноді й Шопена перетиналися у квітні й травні.

Серед їхніх виступів особливу увагу привертає великий благодійний концерт на користь польських емігрантів, який відбувся в Італійському театрі 4 квітня 1835 року. Одним з його співорганізаторів був Шопен, який запросив до участі своїх друзів Ліста й Ернста. Насправді, з польської музики в програмі був тільки Концерт № 1 *e-moll* Шопена. Французькі вокалісти – Корнелія Фалькон та Адольф Нуррі – виконали твори Россіні та пісні Шуберта. Останнім акомпанував Ліст, який також зіграв разом із Шопеном *Duo* для двох роялів Ф. Гіллера. Ернст і флейтист Дорю виконали по власному сольному твору, а оркестр зіграв дві увертюри. (R. F., 1835, 12 avril:130). На жаль, концерт не мав того успіху, на який розраховували його організатори, а для Шопена він став тим великим розчаруванням, яке вже невдовзі призвело до його майже повної відмови від публічних виступів. Прихильний до молодих музикантів Ж. Жанен, ретельно підбираючи слова, писав: «Музики було мало, але багато чудової; це був рідкісний концерт» (J. J., 1835, 6 avril: 3).

З приводу цих подій виникає питання: чи не був саме цей концерт тим поштовхом, який привів Ліста до думки про написання Дуету

для скрипки та фортепіано на польські теми? Можливо, саме для нього Шопен написав ті дві невідомі теми, про які йшлося вище? Перша з них була використана для фіналу «*Duo-Sonata*», а замість другої (теж мазурки) Ліст вибрав шопенівську Мазурку *op. 6 № 2*. А оскільки на той час Ернст уже входив до дружнього кола Ліста і Шопена, маючи також досвід написання дуетів, то він цілком міг брати участь у цій роботі. Однак, зрозуміло, це лише припущення, яке потребує додаткових досліджень.

Обсяг статті не дозволяє описати подальші стосунки Ліста й Ернста. Проте слід зазначити, що в наступні роки вони залишалися друзями, у творчості яких простежуються риси взаємовпливу. Так, серед найблискучіших творів Ернста була скрипкова транскрипція пісні Шуберта «*Erlkönig*», віртуозну обробку якої до того зробив Ліст. У свою чергу, коли Ернст, нарешті, видав у 1843 році у Кістнера свої славнозвісні варіації «*Carnavale de Venice*» (Rowe, 2008: 285), це надихнуло піаніста на написання своєї версії варіацій на улюблену тему Паганіні (Short, & Saffle, 2003: 32).

Радісна зустріч двох музикантів відбулася в березні 1849 року, коли Ернст навідався у Веймар, де вони з Лістом двічі виступали разом. 19 березня вони брали участь у щорічному благодійному концерті на користь вдів музикантів Веймарського оркестру, а наступного дня грали при дворі для Саксен-Веймарської герцогської сім'ї (Dur und Moll, 1849, März : 134–135). В одному з листів Ліст писав про перебування друга: «Ернст щойно провів тут тиждень, протягом якого він зіграв у “Ербпринці” кілька сотень партій у віст. Натура в нього благородна, мила й ніжна <...>. Минулого понеділка він був настільки добрим, що зіграв у своїй звичайній чудовій манері на концерті Оркестрового пенсійного фонду. Із творів він вибрав новий *Concerto pathétique* (у фа#-мінорі) та надзвичайно пікантний та блискучий *Caprice sur des Mélodies hongroises*. (Останній твір присвячений мені). Публіка була в хорошому настрої, навіть дуже теплomu, що зазвичай є одним з її найменших недоліків» (La Mara, 1893: 53).

Після від'їзду друга Ліст також подбав, щоб на знак подяки за свої блискучі виступи він був нагороджений Веймарським двором (La Mara, 1894: 501). І вже у червні Ернст отримав орден Червоного Орла, за що з великою теплотою дякував своєму другові (La Mara, 1895: 120–21). А пізніше, у 1853 році, Ліст присвятив Ернстові свою «Угорську рапсодію» № 9 «*Le Carnaval de Pesth*» (S 244/9). Відомо, що у вересні того ж року вони випадково зустрілися у Баден-Бадені, про що Ліст написав Кароліні Вітгенштейн: «Серед німецьких артистів спостерігається бурхлива реакція проти репутації Ернста. Справа в тому, що останні 15 років він постійно і майже виключно грав *Fantaisie d'Othello* та *Carnaval de Venice*, що досить добре протягом трьох або чотирьох років, але не п'ятнадцяти. У ньому є млявість і безтурботність, які не позбавлені чарівності, але яких він давно мав би позбутися. Тим не менш, таким, яким він є, він мені подобається набагато більше, ніж 99 відсотків його відомих колег, бо в ньому є якась делікатна душевна щирість, яка надає йому справжньої моральної цінності» (La Mara, 1899: 178). Ернст згадував Веймар і навіть планував там оселитися. Але цього не сталося. Останні роки життя він провів на півдні Франції, де після довгої важкої хвороби у 1865 році помер.

Ще одна цікава й недосліджена сторінка – взаємодія та спілкування диригента Ліста з концертмейстерами та скрипалями його оркестру у Веймарський період його життя (1848–1861). Це були найбільш плідні часи його творчого зростання – «час зосередженості думки», як він сам його називав, організації «Нововеймарського союзу» і «Загальної німецької музичної спілки», що притягували у Веймар багато видатних особистостей. У різні роки концертмейстерами Веймарського оркестру під орудою Ліста були провідні європейські солісти-концертанти *Йозеф Йоахім*, *Фердинанд Лауб* та *Едмунд Зінгер*. Ця тема ще потребує окремого дослідження.

У Веймарі, за рекомендацією К. Ліпінського (La Mara, 1895: 106), Ф. Ліст познайомився із 13-річним *Генріком Венявським*, учнем Л. Массара. Феноменально яскрава гра талановитого підлітка,

неповторний колорит тону звучання його скрипки та манера фразування справили на нього неабияке враження. Ліст стояв за диригентським пультом, коли його оркестр акомпанував польському скрипалеві у Веймарському театрі в лютому 1849 року (Kurier Warszawski, 1849: 374).

Продовженням угорських зв'язків Ліста є його багаторічна дружба і творча співпраця з видатним скрипалем *Еде Ременьї* (1828–1898) (справжнє ім'я Едуард Хоффманн). Чомусь про нього рідко пишуть в українських музикознавчих дослідженнях чи у поважних енциклопедіях. Його ім'я частіше згадується поруч з ім'ям Й. Брамса, спільні гастролі музикантів на початку кар'єри останнього трактуються як незначний епізод артистичного життя видатного композитора. Однак це не так. Діяльність цього скрипаля заслуговує значно більшої уваги. Саме Е. Ременьї першим розпізнав геній Й. Брамса та познайомив його з Ф. Лістом у Веймарі та, за сприяння Й. Йоахіма, з Р. Шуманом. Низка фактів, а саме, що Е. Ременьї був придворним скрипалем австрійського імператора Франца Йосифа та англійської королеви Вікторії, здійснив навколосвітнє турне (Америка, Канада, Китай, Японія, Індія, Мексика, мис Доброї Надії та ін.), під час якого отримав блискучі відгуки преси та численні нагороди, свідчить про його непересячну гру. В Америці його називали «Лістом скрипки» (Kelley & Upton, 1906: 225), а сам Ф. Ліст називав його «угорським Паганіні». Митці познайомилися в 1853 році у Веймарі, де їх назавжди пов'язали угорський дух та любов до музики. Ф. Ліст написав для Е. Ременьї кілька творів та обробок для скрипки, плануючи також написати в подальшому скрипковий концерт. Начерки цього концерту, які датуються 1860 роком, зберігаються в Національній бібліотеці у Будапешті. Автограф має нотатку: «*Concerto pour Remenyi, 24 Janvier 1860, Weimar, F. Liszt*» (Sebestyén, 1977: 173).

Кілька творів для скрипки та фортепіано були написані Ф. Лістом у пізній період творчості й пов'язані з ім'ям Е. Ременьї. Один з них – Парафраз «*Die drei Zigeuner*» (S. 383) («*Три цигани*», 1864) – створений з огляду на виконавський стиль скрипаля, який захоплював

слухачів своїм вогняним темпераментом. Його гра, що вирізнялася віртуозним блиском, вільною імпровізаційністю, красою тону, своєрідною ритмічною силою, спонукала Ліста переробити свій однойменний романс для голосу і фортепіано (1860), написаний за віршем улюбленого ним поета Н. Ленау, в повноцінну композицію для скрипки. Твір є яскравим зразком лістівської програмності: музика виразно втілює образи циган, яких під час відпочинку бачить мандрівник. І саме скрипка якнайкраще змогла передати враження від гри мандрівних музикантів, яких композитор чув у дитинстві. При цьому фортепіанна фактура наслідує звучання цимбалів. Пізніше, у 1872 році, як весільний подарунок для Еде Ременьї та його нареченої Гізели Фай, Ліст написав п'єсу «*Epithalam*» («*Весільну пісню*») (S. 129s) для скрипки та фортепіано, яку ним «вперше було виконано на музичному вечорі, влаштованому графом Імре Сечені напередодні» весілля, що відбулося 10 лютого (Wright, 2002: 221), вочевидь, разом з Ременьї, оскільки Ліст був запрошений на його весілля. Ременьї «також концертував з Лістом у 1872 році та був присутній на його ювілеї в Будапешті» (Kelley, & Upton, 1906: 19).

Цінним для нас також є факт творчих стосунків Ф. Ліста з угорським скрипалем *Нандором Плотені* (1844–1933), який народився у селі Великі Лази Ужгородського району України. Цей талановитий музикант однаковою мірою володів як скрипкою, так і фортепіано. У віці 18 років молодий Нандор знайомиться з Еде Ременьї, який погоджується стати його наставником та бере із собою у світове турне в якості концертмейстера. У 1864 році Плотені знайомиться у Римі з Лістом і стає його учнем (Росул, 2009). У композиторському доробку Плотені є численні скрипкові твори, а найзначніший з них – «Угорський концерт» для скрипки з оркестром *E-dur* (1871) – він подарував Ф. Лісту з нагоди його 60-річчя (Кумгир-Новак, 2012: 132–143).

Улітку 1874 року Ліст створив першу Елегію (S 130), присвячену пам'яті мадам Муханової, яка була близькою подругою композитора та його сім'ї. Ця п'єса спочатку була написана у двох версіях: тільки для фортепіано та для фортепіано, віолончелі, арфи і фісгармонії.

Трохи згодом, за участю Нандора Плотені, була також зроблена та видана 1876 року її обробка для скрипки і фортепіано. А вже наступного року Ліст написав другу Елегію (S 196), яку присвятив своєму біографу Ліні Раман. Ця п'єса була видана в 1877 році також і для сольного фортепіано, і для скрипки або віолончелі з акомпанементом фортепіано (Wright, 2002: 223).

Спогади про зустрічі з Ф. Лістом у 1878 році в Пешті залишив його співвітчизник *Леопольд Ауер* (1835–1930). «Коли я вперше побачив цього доброзичливого старця з довгим сивим волоссям, що падало на плечі, з гострим поглядом та доброю посмішкою на обличчі, мене охопило велике хвилювання, – писав Ауер. – <...> Ліст удостоїв мене честі бути запрошеним наступного дня на обід і попросив пограти для нього, перш ніж ми сядемо за стіл. Обід було призначено на першу годину дня. До того я спочатку зіграв декілька творів Баха для скрипки соло, а потім – під його власний акомпанемент на роялі – присвячену мені *Fantasia Russe* Е. Направника, яка дуже сподобалася Лісту» (Auer, 1923: 239–240).

Ліст завжди підтримував стосунки з молодими угорськими скрипачами, серед яких були *Єне Хубаї* (Ойген Хубер) (1858–1937) та *Тівадар Нашез* (Теодор Нашиц) (1859–1930). Обидва за його рекомендацією стали учнями Й. Йоахіма, а також спілкувалися та грали з Маестро. Пізніше Хубаї очолив Музичну академію імені Ф. Ліста в Будапешті. А в 1931 році, коли відзначали 50-річчя смерті патрона академії, він написав та присвятив його пам'яті «Угорську рапсодію», створену на основі його п'єси-парафраза «Три цигани». У передмові до видання Хубаї пише: «Кілька років тому, коли я шукав скрипкову п'єсу для свята на честь Ліста, мені випадково попався довгий час забутий, або скоріше, невідомий твір Маестро. Це був парафраз для скрипки та фортепіано, “Три цигани”. На останній сторінці цього твору, як його опублікував С. Ф. Kahnt, був автограф Ліста: “Написано для Ременьї Еде. Травень 1864. Берн, Madonna del Rosario”. <...> На згадку про давноминулий час, коли я міг грати з великим Маестро, я вирішив витягти із забуття цю п'єсу, таку цікаву і типово угорську.

Я доповнив її в дусі автора, аранжував та інструментував для концертного виконання. Переконалий, що цей твір, типовий для Ф. Ліста, приверне увагу всіх музикантів, особливо ж скрипалів» (Hubay, 1931: 2).

Однією з останніх недосліджених сторінок є дружні творчі стосунки 74-річного Ференца Ліста з молодою талановитою скрипалькою *Армою Зенкра* (Харкнесс) (1864–1900). Збереглися численні фото, зроблені 31 липня 1885 року в ательє фотографа Луїса Хельда у Веймарі. Учениця Г. Венявського, А. В'єтана та Л. Массара, вона зробила блискучу, хоча й коротку кар'єру. Критики відзначали надзвичайну легкість, з якою вона долала технічні труднощі, називаючи її виконання незрівнянним. З Лістом вона познайомилася влітку 1885 року, грала з ним його твори для скрипки та «Крейцерову сонату» Бетховена. Вона швидко увійшла в коло його друзів. Кілька концертних турів по Австрії та Угорщині Арма Зенкра здійснила з учнями Ф. Ліста (Silke, 2009).

Звичайно, знайомство і дружні стосунки з видатними скрипальками Європи того часу позначились на появі скрипкових композицій Ф. Ліста. Отже, для більшої наочності наведемо хронологію написання творів. Першим і цікавим прикладом знайомства 12-річного юнака зі скрипкою є «*Два вальси*» для скрипки та фортепіано (1823). Після того було створено *Квінтет* для двох скрипок, альту, віолончелі та контрабаса (1825, втрачений). У 15-річному віці Ліст написав *Тріо* Ре-бемоль-мажор для фортепіано, скрипки та віолончелі у трьох частинах (1826). Нині скрипкова партія цього твору втрачена, але 1997 року була знайдена віолончельна партія, а в 1998 – фортепіанна. У 1827 році виник *Дует на теми з опери «Семіраміда»* Дж. Россіні для скрипки та фортепіано, написаний разом з Н. Морі, який було втрачено, як і наступні твори: «*Allegro Moderato*» для скрипки та фортепіано Мі-мажор (1829), «*Un petit morceau*» для скрипки та фортепіано (1829–1831), *Секстет* для двох скрипок, двох альтів, двох віолончелей (1835), «*Велика фантазія*» на тему англійського гімну «*Боже, бережи Королеву*» для скрипки, альту, віолончелі

та фортепіано (1841). *Концерт* для скрипки з оркестром (1860), згаданий вище у зв'язку з присвятою Е. Ременьї, не був завершений.

Цікавою є динаміка виникнення скрипкових творів Ф. Ліста, що збереглися. Серед них – згадуваний вище «*Duo на теми Мазурки Ф. Шопена*» *Cis-dur* (1835) – композитору 24 роки; *Великий концертний дует на тему романсу «Le marin»* Ш.-Ф. Лафона (1835, 1849); «*Угорська рандодія*» № 9 для скрипки, віолончелі та фортепіано в обробці автора (1848); «*Угорська рандодія*» № 12 для скрипки та фортепіано (1850, партію скрипки написав Й. Йоахим); «*La notte*» – друга із «*Траурних од*» за Т. Тассо, написана для оркестру в 1863–1864 роках на смерть старшої доньки Ліста Бландіни (версія для скрипки та фортепіано автора – 1865); *Offertorium* з Меси (для скрипки та фортепіано, 1869); *Benedictus* з Меси (для скрипки та фортепіано, 1869); «*Епіталама*» (1872) – Лісту 61 рік; «*Елегія*» № 1 (авторська обробка для скрипки та фортепіано, 1874); *Дует G-dur* (у співпраці з невідомим музикантом, неопублікований, 1875) – Лісту 64 роки; «*Елегія*» № 2 для скрипки та фортепіано (1877) – Лісту 66 років; *Benedictus aus der Ungarischen Krönungsmesse (Benedictus з «Угорської коронаційної меси»)* для скрипки з оркестром (1875–1877) – автору 66 років; «*Romance oubliée*» («*Забутий романс*») для скрипки та фортепіано (1880) – Лісту 69 років; «*Долина Обермана*» із циклу «*Роки мандрів*» (1880, обробка для скрипки, віолончелі та фортепіано Е. Лассена та Ф. Ліста); «*Пори року*» А. Вівальді – аранжування для квартету (незавершені ескізи, зберігаються у Веймарській бібліотеці); «*Коліскова*» для чотирьох скрипок (перше виконання 22 жовтня 1881 року в Римі, зберігається в приватній колекції, неопублікована) – Лісту 70 років; «*Бог угорців*» («*Ungarns Gott*») для скрипки та фортепіано (1882); «*La lugubre gondola*» для скрипки та фортепіано (1883) – Лісту 73 роки; «*Die Zelle in Nonnenwerth*» (пісня «*Монастир Нонненверт*» на слова Ф. Ліхновського), версія для віолончелі або скрипки та фортепіано (1883); «*Am Grabe*» («*На могилі*») для квартету й арфи (1883). Ця маленька елегія була написана 22 травня 1883 року, коли Вагнеру мало виповнитися

70 років. На партитурі є напис: «Вагнер одного разу нагадав мені про схожість між його темою *Парсифаль* і моєю композицією *Excelsior!* [Прелюдія «Дзвони Страсбурзького собору» Ф. Ліста S. 666 – Н.С.] – Нехай ця пам'ять залишиться тут. Він втілює Велике і Піднесене в мистецтві сучасності. Ф. Ліст»; *Тріо* для скрипки, віолончелі та фортепіано *g-moll* (1886) – незакінчений ескіз обробки для тріо «*Harmonies poétiques et religieuses*» S.173 – Ф. Лісту майже 75 років, і це останній рік його життя...

Висновки.

Творча постать Ференца Ліста є настільки глобальною та яскравою, що уявити собі сучасне музичне мистецтво без його музики і його музичної естетики неможливо. Справа не тільки в тому, що Ліст був феноменальним віртуозом, плідним композитором, педагогом «від Бога», яскравим диригентом. Ференц Ліст створив нову естетику фортепіанного мистецтва, спрямовану на відтворення піаністичними засобами виразної яскравості й безмежної емоційності, притаманної грі віртуозів-скрипалів. Саме це якісно відрізняло його стиль від стилю усіх інших сучасних йому піаністів-віртуозів.

Перший поштовх на цьому шляху – це враження від гри циганських ансамблів та угорських скрипалів, зокрема Я. Біхарі, що знайшло відображення в його «Угорських мелодіях», які пізніше трансформувалися в знамениті «Угорські рапсодії»; другий – справжнє емоційно-художнє потрясіння від гри Паганіні, що сприяло формуванню нової віртуозної піаністичної техніки й мало своє продовження в подальшій співпраці з великими скрипалями, серед яких – Ш.-Ф. Лафон, К. Ліпінський, Г. В. Ернст, У. Буль, Й. Йоахім, Л. Шпор та інші. Підтримку у своїх пошуках Ліст знайшов у естетиці скрипкової школи Л. Массара та грі його учнів. Польське та угорське (особливо) скрипкове мистецтво стали для Ліста джерелом безцінних музичних ідей. Гра угорських та циганських скрипалів, багаторічна дружба і творча співпраця Маестро із Е. Ременьї та іншими угорськими скрипалями створила умови для «проростання» у творах Ліста інтонаційності, притаманної музичному стилю

«вербункош», та появи таких шедеврів, як «Угорські рапсодії». Як бачимо, великий Майстер створював композиції різних жанрів за участю скрипки протягом усього свого життя. Це свідчить про важливість і актуальність цього інструмента для композиторської та виконавської практики Ф. Ліста і надає підстави для переосмислення місця і значущості скрипки в його творчому доробку.

Перспективи дослідження. Вивчення та аналіз скрипкових творів Ф. Ліста дасть змогу простежити зміни його композиторського письма у напрямі відтворення стилю «вербункош» в його скрипковій музиці (п'єса «Три цигани»). Висвітлення творчих стосунків зі скрипачами підкреслює велич його постаті та естетичних прагнень, значення його впливу на молодих виконавців, отже, вони потребують подальшого поглибленого вивчення. Потребує історичних пошуків і з'ясування імені скрипача, сумісно з яким було створено «*Дует на польські теми*». Також не досліджено повною мірою й творчі стосунки Ліста з рядом видатних скрипачів: Ф. Лаубом, У. Булем, Й. Йоахімом, Л. Шпором та багатьма іншими. Гастролі Ліста в Україні – новий поштовх для виявлення та вивчення його зв'язків з українською культурою.

ЛІТЕРАТУРА / REFERENCES

- Auer, L. (1923). *My long life in music*. New York: Frederick A. Stokes Company. <https://archive.org/details/mylonglifeinmusi00auer/page/n7/mode/2up> [in English].
- Berlioz, H. (1841, Mai 16). Concert de Liszt au Conservatoire [Concert by Liszt at the Conservatoire]. *Journal des Débats [Journal of Debates]*, p. A1. <http://www.hberlioz.com/feuilletons/debats410516.htm> [in French].
- Berlioz, H. (1844). *Voyage musical en Allemagne et en Italie [Musical Travels in Germany and Italy]*. Vol. I. Paris: Jules Labitte, Libraire-Éditeur [in French].
- Bigarrures [Varieties]. (1828, 27 février [February]). *Le Figaro*, № 58, p. A3. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k265817p/f3.item.zoom> [in French].
- Bigarrures [Varieties]. (1832, 9 février [February]). *Le Figaro*, № 40, p. A4. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k267247d/f4.item.zoom#> [in French].
- Boris Goldstein plays Schumann Violin Sonata 3 and Liszt – LP transfer (2016, January 2). [Video]. *YouTube*. <https://www.youtube.com/watch?v=Yg-PeMnCVeQ> [in English].

- Concert donné par M. Liszt pour la souscription du monument de Beethoven [Concert given by M. Liszt for the subscription of the Beethoven monument]. (1841, Mai / May 21). *La Presse*, p. A3. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k428488h/f3.item.zoom> [in French].
- Concerts. (1841, Mai 2). *Le Ménestrel*, № 22(382), pp. A2-3. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56177966/f2.item.zoom> [in French].
- Deuxième Concert de M. Berlioz [Second Concert by Mr. Berlioz.]. (1834, 23 novembre). *Le Ménestrel*, № 52, p. A4. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5619303s/f4.item.zoom> [in French].
- Dur und Moll [Major and Minor] (1849, März / March). *Signale für die Musikalische Welt [Signals for the Musical World]*, No. 17, p. A134–135. <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb10599511?page=146,147> [in German].
- Dybowski, St. (2018). *Franciszek Liszt przyjaciel Polski i Polaków [Franciszek Liszt friend of Poland and the Poles]*. Warszawa [Warsaw]: Państwowy Instytut Wydawniczy [in Polish].
- Dzierzkowski, J. (1847) Liszt we Lwowie [Liszt in Lviv]. In *Biblioteka Naukowego Zakładu im. Ossolińskich [Scientific Library of the Ossoliński Institute]*, II(1), 92–110. Lwów: Zakład Narodowy im. Ossolińskich [in Polish].
- Ehrlich, H. (1893). *Dreißig Jahre Künstlerleben [Thirty years of an artist's life]*. Berlin: Verlag Hugo Steiniß. https://books.google.com.ua/books?redir_esc=y&hl=ru&id=X_YXCfWgWGoC&q=Oedenburg#v=onepage&q&f=false [in German].
- Eigeldinger, J.-J. (2008). Pierwszy koncert Chopina w Paryżu: 25 lutego 1832: nieznanne dokumenty [Chopin's first concert in Paris: 25 February 1832: unknown documents]. *Ruch muzyczny [Musical Movement]*, 52(19), 34–38 [in Polish].
- Eigeldinger, J.-J. (2005). Deux Timbres Populaires Polonais Harmonisés par Chopin. Répercussions chez Liszt [Two Polish Popular Stamps Harmonized by Chopin. Repercussions in Liszt]. In Eigeldinger, J.-J., & Waeber, J. (Eds.), *F. Chopin: interpretations* (pp. 139–160). Genève: Draz [in French].
- Frankenburg, A. (1868). *Emlékiratok [Memoirs]* (2. kötet). [(Vol. 2)]. Pest: Emich Gustav Tulajdona. https://real-eod.mtak.hu/5607/7/Eletrajz_5079_Emleki_ratok_Frankenburg_2_1436.pdf [in Hungarian].
- Gergely, J. (1960). Reconstitution et Première Audition de la Sonate Pour Violon et Piano de Liszt [Reconstruction and first performance of Liszt's Sonata for violin and piano]. *Revue de Musicologie*, 45(121), 91–92. <https://doi.org/10.2307/927275> [in French].

- Göllerich, A. (1908). *Franz Liszt*. Berlin: Marquardt & Co. <https://archive.org/details/franzliszt00gll/page/n11/mode/2up> [in German].
- Hamburger, K. (Ed.). (2000). *Franz Liszt. Briefwechsel mit seiner Mutter [Franz Liszt. Correspondence with his mother]*. Eisenstadt: Burgenländische Landesregierung [in German].
- Hooker, L. M. (2013). *Redefining Hungarian Music from Liszt to Bartók*. New York: Oxford University Press. <https://archive.org/details/redefininghungar0000hook/page/n19/mode/2up> [in English].
- Hoplit [Richard Pohl]. (1853, Oktober 7). Dresdner Musik. VII. Franz Liszt und H. v. Bülow [Dresden Music. VII. Franz Liszt and H. v. Bülow]. In *Neue Zeitschrift für Musik; gegr. 1834 von Robert Schumann [New Journal of Music; founded in 1834 by Robert Schumann]*; Bd. [Vol.] 39, № 15, S. 157–160. Leipzig: bei Bruno Hinze. <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb10527896?q=Ensemble&page=186,187> [in German].
- Howard, L. (2008). Critical Notes. In *Ferenc Liszt. The Complete Music for Violin and Piano. Urtext*. (Edited by Dr. Leslie Howard). Vol. 12 (Liszt Society Publications), (pp. v-xiv). Edinburgh: The Hardie Press [in English].
- Hubay, J. (1931). Vorwort [Preface]. In Liszt-Hubay. *Ungarische Rhapsodie für Violine und Klavier [Hungarian Rhapsody for violin and piano]*, p. 2. Wien [Vienna]-Leipzig: Universal-Edition A. G. [in German].
- J. J. (1835, 6 avril). Théâtre de l'Opera. Les chanteurs français au Théâtre-Italien [Opera Theatre. French singers at the Théâtre-Italien]. *Journal des débats [Journal of Debates]*, p. A3. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4387243/f3.item.zoom> [in French].
- K. (1841, 2 Mai). Concert de F. Liszt pour le monument de Beethoven [Concert by F. Liszt for Beethoven's monument]. *Revue et Gazette musicale de Paris [Review and Paris Musical Gazette]*, № 31, pp. A247-248. <https://archive.org/details/revueetgazetemu18418pari/page/246/mode/2up> [in French].
- Kelley, G. & Upton, G. (Eds.) (1906). *Edouard Remenyi: Musician, Litterateur, and Man. An Appreciation*. Chicago: A. A. McClurg & Co. <https://archive.org/details/edouardremenyimu00hackrich/page/224/mode/2up> [in English].
- Kumhyr-Novak, V. (2012). Tvorchi zv'yazky Ferentsya Lista i Nandora Ploteni [Creative connections between Franz Liszt and Nandor Ploteny]. *Ukrayins'ka muzyka [Ukrainian music]*, 2(4), 137-146. https://www.biblioteka.uz.ua/zak/files/Ukrmuzyka_2012_2_20.pdf [in Ukrainian].

- Kurier Warszawski [Warsaw Courier]*. (1849, 23 Marca / March, 23), № 80. https://archive.org/details/jbc.bj.uj.edu.pl.0080_NDIGCZAS035218_97755666/page/n1/mode/2up [in Polish].
- La Mara (hrsg./ ed.) (1893). *Franz Liszt's Briefe [Franz Liszt's Letters]*. Bd. 1: Von Paris bis Rom [Vol. 1: From Paris to Rome]. Leipzig: Breitkopf & Härtel. <https://liszt.zti.hu/pdf/La%20Mara,%20Franz%20Liszt%20Briefe%201.pdf> [in German].
- La Mara. (1892). *Classisches und Romantisches aus der Tonwelt [Classical and romantic music from the world of sound]*. Leipzig: Breitkopf & Härtel. https://archive.org/details/bub_gb_TAFAQAIAAJ/page/n7/mode/2up [in German, in French].
- La Mara. (Ed.) (1894). *Letters of Franz Liszt*. (Vol. 2). C. Bache. (Trans.). London: H. Grevel & Co. <https://archive.org/details/lettersoffranzli020960mbp/page/n3/mode/2up> [in English].
- La Mara. (Ed.). (1895). *Briefe hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt [Letters from Eminent Contemporaries to Franz Liszt]*: (Bd. 1 / Vol. 1.). Leipzig: Breitkopf & Härtel. https://archive.org/details/bub_gb_WH1HAAAAYAAJ/page/n129/mode/2up [in German, in French].
- La Mara. (Ed.). (1899). *Franz Liszt's Briefe*. Bd. 4: Briefe an die Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein [*Franz Liszt's Letters*. Vol. 4: Letters to Princess Carolyne Sayn-Wittgenstein]. Leipzig: Breitkopf & Härtel. https://archive.org/details/bub_gb_QPMPAAAAYAAJ/page/n1/mode/2up [in German].
- Legány, D. (1998). Liszt in Hungary, 1820–1846. In M. M. Saffle (ed.), *Liszt and His World: Proceedings of the International Liszt Conference Held at Virginia Polytechnic Institute and State University, 20–23 May 1993* (pp. 3–16). New York: Pendragon Press [in English].
- Liszt, F. (1851, 9 Février [February 9]). F. Chopin. *La France Musicale [Musical France]*, № 6, pp. A41–43. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k69668n/f43.item> [in French].
- Liszt, F. (1852). Levél Mátray Gábornak 1852. október 8 [Letter to Gábor Mátray October 8, 1852]. *Hölgyfutár [Ladies' courier]*, 3, október 16 [in Hungarian].
- Liszt, F. (1840, 23 August). Sur Paganini à propos de sa mort [On Paganini in connection with his death]. *Revue et Gazette musicale de Paris [Paris Revue and Musical Gazette]*, no. 50, pp. A431–432. Paris: Imprimerie de Bourgogne et Maktinet. <https://archive.org/details/revueetgazetemul8407pari/page/430/mode/2up> [in French].

- Liszt, F. (1859). *Des bohemiens et de leur musique en Hongrie*. Paris: Librairie Nouvelle. https://archive.org/details/bub_gb_BylcAAAACAAJ/page/n5/mode/2up [in French].
- Liszt, F. (2011). F. Chopin. In *The Collecting Writings of F. Liszt*: Vol. 1. J. R. Hall-Swadley (Ed., transl.). Plymouth, UK: Scarecrow Press [in English].
- Nouvelles [News]. (1834, 12 Janvier). *Gazette musicale de Paris [Paris Musical Gazette]*, № 2, p. A17. <https://archive.org/details/gazettemusicaled18341pari/page/18/mode/2up?q=Nouvelles> [in French].
- Nouvelles de Paris [News from Paris]. (1833, 16 mars). *Revue musicale [Musical review]*, № 7, p. A53-56. <https://alex.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=rem&datum=18330316&seite=1&zoom=33> [in French].
- Nowiny. (1847, 30 Października) [News. (1847, 30 October)]. *Gazeta Lwowska [Lviv Newspaper]*, № 127, p. A830. <https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/18874> [in Polish].
- Nowiny. (1847, 6 Maja) [News. (1847, 6 May)]. *Gazeta Lwowska [Lviv Newspaper]*, № 52, p. A309 [in Polish].
- Ortigue, Joseph d' (1834). Musique. Grand Concert au profit des inondés de Saint-Étienne. – Premier Concert de M. Hector Berlioz [Great Concert in aid of the flood victims of Saint-Etienne. – First Concert of Mr. Hector Berlioz]. *La Quotidienne [The Daily]*, 12 novembre 1834, pp. 1–2. https://sas-space.sas.ac.uk/2740/1/Quotidienne_12nov1834.pdf [in French].
- Ortigue, Joseph d' (1835, 14 juin 1835). Études biographiques I. Frantz Liszt [Franz Liszt] [Biographical Studies I. Frantz Liszt [Franz Liszt] (14 juin 1835)]. *Gazette musicale de Paris [Paris Musical Gazette]*, pp. 197–204. <https://sas-space.sas.ac.uk/2314/> [in French].
- Prahács, M. (Ed.). (1966) *F. Liszt. Briefe aus ungarischen Sammlungen, 1835–1886 [F. Liszt. Letters from Hungarian Collections, 1835–1886]*. Kassel-Basel: Bärenreiter Verlag [in German].
- R. (1847, 8 Mai). Musikalisches [Musical]. *Leseblätter [Reading sheets]*, Lemberg [Lviv], p. A207–208 [in German].
- R. F. (1835, 12 avril). Concerts de la semaine [Concerts of the week]. *Gazette musicale de Paris [Paris Musical Gazette]*, pp. A130-131. <https://archive.org/details/gazettemusicaled18351pari/page/130/mode/2up> [in French].
- Raabe, P. (1931). *Franz Liszt: Leben und Schaffen*. Bd. II. Liszts schaffen [Franz Liszt: Life and Work. Vol. II. Liszt's Works]. Stuttgart; Berlin: J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger [in German].

- Raff-München, H. (1901, Dezember 1). Franz Liszt und Joachim Raff im Spiegel ihrer Briefe [Franz Liszt and Joachim Raff as Reflected in Their Letters]. In *Die Musik: Illustrierte Halbmonatsschrift* [*Music: Illustrated Bimonthly*], Bernard Schuster (Hrsg. / Ed.), Jhg. 1, Quartal 1, [Bd. 1 / Vol. 1], 1(5), 387–404. Berlin; Leipzig: Schuster & Loeffler. https://www.digizeitschriften.org/id/84623971X_001_01_1 [in German].
- Rakos, M. (2016). Hubay-iskola: Bisztriczky Tibor hegedűművész [Hubay School: violinist Tibor Bisztriczky]. *Zenekar* [*Orchestra*], XXIII(1), 33–38 [in Hungarian].
- Reinthaller, T. T. P. (“Th.”). (1823). Azon Sopron Vármegyei tizenegy esztendősf Ifjatskáról Liszt Ferentzről... [About that eleven-year-old youth from Sopron County, about Liszt Ferentz...] In *Tudományos Gyűjtemény* [*Scientific Collection*], VIII [4. Jelességek – 4. Signes], 122–123. Pest: Petrózai Trattner, János Tamás [in Hungarian].
- Revue critique [Critical review]. (1834, 23 Février). *Gazette musicale de Paris* [*Paris Musical Gazette*], № 8, p. A65. <https://archive.org/details/gazettemusicale18341pari/page/64/mode/2up?q=Revue+critique> [in French].
- Rosul, T. I. (2009). Pam’yati maestro Ploteni. [In Memory of Maestro Ploteni]. *Kulturolohichni dzhherela* [*Cultural Sources*], 1, 16–17 [in Ukrainian].
- Rowe, M. W. (2008). *Heinrich Wilhelm Ernat: Virtuoso Violinist*. Aldershot, Hampshire; Burlington, VT, UK: Ashgate Publishing LTd [in English].
- S. (1828, 1 avril). Concert du jeune Camillo Sivori, âgé de dix ans [Concert by ten-year-old Camillo Sivori]. *Gazette de France* [*Gazette of France*], № 92, p. A3. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4484868j/f3.item.zoom> [in French].
- S. (1828, 21 Avril). Concerts de M. de Bériot et de M. Liszt [Concerts by Mr. de Bériot and Mr. Liszt]. *Gazette de France* [*Gazette of France*], № 110, p. A4. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4484887w/f4.item.zoom> [in French].
- Saffle, M. (1994). *Liszt in Germany, 1840–1845: A Study in Sources, Documents, and the History of Reception*. Stuyvesant, NY: Pendragon Press [in English].
- Searle, H. (2012). *Music of Liszt*. Mineola, NY: Dover Publications, Inc. <https://archive.org/details/musicofliszt0000sear> [in English].
- Sebestyén, Albert. (1977). Franz Liszts Originalkompositionen für Violine und Klavier [Franz Liszt's Original Compositions for Violin and Piano]. In *Liszt-Studien I, Kongress-Bericht Eisenstadt 1975* [*Liszt Studies I, Congress Report Eisenstadt 1975*], (ed. by Wolfgang Suppan), pp. 163–178. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt. ISBN 3201010073 [in German].

- Serly, T. (1960, February 14). Portrait of an Era: Reworked Liszt Sonata Evokes the Past. *New York Times*, Section X, p. 9. <https://www.nytimes.com/1960/02/14/archives/portrait-of-an-era-reworked-liszt-sonata-evokes-the-past.html> [in English].
- [Schumann, R.] (1840, 14. Januar). H. W. Ernst. In *Neue Zeitschrift für Musik [New Journal of Music; founded in 1834 by Robert Schumann]*; Bd. [Vol.] 12, № 8, pp. 30-31. Leipzig: Gedruckt bei Fr. Rüdmann. <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10527931?q=%28%22Neue+Zeitschrift+f%C3%BCr+Musik%22%29&page=34,35> [in German].
- [Schumann, R.] (1842, 26. April). Etuden für das Pianoforte [Etudes for the Pianoforte]. In *Neue Zeitschrift für Musik : gegr. 1834 von Robert Schumann [New Journal of Music; founded in 1834 by Robert Schumann]*; Bd. [Vol.] 16, № 7, S. 134. Leipzig: bei Robert Friebe. <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb10527872?page=1> [in German].
- Short, M. (Transl., ed.) & Saffle, M. (Gen. ed.) (2003). *Liszt Letters in the Library of Congress*. (Franz Liszt Studies Series No. 10). Hillsdale, NY: Pendragon Press [in English].
- Silke, W. (2009). Arma Senkrah. *MUGi – Musik und Gender im Internet [Music and Gender on the Internet]*. https://web.archive.org/web/20140104204337/http://mugi.hfmt-hamburg.de/A_lexartikel/lexartikel.php?id=senk1864 [in German].
- Silvela, Z. (2001). *A New History of Violin Playing: The Vibrato and Lambert Massart's Revolutionary Discovery*. USA: Universal Publishers [in English].
- Soirée musicale de M. H. Ernst (23 décembre; dans les salons de M. F. Stœpel). Matinée musicale de M. F. Stœpel (25 décembre). [Musical evening by Mr. H. Ernst (December 23; in the salons of Mr. F. Stœpel). Musical morning by Mr. F. Stœpel (December 25)]. (1834, 28 décembre). *Gazette Musicale de Paris [Paris Musical Gazette]*, № 52, p. A426-427. <https://archive.org/details/gazettemusicaled18342pari/page/426/mode/2up?q=28+d%C3%A9cembre> [in French].
- Vier, J. (Ed.) (1950). *Liszt: l'artiste, le clerk. Documents inédits [Franz Liszt: The Artist, the Cleric. Unpublished Documents]*. Paris: Éditions du Cèdre [in French].
- Walker, A. (1975). Liszt's Duo Sonata. *The Musical Times*, 116 (1589), 620–621. <https://doi.org/10.2307/960435> [in English].
- Wright, W. (2002). Chamber music. In Arnold, B. (ed.), *The Liszt Companion*, (pp. 215–233). London: Greenwood Press [in English].

Nina Sivachenko

Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv),
associate professor, the Department of Violin;
e-mail: nina.violino@ukr.net; ORCID iD: 0000-0001-5658-3944

Liudmyla Volska

Chairman of the Franz Liszt Society in Ukraine (Kamianets Podilskyi),
independent researcher;
e-mail: ludvolskaya@gmail.com; ORCID iD: 0000-0002-9913-6850

Franz Liszt and Violin

Statement of the problem. *One of the important research vectors in historical musicology of the 21st century is the disclosure of little-known pages of the work of outstanding musicians. Such an unexplained page in Ukrainian musicology is the violin music by Franz Liszt, his creative and personal relationships with many famous violinists, and the circumstances of his life that led the great pianist to turn to the violin.*

Objectives, methods and novelty of the research. *The topic of Liszt's violin works and his various connections with violinists has not yet been considered in Ukrainian Liszt studies, excluding isolated studies dedicated to the memory of the outstanding violinist and pianist N. Plotenyi, who was on friendly terms with Liszt (Rosul, 2009; Kumhyr-Novak, 2012). Among the foreign authors who addressed this issue was the Hungarian-American violinist, composer, musicologist, and conductor Tibor Serly. At the request of the American pianist Eugene List, he restored and prepared Liszt's then unknown work "Duo Sonata" for violin and piano on themes by Chopin for the performance and publication, having told about it in his article in the "New York Times" (Serly, 1960). Jean Gergely (1960), briefly repeating the story of the discovery of the "Duo Sonata", concludes that besides the influence of Chopin and Paganini, it contains compositional techniques unusual for the young Liszt, rather characteristic for his last works. The article on Liszt's chamber music by the English musicologist William Wright (2002) deserves special attention. The author briefly describes the history of Liszt's instrumental works and arrangements not only for violin, but also for viola, cello, trombone and other instruments, and also mentions his chamber works (trio, quartet, quintet), with numerous references to historical sources. However, this in-depth scientific study does not focus on Liszt's relationship with violinists, unless it concerns their direct participation in the creative process, nor does it contain*

general conclusions about the role of the violin as an instrument that inspired Liszt to improve his piano technique, as well as the Hungarian violin music as a stimulus for creative imagination and compositional ideas. In this study, it is important for us to confirm the factual evidence of the composer's use of the violin throughout his life. After 2002, virtually no studies on this topic were published.

The purpose of the article is to show the influence of the violin on various aspects of the formation of Franz Liszt as a pianist and composer, both, as an instrumental technique and as a performing style of prominent violinists, in particular, János Bihari and Niccolò Paganini. The study seeks to emphasize the importance of violin works in the composer's musical heritage; to consider the genre and style basis of Liszt's violin works and the history of their creation; to draw attention to the fact that Liszt turned to the violin throughout his life; to explore the composer's creative ties with his violinist contemporaries, especially with the representatives of the Hungarian violin art. Considerable attention is paid to the large-scale "Duo-Sonata" for violin and piano, an attempt is made to explore the figure of the possible author of the violin part of this work. Historical, deductive and comparative approaches are used, as well as the method of retrospective analysis.

Results and conclusions. The creative figure of Franz Liszt is so global and vivid that it is impossible to imagine contemporary musical art without his music and his musical aesthetics. The point is not only that Liszt was a phenomenal virtuoso, a prolific composer, a teacher "from God", and a brilliant conductor. Liszt created a new aesthetics of piano art, aimed at the mediation of expressive brightness and boundless emotionality characteristic of violin virtuosos' playing by piano means. It was this that qualitatively distinguished his style from all other virtuoso pianists of his time. The first impetus on this path was the impression of playing by Hungarian violinists, in particular Bihari, and the second – a real emotional and artistic shock from Paganini's playing. These impulses continued in his further collaboration with great violinists, including C. Ph. Lafont, K. Lipinski, G. Ernst, O. Bull, J. Joachim, L. Spohr, and others. Liszt saw support in his search in the bright aesthetics of the violin school of L. Massar and the playing of his students. Polish violin art and especially Hungarian violin art provided Liszt with invaluable musical ideas. The playing of Hungarian and Gypsy violinists, the Maestro's long-standing friendship and creative collaboration with E. Reményi and other Hungarian violinists created the conditions for the germination of the intonation basis of the "verbunkos" artistic style in Liszt's work and the emergence of such masterpieces as the Hungarian

Rhapsodies. As we can see, the great composer-pianist turned to the violin throughout his life. Thus, this testifies to the importance and relevance of this instrument for Liszt's compositional and performing practice and provides grounds for rethinking the place and significance of the violin in his oeuvre.

Key words: *violin; Franz Liszt; Franz Liszt's violin works; violin art; Hungarian violinists; Hungarian music; Polish music.*

Стаття надійшла до редакції 21 грудня 2024 року

УДК 781.5:783.4(450.1)"16"
DOI 10.34064/khnum2-38.02

Мельник Дмитро Григорович

Дніпровська академія музики,
аспірант кафедри музикознавства, композиції та виконавської майстерності
e-mail: mdgmelnik@gmail.com
ORCID iD: 0000-0002-7312-0439

Імітаційна техніка як формотворчий засіб мадригального стилю в мотеті «*Quae est ista*» Джованні Палестрини

У сучасному українському музикознавстві зростає дослідницька зацікавленість вивченням засобів виразності в поліфонічній музиці XVI–XVII століть, які утворились та розвивались у жанрі мадригалу. Мадригальний стиль з його специфічними технічними прийомами та елементами звукопису, спрямованими на ілюстрацію змісту вербального тексту – мадригалізмами – найчастіше розглядається на прикладі Четвертої книги мотетів Дж. Палестрини. У цьому контексті 23-й мотет «*Quae est ista*» із цієї книги можна вважати зразком, де звукообразжальність наскрізь пронизує всю композицію. Мета статті – визначити формотворчу роль імітаційної техніки та мадригалізмів як провідних змістових і стилістичних чинників у мотеті «*Quae est ista*» – творі Дж. Палестрини, який досі залишався поза фокусом уваги дослідників, що зумовлює наукову новизну представленої розвідки. Вперше звернено увагу на визначальну роль мадригалізмів як поєднання прийомів звукопису та імітаційної поліфонії у формотворенні мотету Дж. Палестрини. Це розширює сучасні методологічні підходи до вивчення мадригального стилю у контексті ренесансної поліфонії. Підсумовано, що в мотеті «*Quae est ista*» Дж. Палестрина застосовує мадригалізми (прийоми імітаційної техніки, темброво-фактурні засоби, різні типи мелодичного руху, зокрема риторичні фігури, які спрямовані на звукообразжальність) не лише з метою ілюстрації окремих текстових фрагментів, а й для структурування кожного з розділів твору та тричастинної форми мотету в цілому, де в кожній із частин за їхньою допомогою розкривається свій круг образів.

Ключові слова: Дж. Палестрина; звукообразжальність; імітаційна техніка; мотет; мадригалізми; мадригальний стиль; поліфонія Ренесансу; строгий стиль поліфонії; формотворення.

Постановка проблеми.

У сучасному українському музикознавстві спостерігається підвищення уваги дослідників до засобів музичної виразності, що розвивались у творчості композиторів другої половини XVI – початку XVII століття та відомі у західноєвропейському музикознавстві як «мадригалізми» та / або риторичні фігури. У статті В. Жаркової про мадригали Клаудіо Монтеверді, де надано характеристику стилевих особливостей цього жанру, знаходимо таке висловлювання: «Імітація природи поступається місцем виявленню афектів і вимагає відповідного арсеналу технічних засобів, за якими закріплюється визначення “мадригалізми”» (Жаркова, 2012: 93). На специфічність виразних засобів, що стали розглядатися як складова мадригальної стилістики, звертає увагу й Н. Супрун-Яремко, яка, характеризуючи вокально-хорові жанри поліфонії строгого письма, зазначає, що «елементи звукопису, якими супроводжувалося музичне втілення пасторальних текстів мадригальних композицій, отримали назву “мадригалізму”» (Супрун-Яремко, 2014: 280).

Над аналізом мадригальної стилістики працюють і деякі закордонні науковці – Дж. Оуенс (Owens, 1997), В. Г. Томас (Thomas, 2009), звертаючись, зокрема, до творчості *Джованні П'єрлуїджі да Палестрини* (далі *Дж. Палестрина – Д.М.*), який, на їхню думку, якнайяскравіше втілює свій мадригальний стиль саме в Четвертій книзі мотетів, відомій під назвою «*Canticum Canticorum*». І навіть ті дослідники, які вивчають історичні зразки мадригалів, називають цю книгу як приклад, для того, щоби краще усвідомити мадригальний стиль італійського музиканта і продемонструвати нетиповість книги мотетів поміж інших книг, написаних композиторами-представниками строгого стилю поліфонії.

Проте, незважаючи на достатню вивченість цієї книги, в наукових джерелах і досі бракує музичного аналізу 23-го мотету. Утім зазначимо, що звукообразальність пронизує кожен його структурний елемент, від першої ноти й до фінального співзвуччя. Водночас, Дж. Палестрина використовує тут нетипові мадригалізми, адже,

з погляду правил поліфонії строгого стилю, протягом музичного розвитку композитором не використано жодного неправильно розв'язаного дисонансу або неправильного стрибка.

Отже, унікальність мадригального стилю Дж. Палестрини і його недостатнє висвітлення обумовлюють *актуальність* нашої розвідки.

Останні дослідження і публікації за темою. В українському музикознавстві ретельне дослідження мотетів Дж. Палестрини, з огляду на найсучасніші тенденції зарубіжного музикознавства, здійснила С. Гоменюк (2021). Вивчаючи, зокрема, специфіку застосування кадансової техніки в перших десяти мотетах «*Canticum Canticorum*», вона продемонструвала винахідливість композитора у використанні кадансів, що з'єднують і розділяють музичну тканину мотетів. Низка статей і дисертаційне дослідження В. Пешкової (Пешкова, 2021) стосуються Восьмої книги мадригалів К. Монтеверді: науковиця аналізує використані композитором способи взаємодії тексту з музикою, зокрема втілення ним описаних в поетичному тексті афектів через риторичні фігури. В. Жаркова у цитованій вище статті (2012) розглядає роль мадригалів К. Монтеверді в контексті музичного мистецтва XVII століття.

Серед закордонних дослідників зацікавленість музикою другої половини XVI століття і творчістю Дж. Палестрини не зникає і сьогодні. Передусім, слід назвати К. Єппесена, автора одного з найвідоміших підручників контрапункту строгого стилю «Контрапункт: поліфонічний вокальний стиль XVI століття» (Jeppesen, 1992), у якому він спирається на попередні досягнення у викладанні цієї дисципліни. К. Єппесеном ретельно підібраний аналітичний матеріал, що допомагає йому глибше розкрити сутність наведених ним правил. Інша вкрай важлива праця К. Єппесена – «Стиль Палестрини та дисонанс» (Jeppesen, 1970), у якій дослідник вивчає особливості використання дисонансів Дж. Палестриною й особливу увагу звертає на втілення через них змісту тексту. Наприклад, уже на перших сторінках розділу «Дисонанс як засіб поетичної виразності» / «*Dissonance as a Means of Poetical Expression*» музикознавець демонструє дисонанси

на останній тактовій долі, від яких тягнеться ліга, і після двох нотних прикладів одразу вказує, що це – «мадригалізм»¹ (Jeppesen, 1970: 279).

В. Г. Томас (Thomas, 2009) у своєму дослідженні вивчає мадригали другої половини XVI століття. Вона звертається переважно до зразків із творчого доробку О. ді Лассо та Дж. Палестрини, при цьому відшуковує в перших восьми мадригалах з Першої книги духовних мадригалів Дж. Палестрини, які відомі під назвою «Маріамські мадригали», втілення «*devotional love*» («благочинної любові»). Дослідниця також звертається і до Четвертої книги мотетів, з якої вона наводить кілька зразків мадригалізмів, демонструючи типову для англомовного музикознавства тенденцію до вивчення мадригального стилю Дж. Палестрини на основі саме цієї книги. Підтвердження останньому знаходимо в підручнику американського дослідника Ф. Фітча, де він характеризує другу половину XVI століття та згадує Дж. Палестрину: замість повної назви Четвертої книги мотетів автор використовує назву літературного першоджерела – «*Song of Songs or Canticum Canticorum*» (Fitch, 2020: 225) і стверджує, що це збірка духовних мадригалів, однак не надаючи пояснень та аргументації щодо ігнорування ним палестринівського визначення жанру.

Надзвичайно важливим внеском у дослідження творчості Палестрини стали праці Дж. Е. Оуенс (Ouens, 1997) та П. Шуберта (Schubert, 2007). Дж. Оуенс у своїй статті демонструє фундаментальні аспекти взаємодії вербального тексту з музичною тканиною в Четвертій книзі мотетів Палестрини, на рівні як усієї збірки, так і окремих мотетів; при цьому для розкриття специфіки прочитання композитором поетичного тексту науковиця переважно спирається на кадансовий план та імітаційну техніку 24-го мотету. П. Шуберт розкриває особливості імітаційної техніки Палестрини, спираючись на двоголосні пари, які, за його твердженням, є основою побудови «точки імітації» (*the point of imitation*)². Також він дає класифікацію п'яти

¹ Далі у статті цей термін буде використовуватися без лапок.

² У сучасних зарубіжних дослідженнях загальноприйнятим вважається

різновидів пар голосів із розгалуженими підвидами, аналізує за допомогою свого новітнього і, разом з тим, історично орієнтованого, інструмента – інтерваліки у двоголосних імітаційних парах – усю Першу книгу мотетів Дж. Палестрини.

Мета цієї статті – визначити формотворчу роль мадригалізмів та імітаційної техніки як провідних змістових і стилістичних чинників у мотеті Дж. Палестрини «*Quae est ista*» № 23 Четвертої книги мотетів, який все ще залишається поза фокусом уваги музикознавців, що зумовлює **наукову новизну результатів цього дослідження**.

Методологія дослідження. У розвідці застосовано загальнонауковий індуктивний метод: за допомогою аналізу імітаційної техніки та закладеної в неї звукообразжальності продемонстровано трактування форми мотету в її цілісності. Серед спеціальних наукових методів, які були використані в ході дослідження, – системно-структурний, а також цілісний музичний аналіз, що включає розгляд імітаційної техніки, особливостей мелодичного тематизму, гармонії, виявлення формотворчих закономірностей тощо.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Мадригальний стиль другої половини XVI століття сьогодні можна вважати основою музичного стилю доби раннього Бароко. Саме в цей період мадригалізми еволюціонували до риторичних фігур, які використовувались для втілення афектів. Серед згаданих термінів наразі не існує вичерпного визначення лише для мадригалізмів, що є недоліком з погляду розуміння змісту цього дослідження. Тому надамо деякі пояснення. Отже, під мадригалізмом слід розуміти музичний прийом, характерний для світських вокальних

вживання терміна «точка імітації» (англ. *the point of imitation*), який запозичено з автентичних трактатів, хоча на сьогодні й немає його однозначного тлумачення. Якщо П. Шуберт вдається до аналізу конструкції «точок імітації» у Палестрини, розуміючи під цим терміном певний порядок вступу голосів, то американські дослідники П. Спенсер і П. Темко в глосарії до своєї праці з вивчення музичних форм вказують, що точка імітації «позначає початок серії імітаційних вступів у контрапунктичній композиції» (Spencer, & Temko, 1988: 115).

жанрів XVI століття, що полягає у відтворенні художніх образів вербального тексту за допомогою музичних засобів. Подібні прийоми часто виходять за межі норм поліфонії строгого стилю, порушуючи мелодичні або контрапунктичні правила, використовуючи альтерації звуків, специфічну фактуру або особливі темброві відтінки звучання.

Четверта книга мотетів Дж. Палестрини є винятковою, оскільки вона є чи не єдиною книгою мотетів XVI століття, яка вважається циклічним твором відразу за кількома (а не за одним) параметрами. Крім сталої кількості голосів та ладової організації циклу, на це вказують також «сюжетні і структурні зв'язки в поетичному тексті» (Гоменюк, 2021: 187). Досліджуючи мадригалізм у 23-му мотеті, слід зважати на те, що у фрагментах зі старозаповітної книги «Пісні над піснями царя Соломона», які вибрав Дж. Палестрина для Четвертої книги мотетів, йдеться про історію двох закоханих. У перших 18-ти мотетах Суламита та Пастух розповідають про себе, пригадують один одного, а з 19-го мотету – шукають зустрічі, що нарешті відбувається. Всього у вірші, який є основою 23-го мотету, чотири рядки тексту, які розподілено між п'ятьма імітаційними розділами (див. Таблицю 1).

Таблиця 1.

Текст 23-го мотету «Quae est ista» з Четвертої книги мотетів³.

<i>Quae est ista quae progreditur,</i>	Хто це з'явився, хто виходить,
<i>quasi aurora consurgens,</i>	наче ранкова зоря [світанок] зійшла,
<i>pulchra ut luna,</i>	прекрасна як Місяць,
<i>electa ut sol,</i>	ясна як Сонце,
<i>terribilis ut castrorum acies ordinata?</i>	грізна та жахлива як військо, що вишикуване до атаки?

³ Тут і далі текстові та музичні приклади надано за виданням: Palestrina, 1874.

Починається мотет пропостою в *altus*'і, яка складається з двох текстово-музичних елементів: 1) «*Quæ est ista*»; 2) «*quæ progreditur*». У межах першого розділу до цих елементів композитор застосовує різні імітаційні техніки (Приклад 1).

Приклад 1. Перший імітаційний модуль із початку другої респости.

The musical score shows five staves: Cantus (Soprano), Quintus (Alto), Altus (Tenor), Tenor (Bass), and Bassus (Bass). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Cantus part begins with a melisma on the word 'Quæ est', indicated by a '5' above the staff. The Tenor and Bassus parts have the full text 'Quæ est ista quæ progreditur' written below them. The Altus part has a melisma on the word 'di' at the end of the phrase.

Перший елемент утворюється із чотирьох звуків, у першій респості у *tenor*'і та в другій респості у *cantus*'і він проводиться у дзеркальному оберненні. Другий елемент також імітується, але вже у прямому русі – без дзеркального обернення, проте цей елемент проводиться в респостах не дослівно, а з деякими відмінностями. Наприклад, змінюється інтервал між останнім звуком першого елемента і першим звуком другого елемента – квінта на приму. Пропоста з двома респостами – це перший імітаційний модуль⁴ першого розділу мотету.

⁴ Імітаційний модуль – це фрагмент імітаційного розділу поліфонічного твору в строгому стилі, у якому пропоста і найближчі до неї респости мають декілька параметрів взаємодії, які в наступному фрагменті / модулі або повторюються, або якийсь з параметрів змінюється. Термін використовується за П. Шубертом (Schubert, 2017: 484), який включає до такої взаємодії різновиди імітаційної техніки та повторювані інтервальні послідовності між модулями. Існують також інші варіанти

Другий імітаційний модуль (*Приклад 2*), що починається із сьомого такту, демонструє вертикально-рухомий контрапункт – пропоста тепер звучить у *bassus*'і, а респоста з оберненим першим елементом – у *quintus*'і (*divisi cantus*'а). Остання респоста другого імітаційного модуля і першого розділу, яка знову звучить у *cantus*'і, проводить перший елемент без дзеркального обернення. Таким чином, Дж. Палестрина у першому розділі використовує тему в основному вигляді й тему в оберненні по три рази. Трансформація мелодичного матеріалу пропости у респостах та використання вертикально-рухомого контрапункту стали втіленням змісту першого рядка тексту, у якому герой запитує «Хто з'явився, хто вийшов...?». Отже, проведення мелодичного матеріалу становлять основу структурного рішення, яке виступає тут як формотворчий чинник.

Приклад 2. *Вертикально-рухомий контрапункт у другому імітаційному модулі.*

10

pro - gre - di - tur,

Quæ est i - sta quæ pro - gre -

- gre - di - tur, quæ est i - sta quæ pro -

sta quæ pro - gre - di - tur, quæ est

Quæ est i - sta quæ pro - gre - di -

дефініції подібного фрагменту імітаційного розділу поліфонічного твору строгого стилю: блок, підрозділ. Блок видається чимось замкненим, можливо, тому цей термін не використовується до музики строгого стилю ні в українському музикознавстві, ні в зарубіжному. Назва «підрозділ» також не пасує до позначення наведеної явищ, оскільки орієнтується на розділення музичного матеріалу.

У другому розділі Дж. Палестрина вперше використовує типовий мадригалізм – висхідний поступовий рух четвертними нотами, що втілює образ слова «*consurgens*» («зійшла») (Приклад 3). За допомогою імітаційної техніки, через трансформаційне його проведення в різних голосах, композитор створює емоційний ефект споглядання світанку.

Приклад 3. Другий розділ.

The image shows a musical score for the piece "di-tur qua-si au-ro-ra con-sur-gens". It consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody starts with a quarter note G4, followed by a quarter rest, then a quarter note A4, and continues with a series of quarter notes: B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F7, G7, A7, B7, C8, D8, E8, F8, G8, A8, B8, C9, D9, E9, F9, G9, A9, B9, C10, D10, E10, F10, G10, A10, B10, C11, D11, E11, F11, G11, A11, B11, C12, D12, E12, F12, G12, A12, B12, C13, D13, E13, F13, G13, A13, B13, C14, D14, E14, F14, G14, A14, B14, C15, D15, E15, F15, G15, A15, B15, C16, D16, E16, F16, G16, A16, B16, C17, D17, E17, F17, G17, A17, B17, C18, D18, E18, F18, G18, A18, B18, C19, D19, E19, F19, G19, A19, B19, C20, D20, E20, F20, G20, A20, B20, C21, D21, E21, F21, G21, A21, B21, C22, D22, E22, F22, G22, A22, B22, C23, D23, E23, F23, G23, A23, B23, C24, D24, E24, F24, G24, A24, B24, C25, D25, E25, F25, G25, A25, B25, C26, D26, E26, F26, G26, A26, B26, C27, D27, E27, F27, G27, A27, B27, C28, D28, E28, F28, G28, A28, B28, C29, D29, E29, F29, G29, A29, B29, C30, D30, E30, F30, G30, A30, B30, C31, D31, E31, F31, G31, A31, B31, C32, D32, E32, F32, G32, A32, B32, C33, D33, E33, F33, G33, A33, B33, C34, D34, E34, F34, G34, A34, B34, C35, D35, E35, F35, G35, A35, B35, C36, D36, E36, F36, G36, A36, B36, C37, D37, E37, F37, G37, A37, B37, C38, D38, E38, F38, G38, A38, B38, C39, D39, E39, F39, G39, A39, B39, C40, D40, E40, F40, G40, A40, B40, C41, D41, E41, F41, G41, A41, B41, C42, D42, E42, F42, G42, A42, B42, C43, D43, E43, F43, G43, A43, B43, C44, D44, E44, F44, G44, A44, B44, C45, D45, E45, F45, G45, A45, B45, C46, D46, E46, F46, G46, A46, B46, C47, D47, E47, F47, G47, A47, B47, C48, D48, E48, F48, G48, A48, B48, C49, D49, E49, F49, G49, A49, B49, C50, D50, E50, F50, G50, A50, B50, C51, D51, E51, F51, G51, A51, B51, C52, D52, E52, F52, G52, A52, B52, C53, D53, E53, F53, G53, A53, B53, C54, D54, E54, F54, G54, A54, B54, C55, D55, E55, F55, G55, A55, B55, C56, D56, E56, F56, G56, A56, B56, C57, D57, E57, F57, G57, A57, B57, C58, D58, E58, F58, G58, A58, B58, C59, D59, E59, F59, G59, A59, B59, C60, D60, E60, F60, G60, A60, B60, C61, D61, E61, F61, G61, A61, B61, C62, D62, E62, F62, G62, A62, B62, C63, D63, E63, F63, G63, A63, B63, C64, D64, E64, F64, G64, A64, B64, C65, D65, E65, F65, G65, A65, B65, C66, D66, E66, F66, G66, A66, B66, C67, D67, E67, F67, G67, A67, B67, C68, D68, E68, F68, G68, A68, B68, C69, D69, E69, F69, G69, A69, B69, C70, D70, E70, F70, G70, A70, B70, C71, D71, E71, F71, G71, A71, B71, C72, D72, E72, F72, G72, A72, B72, C73, D73, E73, F73, G73, A73, B73, C74, D74, E74, F74, G74, A74, B74, C75, D75, E75, F75, G75, A75, B75, C76, D76, E76, F76, G76, A76, B76, C77, D77, E77, F77, G77, A77, B77, C78, D78, E78, F78, G78, A78, B78, C79, D79, E79, F79, G79, A79, B79, C80, D80, E80, F80, G80, A80, B80, C81, D81, E81, F81, G81, A81, B81, C82, D82, E82, F82, G82, A82, B82, C83, D83, E83, F83, G83, A83, B83, C84, D84, E84, F84, G84, A84, B84, C85, D85, E85, F85, G85, A85, B85, C86, D86, E86, F86, G86, A86, B86, C87, D87, E87, F87, G87, A87, B87, C88, D88, E88, F88, G88, A88, B88, C89, D89, E89, F89, G89, A89, B89, C90, D90, E90, F90, G90, A90, B90, C91, D91, E91, F91, G91, A91, B91, C92, D92, E92, F92, G92, A92, B92, C93, D93, E93, F93, G93, A93, B93, C94, D94, E94, F94, G94, A94, B94, C95, D95, E95, F95, G95, A95, B95, C96, D96, E96, F96, G96, A96, B96, C97, D97, E97, F97, G97, A97, B97, C98, D98, E98, F98, G98, A98, B98, C99, D99, E99, F99, G99, A99, B99, C100, D100, E100, F100, G100, A100, B100, C101, D101, E101, F101, G101, A101, B101, C102, D102, E102, F102, G102, A102, B102, C103, D103, E103, F103, G103, A103, B103, C104, D104, E104, F104, G104, A104, B104, C105, D105, E105, F105, G105, A105, B105, C106, D106, E106, F106, G106, A106, B106, C107, D107, E107, F107, G107, A107, B107, C108, D108, E108, F108, G108, A108, B108, C109, D109, E109, F109, G109, A109, B109, C110, D110, E110, F110, G110, A110, B110, C111, D111, E111, F111, G111, A111, B111, C112, D112, E112, F112, G112, A112, B112, C113, D113, E113, F113, G113, A113, B113, C114, D114, E114, F114, G114, A114, B114, C115, D115, E115, F115, G115, A115, B115, C116, D116, E116, F116, G116, A116, B116, C117, D117, E117, F117, G117, A117, B117, C118, D118, E118, F118, G118, A118, B118, C119, D119, E119, F119, G119, A119, B119, C120, D120, E120, F120, G120, A120, B120, C121, D121, E121, F121, G121, A121, B121, C122, D122, E122, F122, G122, A122, B122, C123, D123, E123, F123, G123, A123, B123, C124, D124, E124, F124, G124, A124, B124, C125, D125, E125, F125, G125, A125, B125, C126, D126, E126, F126, G126, A126, B126, C127, D127, E127, F127, G127, A127, B127, C128, D128, E128, F128, G128, A128, B128, C129, D129, E129, F129, G129, A129, B129, C130, D130, E130, F130, G130, A130, B130, C131, D131, E131, F131, G131, A131, B131, C132, D132, E132, F132, G132, A132, B132, C133, D133, E133, F133, G133, A133, B133, C134, D134, E134, F134, G134, A134, B134, C135, D135, E135, F135, G135, A135, B135, C136, D136, E136, F136, G136, A136, B136, C137, D137, E137, F137, G137, A137, B137, C138, D138, E138, F138, G138, A138, B138, C139, D139, E139, F139, G139, A139, B139, C140, D140, E140, F140, G140, A140, B140, C141, D141, E141, F141, G141, A141, B141, C142, D142, E142, F142, G142, A142, B142, C143, D143, E143, F143, G143, A143, B143, C144, D144, E144, F144, G144, A144, B144, C145, D145, E145, F145, G145, A145, B145, C146, D146, E146, F146, G146, A146, B146, C147, D147, E147, F147, G147, A147, B147, C148, D148, E148, F148, G148, A148, B148, C149, D149, E149, F149, G149, A149, B149, C150, D150, E150, F150, G150, A150, B150, C151, D151, E151, F151, G151, A151, B151, C152, D152, E152, F152, G152, A152, B152, C153, D153, E153, F153, G153, A153, B153, C154, D154, E154, F154, G154, A154, B154, C155, D155, E155, F155, G155, A155, B155, C156, D156, E156, F156, G156, A156, B156, C157, D157, E157, F157, G157, A157, B157, C158, D158, E158, F158, G158, A158, B158, C159, D159, E159, F159, G159, A159, B159, C160, D160, E160, F160, G160, A160, B160, C161, D161, E161, F161, G161, A161, B161, C162, D162, E162, F162, G162, A162, B162, C163, D163, E163, F163, G163, A163, B163, C164, D164, E164, F164, G164, A164, B164, C165, D165, E165, F165, G165, A165, B165, C166, D166, E166, F166, G166, A166, B166, C167, D167, E167, F167, G167, A167, B167, C168, D168, E168, F168, G168, A168, B168, C169, D169, E169, F169, G169, A169, B169, C170, D170, E170, F170, G170, A170, B170, C171, D171, E171, F171, G171, A171, B171, C172, D172, E172, F172, G172, A172, B172, C173, D173, E173, F173, G173, A173, B173, C174, D174, E174, F174, G174, A174, B174, C175, D175, E175, F175, G175, A175, B175, C176, D176, E176, F176, G176, A176, B176, C177, D177, E177, F177, G177, A177, B177, C178, D178, E178, F178, G178, A178, B178, C179, D179, E179, F179, G179, A179, B179, C180, D180, E180, F180, G180, A180, B180, C181, D181, E181, F181, G181, A181, B181, C182, D182, E182, F182, G182, A182, B182, C183, D183, E183, F183, G183, A183, B183, C184, D184, E184, F184, G184, A184, B184, C185, D185, E185, F185, G185, A185, B185, C186, D186, E186, F186, G186, A186, B186, C187, D187, E187, F187, G187, A187, B187, C188, D188, E188, F188, G188, A188, B188, C189, D189, E189, F189, G189, A189, B189, C190, D190, E190, F190, G190, A190, B190, C191, D191, E191, F191, G191, A191, B191, C192, D192, E192, F192, G192, A192, B192, C193, D193, E193, F193, G193, A193, B193, C194, D194, E194, F194, G194, A194, B194, C195, D195, E195, F195, G195, A195, B195, C196, D196, E196, F196, G196, A196, B196, C197, D197, E197, F197, G197, A197, B197, C198, D198, E198, F198, G198, A198, B198, C199, D199, E199, F199, G199, A199, B199, C200, D200, E200, F200, G200, A200, B200, C201, D201, E201, F201, G201, A201, B201, C202, D202, E202, F202, G202, A202, B202, C203, D203, E203, F203, G203, A203, B203, C204, D204, E204, F204, G204, A204, B204, C205, D205, E205, F205, G205, A205, B205, C206, D206, E206, F206, G206, A206, B206, C207, D207, E207, F207, G207, A207, B207, C208, D208, E208, F208, G208, A208, B208, C209, D209, E209, F209, G209, A209, B209, C210, D210, E210, F210, G210, A210, B210, C211, D211, E211, F211, G211, A211, B211, C212, D212, E212, F212, G212, A212, B212, C213, D213, E213, F213, G213, A213, B213, C214, D214, E214, F214, G214, A214, B214, C215, D215, E215, F215, G215, A215, B215, C216, D216, E216, F216, G216, A216, B216, C217, D217, E217, F217, G217, A217, B217, C218, D218, E218, F218, G218, A218, B218, C219, D219, E219, F219, G219, A219, B219, C220, D220, E220, F220, G220, A220, B220, C221, D221, E221, F221, G221, A221, B221, C222, D222, E222, F222, G222, A222, B222, C223, D223, E223, F223, G223, A223, B223, C224, D224, E224, F224, G224, A224, B224, C225, D225, E225, F225, G225, A225, B225, C226, D226, E226, F226, G226, A226, B226, C227, D227, E227, F227, G227, A227, B227, C228, D228, E228, F228, G228, A228, B228, C229, D229, E229, F229, G229, A229, B229, C230, D230, E230, F230, G230, A230, B230, C231, D231, E231, F231, G231, A231, B231, C232, D232, E232, F232, G232, A232, B232, C233, D233, E233, F233, G233, A233, B233, C234, D234, E234, F234, G234, A234, B234, C235, D235, E235, F235, G235, A235, B235, C236, D236, E236, F236, G236, A236, B236, C237, D237, E237, F237, G237, A237, B237, C238, D238, E238, F238, G238, A238, B238, C239, D239, E239, F239, G239, A239, B239, C240, D240, E240, F240, G240, A240, B240, C241, D241, E241, F241, G241, A241, B241, C242, D242, E242, F242, G242, A242, B242, C243, D243, E243, F243, G243, A243, B243, C244, D244, E244, F244, G244, A244, B244, C245, D245, E245, F245, G245, A245, B245, C246, D246, E246, F246, G246, A246, B246, C247, D247, E247, F247, G247, A247, B247, C248, D248, E248, F248, G248, A248, B248, C249, D249, E249, F249, G249, A249, B249, C250, D250, E250, F250, G250, A250, B250, C251, D251, E251, F251, G251, A251, B251, C252, D252, E252, F252, G252, A252, B252, C253, D253, E253, F253, G253, A253, B253, C254, D254, E254, F254, G254, A254, B254, C255, D255, E255, F255, G255, A255, B255, C256, D256, E256, F256, G256, A256, B256, C257, D257, E257, F257, G257, A257, B257, C258, D258, E258, F258, G258, A258, B258, C259, D259, E259, F259, G259, A259, B259, C260, D260, E260, F260, G260, A260, B260, C261, D261, E261, F261, G261, A261, B261, C262, D262, E262, F262, G262, A262, B262, C263, D263, E263, F263, G263, A263, B263, C264, D264, E264, F264, G264, A264, B264, C265, D265, E265, F265, G265, A265, B265, C266, D266, E266, F266, G266, A266, B266, C267, D267, E267, F267, G267, A267, B267, C268, D268, E268, F268, G268, A268, B268, C269, D269, E269, F269, G269, A269, B269, C270, D270, E270, F270, G270, A270, B270, C271, D271, E271, F271, G271, A271, B271, C272, D272, E272, F272, G272, A272, B272, C273, D273, E273, F273, G273, A273, B273, C274, D274, E274, F274, G274, A274, B274, C275, D275, E275, F275, G275, A275, B275, C276, D276, E276, F276, G276, A276, B276, C277, D277, E277, F277, G277, A277, B277, C278, D278, E278, F278, G278, A278, B278, C279, D279, E279, F279, G279, A279, B279, C280, D280, E280, F280, G280, A280, B280, C281, D281, E281, F281, G281, A281, B281, C282, D282, E282, F282, G282, A282, B282, C283, D283, E283, F283, G283, A283, B283, C284, D284, E284, F284, G284, A284, B284, C285, D285, E285, F285, G285, A285, B285, C286, D286, E286, F286, G286, A286, B286, C287, D287, E287, F287, G287, A287, B287, C288, D288, E288, F288, G288, A288, B288, C289, D289, E289, F289, G289, A289, B289, C290, D290, E290, F290, G290, A290, B290, C291, D291, E291, F291, G291, A291, B291, C292, D292, E292, F292, G292, A292, B292, C293, D293, E293, F293, G293, A293, B293, C294, D294, E294, F294, G294, A294, B294, C295, D295, E295, F295, G295, A295, B295, C296, D296, E296, F296, G296, A296, B296, C297, D297, E297, F297, G297, A297, B297, C298, D298, E298, F298, G298, A298, B298, C299, D299, E299, F299, G299, A299, B299, C300, D300, E300, F300, G300, A300, B300, C301, D301, E301, F301, G301, A301, B301, C302, D302, E302, F302, G302, A302, B302, C303, D303, E303, F303, G303, A303, B303, C304, D304, E304, F304, G304, A304, B304, C305, D305, E305, F305, G305, A305, B305, C306, D306, E306, F306, G306, A306, B306, C307, D307, E307, F307, G307, A307, B307, C308, D308, E308, F308, G308, A308, B308, C309, D309, E309, F309, G309, A309, B309, C310, D310, E310, F310, G310, A310, B310, C311, D311, E311, F311, G311, A311, B311, C312, D312, E312, F312, G312, A312, B312, C313, D313, E313, F313, G313, A313, B313, C314, D314, E314, F314, G314, A314, B314, C315, D315, E315, F315, G315, A315, B315, C316, D316, E316, F316, G316, A316, B316, C317, D317, E317, F317, G317, A317, B317, C318, D318, E318, F318, G318, A318, B318, C319, D319, E319, F319, G319, A319, B319, C320, D320, E320, F320, G320, A320, B320, C321, D321, E321, F321, G321, A321, B321, C322, D322, E322, F322, G322, A322, B322, C323, D323, E323, F323, G323, A323, B323, C324, D324, E324, F324, G324, A324, B324, C325, D325, E325, F325, G325, A325, B325, C326, D326, E326, F326, G326, A326, B326, C327, D327, E327, F327, G327, A327, B327, C328, D328, E328, F328, G328, A328, B328, C329, D329, E329, F329, G329, A329, B329, C330, D330, E330, F330, G330, A330, B330, C331, D331, E331, F331, G331, A331, B331, C332, D332, E332, F332, G332, A332, B332, C333, D333, E333, F333, G333, A333, B333, C334, D334, E334, F334, G334, A334, B334, C335, D335, E335, F335, G335, A335, B335, C336, D336, E336, F336, G336, A336, B336, C337, D337, E337, F337, G337, A337, B337, C338, D338, E338, F338, G338, A338, B338, C339, D339, E339, F339, G339, A339, B339, C340, D340, E340, F340, G340, A340, B340, C341, D341, E341, F341, G341, A341, B341, C342, D342, E342, F342, G342, A342, B342, C343, D343, E343, F343, G343, A343, B343, C344, D344, E344, F344, G344, A344, B344, C345, D345, E345, F345, G345, A345, B345, C346, D346, E346, F346, G346, A346, B346, C347, D347, E347, F347, G347, A347, B347, C348, D348, E348, F348, G348, A348, B348, C349, D349, E349, F349, G349, A349, B349, C350, D350, E350, F350, G350, A350, B350, C351, D351, E351, F351, G351, A351, B351, C352, D352, E352, F352, G352, A352, B352, C353, D353, E353, F353, G353, A353, B353, C354, D354, E354, F354, G354, A354, B354, C355, D355, E355, F355, G355, A355, B355, C356, D356, E356, F356, G356, A356, B356, C357, D357, E357, F357, G357, A357, B357, C358, D358, E358, F358, G358, A358, B358, C359, D359, E359, F359, G359, A359, B359, C360, D360, E360, F360, G360, A360, B360, C361, D361, E361, F361, G361, A361, B361, C362, D362, E362, F362, G362, A362, B362, C363, D363, E363, F363, G363, A363, B363, C364, D364, E364, F364, G364, A364, B364, C365, D365, E365, F365, G365, A365, B365, C366, D36

з інтервалом вступу низхідною квінтою. На тлі цього вступу у *cantus*'і у 24 такті досягається кульмінаційний звук розділу (e^2). Звукообразальним засобом у другому розділі виступає і темброво-теситурне рішення. Спершу поступово вступають чотири голоси без *cantus*'а, який з'являється значно пізніше і, разом з тим, перед вступом респости в *altus*'і, від 21 такту і до кінця розділу *bassus* замовкає.

Отже, Дж. Палестрина в цьому розділі використовує звичні для другої половини XVI століття засоби звукообразальності: плавний висхідний рух на слові «*consurgens*» і тембровий розвиток – розділ починається у чотирьох нижніх голосах, а завершується – чотирма верхніми. Утім, переплітаючи мадригалізма із розвитком мелодичного матеріалу в імітаційній техніці, урахуовуючи особливість структури розділу, композитор досягає влучного втілення образу світанку за допомогою не лише одного засобу, а наскрізно протягом усього розділу, змінюючи і трансформуючи мелодичну лінію в респостах. А завдяки вокальній теситурі композитор не лише створює контраст у межах цього розділу, а й готує початок наступного.

Вербальний текст третього розділу мотету не простий для втілення через мадригалізма, адже порівняння героїні з «прекрасним місяцем», на перший погляд, не створює вдалого образу, який можна було б передати через імітаційну техніку. Проте тут композитор демонструє винахідливість, про яку часто згадують дослідники (Гоме-нюк, 2021: 134), та знаходить спосіб зображення змісту тексту. Як і в попередньому розділі, для кращого втілення образу Дж. Палестрина одночасно поєднує фактурні контрасти та імітаційну техніку. Починається розділ у нижніх голосах, наче для відтворення образу місяця як нічного світила. Пропоста звучить у *bassus*'і з контрапунктичним підголоском в *altus*'і. Респоста вступає у *tenor*'і на відстані чотирьох рахункових долей, що для цього розділу є важливим параметром, адже наступні респости в *cantus*'і та *quintus*'і вступають, зберігаючи цю відстань. Єдина респоста, яка вступає через шість рахункових долей, з'являється в *altus*'і, але це зміщення готується *cantus*'ом, у якому одразу після завершення респости звучить змінене ядро

теми – *initio* – за чотири долі до вступу *altus*'а. Разом із тим, подібне зміщення слугує своєрідним сигналом про те, що це є останнім проведенням респости, яким завершується розділ. Власне, унікальний прийом, пов'язаний зі вступом голосів, застосований тут Дж. Палестриною, слід вважати мадригалізмом, оскільки він спрямований на звукообразальність: композитор намагається передати образ, що виникає через порівняння «прекрасна як Місяць». Початок третього розділу в низькій теситурі, разом із кульмінацією, яка звучить терцією нижче (такт 28, «с²»), ніж у другому розділі, втілює не образ місяця як небесного світила, а картину нічної пори, коли він сходить. Особливо це відчутно через оточення цього музичного образу двома контрастними: зорі – з попереднього розділу – та Сонця – із наступного.

Четвертий розділ, як і три попередні, починається з *bassus*'а. Але цього разу пропосту в нижньому голосі супроводжує моноритмічний контрапункт у найвищому голосі – *cantus*'і, як натяк на те, що мова йде про Сонце («ясна як Сонце»). У цьому розділі Дж. Палестрина розміщує пропосту і респости у вигляді дуги, передаючи рух Сонця небосхилом. Водночас він демонструє ефект швидкого заходу сонця, коли воно «на очах» зникає за обрієм, завдяки пропуску двох ймовірних за логікою побудування «дуги» вступів голосів (*altus*, *tenor*), тобто проведенню респости після *Quintus*'а одразу у *Bassus*'і (Таблиця 2).

Таблиця 2. Схема вступу респост четвертого розділу.

<i>Cantus</i>					R		
<i>Quintus</i>				R		R	
<i>Altus</i>			R				
<i>Tenor</i>		R					
<i>Bassus</i>	P						R

В останньому розділі, вперше в мотеті, Дж. Палестрина порушує деякі настанови до написання творів у строгому стилі. І робить це для демонстрації бачення героєм образу «грізної та жадливої» Суламіти. Але знову ці порушення стосуються не використання дисонансів чи хроматизмів, а імітації та фактури. У цьому розділі Дж. Палестрина вперше у творі використовує двоголосну пропосту у *bassus*'і та *quintus*'і, вони виконують мелодію, подвоєну в дециму, *altus* реалізує функцію контрапунктичного заповнення з метою залучення всіх п'яти голосів для посилення «погрозливого» образу (такт 42). У цьому ж такті, з подібною двоголосною респостою, вступають терцією вище пропости *tenor* та *cantus*. Цей фрагмент сприймається, звичайно, не стільки як імітація, скільки як секвенція. Для посилення цього ефекту композитор у *bassus*'і та *altus*'і повторює матеріал на тій самій висоті, на якій він щойно прозвучав у респості, і знову проводить його в *tenor*'і та *cantus*'і. Усі «події» в нотному тексті, які описано вище, стосуються лише першого слова «*Terribilis*». На словах «*ut castrorum*» Дж. Палестрина зменшує ступінь напруги, використавши для цього імітацію нового матеріалу лише в парі верхніх голосів. На словах «*Acies ordinata*» композитор знову послуговується двоголосними пропостою та респостою, з єдиною зміною в голосах: у респості замість пари *tenor-cantus* звучить пара *altus-cantus*. Також композитор вдруге використовує в мотеті мадригалізм у вигляді плавного висхідного руху – риторичну фігуру «*anabasis*», яка демонструє тут власне лінію або шеренгу, у якій стоять війська, що готуються до атаки. У такий спосіб завершується перший імітаційний модуль.

Другий імітаційний модуль дещо спрощений: музичний матеріал, пов'язаний зі словом «*terribilis*», проводиться без імітації, але в подвоєнні у *bassus*'і та *tenor*'і. Палестрина готує наступну трансформацію, яку зазнає текстовий матеріал «*acies ordinata*». Двоголосна пропоста звучить у *tenor*'а та *quintus*'а, *altus* контрапунктом заповнює проміжок між цими голосами. У 55 такті вступає двоголосна респоста у *bassus*'і та *cantus*'і, завдяки чому в партитурі відбувається візуальне

розширення, хоча це імітація в приму, що позначає початок руху невидимого війська. Друга риспоста остаточно заспокоює розвиток у цьому розділі та приводить до каденції і, напевне, до найнесподіванішого мадригалізму чи не в усіх мадригалах XVI століття. Каденція мотету має «розшарований» вигляд, що є притаманним стилю Дж. Палестрини. Для подібних каденцій типовими є такі характеристики: голоси завершують свій матеріал попарно мелодичними кадансами, які збігаються ритмічно у кількох голосах; деякі голоси в кадансі мають клаузули без підтримки в інших (голосах); в одному з голосів використовується подовжений на кілька тактів тон (найчастіше перший або п'ятий щабель ладу), на якому завершується мотет. У 59 такті мотету використано автентичний каданс: у ньому в усіх п'яти голосах тризвук *E-dur* розв'язується у тризвук *a-moll*, який продовжує звучати одну долю в наступному такті. З другої долі 60 такту повторюються ці ж акордові сполуки в моноритмічному викладі, але в 61 такті, замість очікуваного п'ятиголосного фіналісу від звука «*a*» із пікардійською терцією, мотет завершується тризвуком *E-dur*, що створює ефект половинного кадансу. Тобто Дж. Палестрина в цьому мотеті використовує відкриту форму, нагадуючи слухачам, що вірш почався зі слів «Хто це...?», й цим кадансом ставить замість крапки музичний знак питання (*Приклад 4*).

Приклад 4. Фінальна каденція мотету.

60

· ta, a - ci - es or - di - na - ta?

- di - na - ta?

or - di - na - ta, or - di - na - ta?

or - di - na - ta, or - di - na - ta?

a - ci - es or - di - na - ta?

Окремо варто розглянути специфіку мелодичної лінії *initio* у другому, третьому та четвертому розділах, у яких ідеться про небесні тіла. В усіх ініціальних частинах п'яти розділів мотету Дж. Палестрина використовує стрибки на кварту і квінту, проте в середніх розділах вони створюють конкретний звукозображальний ефект для окреслення образів небесних тіл, тоді як у першому та останньому розділах ці стрибки втілюють семантичне наповнення слів. Спільним для середніх розділів є таке (див. *Приклад 5*): 1) у ролі пропости *initio* з'являються у *bassus*'і (незважаючи на те, що в другому розділі *initio* наче з'являється у *tenor*'і, але подальші респости вказують, що це був прообраз справжнього інтонаційного ядра розділу – у *bassus*'і); 2) стрибок в усіх випадках припадає на згадку про небесне світило; 3) нота, до якої спрямований стрибок, є найдовшою з усіх в *initio*. Але на те, яким чином композитор «зображає» ці світила в нотному тексті, вказує низка відмінностей. Ініціальна частина другого розділу відкривається потрійним повторенням ноти «*a*», після чого використано квартовий стрибок. Згадуючи Місяць у третьому розділі, композитор обмежується лише одноразовим повтором «*d*», а перед квартовим стрибком здійснює невеликий секундовий крок униз. За рахунок цього ходу складається враження, що амбітус *initio*, де в тексті присутнє слово «Місяць», є трохи вужчим за амбітус *initio* зі словами «Ранкова зоря». Спільним для зображення Місяця та Зорі є секундовий крок наприкінці *initio*, який наче відтіняє подовжену останню ноту *initio*, що немов символізує появу Сонця. В *initio* четвертого розділу відсутні репетиції. В інших проведеннях секундовий хід замінений стрибком на терцію вгору, але навіть у першому варіанті здається, що композитор нівелює той контраст, який закладено в *initio* двох попередніх розділів, через низхідний рух. Але в результаті він досягає унікального ефекту «сяйва», адже хід униз охоплює кварту, а квінтовий стрибок на слові «*Sol*» заповнює та врівноважує попередній низхідний рух. Також слід звернути увагу на кульмінаційні звуки цих ініціальних фрагментів: несподіваний і трохи незвичний рух мелодії на квінту на слові «Сонце», цілком можливо, продиктований

бажанням композитора в першому *initio* підкреслити це слово відповідним музичним звуком «соль» (Приклад 5).

Приклад 5. Перші ноти пропост другого, третього та четвертого розділів.

Initio другого розділу.

Initio третього розділу.

Initio четвертого розділу.

qua-si Au - ro - ra pul - chra ut Lu - na e - le - cta ut Sol

У першому та останньому розділах композитор також використовує в ініціальних частинах стрибки на кварту і квінту, але в першому розділі він змінює напрям руху з висхідного на низхідний, а в п'ятому – застосовує стрибок на кварту, який у поєднанні з пунктирним ритмом та подвоєнням підкреслює «грізність і жахливість» Суламіти.

Висновки.

Дослідження мадригалізмів, наявних у мотеті «*Que est ista*», демонструє, що Дж. Палестрина, використовуючи можливості імітаційної техніки, фактури і тембрового забарвлення, різних типів мелодичного руху – плавного та стрибкового, не просто створює звукообразальні ефекти, а пронизує ними ледь не кожен звук мотету. Оскільки імітація у творі – головний чинник структурування музичної тканини розділів, а очевидним є те, що Дж. Палестрина використовує її в усіх розділах для ілюстративного втілення вербальних образів, можна говорити про вплив мадригалізмів на формотворення в мотеті. Фактурно-темброве оформлення мотету, образи, а також техніка письма, з огляду на використані мадригалізми, указує на те, що мотет написаний у тричастинній формі, де в крайніх частинах засобами імітації з використанням двох імітаційних модулів Дж. Палестрина втілює ідею головного запитання, яке стоїть у вербальному тексті, а в середній частині, через трансформацію *initio* в респостах та диспозицію голосів, композитор не просто зображає небесні світила,

а наче намагається відтворити саму суть тих явищ, про які йдеться в тексті. Водночас, аналіз мадригалізмів, утворених за допомогою імітаційної техніки, не лише веде до висновку про тричастинну структуру мотету, а й розкриває особливості його композиційної будови.

Перспективи дослідження. Результати цієї розвідки актуалізують необхідність подальшого ретельного вивчення імітаційної техніки Дж. Палестрини та передбачають переоцінку методів аналізу не стільки мотетів, скільки мадригалів композитора, а також зосереджують дослідницьку увагу на тому, що мадригалізми не варто сприймати лише як прикрасу, адже вони можуть досить вагомо впливати на структуру і трактування форми музичних творів.

ЛІТЕРАТУРА

- Гоменюк, С. Г. (2021). Особливості каденцій у вокально-хоровій музиці XVI століття (на прикладі мотетів Джованні Палестрини). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 132, 182–196. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.132.250002>
- Жаркова, В. Б. (2012). Мадригали Клаудіо Монтеверді як феномен музичної культури XVII століття. *Мистецтвознавство України*, 12, 91–96. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mysu_2012_12_14
- Пешкова, В. (2021). *Мадригал у творчості Клаудіо Монтеверді: авторське прочитання тексту*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- Супрун-Яремко, Н. О. (2014). *Поліфонія*. (Посібник для студ. вищих навч. музичних закладів). Вінниця: Нова Книга. https://books.google.com.ua/books?hl=uk&id=q9auCQAAQBAJ&pg=PA281&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false
- Fitch, F. (2020). *Renaissance polyphony*. New York: Cambridge University Press.
- Jeppesen, K. (1970). *The Style of Palestrina and the Dissonance*. New York: Dover Publication. <https://archive.org/details/styleofpalestrin0000jepp/page/n5/mode/2up>
- Jeppesen, K. (1992). *Counterpoint: The Polyphonic Vocal Style of the Sixteenth Century*. New York: Dover Publication.
- Owens, J. A. (1997). Palestrina as Reader: Motets from the Song of Songs. In Pesce, D. (ed.), *Hearing The Motet: Essays on the Motet of the Middle Ages and Renaissance*, (pp. 307–328). New York: Oxford University Press.

- Palestrina, G. P. (1874). *Motetorum. Liber Quartus*. (Ser. Opera omnia Ioannis Petraloyssii Praenestini. Tomus IV). Leipzig: Breitkopf & Härtel. https://imslp.org/wiki/File:PMLP115238-Tomus_IV.pdf
- Schubert, P. N. (2007). Hidden Forms in Palestrina's First Book of Four-Voice Motets. *Journal of the American Musicological Society*. University of California Press, 60(3), 483–556. <https://doi.org/10.1525/jams.2007.60.3.483>
- Spencer, P., & Temko, P. M. (1988). *A Practical Approach to the Study of Form in Music*. Long Grove, Illinois: Waveland Press. <https://archive.org/details/practicalapproac0000spen/mode/2up> [in English].
- Thomas, W. G. (2009). *Devotional Love in the Late Spiritual Madrigal Cycles of Orlando di Lasso and Giovanni Pierluigi da Palestrina*. (Master's thesis). The School of Music at Bangor University. Bangor, Gwynedd, UK. https://www.academia.edu/3765751/Devotional_Love_in_the_Late_Spiritual_Madrigal_Cycles_of_Orlando_di_Lasso_and_Giovanni_Pierluigi_da_Palestrina.

REFERENCES

- Fitch, F. (2020). *Renaissance polyphony*. New York: Cambridge University Press [in English].
- Gomeniuk, S. (2021). Features of cadences in vocal and choral music of the seventeenth century (on the example of Giovanni Palestrina's motets). *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 132, 182–196. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.132.250002> [in Ukrainian].
- Jeppesen, K. (1970). *The Style of Palestrina and the Dissonance*. New York: Dover Publication. <https://archive.org/details/styleofpalestrin0000jepp/page/n5/mode/2up> [in English].
- Jeppesen, K. (1992). *Counterpoint: The Polyphonic Vocal Style of the Sixteenth Century*. New York: Dover Publication [in English].
- Owens, J. A. (1997). Palestrina as Reader: Motets from the Song of Songs. In Pesce, D. (ed.), *Hearing The Motet: Essays on the Motet of the Middle Ages and Renaissance*, (pp. 307–328). New York: Oxford University Press [in English].
- Palestrina, G. P. (1874). *Motetorum. Liber Quartus [Motets. The Fourth Book]*. (Ser. Opera omnia Ioannis Petraloyssii Praenestini. Tomus IV [The works by Giovanni Pierluigi da Palestrina. Vol. 4]). Leipzig: Breitkopf & Härtel. https://imslp.org/wiki/File:PMLP115238-Tomus_IV.pdf [in Latin].

- Pieshkova, V. (2021). *Madrigal in Claudio Monteverdi's work: the author's reading of the text*. (PhD diss.). Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv [in Ukrainian].
- Schubert, P. N. (2007). Hidden Forms in Palestrina's First Book of Four-Voice Motets. *Journal of the American Musicological Society*. University of California Press, 60(3), 483–556. <https://doi.org/10.1525/jams.2007.60.3.483> [in English].
- Spencer, P., & Temko, P. M. (1988). *A Practical Approach to the Study of Form in Music*. Long Grove, Illinois: Waveland Press. <https://archive.org/details/practicalapproac0000spen/mode/2up> [in English].
- Suprun-Yaremko, N. O. (2014). *Polyphony*. (Guide for students of higher educational musical institutions). Vinnytsia: Nova Knyha. https://books.google.com.ua/books?hl=uk&id=q9auCQAAQBAJ&pg=PA281&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false [in Ukrainian].
- Thomas, W. G. (2009). *Devotional Love in the Late Spiritual Madrigal Cycles of Orlando di Lasso and Giovanni Pierluigi da Palestrina*. (Master's thesis). The School of Music at Bangor University. Bangor, Gwynedd, UK. https://www.academia.edu/3765751/Devotional_Love_in_the_Late_Spiritual_Madrigal_Cycles_of_Orlando_di_Lasso_and_Giovanni_Pierluigi_da_Palestrina [in English].
- Zharkova, V. B. (2012). Madrigals by Claudio Monteverdi in the musical culture of the 17th century. *Art research of Ukraine*, 12, 91–96. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mysu_2012_12_14 [in Ukrainian].

Dmytro Melnyk

Dnipro Academy of Music,
postgraduate student,

the Department of Musicology, Composition and Performance Artistry

e-mail: mdgmelnik@gmail.com

ORCID iD: 0000-0002-7312-0439

Imitation technique as a form-making means of the madrigal style in Giovanni da Palestrina's Motet “*Quae est ista*”

Statement of the problem. *In contemporary Ukrainian musicology, as well as in the world music science, there is an increasing interest in the works of Palestrina, in particular his madrigals and madrigal style. So, the most important contribution to studying Palestrina's work was made by J. E. Owens (1997) and P. Schubert (2007); the American researcher W. G. Thomas (2009) describes madrigals of the second half*

of the sixteenth century in her study. Among Ukrainian musicologists, V. Pieshkova (2021) studies the madrigal style based on the Eighth Book of Monteverdi's madrigals. However, researchers are more interested in Palestrina's motets. The main reasons for this is the opinion that the composer best implemented his madrigal style in the Fourth Book of Motets "Canticum Canticorum". The scholars who study madrigals often refer to the motets from this Book in order to better reveal the composer's madrigal style and demonstrate how unusual the Book of Motets is among other ones, written by composers of a strict style. F. Fitch (2020) writes that it is a collection of spiritual madrigals, using the name of the literary source: "Song of Songs or Canticum Canticorum". S. Homeniuk (2021) carried out the thorough analysis of the cadence technique in the first 10 motets of this Palestrina's Book. However, despite the constant use of examples from the Fourth Book of Motets, there is still no detailed analysis of Motet 23, although the sound painting presents in every structural element of it, from the first note to the final consonance.

Objectives, methods, and novelty of the research. The purpose of this article is to determine the form-making role of "madrigalisms" and imitative technique as the leading content and stylistic factors in Palestrina's motet "Quae est ista" No. 23 from the Fourth Book of Motets, which still remains out of the focus of attention of musicologists, which determines the scientific novelty of this study's results. A general scientific inductive method was applied: by analyzing the imitative technique and its connection with sound painting, the composer's interpretation of the motet form in its integrity was demonstrated. Special scientific methods were used, such as systemic and structural one, as well as holistic musical analysis, which includes consideration of the imitative technique, melodic and harmony specifics, identification of form-making patterns, etc.

Research results. The article discusses madrigalisms represented in the five imitative modules of the 23rd Motet thanks to using a variety of tools and means of transforming the material within the sections. There is currently no strict definition for the concept of "madrigalisms", therefore, madrigalism should be understood as a musical technique characteristic of secular vocal genres of the 16th century, which consists in reproducing the artistic images of a verbal text using musical means. It was during this period that madrigalisms evolve up to rhetorical figures that were used to embody the affects described in the verbal text. So, in the second section of the Motet 23 "Quae est ista", Palestrina uses the typical means of sound painting for his time: the step-by-step ascending movement on the word "consurgens" – a rhetorical figure "anabasis", which usually illustrated images of joy and spiritual uplift, and in the Church tradition – ascension, resurrection; as well as timbre

development, when the section begins in the four lower voices, and ends in the four upper ones. In this way, together with the melodic development through the imitative technique, the composer successfully embodies the image of dawn (the word "aurora" figuring in the text). The analysis of madrigalisms presented in the Motet demonstrates that Palestrina, using the possibilities of the polyphony imitation, texture and timbre coloring, different types of melodic movement, smooth and jumpy, does not simply create sound-writing effects, but permeates almost every sound of the motet with them.

Conclusion. Since the polyphonic imitation is the main factor of structuring in the work, and it is obvious that Palestrina uses it in all sections of the form for the illustration of verbal images, we can constant of the influence of madrigalisms on the form-making process in the Motet. The textural and timbre design, images, and writing technique, given the madrigalisms used, indicate that the Motet is written in a three-part form, where in the extreme parts the idea of the main question posed in the verbal text is embodied; in the middle part, the composer depicts the heavenly bodies (the Lune, the Sun), with which Shulamith, the heroine of the Motet, is compared. So, madrigalisms should not be perceived only as decoration; its can significant influences the structure and interpretation of the musical form.

Keywords: Giovanni Palestrina; sound-painting; imitative technique; motet; madrigalisms; madrigal style; Renaissance polyphony; strict style of polyphony; form-making.

Стаття надійшла до редакції 20 січня 2025 року

УДК 78.071.1(450)(092):782.04+78.01:396
DOI 10.34064/khnum2-38.03

Чжан Хао

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики
e-mail: Haozi0822@gmail.com
ORCID iD: 0000-0003-1128-0952

Гендерні грані вокального образу Ромео (на прикладі опер Н. Ваккаї та В. Белліні)

*У статті вперше в українському музикознавстві здійснено порівняльний аналіз вокального образу Ромео в оперних творах Нікола Ваккаї «Джульєтта та Ромео» і Вінченцо Белліні «Капулетті та Монтеккі» крізь призму гендерно-вокального підходу. Центральною дослідницькою проблемою є виявлення специфіки поєднання жіночої природи голосу вокалістки (мецо-сопрано) з рисами образу чоловічого персонажу, що втілюється на сцені в умовах стилю *bel canto*. Значну увагу приділено також інтерпретаційному аспекту, зокрема трактуванню образу Ромео представницею старої італійської школи Г. Фаббрі (1866–1946), сучасними артистами – мецо-сопрано (Дж. ДіДонато, Е. Гаранча) і тенором (Дж. Арагалл), які вносять у сценічне втілення власні інтерпретаційні акценти – від фокусу на психологічній достовірності до підкреслення елементів гендерної амбівалентності. За результатами порівняльного аналізу гендер постає як ключова категорія музичної інтерпретації, не лише через використання специфічних характеристик тембру і регістру голосу, а й через інтонаційно-виразові засоби, сценічну поведінку та режисерські концепції. У контексті сучасного музикознавства аналіз вокально-сценічного втілення образу Ромео дозволяє переосмислити питання гендерної репрезентації в опері та розкрити нові аспекти виконавської інтерпретації класичного репертуару.*

Ключові слова: італійські опери XIX століття; образ Ромео; творчість Н. Ваккаї; творчість В. Белліні; партія-травесті; мецо-сопрано; *bel canto*; гендерна ідентичність; вокальна інтерпретація; тембр; інтонація; драматургія; тенор.

Постановка проблеми.

Оперне мистецтво XIX століття, зокрема в межах італійської традиції *bel canto*, сформувало низку сталих амплуа, серед яких особливе місце посідає партія-травесті – чоловічий сценічний образ, призначений для виконання жіночим голосом. Така художня практика не лише відповідала естетичним уподобанням доби, але й створювала своєрідне поле для перехресних гендерних інтерпретацій. Однією з найвиразніших і водночас неоднозначних ролей цього типу є образ Ромео – центрального персонажа опер Нікола Ваккаї «Джульєтта та Ромео» та Вінченцо Белліні «Капулетті та Монтеккі».

Вибір саме жіночого голосу (найчастіше – мецо-сопрано, рідше – контральто) для втілення на сцені образу юнака зумовлює складну систему взаємодії між природою вокального тембру, засобами інтонаційної виразності та сценічною поведінкою персонажа. Це породжує низку питань, пов'язаних із репрезентацією гендеру в оперному мистецтві, сприйняттям травесті-ролі глядачем, а також особливостями виконання, що вимагає не лише вокальної майстерності, а й психологічної гнучкості та здатності до акторського перевтілення.

На сучасному етапі, коли питання гендерної ідентичності та її проявів у мистецтві набувають нової актуальності, образ Ромео стає яскравим прикладом для дослідження взаємодії в оперній культурі таких чинників, як біологічна стать, соціальна роль і вокальне амплуа.

Звернення до порівняльного аналізу опер Н. Ваккаї та В. Белліні дозволяє окреслити, з одного боку, еволюцію підходів до драматургічних аспектів трактування цього персонажа, а з іншого – простежити, як трансформуються інтерпретаційні стратегії в сучасному виконавстві з урахуванням гендерних аспектів.

Таким чином, гендерний аспект проблеми вокального втілення образу Ромео охоплює як музикознавчий, так і культурологічний виміри, поєднуючи аналіз вокального стилю, драматургії розвитку образу та виконавської експресії з осмисленням ширших соціокультурних кодів, що формують наше сприйняття оперного персонажа.

Останні дослідження та публікації. Комплексне осмислення вокального мистецтва в межах сучасного музикознавства потребує міждисциплінарного підходу, що охоплює історію і теорію вокалу, гендерні студії, вокальну педагогіку й методику *bel canto*, інтерпретаційні практики. У цьому контексті актуальним є системний аналіз джерел, згрупованих за змістовими напрямками.

Питання гендерної репрезентації вокального образу Ромео в контексті белькантових опер В. Белліні та Н. Ваккаї вимагає залучення джерел, що охоплюють гендерну теорію, історію оперного жанру, техніку співу та методику вокального навчання. По-перше, це фундаментальна праця Б. Гнидь (Гнидь, 1997), що охоплює розвиток вокального мистецтва від стародавніх цивілізацій до ХХ століття. Автор розглядає історичні етапи формування професійного співу, розвиток національних вокальних шкіл (італійської, французької, німецької, української тощо), еволюцію стилів і технік співу, а також зміну естетичних уявлень про вокальне мистецтво. Особливу увагу приділено питанням вокальної педагогіки, трактуванню амплуа та вокальним портретам видатних співаків і співачок різних епох.

Праці таких дослідників, як Дж. Батлер (Butler, 1990), С. К'юзік (Cusick, 1999), К. Клеман (Clément, 1988), М. Сітрон (Citron, 2000) та М. Смарт (Smart, 2001) забезпечують теоретичну основу аналізу оперної гендерної ідентичності, зокрема через поняття перформативності, травесті та фемінної чуттєвості в опері. Праця С. Мак-Клері (McClary, 1991) пропонує інтерпретацію музичних структур як відображення гендерних ієрархій, тоді як В. Кестенбаум (Koestenbaum, 1993) розглядає оперне мистецтво як еротизований, чуттєво-екзальтований простір гендерної самоідентифікації.

Наукові підходи до гендерної проблематики у вокальному мистецтві отримують глибокий розвиток у працях В. О. Гіголаєвої-Юрченко, що репрезентують етап формування напрямку гендерних досліджень в українській музикології (Гіголаєва, 2007; 2008; Гіголаєва-Юрченко, 2015; 2022). Вокальне виконавство дослідниця інтерпретує з позицій феноменології, як складне системне явище, що виникає на стику

історичних традицій, теоретичних концепцій і соціокультурного контексту (Гіголаєва-Юрченко, 2020), наголошуючи на необхідності міждисциплінарного підходу, що поєднує естетичний, культурологічний, комунікативний і музикознавчий виміри. У цьому ракурсі вокальне мистецтво постає як форма комунікації, здатна транслювати культурні коди, соціальні ідентичності та символічні структури епохи. Дослідниця вводить у науковий обіг поняття «гендерно-виконавський аналіз», застосовуючи нову термінологію (зокрема, фемінність, маскуліність і андрогінність як виконавські критерії¹) до порівняльного вивчення вокальних інтерпретацій чоловічими й жіночими голосами. Пропонована методологія розвинута у дисертації Юань Сінь (2023), яка на матеріалі барокових опер напрацювала метод гендерно-інтерпретативного аналізу. Запропонований понятійний тезаурус використовується у межах статті для дослідження партії Ромео як зразка амплуа травесті з характерними вокально-гендерними параметрами. Важливе методологічне підґрунтя також надає розділ монографії, присвячений питанням музичного аналізу та інтерпретації, написаний І. Цурканенко та В. Гіголаєвою-Юрченко – «Основи гендерного аналізу музичного твору» (Цурканенко, Гіголаєва-Юрченко, 2025), в якому узагальнено принципи когнітивно-семіотичного підходу до виявлення гендерних кодів у музичній драматургії, виконавській стилістиці й сценічній репрезентації. У дисертації Чжан Ївень (2021) гендерний підхід залучений до вивчення теми «вічної жіночості» в мистецтві, ґрунтовно тему гендеру в опері розкриває Л. А. Роча (Rocha, 2018),

1 «...– маскулітний – виконавська інтерпретація з домінуванням рис науково обґрунтованої маскулітності, до яких належать інтелектуалізм, раціональність, незалежність, активність, сила, авторитарність, агресивність у поєднанні зі стриманістю в емоційних проявах, вольовий посыл, цілеспрямованість; – фемітний – виконавська інтерпретація з домінуванням рис науково обґрунтованої фемітності у вигляді підкресленої емоційності, м'якості, слабкості, турботливості, певної консервативності, схильності до усталених традицій, інтуїтвності в охопленні художнього змісту твору; – андрогітний – виконавська інтерпретація з паритетним співвідношенням рис маскулітності та фемітності» (Гіголаєва-Юрченко, 2015: 8).

намагаючись довести парадоксальну роль жінки в мистецтві янбаньсі, а саме ідеї того, як «жіноче» формувало нове політичне бачення.

Таким чином, наявний міждисциплінарний підхід, що дозволяє вивчати вокальний образ Ромео як маркер складної взаємодії між голосовим типом, гендерною роллю та художньою стилістикою *bel canto*.

Оскільки обидві партії Ромео створено для мецо-сопрано (або контральто) у стилі *bel canto*, важливим є залучення історико-педагогічної спадщини Нікола Ваккаї. Його «*Metodo pratico di canto italiano*» (Vaccai, 1942; 1990) є взірцем вокальної методики з фокусом на співі *legato*, кантилені та динамічних нюансах, що формують специфіку звукового образу *bel canto*. Біографічна праця Дж. Ваккаї (Vaccai, 1882), а також сучасні дослідження Н. Гонсалвіша (Gonçalves, 2013), Дж. Карман (Carman, 2005) підтверджують безперервність методичної традиції, включаючи її актуальність для інтерпретацій партій-травесті.

Аналітичне прочитання оперної драматургії образу Ромео у творах В. Белліні та Н. Ваккаї стає можливим завдяки таким працям, як «*The Life of Bellini*» Дж. Росселлі (Rosselli, 1996), де висвітлено особливості композиторського стилю В. Белліні, та «*Unsung voices: Opera and musical narrative in the nineteenth century*» К. Абейт (Abbate, 1996), яка аналізує жіночі голоси як наративну опозицію до патріархального музичного дискурсу. Праця Л. Куарезімо (Quoresimo, 2018) доповнює контекст соціального сприйняття голосу, релевантний для вокального андрогінного образу Ромео.

З боку музично-естетичного аналізу вагомими є роботи Л. Майєра (Meier, 2008), Н. Кука (Cook, 1990) та Дж. Сірлота (Cirlot, 1971), які забезпечують філософську, емоційну й символічну інтерпретацію вокального образу як драматургічного елементу. Вони дозволяють осмислити, як композитори через інтонацію, ритм, тембр і вокальну мелодію формують психологію персонажа.

Зрештою, гендерно-вокальні грані образу Ромео не можуть бути проаналізовані поза контекстом сучасної вокальної педагогіки. Праця К. Девоур та С. Кукмана (DeVore & Cookman, 2009) зосереджена

на фізіології голосу, питаннях голосового здоров'я та педагогічних стратегіях роботи, що надзвичайно актуально для опрацювання партій, написаних для жіночих голосів у нижньому регістрі.

Таким чином, вибраний корпус літератури репрезентує гармонійне поєднання гендерної теорії, вокальної методики *bel canto*, історії оперного жанру й сучасної педагогіки. Це дозволяє всебічно розкрити феномен вокального образу Ромео як гендерно гібридного, вокально виразного та драматургічно насиченого.

Метою дослідження є виявлення й систематизація гендерно-вокальних особливостей образу Ромео в операх Н. Ваккаї «Джульєтта і Ромео» та В. Белліні «Капулетті та Монтеккі» шляхом порівняльного аналізу його драматургії, вокальної стилістики та сучасних інтерпретацій. Робота спрямована на висвітлення процесу формування за допомогою жіночого голосу (мецо-сопрано) образу чоловічого персонажа, тих виразних засобів, які забезпечують його гендерну ідентифікацію в опері стилю *bel canto*, бо традиція травесті переосмислюється у ХХ столітті, зокрема й в теноровій версії беллінієвської партії Ромео, де продемонстрований інший, маскулінний, вокальний тип, що змінює соціокультурний контекст сценічного втілення образу.

Методологія дослідження. Використано міждисциплінарний підхід, що об'єднує музикознавчий, інтерпретаційний, гендерний і герменевтичний дослідницький методи. Застосовано жанрово-стильовий, інтонаційно-аналітичний, драматургічний і порівняльний аналіз для вивчення партії Ромео в контексті творчості Н. Ваккаї та В. Белліні, а також методи гендерної критики для осмислення травесті-ролі як соціокультурного феномена. Окрему увагу приділено аналізу інтерпретацій названих партій сучасними мецо-сопрано, з акцентом на тембрових, динамічних та сценічних особливостях виконання.

Наукова новизна дослідження. Вперше в українському музикознавстві здійснено комплексний порівняльний аналіз вокального образу Ромео в операх Н. Ваккаї та В. Белліні в аспекті його гендерних особливостей. Він розглядається не лише як роль-травесті, а як складна художня структура, представлена взаємодією інтонаційної

стилістики, драматургічного плану та соціокультурної символіки. Виявлено специфічні засоби виразності, що забезпечують втілення чоловічого образу жіночим голосом у стилі *bel canto*, проаналізовано процес формування гендерної ідентичності персонажа на рівні тембру та інтерпретації, уперше порівняно аспекти трактування образу Ромео, які дозволяють виявити контрастні, але взаємодоповнювальні підходи до його вокально-сценічної репрезентації. Робота пропонує також нове осмислення сучасних виконавських підходів до втілення цієї ролі в контексті гендерної варіативності та змін у парадигмі сприйняття оперного мистецтва.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Образ Ромео в оперних версіях Нікола Ваккаї («Джульєтта та Ромео», 1825) та Вінченцо Белліні («Капулетті та Монтеккі», 1830) репрезентує унікальний приклад поєднання гендерно-контрастних елементів: чоловічого персонажа та жіночого голосу. Обидва композитори, продовжуючи поширену в першій половині XIX століття традицію, доручають партію Ромео низькому жіночому голосу (Н. Ваккаї – контральто, В. Белліні – мецо-сопрано). Попри те, що автором лібрето обох опер був Феліче Романі, відмінність композиторських стилів, розуміння оперної драматургії та вокальної мови визначила різні шляхи трактування образу головного героя.

У версії Н. Ваккаї домінує інтонаційно-декламаційна виразність вокальної партії у поєднанні з психологічною насиченістю та інтимною камерністю звучання. Образ Ромео відрізняється стриманістю, глибиною почуттів і пластичністю вокального висловлювання, які виразно розкривають внутрішній конфлікт героя. Зокрема, в арії Ромео «*Ah! se tu dormi, svegliati al mio pianto*» (сцена з II акту, де він прощається з непритомною Джульєттою), провідну роль відіграють не ефектні динамічні контрасти, а тонко вибудовані фрази, засновані на низхідних інтонаціях, що передають глибокий розпач, прояв якого, проте, стає доволі стриманим. У цілому Ромео у Ваккаї постає радше

як внутрішньо зосереджений ліричний герой, для якого важливішим є глибинне емоційне переживання, а не героїчний жест.

Натомість у трактуванні В. Белліні образ Ромео розкривається через типово белькантову партію, де превалює кантиленність, розгорнуті аріозні форми, яскраві образні контрасти, широкі динамічні хвилі й драматичне напруження. Композитор створив мужній, пристрасний, але водночас шляхетний образ, в якому героїчні риси поєднуються з глибоким ліризмом. У знаменитій арії «*Se Romeo t'uccise un figlio*» В. Белліні демонструє контрастність тембрових барв голосу, широкий регістровий діапазон та ритмічну свободу, щоб передати конфлікт в душі героя між особистими почуттями та обов'язком. Його Ромео – трагічна фігура, сповнена благородства, й це вимагає від виконавиці не лише суто вокальної технічної віртуозності, але й майстерності драматичної акторки. Також зіставлення обох партій демонструє різну гендерну репрезентацію образу: якщо у Н. Ваккаї Ромео постає як емоційно-чуттєвий та внутрішньо вразливий персонаж, що природно підкреслює жіночий тембр голосу, то у В. Белліні цей образ асоціюється зі шляхетною мужністю, долаючи гендерні межі між статтю виконавиці та природою чоловічого персонажа.

Така амбівалентна модель образу узгоджується з концепцією гендерної вокальної репрезентації, що сформульована В. О. Гіголаєвою-Юрченко (Гіголаєва-Юрченко, 2015), згідно з якою жіночий голос як складова чоловічої ролі утворює багатозарову ідентичність, що втілюється на рівні тембру, артикуляції, динаміки та пластики. Слідуючи цій концепції, можемо зауважити, що в опері Ваккаї представлений більш фемінізований вокальний портрет Ромео: затемнене, м'яке та делікатне звучання голосу постає як своєрідна «жіноча» грань чоловічої чуттєвості. Цей Ромео – не войовник, він жертва пристрасі, що страждає над тілом коханої Джульєтти, входячи у темряву смерті як у простір вічної любові. У Белліні ж фемінна якість трагесті-подачі образу Ромео врівноважується маскуліністю драматургічного малюнку ролі (герой діє, бореться, командує, і лише у другому акті розкривається лірична глибина його емоційної натури через переживання

почуттів любові і скорботи). Таким чином, гендерна амбівалентність виявляється тут не тільки через суто вокальне висловлювання, а й через сценічну дію та театральну драматургію.

У виконавській практиці XX–XXI століть втілення цих контрастів має різноманітні форми, що представляють не тільки різні стильові напрями, а й навіть епохи розвитку вокального мистецтва. Задля виразнішого унаочнення цієї тези спочатку звернемося до інтерпретацій арії «*Ah! se tu dormi*» з опери «Джульєтта та Ромео» Н. Ваккаї. Інтерпретації названої арії у виконанні Гверріні Фаббрі (Fabbrì, 1903) та Еліни Гаранчі (Garanča, 2012) є знаковими прикладами двох принципово різних підходів до *bel canto*: автентичного наслідування стилю XIX століття та його сучасного сценічного втілення, що поєднує історично інформовану практику з високим рівнем технічної досконалості.

Історичний запис арії «*Ah! se tu dormi*», здійснений Г. Фаббрі (1866–1946) на початку XX століття, а саме у 1903 році, є рідкісним свідченням живої виконавської традиції романтичної доби. В її інтерпретації відчутне глибоке емоційне переживання: тембр голосу має тьмяне, приглушене звучання, що створює ефект довірливо-інтимного вираження скорботи. Співачка демонструє особливу пластичність фразування, де закінчення музичних думок немов розчиняються в тиші, завмираючи на зітханні. Таке виконання є глибоко вкоріненим в традиції XIX століття – саме тій, до якої належали М. Малібран, Дж. Паста й А. Каталані. Цей автентичний тип інтерпретації ґрунтується не на розумінні нотного тексту як фіксованого джерела, а на його стилістичному осмисленні: у записі присутні численні прикраси (морденти, гнучкі пасажі, варіювання повторів), які не зафіксовані у клавірі, однак є характерними елементами виконавської імпровізації як органічної частини стилю *bel canto*. *Rubato* Г. Фаббрі є надзвичайно вільним, коливання темпу слідує не за ритмом, а за логікою розвитку ліричного почуття, що повністю відповідає романтичній естетиці. Камерне звучання фортепіанного акомпанементу у виконанні Сальваторе Коттоне лише відтіняє паузи, підтримує кульмінації та доповнює драматичний малюнок сцени.

З погляду гендерного підходу, Гверріна Фаббрі репрезентує фемінізовану модель образу Ромео, у якій чуттєвість, емоційна вразливість домінують над зовнішньою героїкою, що корелює з приглушеною тембровою палітрою голосу. М'яке *legato*, декламаційність у поєднанні з варіюванням темпоритму та ламентозними інтонаціями створюють образ героя, зануреного у свій внутрішній світ, чия душа оповита скорботою. Відмова від імітації маскулінного звучання підкреслює естетику жіночої вокальної природи, що транслює чоловічу емоційність через фемінну чуттєвість, яка не руйнує, а навпаки, збагачує її психологічний зміст, що загалом відповідає романтичній парадигмі.

Натомість сучасна інтерпретація Е. Гаранчі, створена 2012 року у співпраці з оркестром *Teatro Comunale di Bologna* під орудою Іва Абея, є зразком сучасної сценічної реалізації *bel canto*. Це виконання вирізняється глибокою продуманістю усіх технічних деталей, ідеально зваженим диханням і темброво насиченим кантіленим звучанням. Голос Гаранчі має темний оксамитовий відтінок, а її динамічна палітра охоплює широкий спектр нюансів: від ніжного *pianissimo* у вступних фразах до насиченого *fortissimo* у кульмінаційних моментах. На особливу увагу заслуговує її фразування, завдяки якому вокальна кантілена має чітко продуману логіку розгортання, а інтонаційна драматургія підкреслює психологічну глибину кожної фрази. Е. Гаранча розкриває в образі Ромео риси вразливого інтелектуального героя, який переживає трагедію не в зовнішньому, а у внутрішньому, майже рефлексивному, плані.

Оркестрова партія в цій версії виконує функцію тонкого психологічного акомпанементу. Він не обтяжує вокальне соло, а делікатно підкреслює його емоційні відтінки: наприклад, уповільнення акордової пульсації у вступі чи її прискорення та ущільнення фактури під час кульмінації допомагають створити враження прихованого, без зовнішнього драматизму, болю. Орнаментика у виконанні Гаранчі мінімалістична, але стилістично вивірена: замість великої кількості віртуозних пасажів – поодинокі, стримані прикраси (аподжіатури, морденти), які

надають музиці емоційної гнучкості, не порушуючи при цьому пластичних ліній ваккаївського мелосу.

Якщо розглядати цю інтерпретацію у гендерному ракурсі, то слід зазначити, що Еліна Гаранча вибудовує андрогінний вокальний образ, у якому поєднуються маскулітна глибина тембру, чітка артикуляція й чітка спрямованість динамічних хвиль із фемінною інтонаційною мікродраматургією, психологічним трактуванням нюансів, ніжним *pianissimo* та стриманою орнаментикою.

Наведений порівняльний аналіз двох інтерпретацій арії «*Ah! se tu dormi*» з опери «Джульєтта та Ромео» Нікола Ваккаї продемонстрував еволюцію інтерпретації естетики *bel canto*: від її інтуїтивного втілення виконавицею, що перебувала «всередині» автентичної традиції (Г. Фаббрі) до осмисленого, реконструйованого і драматургічно зрежисованого виконання (Е. Гаранча). Арія «*Ah! se tu dormi*» в обох інтерпретаціях постає не лише як вокальний номер, а як жива сцена, що відображає зміни в підходах до вокальної експресії, сценічної психології та музичної естетики, які відбувалися в процесі розвитку оперного мистецтва від епохи М. Малібран до сьогодення. Виконання Г. Фаббрі – це свого роду живий голос традиції, який несе у собі незаписані виконавські коди ХІХ століття, тоді як виконання Е. Гаранчі – це результат глибокої рефлексії над стилем, що отримує нове життя в сучасному музичному театрі. Якщо Г. Фаббрі тяжіє до риторичної експресії, певної архаїчної театральності з елементами декламації та натуралістичного відтворення плачу, то Е. Гаранча фокусує увагу на внутрішньому психологізмі, деталізованому емоційному нюансуванні та інтонаційній чіткості, властивих сучасному оперному виконавству.

Таким чином, обидва записи мають непересічну цінність для виконавців і музикознавців. Версія Г. Фаббрі є автентичним документом історичної пам'яті *bel canto*, що зберігає його природну імпровізаційність і афективність. Версія Е. Гаранчі є прикладом того, як *bel canto* може бути актуалізованим у ХХІ столітті без втрати стилістичної чистоти, з новим рівнем драматичної та вокальної витонченості.

З точки зору гендерного підходу, Г. Фаббрі демонструє фемінізовану афективну суб'єктивність із домінуванням чуттєвої відкритості, тоді як Е. Гаранча втілює інтелектуалізований, структурований образ ліричного героя. Обидві інтерпретації ілюструють різні психоестетичні моделі маскуліності, які формуються жіночим голосом у межах травесті-амплуа: від архаїчної сентиментальності до сучасної психологічної багатовимірності. Отже, гендерно-вокальний ракурс дослідження актуалізує не лише історичні, а й ідеологічні аспекти оперної інтерпретації, де жіночий голос стає засобом конструювання нових уявлень про чоловічу чуттєвість, вразливість і емоційну силу.

Для подальшого аналізу нами вибрано арію Ромео «*Se Romeo t'uccise un figlio... La tremenda ultrice spada*», що є кульмінаційним драматичним епізодом опери В. Белліні, в якому Ромео постає як герой, що поєднує гідність воїна з глибокою особистісною драмою. У цій арії сплітаються мотиви честі, гніву, внутрішньої боротьби та благородства. Музична тканина твору вирізняється притаманними *bel canto* рисами – кантиленними хвилеподібними лініями, широкою динамічною палітрою та оркестровою партією, чия функція полягає здебільшого у підкресленні емоційних нюансів.

Цей номер представлений у трактуванні двох видатних виконавиць сучасності – Еліни Гаранчі (Garanča, 2001) та Джойс ДіДонато, (Di Donato, 2013), які репрезентують одну вокальну школу та естетику доби в різних виконавських умовах: студійного запису (Е. Гаранча) та живого концертного виконання (Д. ДіДонато).

Арія «*Se Romeo t'uccise un figlio*» у виконанні Еліни Гаранчі є взірцем стилю *bel canto*, у якому емоційна стриманість поєднується із внутрішньою драматичною напругою. Мелодична лінія арії вирізняється широким диханням, хвилеподібною будовою фраз та витонченим *legato*, що створює шляхетно-стриманий образ героя. Оркестрове звучання, легке й прозоре, підкреслює камерність виконання і відкриває простір для вокальної виразності. У виконанні Е. Гаранчі арія набуває особливої глибини завдяки насиченості оксамитового тембру голосу співачки, логіці фразування і тонкому динамічному

нюансуванню. Її інтерпретація уникає ефектної зовнішньої емоційності, натомість зосереджується на етичному стрижні образі Ромео – не палкого коханця, а благородного миротворця.

На особливу увагу заслуговує студійний характер запису (Ondine, 2001), що забезпечує виняткову якість звуку: мікрофонний баланс дозволяє відчувати всі деталі вокальної лінії, акустична стерильність студії підкреслює темброву чистоту, а відсутність сценічного оточення фокусує увагу слухача виключно на музичному змісті й виконавських засобах виразності. Такий формат дає змогу повністю контролювати динаміку, артикуляцію та інтонаційний малюнок, що Е. Гаранча втілює з високим ступенем стилістичної точності і вокального аристократизму.

Важливим аспектом є також гендерна репрезентація: Гаранча свідомо не імітує маскулітне звучання, а транслює мужність через жіночу вокальну природу. Її голос звучить не як імітація чоловічого, а як символ андрогінної благородної краси, сповненої гідності та позачасової, демонструючи, таким чином, глибоке розуміння як музичної структури, так і багатшарової гендерної символіки образу Ромео в опері Белліні.

У трактуванні Джойс Ді Донато арія «*Se Romeo t'uccise un figlio... La tremenda ultrice spada*» постає як приклад глибоко осмисленої белькантової інтерпретації, де технічна бездоганність поєднується з психологічною глибиною та сценічною виваженістю. Співачка демонструє високий рівень володіння стилістикою *bel canto*: її виконання вирізняється м'якою атакою звуку, витонченим фразуванням, тонким динамічним нюансуванням (*mezza di voce*, *smorzando*) та віртуозним контролем вокальних регістрів, особливо з акцентом на насиченому й виразному звучанні у грудному діапазоні. Темброва палітра голосу співачки набуває благородної глибини й оксамитової теплоти, що формує переконливий образ героя – внутрішньо зібраного, але сповненого суперечливих почуттів. Кожна фраза в її виконанні логічно вмотивована, наповнена інтонаційною енергією та драматургічно завершена, а паузи додають глибокої внутрішньої напруги.

Особливої експресивності виконанню надає динамічне трактування арії, що поступово розгортається від стриманого, емоційно напруженого вступу («*Se Romeo t'uccise un figlio*») до кульмінаційного піку «*La tremenda ultrice spada*». ДіДонато майстерно керує цим наростанням, зберігаючи водночас властиву естетиці *bel canto* стриманість та інтонаційну точність. Її інтерпретація уникає зовнішньої патетики, натомість ґрунтується на внутрішньому драматизмі, що знаходить вираження в тонких динамічних градаціях і пластичному фразуванні. Саме цей внутрішній, непоказний героїзм стає визначальною естетичною домінантою образу.

Попри концертний формат, сценічна поведінка співачки позначена надзвичайною зосередженістю та цілісністю образу. Її пластика, жести й міміка стримані, але глибоко змістовні, підпорядковані внутрішній драматургічній логіці. У такому виконанні Ромео постає як символічна постать – посередник між конфліктними світами, між любов'ю та смертю, обов'язком і почуттям. Оркестровий супровід у виконанні оркестру Берлінської Deutsche Oper під орудою Дональда Ранніклса поглиблює емоційну насиченість сцени, додаючи музичному полотну особливої експресії та драматичного напруження.

Не менш важливою складовою інтерпретації Дж. Ді Донато є гендерний вимір. У партії, написаній для травесті-амплуа, співачка відмовляється від прямої імітації чоловічої вокальної манери. Натомість вона створює складну вокальну ідентичність, у якій поєднуються характерні риси *bel canto* – гнучкість нюансування, тембровий ліризм – із маскулінною енергією, рішучістю і внутрішньою концентрацією. Її Ромео виходить за межі бінарного гендерного уявлення, втілюючи андрогінну модель героя, у якій чоловіче й жіноче не протиставляються, а гармонійно переплітаються. Такий підхід до трактування травесті-ролі не нівелює героїзм персонажа, а навпаки, збагачує його психологічну глибину та емоційну багатозаровість.

Отже, арія «*Se Romeo t'uccise un figlio...*» у виконанні Ді Донато постає як еталонне втілення стилю *bel canto*, де поєднуються вір-

туозна вокальна техніка, драматургічна цілісність і сучасне трактування гендерно амбівалентної природи травесті-амплуа.

На відміну від попередніх інтерпретацій, один із записів виконання арії «*Se Romeo t'uccise un figlio*» з опери В. Белліні (Мілан, 1968) іспанським тенором Джакомо Арагаллом (Aragall, 1968) демонструє унікальний підхід до ролі Ромео, що традиційно виконується меццо-сопрано. У цій Міланській постановці під орудою Клаудіо Аббадо партія Ромео була адаптована для тенора й перенесена в інший вокальний регістр, що суттєво вплинуло на темброву палітру та драматургічну структуру образу.

Вокальна інтерпретація Арагалла вирізняється лірико-драматичним забарвленням, чистим *legato*, виразною дикцією та бездоганним володінням динамічними нюансами. Така манера виконання підсилює мужність і благородство персонажа, водночас підкреслюючи його внутрішню драму – поєднання розкаяння за вбивство сина Капелліо з прагненням до примирення через любов до Джульєтти. У сцені переговорів із Капелліо, де звучить ця арія, Ромео постає як посланець миру, й виконання Арагалла вдало поєднує дипломатичну стриманість та емоційну напругу.

Співаком вперше було запропоновано нове прочитання образу героя опери, де поєднуються драматизм, вокальна експресія та сценічна переконливість. Якщо розглядати цю інтерпретацію з позицій гендерного аналізу, слід вказати, що вона суттєво змінює семантичну структуру партії Ромео. Як зазначалося раніше, у автентичному авторському варіанті опери роль створена для виконавиці-травесті, що засвідчує приналежність твору до традиції *bel canto* з характерною для неї естетикою «іншого» голосу, де інтонаційна двозначність, внутрішній конфлікт і сценічна символіка виходять на перший план, а жіночий тембр у цій багаторівневій системі естетики голосового перевтілення стає носієм ідеалізованої, емоційно чутливої, але героїчної чоловічої ідентичності.

У версії Арагалла ця багатошаровість нівелюється. З погляду гендерної теорії, це означає втрату метафори інверсії, яка в традиційному

белькантовому трактуванні постає як модель ніжної мужності – мужності, поєднаної з емоційною вразливістю. Темброва модель образу Ромео в інтерпретації Арагалла – це вираз маскулітної вокальної суб'єктності в яскравому об'ємному звучанні, що натуралізує образ, роблячи його прямолінійно мужнім, але менш символічно насиченим.

Зникнення природи образу-травесті трансформує сприйняття опери в цілому як культурного явища: втрачаються елементи вокально-акторської гри, гендерної багатозначності та інтерпретаційної неоднозначності, що були характерними для традиційних постановок. Натомість акцент зміщується на драматичну лінію сюжету, загострений психологізм і зовнішній конфлікт.

Висновки.

Образ Ромео в оперних версіях Нікола Ваккаї та Вінченцо Белліні репрезентує унікальний приклад травесті-амплуа, у якому поєднано фемінну вокальну природу та маскулітну драматургічну функцію. Обидва композитори звертаються до жіночого голосу, зберігаючи традиції *bel canto*, проте художнє втілення Ромео ролі в кожному з випадків виявляє суттєві стилістичні, драматургічні та інтерпретаційні розбіжності.

У трактуванні Н. Ваккаї Ромео – внутрішньо зосереджений, емоційно вразливий, позбавлений зовнішньої героїки. Музична мова його арії «*Ah! se tu dormi*» тяжіє до інтонаційної стриманості, камерної ліричності. Інтерпретації арії співачками Г. Фаббрі (1903) та Е. Гаранчі (2012) демонструють два підходи до втілення цього образу: інтуїтивну, емоційно насичену манеру виконання ХІХ століття та засновану на принципі історичної реконструкції, стилістично вивірену сучасну версію. Обидві інтерпретації демонструють фемінізовану модель чоловічої емоційності, у якій жіночий голос функціонує як засіб вираження внутрішньої чуттєвості й скорботи.

Натомість у В. Белліні образ Ромео набуває масштабності й динамічного розвитку, поєднуючи героїку з ліризмом. Арія «*Se Romeo t'uccise un figlio...*» у виконанні Е. Гаранчі та Дж. Ді Донато розкриває

різні грані цього образу: перша робить акцент на шляхетності й внутрішній гідності, тоді як друга надає перевагу стриманому драматизму та глибокій емоційній напрузі. Обидві виконавиці репрезентують андрогінну якість травесті-образу, уникаючи імітації маскулінності та натомість транслюючи багатозарову гендерну ідентичність за допомогою вокальних засобів.

Порівняльний аналіз інтерпретацій свідчить, що жіночий голос у партії Ромео є не лише суто технічним засобом втілення стилістики *bel canto*, а й інструментом гендерної репрезентації, який дозволяє переосмислити образ героя як носія внутрішньої сили, емоційної витонченості та психологічної глибини. Саме закладене в цьому образі поєднання контрастних рис – мужності й чуттєвості, дії та рефлексії, сили та вразливості – робить Ромео одним із найцікавіших персонажів белькантового репертуару.

У контексті вокального виконавства ХХІ століття образ Ромео в опері В. Белліні набуває нових сенсів: актуалізуються аспекти його андрогінного трактування, гнучкої гендерної репрезентації. Від Гверіні Фаббрі до Джойс ДіДонато простежується не лише еволюція вокального стилю, а й трансформація самої оперної концепції чоловічого героя – озвученого жіночим голосом, позбавленого категоричності й наближеного до сучасного ідеалу емоційної рівноправності. У цьому контексті тенорова інтерпретація Джакомо Арагалла, попри виняткову вокальну майстерність і драматичну переконливість співака, позначає важливий зсув від умовності естетики опери доби *bel canto* з її амплуа-травесті у бік реалізму в опері ХХ–ХХІ століть з її натуралістичними моделями маскулінності. Виконання Д. Арагалла демонструє, як зміна вокального амплуа трансформує не лише темброву природу образу, а й його соціокультурну ідентичність, відкриваючи альтернативний – але менш символічно насичений – вимір прочитання постаті Ромео в оперній традиції.

Таким чином, травесті-образ Ромео в оперних версіях Н. Ваккаї та В. Белліні, завдяки інтерпретаціям видатних співачок різних епох, постає як складний музично-драматичний і гендерно-семіотичний

феномен. Його сценічне втілення вимагає від виконавиці не лише досконалого володіння вокальною технікою, а й тонкого психологічного, культурного та інтелектуального осмислення – адже в цій ролі поєднуються емоційна вразливість, мужність, внутрішня конфліктність і стилістична витонченість *bel canto*. У свою чергу, тенорове забарвлення партії Ромео відкриває інший – більш натуралістичний і прямолінійний – вимір її інтерпретації, позбавлений двоїстості, привнесеної співачкою-травесті, але здатний актуалізувати драматичну силу образу та розширити його сприйняття в межах сучасної оперної парадигми.

Подальші розвідки можуть бути спрямовані на вивчення інших травесті-партій XIX століття з метою виявлення типових вокально-драматургічних моделей. Значущим напрямом видається інтеграція гендерно-вокального аналізу у вокальну педагогіку, зокрема розробка методичних рекомендацій щодо інтерпретації ролей-травесті у професійній підготовці академічних вокалістів.

ЛІТЕРАТУРА

- Гіголаєва, В. О. (2007). Гендерні особливості вокальної інтерпретації. У: *Наукові асамблеї: матеріали магістерських читань, 10–11 квітня 2007 р.*, (сс. 47–62). Харків: Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського.
- Гіголаєва, В. О. (2008). Гендерний аспект в музичній теорії та практиці. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 21, 118–129.
- Гіголаєва-Юрченко, В. О. (2015). *Гендерна ідентифікація у виконавській інтерпретації російської та української вокальної лірики XIX – початку XX століть*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Гіголаєва-Юрченко, В. О. (2020). Історико-теоретичний феномен вокального виконавства. *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку: матеріали міжнародної наукової конференції 26-27 листопада 2020 р.*, (сс. 290–291). Харків: ХДАК.
- Гіголаєва-Юрченко, В. О. (2022). Співаки-кастрати і контртенори: вокально-фізіологічна специфіка виконання. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 65, 65–82.

- Гнидь, Б. П. (1997). *Історія вокального мистецтва*. Київ: НМАУ.
- Цурканенко, І. В., Гіголаєва-Юрченко, В. О. (2025). Основи гендерного аналізу музичного твору. У кн. *Когнітивне музикознавство: аналіз та інтерпретація*, (с. 179–207). Харків: Факт.
- Чжан Івєнь. (2021). *Тема «вічної жіночності» в європейській оперній творчості: до проблеми гендерного підходу в мистецтвознавстві*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Одеса: Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової.
- Юань Сінь. (2023). *Жіночі образи в операх Г. Генделя: сучасний досвід прочитання традиції*. (Дис. ... д-ра філософії). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Abbate, C. (1996). *Unsung voices: Opera and musical narrative in the nineteenth century*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Aragall, G. (1968). "Se Romeo t'uccise un figlio". Giacomo Aragall. Bellini – Capuleti e i Montecchi. Milano, 08.01.1968. Direttore d'Orchestra: Claudio Abbado. <https://www.youtube.com/watch?v=g9Btg9KZ3ng>
- Butler, J. P. (1990). *Gender trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York and London: Routledge.
- Carman, J. (2005). Music Reviews-Some Things Old, All Things New: Miscellaneous Collections and Anthologies-French: Vocales 2000: «Hommage à Nicola Vaccaj», Compiled and Edited by Paolo Zedda. *Journal of Singing-The Official Journal of the National Association of Teachers of Singing*, 62(1), 109+.
- Cirlot, J. E. (1971). *A dictionary of symbols* (Translated from the Spanish by Jack Sage). (2nd edition). London. Routledge. <https://ia801204.us.archive.org/35/items/DictionaryOfSymbols/Dictionary%20of%20Symbols.pdf>
- Citron, M. J. (2000). *Gender and the musical canon*. Urbana, IL: University of Illinois Press.
- Clément, C. (1988). *Opera, or, the Undoing of Women*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Cook, N. (1990). *Music, imagination, and culture*. Oxford: Clarendon Press.
- Cusick, S. G. (1999). Gender, musicology, and feminism. In N. Cook & M. Everist (eds.), *Rethinking music*, (pp. 471–498). Oxford: Oxford University Press.
- DeVore, K., & Cookman, S. (2009). *The voice book: Caring for, protecting, and improving your voice*. Chicago: Chicago Review Press.
- DiDonato, J. (2013). Joyce DiDonato: Se Romeo t'uccise un figlio... La tremenda ultrice spada (Aids-Gala 2013). Donald Runnicles (conductor) and the Orchestra of the Deutsche Oper Berlin. <https://www.youtube.com/watch?v=AxCIX8ffYX4>

- Fabbri, G. (1903). Ah! se tu dormi – Guerrina Fabbri (1903) – Giulietta e Romeo (Vaccai). Salvatore Cottone, piano. Milano: Gramophone Concert Record, GC-53318. <https://www.youtube.com/watch?v=IKzXQDrxMiA>
- Garanča, E. (2001). I Capuleti e i Montecchi. Act I: Se Romeo t'uccise un figlio. Elina Garanca, Opera Arias (Favourite): Mozart, W.A. / Rossini, G. / Bellini, V. / Donizetti, G. / Massenet, J. © 2001 Ondine. https://www.youtube.com/watch?v=Zvv_i4QbUkQ
- Garanča, E. (2012). Vaccai: Giulietta e Romeo / Act II: Giulietta! oh! mia Giulietta! – Ah! se tu dormi · Elīna Garanča · Filarmonica del Teatro Comunale di Bologna . © 2012 Deutsche Grammophon GmbH, Berlin. <https://www.youtube.com/watch?v=Pv97kXqKYIM>
- Gonçalves, N. C. C. (2013). *A actualidade do método prático de Nicola Vaccaj* (Master's thesis). Universidade de Aveiro. Aveiro, Portugal.
- Koestenbaum, W. (1993). *The Queen's Throat: Opera, Homosexuality and the Mystery of Desire*. New York: Poseidon Press.
- McClary, S. (1991). *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Meyer, Leonard. (2008). Emotion and Meaning in Music. *Journal of Music Theory*, 16. DOI:10.2307/427625
- Quoresimo, L. (2018). *Construction of Gendered Differences in the Voice through Institutional and Bodily Practices*. (PhD diss.). University of California Davis:.
- Rocha, L. A. (2018). Music Iconography, Opera, Gender and Cultural Revolution – The Case Study of the Kwok On Collection (Portugal). *Studia Musicologica*, 59(3–4), 365–398.
- Rosselli, J. (1996). *The life of Bellini*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Smart, M. A. (Ed.). (2001). *Siren Songs: Representations of Gender and Sexuality in Opera*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Vaccai, N. (1990). *Metodo pratico di canto*. Milano: Casa Ricordi SRL.
- Vaccai, N., & Bernhoff, J. (1942). *Metodo pratico di canto italiano per camera*. Leipzig: Peters.
- Vaccaj, G. (1882). *Vita di Nicola Vaccaj*. Bologna: N. Zanichelli. <https://archive.org/details/vitadinicolavacc00vacc>

REFERENCES

- Abbate, C. (1996). *Unsung voices: Opera and musical narrative in the nineteenth century*. Princeton, N.J.: Princeton University Press [in English].

- Aragall, G. (1968). “Se Romeo t’uccise un figlio”. Giacomo Aragall. Bellini – Capuleti e i Montecchi. Milano, 08.01.1968. Direttore d’Orchestra: Claudio Abbado. <https://www.youtube.com/watch?v=g9Btg9KZ3ng> [in Italian].
- Butler, J. P. (1990). *Gender trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York and London: Routledge [in English].
- Carman, J. (2005). Music Reviews-Some Things Old, All Things New: Miscellaneous Collections and Anthologies-French: Vocales 2000: «Hommage à Nicola Vaccaj», Compiled and Edited by Paolo Zedda. *Journal of Singing – The Official Journal of the National Association of Teachers of Singing*, 62(1), 109+ [in English].
- Cirlot, J. E. (1971). *A dictionary of symbols* (Translated from the Spanish by Jack Sage). (2nd edition). London. Routledge. <https://ia801204.us.archive.org/35/items/DictionaryOfSymbols/Dictionary%20of%20Symbols.pdf>
- Citron, M. J. (2000). *Gender and the musical canon*. Urbana, IL: University of Illinois Press [in English].
- Clément, C. (1988). *Opera, or, the Undoing of Women*. Minneapolis: University of Minnesota Press [in English].
- Cook, N. (1990). *Music, imagination, and culture*. Oxford: Clarendon Press [in English].
- Cusick, S. G. (1999). Gender, musicology, and feminism. In N. Cook & M. Everist (eds.), *Rethinking music* (pp. 471–498). Oxford: Oxford University Press [in English].
- DeVore, K., & Cookman, S. (2009). *The voice book: Caring for, protecting, and improving your voice*. Chicago: Chicago Review Press [in English].
- DiDonato, J. (2013). Joyce DiDonato: Se Romeo t’uccise un figlio... La tremenda ultrice spada (Aids-Gala 2013). Donald Runnicles (conductor) and the Orchestra of the Deutsche Oper Berlin. <https://www.youtube.com/watch?v=AxCIX8ffYX4> [in Italian, in German].
- Fabbri, G. (1903). Ah! se tu dormi - Guerrina Fabbri (1903) – Giulietta e Romeo (Vaccai). Salvatore Cottone, piano. Milano: Gramophone Concert Record, GC-53318. <https://www.youtube.com/watch?v=IKzXQDrxMiA> [in Italian].
- Garanča, E. (2001). I Capuleti e i Montecchi. Act I: Se Romeo t’uccise un figlio. Elina Garanca, Opera Arias (Favourite): Mozart, W. A. / Rossini, G. / Bellini, V. / Donizetti, G. / Massenet, J. © 2001 Ondine. https://www.youtube.com/watch?v=Zvv_i4QbUkQ [in Italian].

- Garanča, E. (2012). *Vaccai: Giulietta e Romeo / Act II: Giulietta! oh! mia Giulietta! – Ah! se tu dormi* · Eľina Garanča · Filarmonica del Teatro Comunale di Bologna . © 2012 Deutsche Grammophon GmbH, Berlin. <https://www.youtube.com/watch?v=Pv97kXqKYIM> [in Italian].
- Gigolaeva, V. O. (2007). Gender features of vocal interpretation. *Scientific assemblies: materials of master's readings, April 10–11, 2007*, (pp. 47–62). Kharkiv: Kharkiv I. P. Kotlyarevsky State University of Arts [in Ukrainian].
- Gigolaeva, V. O. (2008). Gender aspect in musical theory and practice. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy & Theory and Practice of Education*, 21, 118–129 [in Ukrainian].
- Gigolaeva-Yurchenko, V. O. (2015). *Gender identification in the performance interpretation of Russian and Ukrainian vocal lyrics of the 19th – early 20th centuries*. (Extended abstract of PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Gigolaeva-Yurchenko, V. O. (2020). Historical and theoretical phenomenon of vocal performance. In *Culturology and social communications: innovative development strategies: materials of the international scientific conference November 26–27, 2020*, (pp. 290–291). Kharkiv: KhDAK [in Ukrainian].
- Gigolaeva-Yurchenko, V. O. (2022). Castrati singers and countertenors: vocal and physiological specifics of performance. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy & Theory and Practice of Education*, 65, 65–82 [in Ukrainian].
- Gnyd, B. P. (1997). *History of vocal art*. Kyiv: NMAU [in Ukrainian].
- Gonçalves, N. C. C. (2013). *A actualidade do método prático de Nicola Vaccaj* (Master's thesis). Universidade de Aveiro. Aveiro, Portugal [in Portuguese].
- Koestenbaum, W. (1993). *The Queen's Throat: Opera, Homosexuality and the Mystery of Desire*. New York: Poseidon Press [in English].
- McClary, S. (1991). *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press [in English].
- Meyer, L. (2008). Emotion and Meaning in Music. *Journal of Music Theory*, 16. DOI:10.2307/427625 [in English].
- Quoresimo, L. (2018). *Construction of Gendered Differences in the Voice through Institutional and Bodily Practices*. (PhD diss.). University of California. Davis [in English].
- Rocha, L. A. (2018). Music Iconography, Opera, Gender and Cultural Revolution—The Case Study of the Kwok On Collection (Portugal). *Studia Musicologica*, 59(3–4), 365–398 [in English].

- Rosselli, J. (1996). *The life of Bellini*. Cambridge: Cambridge University Press [in English].
- Smart, M. A. (Ed.). (2001). *Siren Songs: Representations of Gender and Sexuality in Opera*. Princeton, N.J.: Princeton University Press [in English].
- Tsurkanenko, I. V., Gigolaeva-Yurchenko, V. O. (2025). Fundamentals of gender analysis of a musical work. In *Cognitive musicology: analysis and interpretation*, (pp. 179–207). Kharkiv: Fact [in Ukrainian].
- Vaccari, N. (1990). *Metodo pratico di canto*. Milano: Casa Ricordi SRL [in Italian].
- Vaccari, N., & Bernhoff, J. (1942). *Metodo pratico di canto italiano per camera*. Leipzig: Peters [in Italian].
- Vaccari, G. (1882). *Vita di Nicola Vaccari*. Bologna: N. Zanichelli. <https://archive.org/details/vitadinicolavacc00vacc> [in Italian].
- Yuan Xin. (2023). *Female images in the operas of G. Handel: modern experience of reading the tradition*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Zhang Yiven. (2021). *The theme of “eternal femininity” in European operatic creativity: to the problem of gender approach in art history*. (PhD diss.). A. V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music. Odesa [in Ukrainian].

Zhang Hao

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student,
the Department of Interpretation and Analysis of Music
e-mail: Haozi0822@gmail.com
ORCID iD: 0000-0003-1128-0952

The gender facets of the vocal image of Romeo (on the example of the operas by N. Vaccari and V. Bellini)

Statement of the problem. *In the opera tradition of the 19th century, in particular in Italian bel canto, an extremely interesting and at the same time paradoxical phenomenon is the vocal practice of en travesti, which involves the performance of a male role by a female voice. Among such parts, the image of Romeo – a young hero embodied by a mezzo-soprano in the operas by N. Vaccari and V. Bellini – looks quite unusual. The research problem is to understand this phenomenon through the prism of vocal-intonation, dramaturgic and gender interaction, which allows us to raise questions not only about the peculiarities of the vocal embodiment of the male image, but also, more broadly, about the semiotic field of its gender representation. However,*

in the 20th century stage versions, there is a noticeable trend of casting a tenor in the role of Romeo. This approach introduces a new timbral modality to the character, emphasizing masculinity, dramatic intensity, and rhetorical expressiveness. At the same time, it diminishes some of the emotional transparency and vocal flexibility traditionally associated with mezzo-sopranos in the female interpretation of a male role. Thus, the tenor portrayal of Romeo emerges not only as an alternative performance practice but also as a transformation of the character's gender-expressive paradigm within the context of contemporary musical theatre.

Recent research and publications. The modern musicology, while actively integrating the achievements of gender studies into the methodological toolkit, offers new interpretative horizons for the analysis of vocal art. The works by J. Butler, S. Cusick, S. McClary, M. Citron and K. Clement have formed a conceptual basis for considering the musical text as a space of gender performativity. In the domestic context, the research by V. O. Gigolaieva-Yurchenko, who proposed the concept of "gender-performing analysis" as a way of revealing the interaction between the timbre characteristics of the voice, stage physiology and socio-cultural codes, is significant. The study of bel canto is impossible without taking into account the methodological legacy of N. Vaccai, the historiography of Italian opera (G. Rosselli, C. Abbate) and current vocal pedagogy (K. Devour, S. Cookman).

Objectives, methods, and novelty of the research. The purpose of the study is to identify and systematize the gender-vocal features of the image of Romeo based on its comparative analysis in the operas N. Vaccai "Juliet and Romeo" and V. Bellini "I Capuleti e i Montecchi". The task of the study is to determine how the female voice functions as a tool for representing male identity, what musical and dramatic means provide the appropriate translation, and how these practices are understood in the context of the modern performing process. The scientific novelty lies in the first systematic analysis of the vocal image of Romeo carried out in Ukrainian musicology, taking into account gender ambivalence and the specificity of en travesti role. The essential differences between N. Vaccai's and V. Bellini's concepts have been identified, and the characteristic features of feminine and masculine vocal representation have been revealed. For the first time, a comparative interpretation of the historical (G. Fabbri) and modern (E. Garanča, J. DiDonato) embodiment of the image has been introduced into scientific circulation, which allows us to trace the evolution of bel canto aesthetics in terms of gender modelling. For the first time, a comparative analysis of individual aspects of the interpretation of the image of Romeo in the operas by N. Vaccai and V. Bellini has been carried out, which allows us to identify contrasting but complementary approaches to his vocal and stage

representation. The work also offers a new understanding of modern performing approaches to the embodiment of this role in the context of gender variability and changes in the paradigm of operatic perception. The methodological basis is an interdisciplinary approach that combines analytical strategies of musicology, performance theory, hermeneutics, and gender criticism. Intonation-analytical and dramaturgical analysis, a comparative method for studying Romeo's parts, as well as an interpretative analysis of vocal realizations, taking into account stylistic, dynamic, timbre, and plastic characteristics of performance, are applied.

Research results. The role of Romeo in N. Vaccai's opera is dominated by chamber lyricism, intonation restraint, soft declamation and psychological depth, which allows creating an image of feminized male sensuality. In V. Bellini's version, large-scale dramatic aria nature, heroic cantilena and expressive dynamics form a model of noble masculinity. Both versions demonstrate the high potential of the female voice in embodying a complex male image that goes beyond the binary sexual opposition. Considerable attention is also paid to the performance aspect, in particular the interpretation of the image of Romeo by the representative of the old Italian school G. Fabbri (1866–1946), modern performers of the role include renowned mezzo-sopranos such as Joyce DiDonato and Elīna Garanča, as well as tenor (Giacomo Aragall).

Conclusion. The image of Romeo in *bel canto* operas is not only a manifestation of vocal mastery, but also a polyphony of meanings, which combines aesthetic, socio-cultural and psychological codes. His *en travesti* component acts as a means of transforming ideas about male sensuality and masculinity, which appear through the female voice as artistically justified and deeply emotional structures. In modern performing discourse, this role acquires new meanings – fluid gender, androgenicity, emotional equality. Such a perspective opens up new horizons for vocal pedagogy, stage analysis and the actualization of the classical repertoire in the light of post-gender opera interpretation.

Keywords: Romeo's image; the 19th century Italian operas; N. Vaccai's work; V. Bellini's work; *en travesti* part; mezzo-soprano; *bel canto*; gender identity; vocal interpretation; timbre; intonation; dramaturgy; tenor.

Стаття надійшла до редакції 29 січня 2025 року

УДК 78.071.1(430)(092):[782:792]

DOI 10.34064/khnum2-38.04

Мізітова Аділя Абдуллієна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Когляревського,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри історії української та зарубіжної музики
e-mail: adilya.misitowa@gmail.com
ORCID iD: 0000-0001-7859-0870

**«Тригрошова опера» Курта Вайля / Бертольда Брехта
у полеміці з традицією: між театром та оперою**

Творчість німецького композитора Курта Вайля перебуває поза увагою українських музикознавців, що помітно на тлі різнобічного вивчення доробку Бертольда Брехта колегами-театрознавцями. Зарубіжна музична наука представлена низкою різножанрових праць, у яких розглядаються проблемні питання епічного театру німецького драматурга та ролі в ньому музики. Увага приділяється «Тригрошовій опері», яка стала першим визнаним успіхом творчої співпраці двох митців. Водночас вона загострила питання належності твору до оперного жанру, фігуруючи в довідниках як з драми, так і з опери. Розв'язання цього питання, так само як і висвітлення спрямованості музичного начала на розкриття змісту твору, визначило мету наведеної статті. Дослідження базується на засадах історизму із залученням аксіологічного, інтерпретаційного, структурно-функціонального, порівняльного та жанрово-стильового методів аналізу. Співвідношення тексту та функції вокальних номерів свідчить про збереження зв'язків з оперною традицією характеристики героїв, так само як Увертюра, попри малі масштаби, незвичну стилістику та оркестровку, відбиває суттєві змістово-образні мотиви твору.

Ключові слова: *«Тригрошова опера» К. Вайля; епічний театр Б. Брехта; оперна традиція; функція вокальних номерів; зонг; стилістика; оркестровка; увертюра.*

Постановка проблеми.

XX століття з історичної дистанції постає як поле гострих дискусій із попередньою традицією. Проте зазвичай полеміка розгортається навколо відмови від ладотональних закономірностей та появи новітніх

технік письма, розширення уявлень про звук та його складові, виходу в простір електронних звучань, кардинальної зміни загальної концепції музики, її категоріального апарату, ширше – усталеного мислення. Значно меншою мірою ці процеси торкнулися сформованих жанрів, які нова музична доба розвитку отримала в спадок. І якщо симфонія як жанр-гегемон в ієрархічній системі попередньої епохи викликала реакцію митців, налаштованих на оновлення традиції навіть не звертаючись до нових технік композиції, то опера осмислювалася з погляду сучасної тематики та взаємодії або різних жанрово-стильових моделей в межах одного твору, або з іншими музичними жанрами зокрема.

Водночас саме музично-театральний жанр відкривав широкі можливості для критики попереднього досвіду, і не стільки заперечуючи його досягнення, скільки виявляючи нежиттєздатність формалізованих закономірностей для подальшого розвитку в умовах перетвореного світу з його проблемами та новою системою цінностей. Тісний зв'язок в опері музики, драматургії, театральності тощо, як одна з родових ознак жанру, дозволяв залучати її для декларування власних позицій у мистецтві. Показовим для опери ХХ – перших десятиліть ХХІ століття стає поява творів у співдружності з письменниками та драматургами (Р. Штраус та Х. фон Хофмансталь, Р. Штраус та С. Цвейг), під впливом плідного спілкування з представниками інших царин літературно-наукової діяльності (Л. Беріо та У. Еко), створення індивідуальних концепцій на підґрунті філософсько-релігійних ідей (К. Штокгаузен) або особистих уявлень про музично-сценічний синтез (В. Рім). Минуле століття не відмовляється й від безпосереднього діалогу з оперними творами, які увійшли в аннали історії, відроджуючи для рішення творчих завдань жанр парафраза. Своєрідний «переказ» відомого ставав засобом загострення питань, які торкалися різних боків соціально-культурного життя, у тому числі проблемних зон оперного жанру. Одним з таких зразків є «Тригрошова опера» К. Вайля / Б. Брехта. Визнана найбільш популярною серед спадщини митців, вона залишається і дотепер поза увагою українських музикознавців, що не дозволяє осмислити її в загальній панорамі

композиторських пошуків ХХ століття, зрозуміти особливості її жанрового рішення та прогностичну функцію для майбутнього розвитку музично-театрального жанру. Така ситуація пояснюється як незначною вивченістю доробку К. Вайля, так і підпорядкованістю його музики в цьому творі ідеям новатора німецького театру Б. Брехта. Проте поступовий процес інтеграції українського мистецтва в загальний європейський контекст вимагає заповнення прогалін у науковій та навчальній літературі, що підтверджує *актуальність* запропонованої статті.

Останні дослідження і публікації. Багаторічна й плідна співпраця К. Вайля та Б. Брехта неминуче передбачає порівняння ступеня висвітлення спадщини цих майстрів у сучасній українській науці. На тлі активного інтересу до творчості відомого німецького драматурга музика К. Вайля за фактом не віддзеркалена в українському музикознавстві. Водночас не можна не вказати на певного роду парадокс, бо концепція «епічного театру» Б. Брехта та її практичне втілення представлені в науковій, навчальній і театральній практиці українських митців. У такому контексті ім'я К. Вайля як автора музики до «Тригрошової опери» добре відоме. Цьому сприяє чимало факторів. По-перше, цей твір відроджується на українських сценах. Зокрема, 9 липня 2021 року відбулася прем'єра в Національному театрі ім. Марії Заньковецької (м. Львів; режисер-постановник М. Голенко), яка знайшла відгуки у пресі (Веселовська, 2022; Дудко, 2021); 30 вересня 2023 року – прем'єрна вистава в Сумському національному театрі ім. М. Щепкіна (режисер-постановник – заслужений артист України М. Булгаков) (Тригрошова опера, б.р.). Значно раніше, 18, 20, 21 травня, 2 червня 2018 року, п'єса побачила світ у Харкові в «Майстерні 55» театрального факультету Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (режисер-постановник – заслужений діяч мистецтв України О. А. Аркадін-Школьник). По-друге, досвід Б. Брехта як драматурга та режисера дав імпульс для розширення навчально-методичної літератури та наукових пошуків українських театрознавців. Показовим є виданий у 2023 році

до 125-річчя від дня народження митця «Бібліографічний покажчик», який «містить біографію Б. Брехта, публікації про твори письменника, видання та статті про його життя і творчість, розробки уроків, позакласних заходів, інтернет-ресурси» (Панова, Соловійова, & Янченко, 2023: 2). Про інтенсивність наукових праць щодо постаті, ідей і творів одного з видатних театральних митців ХХ століття свідчить започаткований у 2011 році Житомирським державним університетом імені Івана Франка у співдружності з німецькими дослідниками періодичний збірник «Брехтівський часопис», який виходить дотепер. Ініціатором виступив доктор філологічних наук, професор, академік О. С. Чирков, який у «Вступному слові» сформулював одну з ключових тез, що може стати дороговказом для багатьох розвідок в царині музичного мистецтва та науки, накопичення інформації та поглиблення знань про маловідомі сторінки історії музики. Він писав: «Видання покликане популяризувати наукові дослідження творчості Бертольда Брехта та сучасної німецькомовної драматургії. Окрім цього, ми плануємо знайомити наукову громадськість України з творами Брехта та німецькомовних авторів, які мало- або зовсім невідомі сучасному українському читачеві» (Чирков, 2011: 7). Керуючись позитивним досвідом такої дослідницької позиції, спробуємо створити панораму доступних сучасних праць, присвячених К. Вайлю та «Тригрошовій опері» безпосередньо, спираючись насамперед на німецькомовні видання.

Активізація наукової зацікавленості творчістю одного зі сподвижників Б. Брехта – Курта Вайля (1900–1950) – припадає на 70 роки ХХ-го і не згасає на початку ХХІ століття, розширюючи аспекти розгляду через залучення різножанрових композицій. Серед відомих видань назвемо книгу Г. Вагнера, присвячену творчому тандему Вайль / Брехт, чия плідна співпраця змінила наявні погляди на оперно-театральне мистецтво, відкривши нову сторінку його розвитку. Дослідник охоплює широке коло питань, від політичної ситуації та положення мистецтва у Веймарській республіці до художньо-естетичних засад сучасного театру, співвідношення з традицією та аналізу

окремих творів (Wagner, 1977). У полі зору інших авторів – не тільки життєвий та творчий шлях К. Вайля, але і його погляди щодо сучасників, власних творів, оцінки творчого доробку композитора іншими митцями. Важливою ланкою в сучасній літературі про німецького новатора стала праця Ю. Шебери, назва якої відбиває спрямованість її змісту та особливості її двочастинної композиції – «Курт Вайль. Життя та творчість з текстами та матеріалами Курта Вайля та про нього» (Schebera, 1984). Історик музики та музикознавець відтворює пройдений музикантом шлях за роками, крок за кроком, з метою окреслити усі події, які формували його особистість. Трохи більше 30 років потому, 2016 року, виходить нова монографія Ю. Шебери, яка вирізняється узагальненим підходом з акцентом на творчих досягненнях композитора, зокрема в Америці в жанрі мюзиклу. На характер висловлювання автора книги вказує його позначка на титульному аркуші – *konzis*, тобто лаконічно, коротко (Schebera, 2016). Великого значення для подальшого вивчення творчості К. Вайля набуло видання статей та есе композитора (про Р. Штрауса, Ф. Бузоні, Л. ван Бетховена, *Zeitoper* тощо), вибіркового критичних праць для журналу «Німецьке радіо», співбесід та інтерв'ю (Hinton, Schebera, 1990).

У нашому столітті коло наукових питань щодо постаті митця, його художньо-естетичних позицій і творчих ініціатив розширюється завдяки залученню нових матеріалів та дослідженню плідних контактів композитора з іншими представниками художньої інтелігенції за часів його життя. Як зазначає Р. Вакерс, її праця виникла з прагнення розкрити особливості співпраці К. Вайля з німецько-французьким поетом І. Голлом, якій мало приділялося уваги через своєрідний магнетизм творчого союзу К. Вайля та Б. Брехта. Керуючись поставленою метою, авторка створює портрети обох митців у контексті провідних тенденцій у мистецтві першої половини минулого століття та окреслює паралелі між їхніми мистецькими позиціями (Wackers, 2004). Двома роками раніше побачила світ книга Х. Шін, написана на підґрунті дисертації молодого науковиці. На перший погляд, ім'я композитора надано в переліку об'єктів уваги – «Курт Вайль, Берлін і 1920 роки».

Водночас емоційно-змістовний підзаголовок – «Чуттєвість і насолода в музиці» – слугує компасом у вибраному авторкою ракурсі дослідження, у центрі якого опиняються питання демократизації опери, комунікація з аудиторією, її соціальна структура, новий тип слухача тощо. Цінними є наведені в додатку відомості щодо постановок сценічних творів композитора з 1925 по 1933 роки (Shin, 2002). Про широту діапазону наукових питань, пов'язаних з особистим внеском К. Вайля у розвиток музики ХХ століття, свідчить наукова розробка Т. Фасхауера з назвою, що інтригує – «Оригінальне в неоригінальному. Дослідження пісенного стилю Курта Вайля». Автор уточнює її мету у вступі: «Ця праця не є працею про Курта Вайля. Вона не розглядає питання про те, що робить Вайля Вайлем, а скоріше зосереджується на прикладі його підходів до вирішення проблеми, що виникає, коли “робиться спроба створити музику, яка здатна задовольнити музичні потреби широких верств населення, не відмовляючись від своєї художньої сутності”, як висловився сам Вайль» (Fasbauer, 2007: 8). Закономірно, що на сторінках книги виникає як зразок і «*Kanonensong*» із «Тригрошової опери». Таким чином, творчість, художньо-естетичні пріоритети й мистецька позиція німецького композитора дає привід сучасним музикознавцям для розгляду та узагальнення багатьох актуальних для музичного мистецтва сьогодення питань. Осмислення наявних матеріалів про Курта Вайля, зокрема й «Тригрошову оперу», може стати темою спеціального наукового реферату, що, безсумнівно, сприятиме збагаченню досвіду українських науковців.

Мета статті полягає у розкритті індивідуальної концепції «Тригрошової опери» К. Вайля / Б. Брехта у співвідношенні з оперною традицією та виявленні ролі композитора у створенні багатопланового змісту твору.

Методологія дослідження. Розвідка базується на засадах історизму із залученням аксіологічного, інтерпретаційного, структурно-функціонального, порівняльного та жанрово-стильового методів аналізу.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Серед численних праць, пов'язаних із «Тригрошовою оперою», виділяється збірник матеріалів, виданий у 1987 році (Csampai & Holland, 1987). Його цінність визначається не тільки залученням документальних відомостей про попередній проєкт, репетиції, прем'єру опери, але й коментарями та нотатками Б. Брехта та К. Вайля стосовно цього твору. Редактори видання надають перед змістом захоплені відгуки двох авторитетів у музичній культурі ХХ століття – відомого німецького філософа, соціолога й теоретика музики Теодора Адорно та не менш видатного австрійського композитора, чиє ім'я незмінно пов'язується з новою технікою письма, Арнольда Шенберга. Першому належить вагомим висловлюванням для розуміння ролі твору К. Вайля / Б. Брехта в історичній долі жанру: «Починаючи з “Воццека” Берга, “Тригрошова опера” здається мені найважливішою подією в музичному театрі: власне, можливо, саме так починається реституція опери через правду». Автор же додекафонії коментує музику К. Вайля таким чином: «Що він зробив? Він повернув нам тричетвертний такт!» (Csampai & Holland, 1987: б.с.). Наведені думки відбивають дві особливі ознаки написаного К. Вайлем: відповідність актуальним проблемам музичного мистецтва та відродження відкинутих у пошуках новизни семантичних структур, які не втратили своєї пізнавальної цінності. Невипадково досвід композитора пов'язує його ім'я з питаннями кризи музичного театру у 20 роки минулого століття. М. Гайнеман констатує усвідомлення такої ситуації вже на його початку, коли під критику підпадали й продовження традиції музичної драми Р. Вагнера, й тяжіння до симфонізації опери, відчутні у двох одноактних операх Р. Штрауса, й умовність опери через спів як жанру взагалі. На додаток, Перша світова війна та економічна криза після неї кардинально вплинули на становище не тільки музики, але й усього мистецтва в суспільстві. Тому прагненням К. Вайля було створення нової опери. У ній, за словами М. Гайнемана, «композиційна частина повинна була відповідати найвищим стандартам, незалежно від погляду глядача, який мав би не лише насолоджуватися мистецтвом, але й

усвідомлювати сенс того, що показували на сцені, і розуміти гру як гру» (Heinemann, 2003: 20). «Тригрошова опера» стала важливим кроком на цьому шляху. Сприйнята після прем'єри у 1928 році як «початок нової ери опери», вона, однак, не знайшла продовження у творчості інших композиторів і залишилася особливим явищем в історії музики (Voss, 1987: 9). Що ж вплинуло на подальшу долю запропонованих К. Вайлем новацій? Відповідь на це питання дає Е. Восс, вказуючи на своєрідне «міжжанрове» становище цього твору, який можна знайти в путівниках як з драми, так і з опери. Дослідник спирається на наявні принципи жанрової класифікації. Зокрема, у деяких оперних довідниках визначався традиційний діапазон голосу для персонажів, що суперечило вихідним настановам авторів на спів акторів. Ситуація кінця ХХ століття демонструє перевагу оцінки «Тригрошової опери» як п'єси. Музикознавець наводить висновки, зроблені на підґрунті вивчення репертуару німецьких театрів, згідно з якими твір мав бути виключеним із переліку музичних жанрів, крім того, додає приклади його визначення як «драми з музикою» (там само: 9–10). Усе це свідчить про те, що поява «Тригрошової опери» викликала не тільки інтерес до результату співпраці Б. Брехта та К. Вайля при реалізації ідей епічного театру драматурга, але й окреслила коло проблем щодо оперного жанру і його нових різновидів.

Доцільно нагадати, що Б. Брехт для «Тригрошової опери» написав не оригінальну п'єсу, а запозичив матеріал з «Опери жебрака» («Опери жебраків») Джона Гея (1685–1732), англійського поета і драматурга. Він був різнобічно обдарованою людиною. Його цікавили питання дотепності в сучасному суспільстві та мистецтві, створення описово-дидактичної літератури з картинами сільської місцевості, мисливства та риболовлі, побутові жанрові сцени, у яких майстерно досягалися точність деталей та доброзичливий гумор (The Editors of Encyclopaedia Britannica, 1999). Про громадську активність Дж. Гея свідчить той факт, що він був одним із засновників британського літературного клубу «Скріблерус» (*Scriblerus Club*), який мав на меті

«висміяти претензійну ерудицію та науковий жаргон в образі вигаданого літературного халтурника Мартінуса Скріблеруса» (The Editors of Encyclopaedia Britannica, 1998). Це прізвисько походило від слова «scribbler», тобто «писака», що і сьогодні не втратило своєї актуальності для підкреслення неповажного ставлення до бездарності від літератури. «Опера жебраків» з музикою Й. Пепуша, поставлена 1728 року, вважається найбільш успішною п'єсою англійського драматурга. У ній не тільки відбивалися моральні вади тогочасного суспільства, але й була надана критика італійської опери *seria*, яка міцно посіла місце в англійській музиці завдяки творчості Г. Ф. Генделя.

Вибір Б. Брехта не сприймається як випадковий, так само як і дата постановки «Тригрошової опери». 200 років історичного розвитку, здійснивши певний рух по спіралі, виявили повторність проблем як у суспільному устрої, так і в стані оперного жанру. Водночас навряд чи б виник взагалі цей задум, якщо б на межі 27–28-го років Елізабет Гауптманн, німецька письменниця, драматургиня, перекладачка, співробітниця та подруга Б. Брехта, не видала перший переклад п'єси Дж. Гея. За відомостями літературознавця та брехтознавця Я. Кнопфа, спочатку музика до її німецького «парафразу» не передбачалася. Проте Е. Ауфріхт (актор, чия кар'єра не задалася) орендував у Берліні Театр на Шиффбауердамм і потребував твору для його відкриття. Бувши у захваті від брехтівської обробки англійського першоджерела, він вважав за необхідне перейняти і музику Й. Пепуша (Кнопф, 1987: 35). На щастя, цьому не дано було статися, і створення музики Б. Брехт доручив К. Вайлю, з яким вже мав плідний досвід спілкування. Але цей факт сприяв появі майже «секретної змови»: Е. Ауфріхт, керуючись і власним несприйняттям атональної музики композитора, і відсутністю схвальних відгуків про неї, «таємно доручив Тео Маккебену відредагувати музику Пепуша та підготувати партитуру про всяк випадок» (там само: 37). Зауважимо, що Т. Маккебен у ті часи був відомим піаністом, диригентом та композитором, який, хоча і писав здебільшого оперети та музику для кіно,

не був сторонньою людиною в цьому творчому проєкті, оскільки керував прем'єрою «Тригрошової опери».

Було б помилкою оцінювати брехтівський текст як просте осучаснення сюжету п'єси Дж. Гея. Зміна типажів та змістовних акцентів, унесених німецьким драматургом у запозичений текст, сприяла оголенню глибинних морально-соціальних пороків тогочасного суспільства, цим актуалізуючи незмінні людські цінності: любов, відданість дружбі та обов'язку, толерантність, совість, почуття честі тощо. Не декларовані ані в тексті твору, ані поведінкою жодного героя, вони осмислюються «поза кадром» під впливом того, що відбувається на сцені.

Я. Кнопф розглядає деякі з перетворень тексту Дж. Гея в інтерпретації Б. Брехта. Можна припустити, що саме новизна прочитання дозволила Л. Фейхтвангеру, який, за зауваженням дослідника, з особливою зацікавленістю відвідував репетиції, запропонувати нову назву – «Тригрошова опера». Літературознавець доходить висновку, що таким чином наголос було перенесено на «“дешевизну” та нове жебрацьке середовище, чого опера Гея не мала» (там само: 38). Отже, жебрак, який у першоджерелі є фігурою досить формальною (він організовує оперу), стає активною реальною особою, персоніфікуючись в образі Чайльза Філча та узагальнюючись у назві компанії Пічема, власника «Друга жебрака», на яку працює маса зубожілих людей, змушених виживати випрошуванням милостині. Але свій заробіток вони віддають голові компанії, отримуючи від нього копійки на життя. Цинічність і аморальність ситуації посилюється у сцені Пічема та Філча, який прийшов до контори з наміром найнятися «працювати жебраком». За своє «офіційне» місце на вулиці він віддає Пічему останні гроші, той видає йому так зване «обладнання», тобто відповідний одяг та ознаки каліцтва, і декларує про своє прагнення протидіяти черствості людських сердець. Не деталізуючи порівняльний аналіз двох п'єс, зроблений Я. Кнопфом, підкреслимо, що серед новітніх мотивів – викриття корупції, расизму, культу грошей, сугенерства, панування можновладців, втрати почуття совісті й честі, тобто того, що набуло поширення в антиромантичному ХХ столітті.

Більш цікавою постає проблема жанрового визначення «Тригрошової опери» та ролі К. Вайля як композитора, що потребує нагадування про оригінал.

Дж. Гей, пародіюючи італійську оперу, не уникав у своїй п'єсі використання мелодій Персела або Генделя, які здобули розповсюдження завдяки звучанню в супроводі сатиричних пісень вуличних співаків, звертався до англійських, ірландських, шотландських балад, нерідко зберігаючи незмінним оригінальний рефрен (не будемо забувати про визначення твору англійського драматурга як «баладної опери»). Такий прийом сприяв виникненню безпосередніх асоціацій між оригіналом та новим матеріалом, їхньої взаємодії за принципом доповнення чи контрасту. Роль Й. Пепуша в цьому заході була доволі скромною. Доцільним здається навести деякі факти стосовно його творчої особистості. Йоганн Крістоф Пепуш (1666/67–1752) народився в Берліні, проте більшу частину свого життя провів у Лондоні, де й помер. Він був не тільки композитором, але й інструменталістом (скрипка, клавесин) та педагогом; 1713 року Оксфордський університет відзначив його званням доктора музики. Творчі інтереси Й. Пепуша концентрувалися на інструментальних та вокальних композиціях доби Бароко, хоча він і не відмовлявся від написання музики для популярного англійського жанру маски або інших театральних п'єс. Заслуги його насамперед пов'язані з діяльністю Академії старовинної музики, одним із засновників якої він став у 1726 році і яку очолював на посаді музичного директора до 1751 року. За словами Г. Бікса, «колекціонування та виконання творів минулих часів стало центром його професійного життя» (Beeks, 2005: 286). Завдяки цьому у Великій Британії сформувався важливий заклад з дослідження, відродження та популяризації старовинної музики. У такому життєво-творчому сценарії музика для сцени відійшла на другий план. Винятком можна вважати участь Й. Пепуша в «Опері жебраків» Дж. Гея, до якої він написав увертюру та, як роз'яснює американський дослідник, «аранжував деякі, якщо не всі, пісні, хоча малоймовірно, що дерев'яні басові партії у друкованих версіях п'єси належали

Пепушу» (там само: 285). Невідомою залишається й участь композитора в наступному сценічному творі Дж. Гея через відхилення його цензурою. До цієї цінної інформації Г. Бікс, який спеціалізується на англійській музиці, додає: «Після сезону 1732/33 він, здається, відійшов від театральної діяльності» (Beeks, 2005: 285). Наявність багатьох припущень у тексті науковця дозволяє ставити під сумнів створення індивідуальної музики (крім увертюри) для «Опери жебраків», що пояснюється прагненням Дж. Гея посилити свої ідеї добре відомими баладними наспівами. Такий висновок знаходить підтвердження і в зауваженні Я. Кнопфа, згідно з яким «музика Пепуша базувалася на старих “популярних” мелодіях, продовжуючи їх і водночас оновлюючи» (Кнопф, 1987: 46).

На тлі таких наукових відомостей К. Вайль постає як автор оригінальних музичних композицій, що не дозволяє віднести «Тригрошову оперу» тільки до драматичного жанру. Крім того, Е. Восс відзначає й суто оперні риси цього твору, на відміну від «драми з музикою» в жанровій палітрі ХІХ століття, а саме: доручення вокальних номерів головним персонажам; відсутність у ній самостійних оркестрових номерів для створення настрою або загальної атмосфери незалежно від тексту; виконання всієї партитури виключно оркестром, а не музикантами на сцені; нарешті, наявність трьох фіналів. Наведемо важливе зауваження музикознавця: «Незалежно від того, наскільки сцена отожднює пісню як частину реальної дії, оркестр завжди виводить її з реальності через свою диференційовану інструменталізацію, яка, так би мовити, ігнорує сценічну ситуацію. І в цьому плані “Тригрошова опера” більше схожа на оперу, ніж на п’єсу» (Voss, 1987: 11).

Додамо до цього, що будь-яка оперна форма, яка асоціюється з жанром (арія, арієта, монолог, оповідання, дуєт і т. ін.), не обов’язково пов’язана зі сценічною ситуацією, яка розгортається «тут і зараз». Часто такі «ліричні виходи» розкривають почуття героїв, їхні роздуми та спогади, реакцію на минулу подію або мрії про майбутнє. Невипадково вони оцінюються в загальному драматургічному процесі як зупинка в розгортанні сюжету, тому сприймаються як одна з типових

ознак оперного жанру. Незважаючи на відсутність безпосереднього зв'язку вокального номера з героєм у брехтівській п'єсі – за умовами авторської концепції епічного театру, актор його представляє, не отожднюючись із ним, – уся його поведінка або ситуація, у якій він опиняється, спрямовані на їх сприйняття як власне його характеристики або розповіді про себе. Зокрема, якщо «Мораль Меккі-ножа» у Прелюдії доручена, згідно з ремаркою у партитурі, Глашатаю, тобто сторонній особі¹, то «Гарматна пісня», виконувана колишніми однополчанами Меккі-ножем та капітаном Брауном, які мають досвід сучасної війни, не тільки викриває психологію та дискримінаційні настанови солдат як особливого різновиду людей, запрограмованих на знищення за наказом не собі подібних або навіть цілих народів, але і стає вражаючою характеристикою їхньої природи. Теж саме можна сказати і про «*Barbarasong*», яку співає Поллі після одруження з Меккі-ножем. По суті, вона розповідає про себе, свої вимоги до нареченого, про те, як претендентам на її серце і руку, хоча вони і відповідали її уявленням, вона незмінно говорила «ні». Але з'явився хтось, зовсім не схожий на її мрії, і йому вона не змогла відмовити. Справедливість цих роздумів підтверджує текст попереднього любовного дуету героїв, де, крім першого речення, все заперечує будь-який натяк на романтичні стосунки, при тому, що музика вальсу-бостону сповнена натхненної поезії: *«I там, де зупинишся ти, хочу бути і я. I немає жодного документа реєстрації шлюбу, і немає квітів на вівтарі, і ти не знаєш, звідки взялася моя весільна сукня, і немає мирт в моєму волоссі. Тарілка, з якої ти їси хліб, не дивись на неї довго, викинь її. Кохання триває або не триває в тому чи іншому місці»* (Weill, & Brecht, 2005: 62–64). Такого роду протиріччя дає підстави для порівняння цього номеру з оперним дуетом розбіжності, коли

¹ У постановці Віденського театру перший її куплет співає сам герой, інші – всі пов'язані з ним головні персонажі, у такий спосіб він одержує додаткову непряму характеристику (Die Dreigroschenoper (A Ópera dos Três Vinténs) – Theater an der Wien, 2016).

при єдності вокальних мелодій слова виявляють різні позиції його учасників. К. Вайль використовує цей прийом у вертикальній проєкції, що відкриває глибинний зміст цієї по-оперному драматичної ситуації. З огляду на це, підміна двох героїнь – реальної та вигаданої – сприймається чимось на кшталт літературного тропа метонімії, тобто переіменування одного явища на інше на підґрунті їхньої схожості.

Відзначене допускає наявність пісень-відсторонень, що слугують коментарем до ситуації, яка поки ще достеменно невідома, але передбачається. Незважаючи на певного роду «абстрагованість» від реальності, вони розкривають життєві погляди тих героїв, які їх співають. Показовим є зонг «Замість того, щоб» містера та місіс Пічемів. З попереднього діалогу стає зрозумілим, що вони стурбовані відсутністю своєї єдиної доньки Поллі вночі, вони підозрюють, що до цього причетний Меккі-ніж. Батьки проявляють справжню стривоженість: «Дай Бог, щоб це був торговець вовною!» – вигукує Пічем. Після чого вони з дружиною з'являються перед завісою і співають. Пічем: *«Замість того, щоб, замість того, щоб / Вони сиділи вдома і в теплій постелі, / Їм потрібна розвага, їм потрібна розвага, / Як якщо б вони собі зайву ковбаску намажили»*. Місіс Пічем: *«Це місяць над Сохо, / Ці кляті слова “Ти відчуваєш, як б'ється моє серце”. / Це “Якщо ти підеш кудись, я піду також кудись, Джонні!” / Коли кохання починається, і місяць ще росте»*. Незважаючи на вихід героїв за межі сценічної дії, це не розриває їхніх зв'язків з попередньою ситуацією, виявляючи тверезо-цинічну оцінку людських взаємин: *«Де ж є це “Якщо ти підеш кудись, я піду також кудись, Джонні!” / Коли кохання починається, і місяць ще росте. / Коли кохання закінчується, і ти вмираєш на самоті?»* – співають дуетом (там само: 22).

Для визначення належності «Тригрошової опери» до музичного жанру зупинимось на Увертюрі. Оркестровий склад, вибраний К. Вайлем, виявляє антиоперну природу. Відповідно до виданої партитури, це: альт-саксофон *in Es* (і кларнет *in B*), сопрано-саксофон *in B* (і тенор-саксофон *in B*), труба 1 *in C*, труба 2 *in C*, тромбон, банджо, литаври, фісгармонія (Weill, & Brecht, 2005). Водночас у Передмові

Штефен Хінтон пише: «З обставин першої постановки можна зробити висновок, що Вайль думав про кількісний склад принаймні із семи музикантів, які повинні були грати на певному базовому наборі інструментів (альт-саксофон / флейта / кларнет, тенор-саксофон / сопрано-саксофон, труба, тромбон / контрабас, банджо / гітара, барабани та фортепіано / фісгармонія), який слід доповнювати відповідно до наявних можливостей» (там само: хіх). У загальному ж складі оркестру названо безліч інструментів, серед яких на додаток вкажемо бандонеон, челесту, гавайську гітару, мандоліну, віолончель та велику кількість різноманітних ударних. Специфічність тематизму тричастинної композиції Увертюри підкреслена у крайніх розділах примітивним мелодизмом з нарочитістю тридольного метра завдяки акцентам, акордовій фактурі, гучній динаміці. Він позбавлений будь-якої емоції, а дисонантне звучання мало узгоджених між собою тембрів створює відчуття звукового безладу. У середньому розділі з'являється більш наспівна виразна мелодія із завуальованим вальсовим рухом, що їй додає пластичності імітаційний виклад. Як бачимо, К. Вайль користується усталеними прийомами для створення контрасту (узагальнення через жанр: марш – вальс, зміна фактури, оркестрування, динаміки), через що виникає пара-опозиція «активність – лірика». Якщо враховувати сутність натури Меккі-ножа, з одного боку, й почуття Поллі до нього, з іншого, то Увертюра, згідно з оперною традицією, окреслює один з ключових сюжетних мотивів твору.

Говорячи про стилістику вокальних номерів «Тригрошової опери», не будемо забувати, по-перше, про художньо-естетичні позиції митця в його пошуках демократизації опери, по-друге, загальне захоплення багатьох музикантів і публіки мотивами та ритмами популярних пісень, музикою кафе-шантанів, цирку, джазу, по-третє, спрямованість твору на слухачьке сприйняття сучасною аудиторією, яка бажала «нової мови» в музично-театральному мистецтві. Нагадаємо, що й великий Дж. Верді доручає Герцогу майже шлягерну пісеньку «*La donna è mobile*», щоб розкрити його легковажну натуру. Таким чином, полемізуючи з усталеними канонами оперного жанру й зовні

створюючи пародію на нього, К. Вайль за його ж допомогою відкриває нові можливості для його плідного подальшого розвитку. Тому «Тригрошова опера» не тільки «має оперу як тему» (Е. Восс), але й сама є оперою, що постає в новому культурно-історичному просторі як відгук на запити часу.

Висновки.

Відродження дослідницької зацікавленості творами, які свого часу сприймалися як «нове слово» у мистецтві, але з різних причин не знайшли своїх послідовників, зокрема в композиторській практиці, дозволяє не тільки глибше усвідомити сутність їхніх новаторських рис, але й з історичної дистанції зрозуміти той недекларований вплив, який позначився на подальшому розвитку багатьох явищ музичного мистецтва. Достатньо навести приклад оновлення таких усталених жанрів, як опера і симфонія, стилістикою та оркестровими засобами популярної музики, появу нових різновидів зонг- та рок-опери, які, не копіюючи принципів К. Вайля, по-своєму розвивають його ідеї демократизації традиційного жанру, стирання непорушної межі між «високим» та «низьким» мистецтвом, започаткування тенденції «анти» в класичній музиці ХХ століття. Із цього погляду, вивчення різноманітного доробку К. Вайля, що включає опери, оперети, мюзикли, пантоміми, балети, кантати, симфонії, сюїти, камерно-інструментальні твори, пісні, вокальні цикли, зонги, шансони, може не тільки поповнити скарбницю українського музикознавства відомостями про одного з новаторів минулого століття, але й сприяти розширенню знань про шляхи розвитку музичного мистецтва в контексті різноманітних художньо-естетичних тенденцій того часу, вдосконаленню аналітичного апарату для дослідження явищ, що не відповідають усталеним критеріям оцінки.

ЛІТЕРАТУРА

Веселовська, Г. (2022, червень). Між шлягером і шедевром. *Критика*, 3–4, 16–18. <https://krytyka.com/ua/articles/mizh-shliagerom-i-shedevrom>

- Дудко, Н. (2021, 15 липня). «Тригрошова опера», яка не залишає байдужим. *Ратуша*. <https://ratusha.lviv.ua/trygroshova-opera-yaka-ne-zalyshaye-bajduzhym/>
- Панова, Л., Соловійова, Л., & Янченко, О. (Уклад.). (2023). *Новатор театрального мистецтва ХХ століття. До 125-річчя від дня народження Бертольда Брехта*. (Бібліографічний покажчик). Славутич: б.в. http://media.slav.gov.ua/9687/1/Brecht_Bertold.pdf
- Тригрошова опера (б. р.). *Сумський національний театр ім. М. Щепкіна*. <https://musicdrama.com.ua/vistavy/trygroshova-opera/>
- Чирков, О. (2011). Вступне слово. *Брехтовський часопис [Brecht-Heft]. Статті. Довіді. Есе*, 1, 7. <https://core.ac.uk/download/pdf/12086775.pdf>
- Beeks, G. (2005). Pepusch Johann Christoph. In L. Finscher (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Personalteil, Bd. 13, S. 284–288. Kassel: Bärenreiter.
- Csampa, A., & Holland, D. (Hrsg.). (1987). *Bertolt Brecht / Kurt Weill. Die Dreigroschenoper. Igor Strawinsky. The Rake's Progress. Texte, Materialien, Kommentare*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Die Dreigroschenoper (A Ópera dos Três Vinténs) –Teather an der Wien (2016). [Video]. *YouTube*. <https://www.youtube.com/watch?v=pYmFNYBuCs8>.
- Faßhauer, T. (2007). *Ein Aparter im Unaparten. Untersuchungen zum Songstil von Kurt Weill*. Saarbrücken: Pfau Verlag.
- Heinemann, M. (2003). Kurt Weill und die Krise des Musiktheaters in den 20^{er} Jahren. In M. Heinemann (Hrsg.), *Kurt Weill und das Musiktheater in den 20^{er} Jahren*, S. 6–20. Dresden: Michel Sandstein Verlag.
- Hinton, S., Schebera, J. (Hrsg.). (1990). *Kurt Weill. Musik und Theater. Gesammelte Schriften. Mit einer Auswahl von Gesprächen und Interviews*. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft.
- Knopf, J. (1987). Die Dreigroschenoper. In A. Csampa & D. Holland (Hrsg.), *Bertolt Brecht / Kurt Weill. Die Dreigroschenoper. Igor Strawinsky. The Rake's Progress. Texte, Materialien, Kommentare*, (S. 35–46). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Schebera, J. (2016). *Kurt Weill: Konzis*. Mainz: Schott.
- Schebera, J. (1984). *Kurt Weill. Leben und Werk. Mit Texten und Materialien von und über Kurt Weill*. Leipzig: Athenäum Verlag.
- Shin, H. (2002). *Kurt Weill, Berlin und die zwanziger Jahre. Sinnlichkeit und Vergnügen in der Musik*. Sinzig: Studiopunkt Verlag.
- The Editors of Encyclopaedia Britannica. (1998, July 20). Scriblerus Club. In *Britannica*. <https://www.britannica.com/topic/Scriblerus-Club>

- The Editors of Encyclopaedia Britannica. (1999, May 4). John Gay. In *Britannica*. <https://www.britannica.com/biography/John-Gay-British-author>
- Voss, E. (1987). Die Dreigroschenoper – ein Stück, das keine Oper ist und doch die Oper zum Thema hat. In A. Csampai & D. Holland (Hrsg.), *Bertolt Brecht / Kurt Weill. Die Dreigroschenoper. Igor Strawinsky. The Rake's Progress. Texte, Materialien, Kommentare*, (S. 9–22). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Wackers, R. (2004). *Dialog der Künste. Die Zusammenarbeit von Kurt Weill und Yvan Goll*. Münster: Waxmann Verlag.
- Wagner, G. (1977). *Weill und Brecht. Das musikalische Zeittheater. Mit einem Vorwort von Lotte Lenya*. München, Kindler.
- Weill, K., & Brecht, B. [2005]. *Die Dreigroschenoper (The Beggar's opera). Ein Stück mit Musik in einem Vorspiel und acht Bildern nach dem Englischen des John Gay, übersetzt von Elisabeth Hauptmann* [Partitur]. Wien: Universal Edition A. G.

REFERENCES

- Beeks, G. (2005). Pepusch Johann Christoph. In L. Finscher (ed.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. [Music in History and the Present. General Encyclopedia of Music]. Personalteil [Biographical Section], vol. 13, pp. 284–288. Kassel: Bärenreiter [in German].
- Chirkov, O. (2011). Foreword. *Brecht's Journal [Brecht-Heft]. Articles. Reports. Essays*, 1, 7. <https://core.ac.uk/download/pdf/12086775.pdf> [in Ukrainian].
- Csampai, A., & Holland, D. (eds.). (1987). *Bertolt Brecht / Kurt Weill. Die Dreigroschenoper. Igor Strawinsky. The Rake's Progress. Texte, Materialien, Kommentare* [Bertolt Brecht / Kurt Weill. The Threepenny Opera. Igor Strawinsky. The Rake's Progress. Texts, Materials, Comments]. Reinbek bei Hamburg [Reinbek near Hamburg]: Rowohlt Taschenbuch Verlag [in German].
- Die Dreigroschenoper (A Ópera dos Três Vinténs) – Teather an der Wien (2016). [Video]. *YouTube*. <https://www.youtube.com/watch?v=pYmFNYBuCs8> [in German].
- Dudko, N. (2021, July 15). “The Threepenny Opera”, which leaves no one indifferent. *Ratusha*. <https://ratusha.lviv.ua/trygroshova-opera-yaka-ne-zalyshaye-bajduzhym/> [in Ukrainian].
- Faßhauer, T. (2007). *Ein Aparter im Unaparten. Untersuchungen zum Songstil von Kurt Weill* [Special in Unspecial. Studies on the song style by Kurt Weill]. Saarbrücken: Pfau Verlag [in German].

- Heinemann, M. (2003). Kurt Weill und die Krise des Musiktheaters in den 20^{er} Jahren [Kurt Weill and the crisis of musical theatre in the 20^s]. In M. Heinemann (ed.), *Kurt Weill und das Musiktheater in den 20er Jahren [Kurt Weill and musical theatre in the 20^s]*, pp. 6–20. Dresden: Michel Sandstein Verlag [in German].
- Hinton, S., Schebera, J. (Eds.). (1990). *Kurt Weill. Musik und Theater. Gesammelte Schriften. Mit einer Auswahl von Gesprächen und Interviews [Kurt Weill. Music and Theater. Collected Writings. With a Selection of Conversations and Interviews]*. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft [in German].
- Knopf, J. (1987). Die Dreigroschenoper [The Threepenny Opera]. In A. Csampai, & D. Holland (eds.), *Bertolt Brecht/Kurt Weill. Die Dreigroschenoper. Igor Strawinsky. The Rake's Progress. Texte, Materialien, Kommentare [Bertolt Brecht / Kurt Weill. The Threepenny Opera. Igor Strawinsky. The Rake's Progress. Texts, Materials, Comments]*, (pp. 35–46). Reinbek bei Hamburg [Reinbek near Hamburg]: Rowohlt Taschenbuch Verlag [in German].
- Panova, L., Soloviova, L., & Yanchenko, O. (Eds.). (2023). *Innovator of the 20th century theatrical art. To the 125th anniversary of the birth of Bertolt Brecht.* (Bibliographic index). Slavutych: n.d. http://media.slav.gov.ua/9687/1/Breht_Bertold.pdf [in Ukrainian].
- Schebera, J. (1984). *Kurt Weill. Leben und Werk mit Texten und Materialien von und über Kurt Weill [Kurt Weill. Life and Work. With texts and materials by and about Kurt Weill]*. Leipzig: Athenäum Verlag [in German].
- Schebera, J. (2016). *Kurt Weill. Konzis [Kurt Weill. Concise]*. Mainz: Schott [in German].
- Shin, H. (2002). *Kurt Weill, Berlin und die zwanziger Jahre. Sinnlichkeit und Vergnügen in der Musik [Kurt Weill, Berlin and the Twenties. Sensuality and Pleasure in Music]*. Sinzig: Studiopunkt Verlag [in German].
- The Editors of Encyclopaedia Britannica. (1998, July 20). Scriblerus Club. In *Britannica*. <https://www.britannica.com/topic/Scriblerus-Club> [in English].
- The Editors of Encyclopaedia Britannica. (1999, May 4). John Gay. In *Britannica*. <https://www.britannica.com/biography/John-Gay-British-author> [in English].
- The Threepenny Opera (n.d.). *Sumy National Theatre named after M. Shchepkin*. <https://musicdrama.com.ua/vistavy/trygroshova-opera/> [in Ukrainian].
- Veselovska, G. (2022, June). Between a hit and a masterpiece. *Criticism*, 3–4, 16–18. <https://krytyka.com/ua/articles/mizh-shliagerom-i-shedevrom> [in Ukrainian].
- Voss, E. (1987). Die Dreigroschenoper – ein Stück, das keine Oper ist und doch die Oper zum Thema hat [The Threepenny Opera – a play that is not an opera and yet has opera as its theme]. In A. Csampai, & D. Holland (eds.), *Bertolt Brecht /*

Kurt Weill. Die Dreigroschenoper. Igor Strawinsky. The Rake's Progress. Texte, Materialien, Kommentare [Bertolt Brecht / Kurt Weill. The Threepenny Opera. Igor Strawinsky. The Rake's Progress. Texts, Materials, Comments], (pp. 9–22). Reinbek bei Hamburg [Reinbek near Hamburg]: Rowohlt Taschenbuch Verlag [in German].

Wackers, R. (2004). *Dialog der Künste. Die Zusammenarbeit von Kurt Weill und Yvan Goll [Dialogue of the Arts. The Collaboration between Kurt Weill and Yvan Goll].* Münster: Waxmann Verlag [in German].

Wagner, G. (1977). *Weill und Brecht. Das musikalische Zeittheater. Mit einem Vorwort von Lotte Lenya [Weill and Brecht. Musical Zeittheater. With a Foreword by Lotte Lenya].* Munich, Kindler [in German].

Weill, K., & Brecht, B. [2005]. *Die Dreigroschenoper. Ein Stück mit Musik in einem Vorspiel und acht Bildern nach dem Englischen des John Gay übersetzt von Elisabeth Hauptmann [The Threepenny Opera (The Beggar's Opera). A play with music in a prologue and eight scenes based on the English version by John Gay, translated by Elisabeth Hauptmann] [score].* Vienna: Universal Edition A. G. [in German].

Adilya Mizitova

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
PhD in Art Studies, Associate Professor,
the Department of History of Ukrainian and World Music
e-mail: adilya.misitowa@gmail.com
ORCID iD: 0000-0001-7859-0870

“The Threepenny Opera” by Kurt Weill / Bertolt Brecht in a polemic with tradition: between theater and opera

Statement of the problem. The 20th century has become a field of heated debates with an established tradition. The close connection between music, dramaturgy, and theatricality in opera allowed it to be used to declare one's own positions in the art. The past century did not refuse to directly address compositions that have entered the annals of history. A kind of “retelling” of the well-known would become a means of exacerbating issues that touched upon various aspects of socio-cultural life. One of such examples is “Die Dreigroschenoper” (“The Threepenny Opera”) by K. Weill / B. Brecht. Recognized as the most popular in the legacy of artists, it still remains out of the attention of Ukrainian musicologists.

Objectives, methods, and novelty of the research. *The artistic position of K. Weill gives rise a need to further solutions to problems relevant to musicology. These include the belonging of “Die Dreigroschenoper” to the musical genre and its relationship to the opera tradition. The outlined issues, considered on the basis of historical approach with the involvement of various methods of analysis, determine the purpose and novelty of the article.*

Research results. *For “Die Dreigroschenoper”, B. Brecht borrowed material from “The Beggar’s Opera” (1728) by the English playwright J. Gay with music by J. Pepusch. His choice is not perceived as accidental, just like the date of the production of “Die Dreigroschenoper”(1928). His change of characters and substantive accents contributed to the exposure of the moral and social vices of the society of that time, while actualizing unchanging human values. Just like the original music by K. Weill, in contrast to the arrangement of famous ballad tunes by J. Pepusch, it reveals its belonging to the opera genre. According to Brecht’s concept of epic theatre, the vocal pieces should not have had a direct connection with the heroes. The actors represented their characters or a plot event. However, the behaviour of each of them or the situation in which they find themselves is aimed at perceiving vocal statements precisely as their characteristics or stories about themselves, like the traditional convention of opera. This is reinforced by the presence of such songs for all the main characters. The overture to the composition, despite the unusual composition of the orchestra, retains the main function of exposing contrasting thematism, which generalizes one of the key plot motives: the contradiction between the reign of lawlessness and the living sprouts of human feelings. Therefore, the individual composer’s concept of “Die Dreigroschenoper”, retains the essential features of the genre and appears in the new cultural and historical space as a response to the demands of the time.*

Conclusions. *The study of the legacy of K. Weill will not only replenish the treasury of Ukrainian musicology with information about one of the innovators of the last century, but will also contribute to expanding knowledge about the ways of developing musical art in the context of various artistic and aesthetic trends, understanding the influence of the composer’s creative searches on the further development of many phenomena of musical art and the processes of democratization of opera owing to its appeal to the mass culture.*

Keywords: *K. Weill’s “Die Dreigroschenoper” (“The Threepenny Opera”); B. Brecht’s epic theatre; opera tradition; function of vocal numbers; Song; stylistics; orchestration; overture.*

Стаття надійшла до редакції 11 лютого 2025 року

УДК 784.3(44):008(4/9)
DOI 10.34064/khnum2-38.05

Маркович Михайло Іванович

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
заслужений артист України, старший викладач кафедри
сольного співу та оперної підготовки
e-mail: markovych.info@gmail.com
ORCID iD: 0000-0001-6541-6953

Французький шансон як феномен світової культури: нова історія та виконавська доля жанру

Досліджується актуалізація французької пісні як популярного жанру, що викликає інтерес у сучасних співаків за межами Франції. У світлі нової історіографії жанру дискутується аксіологічна проблема виконавської долі шансону на сучасному етапі. З одного боку, жанр обернений до традицій минулого, з іншого – у ньому в наш час, не в останню чергу завдяки талановитим виконавцям, відбувається пересемантизація романтичної теми «вічного кохання». Проаналізовано пісню «Опалі листя» Ж. Косма у виконанні Іва Монтана, чия неперевершена інтерпретація цього твору уособлює ментальні якості французького стилю, відображені в шансоні (мелодекламація, вишуканість інструментального супроводу, ясність форми, артистизм і шарм, що розкриваються через сценічний імідж співака, танцювальну пластику рухів). Отже, феномен шансону полягає у збереженні національного «генокоду» культури (мовно-стильового комплексу, що легко розпізнається слухачем) та нездоланному впливі французьких шансоньє, їх виконавського стилю на «інішомовний» естрадно-пісенний репертуар, що не дозволяє національному явищу «розчинитися» в інших традиціях внаслідок процесів глобалізації.

Ключові слова: французька пісня («chanson»); жанрова традиція; Ів Монтан; національний «генокод» культури; французький стиль.

Постановка проблеми.

На тривіальне питання, що таке «chanson», відповідь є досить простою, порівняно з іншими жанрами виконавського мистецтва нашого часу. «Невеликий вокальний твір, створений у Франції, має належати до французької пісні. Але це не так: не всі пісні, створені у Франції,

вважаються французькими», – так пише про шансон французька дослідниця Катрін Рюдєн (Rudent, 2018: 3), яка, врешті-решт, відмовляє цьому жанровому імені у семантичній визначеності: «Існує три аспекти цієї музикознавчої проблеми: семантична нестійкість терміна “*chanson française*”; неоднорідність музики, яку він позначає; нарешті, стильова багатогранність виконавців. Видається, що на практиці існує консенсус щодо розуміння жанру “французької пісні”, однак цей консенсус дуже сильно залежить від контексту (місця, часу, культурної приналежності співрозмовників). “Канон” жанру постає надзвичайно мінливим. Тобто він просто не існує» (там само).

З контексту наведеної цитати постає риторичне питання: які критерії дослідження національної жанрової традиції шансону дозволяють говорити про його домінування в своєму культурному хронотопі? Чи, як пише К. Рюдєн, навпаки: він «розчиняється» у глобальних процесах? Це актуальне питання потребує спеціального вивчення.

Маємо припущення, що висновок К. Рюдєн не стосується реалій виконавської практики поза межами Франції та США. Співаки як інтерпретатори пісень різних регіонів світу *a priori* не погодяться, що не існує семантичної визначеності шансону. Крім того, саме на тлі іншонаціональних пісенних традицій унаочнюється «французькість» цього феномена. Отже, у зв'язку з популярністю шансону у світі поза межами його батьківщини (зокрема й в Україні), зрозуміло є мотивація кожного, хто хоче його співати «на свій лад» – для нових поколінь слухачів – звернутися до історичної оцінки жанру з позицій сучасного виконавства.

З погляду виконавця, залучення шансону у власний репертуар стає запорукою успіху у будь-якій аудиторії. Інша справа, що під час підготовки французької пісні до сценічного виконання відчувається певний «тягар» відповідальності. Адже співак (особливо іншомовний) має подолати психологічні «бар'єри» виконавського канону і довести своє право на творення нової версії інтерпретації, що вимагає безумовної закоханості в шансон і професійної досконалості. Оскільки автором статті зразки цього жанру виконувались неодноразово перед різними

слухачькими аудиторіями (у тому числі – у франкомовних локаціях), виникла певна потреба у виконавській рефлексії над сучасною долею цього жанру. Отже, *актуальність теми* статті полягає у спробі обговорення (звісно, не розв'язання!) проблем сучасної аксіології жанру шансону, затребуваного в практиці українського вокального мистецтва, в іншонаціональному культурному середовищі.

Мета статті – узагальнити новітню історіографію, присвячену шансону, у світлі історії жанру та національної традиції і додати власний виконавський коментар до дискусії навколо його буття на сучасному етапі.

Останні дослідження і публікації за темою. Певні аспекти функціонування шансону в часопросторі мистецтва Франції є доволі інклюзивними. Так, К. Рюдєн вбачає паралель між появою французької пісні та певними політичними подіями у суспільстві: «Хронологічно привілейованим періодом французької пісні є період з 1950-х по 1970 роки. Ліві політичні цінності встановлюються під час розквіту пісенної творчості Ферра, Монтана (до 1968 року), Бріжит Фонтейн, Реджані, Гігелін, Беранже, Барбара. Тісний зв'язок між поезією та піснею спостерігаємо у таких митців, як Косімон, Ферре, Брасенс, Нугаро, або письменників та поетів Мак Орлана, Карко, Преве» (Rudent, 2018: 4).

Однак не можна погодитися з думкою дослідниці, що «у будь-якому разі французька пісня не визначена музично. Радше це сукупність особливостей з її визначними фігурами, <...> її важливими творами, які не пов'язані жодною музичною ниткою» (Rudent, 2018: 10).

Інший автор, співак і викладач Д. Десмон (Desmons, 1988), склав історичну типологію жанру шансону в загальному контексті французької культури від Середньовіччя до сьогодення, яку слід обговорити як новітній погляд на цей пласт культурно-історичної спадщини. Співвидавці П'єр Сака та Ян Плуґастель в книзі «Французька та франкомовна пісня» (Saka, & Plougastel, 1999) позначили етапи формування національного інтересу до цього явища розгорнутими характеристиками, які доречно ввести в науковий обіг на лекціях з історії музики

в сучасних університетах та музичних академіях. Отже, у названих музикознавчих працях маємо багату фактологію, «прив'язану» до соціуму та національного контексту. При цьому не можна пройти повз негативні оціночні характеристики жанру в новітніх працях, що викликають у виконавців та поціновувачів шансону активну опозицію до їх авторів, зумовлюючи дискусію.

Методологія дослідження. Специфіку вибраного матеріалу допомагають з'ясувати такі методи: *історичний* (для визначення змісту процесів розвитку та типізації жанру); *жанрово-стилістичний* (для узагальнення домінантних ознак сталого мовностильового комплексу шансону); метод *виконавсько-інтерпретаційного аналізу* (для розгляду усталених традицій виконання зразків цього жанру та їх індивідуального трактування у творчості різних співаків).

Виклад основного матеріалу дослідження.

Французька пісня («*chanson*») в сучасному розумінні є відносно молодим, але досить впливовим явищем, як зазначає Доменік Десмон (співак, викладач музичної академії Вількроз в Парижі), «... хоча б через увагу та визнання її творців, починаючи з 1851 року, коли було засновано Товариство авторів (*Société des auteurs*), яке об'єднало композиторів і музичних видавців і яке за півтора століття виросло з 220 до 100 000 учасників! Утім це народне мистецтво й досі культивує усну традицію музикування, яку можна виправдати, повернувшись до історичних витоків жанру, згідно з тими джерелами, які існують на сьогодні» (Desmons, 1988: 1).

Який шлях пройшов жанр шансону від витоків в добу Середньовіччя до світової виконавської практики сьогодення? «Немає ізольованого музичного розвитку, – пише про своє розуміння історії шансону Д. Десмон. – Взаємодія між тим чи іншим жанром є неминучою для еволюції творчості та першочерговою умовою її збагачення. У цьому сенсі шансон в його сучасному вигляді багато в чому зобов'язаний пісні, що сформована у традиційній (народній), а також, в певних аспектах, класичній музиці <...> Досить повільно протягом

XIX століття відбувався перехід від усної до писемної форми побутування» (Desmons, 1988: 1).

Отже, за концепцією дослідника, у Франції історично склалися три фундаментальні традиції шансону. Перша, *оповідальна*, бере свій початок у музично-поетичній синкрезі доби Середньовіччя. Вона охоплює танцювальні (що складаються з послідовності «заспів – приспів») та жалобні пісні, перші зразки яких відносять до IX століття. Останні характеризують такі ознаки: проста музична форма з повторюваними побудовами, стриманий характер, мелос, стилістично близький до григоріанського співу, вільний метроритм, модальна гармонія. Принцип, за яким склалися тексти таких пісень, полягав у тому, щоб розповісти дуже давню довгу історію, що існувала в усній традиції, натхненну новинами, історичними фактами, подіями, взятими з чуток або легенд. В різних регіонах Франції можна зустріти суттєво змінені версії одного й того ж самого тексту.

Серед інших цікавих обставин буття жанру слід підкреслити те, що автори музики та поезії переважно були анонімними. У добу Середньовіччя це були, насамперед, трубадури та трувери; пізніше такі пісні склалися авторами з широких верств населення, які мали прізвиська. До XIX століття не існувало гармонічного інструментального супроводу пісень: основну мелодію голосу в унісон дублювала шарманка або скрипка. Пізніше з'явилися портативні органи, гітара, а від початку XX століття – акордеон. Щодо вокального стилю, то вуличним шансоньє притаманна грудна манера співу.

У XIX столітті, коли грамотність поширилась серед більшості населення, оповідна традиція поступово занепадає. Її відродження відбувається після 1945 року, коли співаки Жак Дує та Кора Вокер повернули «моду» на оповідну пісню. Пізніше, у 1970 роках, внаслідок «фольклорної хвилі», відбувся кульмінаційний злет цієї лінії жанрової традиції.

Сатирична традиція виникла при дворах феодалів: на площах, у церковних виставах літургійного театру доби Середньовіччя виконувалися сатиричні інтермедії зі співами. Двома головними віхами

в історії розвитку цього жанрового відгалуження стали протестні пісні Пон-Неф у XVII–XVIII століттях і, пізніше, – кабаре Монмартра кінця XIX – початку XX століття. Сатиричні пісні вирізнялись іронічно-гротескним або карикатурним зображенням актуальних подій суспільного, політичного, релігійного життя. Вербальні тексти часто містили богохульства та нападки на будь-яку владу (релігійну, політичну), а також сімейні цінності. Любовна тема подавалась у комічному тоні; частими були посилання на короля-дурня, який змушує людей сміятися, і має право говорити заборонені речі, оскільки сам є божевільним. Музика запозичувалась з відповідних культурних джерел: співаки брали до обробки відомі церковні піснеспіви, придворні або традиційні пісні. У виконавській манері мовленнєва декламація домінувала над вокалізацією.

Найбільш культивованою стала *лірична традиція* шансону. Тематика таких пісень обертається навколо втраченого / недосяжного кохання та ідеалізації природи (оспівуються символи раю на землі: квіти, гаї, сади, тобто топос кохання). Лірична тема зумовлювала поетично-піднесений стиль вокального висловлювання, наближений до кантиленного співу. Таким чином, виконання ліричного шансону передбачало професійну постановку голосу. Репертуар еволюціонував від монодії до поліфонії (її «золотий вік» – XV–XVI століття), а пізніше – до придворної арії (середина XVII – початок XVIII століття). Це так звана «вчена» музика, опорою якої слугувала партитура, записана авторами (від Жоскіна Депре / Josquin Des Prez до Антуана Боссе / Antoine Boesset). Творці ліричної пісні походили з аристократії; її складали навіть королі та королеви (Катерина Медічі та Франциск I). Отже, з часом *шансон набуває естетичної функції як мистецтво дозвілля* та привілейованого шару суспільства.

Наприкінці XVIII століття лірична традиція розподілилась на дві «гілки»: професійну «вчену» пісню, творці якої прагнули до естетичної привабливості, насамперед, музичного матеріалу, зокрема мелодії, що концентрувала в собі національну інтонаційність, і більш демократичну, від якої починається романтична пісня. В чому полягав її

демократичний нахил? Вірогідно, в тісних зв'язках зі смаками широких мас і впливами їх настроїв на зміст тексту; отже, вербальна складова випереджала музичні якості.

Щодо долі шансону у XIX столітті Т. Бремер зазначає: «Під час революції 1848 року політичні пісні переважали над “веселими”, епікурейськими піснями. Саме під впливом зовнішніх соціальних чинників (політичних подій, посвідчення комісара, необхідного для виконання пісень, заборони за наказом Наполеона III гокетів – давньої святкової практики) політичні пісні втратили своє значення, перш ніж жанр досяг комерціалізації. <...> Шансоньє уособлював людину з народу: він сміється з ним і плаче над його стражданням, погрожує своїм гнівом його кривдникам. У боротьбі минулого з майбутнім, феодалізму з підприємництвом, рутини з винахідництвом, сміливої хитрості з боязкою чесністю – на цих полях битв шансоньє мусив ставати на бік ізгоїв суспільства, бути адвокатом простої людини <...>. Йому довелося “сіяти добре насіння”, відкинути старий гардероб ситого епікурейства, який був у пошані у Водевільських закусточних ...» (Bremer, 1988: 184). Це висловлювання просякнуте ностальгією за міфом про «стару добру Францію». Втім, за прислів'ям «Король помер – слава новому королю!», історія шансону продовжувалася.

У статті «Французька пісня в “Прекрасну епоху”» знаходимо інформацію, цілком красномовну з точки зору вивчення виконавської складової шансону минулих часів. «На початку 80 років все вже було на місці: концертні кафе, зали для вистав, кабаре; не вистачало лише зірок. Тепер найважливішим маркером, що характеризує пісню доби *Belle Époque*, стає “зірковість”: злет відомого виконавця, чиє обличчя та голос, завдяки фотографії та подорожам, фонографу та рекламі тепер стає кумиром мільйонів людей. Можна було дізнатися не лише про його стиль, репертуар, одяг, а навіть деталі його життя, буржуазного чи скандального» (Dubé & Marchiogo, 2021–2025). «Звичайно, – зазначають автори матеріалу, – французька пісня мала успіх задовго до *Belle Époque*: <...> варто лише згадати шансоньє, як наприклад, Гара (і якого не слід плутати з Анрі Гара, який прийшов набагато

пізніше), яким захоплювалася Марія-Антуанетта, і якого приймали в Мальмезоні за часів Наполеона. Або славетний Беранже – перший із шансоньє, ворог королівської влади, чиє ув'язнення за його пісні в 1828 році лише сприяло його славі. Але ніщо не можна порівняти з тим, що станеться із шансоном після Комуни, коли знову відкрилися кав'ярні, де зазвучав шансон», – роблять висновок автори (там само).

П'єр Сака та Ян Плуґастель в книзі «Французька та франкомовна пісня» (1999) надають інформацію про подальший розвиток шансону на початку ХХ століття. Цей період, згідно авторам, ознаменувався занепадом кафе-концертів і розквітом мюзик-холу. «Кафе-концерт», як видно з назви, було питним закладом; артисти приходили туди співати романси та жартівливі пісні. Деякі з цих закладів, які ще називали «кабаре», залишалися відомими довгий час, наприклад, «*Le Chat Noir*», «*Le Lapin à Gill*» і «*Le Carillon*». На відміну від них, «мюзик-хол» або «театр-вар'єте» був залом для вистав, до програми яких входила музика, зокрема пісні, та різноманітні дійства: комічні або драматичні сценки, видовищні ревію, акробатичні етюди, атракціони. Найвідоміші мюзик-холи – «Олімпія» (створена в 1893 році), «Ампір», «Аполлон», «Альгамбра», «Бобіно», музичний зал Єлісейських полів.

На початку ХХ століття у моді були як співачки – Гразід (Grazide), Полетт Дарті (Paulette Darty), Естер Лекан (Esther Lekain), Аделін Лантене (Adeline Lanthenay), Жюльєтт Меалі (Juliette Méaly) – так і шансоньє-чоловіки Дранем (Dranem), Майоль (Mayol), Пол Делме (Paul Delmet), Анрі Діксон (Henri Dickson), Жорж Віллар (Georges Villard), Бах (Bach), Берар (Bérard), Полін / (Polin). Репертуар шансоньє того часу складався з повільних («*Quand l'amour meurt*» / «Коли вмирає кохання», «*Fascination*» / «Зачарування»), або більш жвавих вальсів («*La valse brune*» / «Брунатний вальс») на сентиментальні теми. Крім *мелодраматичних* («*Ça ne vaut pas l'amour, Caroline, Caroline, Ah !*» / «Це не варте кохання, Каролін, Каролін, ах!»; «*Les goélands*» / «Чайки»; «*La légende des flots bleus*» / «Легенда про блакитні хвилі») зустрічалися *жартівливі* («*Ah! Les P'tits pois, La soupe et l'boeuf*» / «Ох! Горошини, суп і яловичина»), *еротичні*

пісні («*Viens Poupoule*» / «Прийди, Пупуль») (Saka, & Plougastel, 1999: 11–17; 468–479).

Отже, розвитку шансону сприяли цілі генерації співаків, імена яких відомі за історичними хроніками та художніми романами; втім, історія життя і творчості цих виконавців – це *terra incognita* для молодих любителів жанру.

Дослідниця К. Рюдєн (Rudent, 2018: 5) надає свій список «небожителів»: це «зірки мюзик-холу» між двома війнами (Шевальє, Містінгетт, Бейкер, Саблон), часів Другої світової війни (Мірей, Трене, Піаф, Тіно Россі, Сальвадор) та післявоєнної доби (Монтан, Азнавур, Беко, Даліда). А також – історичні імена виконавців із перших паризьких кабаре (Брюан, Жюль Жуї, Мак-Наб, Ксанроф) та кафе-концертів (Іветт Гільбер, Дранем, Майоль), співаків, що виконували реалістичні пісні (Даміа / *Damia*, Фреєль / *Fréhel*, Берта Сільва / *Berthe Sylva*) і, нарешті, авторка наводить кінофільми 30–40 років, у яких звучали голоси таких артистів як Ліс Готі / *Lys Gauty*, Жан Габен / *Jean Gabin*, Сюзі Делєр / *Suzy Delair*.

Перший «розрив» площини впливу шансону у Франції стався в 1960 роках через «ударну хвилю» рок-н-ролу. К. Рюдєн відзначає протистояння шансону та рок- і поп-музики США та Великої Британії, що постійно посилювалося. Відтоді, як вказує дослідниця, рок-музику «слід розуміти як “іншу” частину французького шансону» (Rudent, 2018 : 4). Внаслідок цієї ситуації біполярності з’являється багато композицій і виконавців, які «перебувають на межі» французького шансону та французького року: Хігелін / *Higelin*, Рібейро / *Ribeiro*, Мансет / *Manset*, Тієфейн / *Thiéfaine*, Ріта Міцуко / *Rita Mitsouko*, Башунг / *Bashung*, Домінік / *Dominique* (Rudent, 2018: 4). Відтак позиціонування французьких артистів відносно музичних трендів США та Великої Британії, їх бажання інтегруватися у «чужий» контекст ускладнює їхні спадкоємні зв’язки із шансоном (Rudent, 2018: 7).

Між 1972 і 1980 роками були зроблені певні кроки до музичної інтеграції стилістичних елементів року в жанр шансону. Співаки Сансон (Sanson), Берже (Berger), Сушон (Souchon), Кабрель (Cabrel),

Рено (Renaud), Голдман (Goldman) пропонують композиції, що є все більш пов'язаними із англomовними музичними традиціями. К. Рюдєн називає відомих французьких артистів, у творчості яких «шансону ще менше», а року значно більше (Старшутєр / Starshooter, Біжу / Bijou, Траст / Trust, Телефон / Téléphone, Ля Мано Нєгра / la Mano Negra, Ніагара / Niagara, Берюр'є / Bérurier, Нуар Пігаль / Noir Pigalle, Ле Гарсон Буше / les Garçons Bouchers, Нуар Дєзір / Noir Désir), проте, за словами авторками, «їх цитують у роботах про французьку пісню» (Rudent, 2018: 4).

У 1990 роках шансон отримав визначення «неореалістична пісня». А на межі 2000-х – «нова французька сцена» (Делєрм, Керєн Анн, Біолєй, Бєнабар). У той же період від пісні відокремлюється інша популярна у Франції музика, що походила із США: реп, техно (позначення 1990 років, якє в ХХІ столітті змінилося на «електро»), рок, поп, фолк. Артисти, що презентують ці напрями (Моріарті / Moriarty, Рєвольвєр / Revolver, Ізія / Izia) більш систематично співають англійською (Rudent, 2018: 5).

Французька мова є одним із критеріїв, які впроваджувалися з 1990 років для ідентифікації французького шансону. К. Рюдєн апелює до нього для увиразнення еквівалентності «французької пісні» та пісні, що співається французькою мовою. Але ця ознака сьогодні стає все менш поширеною в загальній музичній практиці Франції. Отже, як «виміряти» межі цього критерію? Чому стільки пісєнь, створєних у Франції французами або артистами, які живуть у Франції, не повинні бути французькими піснями? – це риторичне питання залишається без відповіді.

На знак неприйняття такої позиції К. Рюдєн надамо жанрово-стилістичний аналіз зразку шансону, який звучить на філармонійній сцені Харкова (і не тільки!) завдяки виконавцям, можливо, невідомим науковцям і музичним експєртам. Втім, їх виконавська перєсемантизація шансону убєзпечує його новітню долю в численних слухачьких колах. Йдється про одну із найвідоміших пісєнь, що, серед інших

зразків шансону у всьому світі, стала «емблемою» національної культури Франції.

Пісня «Опалі листя» – бренд другої половини ХХ століття. Її текст був написаний 1945 року французькою мовою «*Les Feuilles Mortes*» («Мертве листя») поетом Жаком Превером (Jacques Prévert) для кінофільму. Музика Жозефа Косма (Joseph Kosma) була спочатку написана для балету. Згодом ця пісня була перекладена Джонні Мерсером англійською як «*Autumn Leaves*».

Всесвітньо відомі співаки та музиканти вшановували цю мелодію незабутніми прочитаннями: можна побачити, яких стилістичних метаморфоз зазнала ця пісня, зокрема й завдяки внеску інструменталістів-аранжувальників. Версії виконання пісні Едіт Піаф відшукати не вдалося, хоча біографи й пишуть, що вона її виконувала. І, можливо, передала свій шарм Іву Монтану, який зробив з неї буквально «ікону» жанру «шансон»!

Характерною артистичною знахідкою Іва Монтана є те, що він починає твір не співом, а читанням тексту першого куплету (наче людина, яка має намір відкрити серце випадковому сусіду в купе потяга, і це підкупає своєю відвертістю):

*«Et le vent du Nord les emporte, / Dans la nuit froide de l'oubli.
/Tu vois je n'ai pas oublié, / La chanson que tu me chantais»*
(«Північний вітер – холодна ніч забуття /
Але я не забув пісню, яку ти співала мені»).

Подальший перехід від промовляння віршованого тексту до власне співу створює враження, що це невимовний біль від спомину про втрачене кохання змушує ліричного героя заспівати. Неперевершена виконавська манера Іва Монтана заснована на синтезі співу й мелодичної декламації, що передає всі емоційні відтінки поезії завдяки багатим тембровим ресурсам голосу та вокального інтонування. Сценічну пластику артиста вирізняє мінімум жестів та міміки – уся його увага ніби спрямована на вислуховування ритмів серця, чітку та виразну артикуляцію слова. Загальний малюнок «ролі» – акварельний,

зміни тембрових фарб голосу видаються ледь примітними, але справляють сильне емоційне враження.

У чому ще, окрім цього, секрет «короля шансону»? По-перше, у суто чоловічому шармі, маскулінній стриманості у відтворенні на сцені сердечної туги; по-друге, зверненні до теми великого кохання (емоційне наповнення поезії Жака Превера); нарешті, втіленні інтимної атмосфери кафе-шантану, що розкривається завдяки аранжуванню – камерному звучанню дуету голосу і фортепіано (хоча пізніше до інструментального супроводу додається ритм-група, що створює важення ледь помітного «тремтіння» серця, та чуттєва імпровізація саксофону). Декламаційна мелодика пісні у виконанні співака стає витонченою, наче мереживо, сплетене з коротких деталізованих мотивів, що, тим не менш, складаються у значно довші фрази широкого дихання, вражаючи слухача відчуттям ніжності закоханого серця.

Емоційної виразності виконавському стилю Іва Монтана надає агогіка, яка базується на вільному відчутті темпу, спонтанності та імпровізаційності (манері *ad libitum*) у розташуванні цезур, що веде за собою вільне трактування музичного синтаксису; відхиленнях від метроритму в середині такту / фрази. Внаслідок цього інтонаційна фабула пісні видається стихійною. Уповільнене промовляння слів кожної фрази, після яких фортепіано красномовно замовкає (ніби для того, щоб слухач почув у своїй уяві тремтіння серця) створює особливе відчуття ностальгії.

Двочастинна структура пісні (куплет-приспів) демонструє дві грані музичного та поетичного образу: після журливої сповіді куплету звучить більш рухливий приспів з елементами танцювальності, що переключає увагу слухача з болісних спогадів про минуле на світло надії. Ця зміна характеру також виразно відбивається у виконавському темпоритмі.

У співацькій творчості більш пізніх генерацій тема шансону «Опалі листя» перетворюється на один із найвідоміших джазових стандартів ХХ століття. Чудовим зразком «жіночої» версії пісні є інтерпретація Єви Кесседі, яку можна визначити як парафраз на тему

Ж. Косма. Співачка починає з імпровізації, досить далекої в інтонаційному сенсі від оригінала, тема якого наче «розчинена» в сновидіннях ліричної героїні. А далі – тонке мереживо співацького голосу на тлі віртуозної імпровізації фортепіано в діалозі з електрогітарою. Перехід від заспіву до приспіву – стилістична «родзинка» цієї версії шансону. Тема приспіву виникає без драматизму, як світла мрія про прийдешнє кохання, конкретної згадки про яке немає в поетичних строках – лише натяк («*Опалі листя збирають лопатою / Спогади і жалі теж / Але, моя тиха і вірна любов, / Завжди посміхайся і дякуй життю*»). Далі співачка замовкає, а інструменталісти замість неї «фантазують» на тему оригіналу, аж до заключного свінгового кадансу. Більш впізнаваними в цій версії є інтонації з приспіву оригіналу: алюзія на них і завершує всю композицію Єви Кесседі.

Висновки.

1. Вивчення наявних наукових джерел дозволяє артикулювати міцні спадкоємні зв'язки сучасного шансону із стародавньою пісенною традицією Франції. Отже, шансон виступає як уособлення національного «генокоду» культури, відбиваючи певні амплуа носіїв музичної традиції та соціальні типи (трубадур, епікуреєць, революціонер-учасник політичної боротьби, закоханий поет).

Детермінантою збереження національного «обличчя» шансону виступає згуртованість соціальної спільноти на ґрунті мови, історії, поезії та літератури. Звідси, надважливим є *історичний дискурс*, який дозволяє висвітлити контексти суспільного буття цього явища національної культури, від середньовічної феодальної до новоєвропейської Франції.

2. Друга половина ХХ століття ознаменувалася крайнім «розшаруванням» стилістики шансону під зовнішнім впливом музичного мистецтва США та Великої Британії, що за виразом К. Рюдена, веде «до сприйняття власне французького “Я” як периферійного». Нестійкість, неоднорідність, багатоплановість – різні аспекти фундаментальної розпорошеності французької пісні. Фактично, на авансцені

популярної музики Франції співаки постають як репрезентанти власного *особистісного стилю*, які «не подібні до попередників і які не мають наступників» (Rudent, 2018: 10).

Іншими словами, *доля жанру повністю залежить від наявності виконавців належного рівня професіоналізму та артистизму*. Отже, ми віднайшли тезу, з якою можна солідаризуватися (хоча вона суперечить основній концепції статті авторки). Так, К. Рюден вказує на те, що думка щодо складності визначення стилю «шансон» *«поділяється і виконавцями, які визнають свою національну цінність незалежно від англomовної музики»* (Rudent, 2018: 10).

На наш погляд, вокальна стилістика шансону, його мовностильовий комплекс є цілком сформованими, він має повторювані, усталені ознаки мелосу, метроритму, синтаксису. Інструментальний супровід – більш варійована складова, що оновлюється за рахунок тембрових та ритмогармонічних засобів. А головне, шансон втілює з неповторним французьким шармом образ людини, яка кохає і оспівує свою любов до землі, світу, близької людини як головну цінність життя. Отже, і його семантика має оновлюватися, як і саме життя. І тому не тільки «багато французів люблять глибоко різні твори, які співають Беко, Азнавур, Піаф» (Rudent, 2018: 10). По всьому світові існують центри французької музики, в яких культивується мистецтво шансону. І Україна не є винятком.

3. *Жанрово-стилістичний та інтерпретаційний аналіз* шансону «Опале листя» Ж. Косма у виконанні Іва Монтана засвідчив тісний зв'язок поетичного слова та музичної інтонації, бездоганно втілений у вокально-інструментальній складовій цієї інтерпретаційної версії твору, яка демонструє унікальний стиль видатного шансоньє, конгеніальний синтезу поезії та музики. Важливою компонентою виконавського іміджу співака є манера триматися на сцені, рухи тіла, шляхетний костюм, чудова танцювальна пластика – словом, все те, що звуть «французьким шармом». І неможливо вирізнити, що важливіше: стиль чи форма? Акторська чи співацька майстерність? І саме в цьому полягає феномен шансоньє. Приїзд Іва Монтана в СРСР вже наприкін-

ці його творчої кар'єри викликав неймовірний спалах любові широкої аудиторії до французького стилю і шансону зокрема, на відміну від неоднозначного сприйняття зразків американської масової культури. Розпочавшись як «візитівка» нового післявоєнного етапу розвитку жанру в творчості Іва Монтана, ця пісня підкорила весь світ як емблема «французького Еросу».

4. «Стильова райдуга» французького шансону в історичному та національно-стильовому ландшафті охоплює усі можливі відтинки семантичного спектра. Однак для іншомовних співаків найактуальнішою ознакою жанру залишається лірика, тема Еросу (кохання чоловіка і жінки). На наш суб'єктивний розсуд, саме «тема кохання», висвітлена на французький лад, стає національним культурним «генокодом» і виступає як головний чинник формування та впізнавання унікальної ідентичності шансону в контексті світової пісенно-естрадної музики. Від творчості трубадурів до блюзу, від пісні – до джазового стандарту – такі «сміслові віхи» можна встановити на шляху розвитку цього неперевіреного феномена світової пісенної культури.

5. Які ознаки підтверджують тезу про невмирущість національної традиції шансону, попри всі прикмети глобалізації музичної мови?

По-перше, це своєрідність мелодекламації – способу вимовлення слів під час співу, на що впливає власне специфіка французької мови, її фонетичний та морфологічний баланс, «закарбований» у певних способах артикуляції і тембрових нюансах.

По-друге, синтаксис мелодії шансону у французькій традиції складається з дрібних одиниць (інтоном). Виконання таких мелодичних формул у більшій мірі тяжіє не до кантилени з довгими безперервними лініями (на кшталт італійського бельканто), а до «пунктирного» дихання. Мереживо мелодій французького шансону сплітається з чутливих коротких інтонацій, що, як перлинки, несхожі одна на одну і чітко відокремлені, нанизуються на «золоту нитку» співацького дихання. Академічна постановка голосу тут може стати на заваді співакові: її потрібно підкорити законам жанру. (До речі, теж саме відбувається і при виконанні українських народних пісень ліричного спрямування).

Культура звукоутворення має розповсюджуватися від рівня першої інтонації на рівень більших синтаксичних побудов, аж до цілісної пісенної форми з її генеральними кульмінаціями.

Слово «тримає в полоні жар-птицю» – *мелос*, що все одно «виривається з полону» поетичних натяків у міні-кульмінаціях окремих синтаксичних побудов і, завдячуючи агогічним відхиленням, створює «кардіограму» ніжності, що «гальмує» ритміку в ледь тремтячих фразах і паузах. Це велике мистецтво інтонування, нюанси якого неможливо записати точно в нотах, і які співак починає відчувати тільки завдяки зануренню в традицію, слуховому досвіду та емоційному переживанню, що спонукає його постійно відшукувати тембральні фарби для творення образу кохання, що не вмирає.

6. Неперевершена інтерпретація шансону «Опалі листя» Івом Монтаном уособлює найвпізнаваніші якості французького стилю, втілені в цьому жанрі (мелодекламація, вишуканість інструментального супроводу, ясність за формою, лаконічне втілення поетичної символіки, культ почуття в поєднанні зі стриманістю його вираження, артистизм і шарм у сценічному іміджі, стримана, але граційна, танцювальна пластика рухів).

В цілому складність виконання шансону полягає у ключовому значенні поетичного слова, його артикуляція під час співу повинна бути такою, щоб воно завжди було зрозумілим для слухача. Звучання голосу як інструмента сугестії має бути для кожної пісні *різним*. Тобто співак повинен знаходити у кожному творі власне художнє рішення залежно від змісту поетичного слова: тип виконавської драматургії, фразування, агогіку, темброві барви тощо. Як показує досвід, академічна постановка голосу не повинна «заважати» природній мелодекламації, а, навпаки, має підкорятися її закономірностям. Така настанова допоможе відтворити емоційну ауру і стилістичні особливості автентичного виконання шансону.

Таким чином, феномен шансону полягає, по-перше, у збереженні національного «генокоду» культури (через мовностильовий комплекс); по-друге – у нездоланному впливі французьких шансоньє

на представників «іншомовного» естрадно-пісенного контенту (навіть попри широку популярність та вплив джазу і року), що не дозволяє цьому глибоко національному явищу «розчинитися» в інших традиціях внаслідок дії глобалізаційних процесів. Спадкоємність національно-жанрової традиції забезпечують численні генерації виконавців-шансонє по всьому світові, завдяки чому час і «вік століття на дворі» не позначаються на його щасливій долі.

ЛІТЕРАТУРА

- Bremer, T. (1988). Le chansonnier comme franc – tireur. Charles Gille et la chanson ouvriere politique pendant la deuxieme moitie de la monarchie Juillet. In Rieger, D. (ed.). *La chanson française et son histoire*, (pp.167–186). Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Desmons, D. (1988). Les grandes traditions de la chanson française. *National Association of Teachers of Singing*, 1-8. https://www.nats.org/_Library/ICVT7/ICVT7_La_chanson_franaise.pdf
- Dubé, P. & Marchioro, J. (2021–2025). La chanson française à la Belle Epoque. *Du Temps des Cerises aux Feuilles mortes*. http://www.dutempsdescerisesauxfeuillesmortes.net/textes_divers/chanson_francaise_belle_epoque/chanson_francaise_belle_epoque.htm
- Rudent, C. (2018). La chanson française: un genre sans identité musicale. *HAL Open Science*, 2–11. HAL Id: halshs-01800624; <https://shs.hal.science/halshs-01800624/document>
- Saka, P. & Plougastel, Ya. (dir.). (1999). *La chanson française et francophone*. Paris: Larouss.

REFERENCES

- Bremer, T. (1988). Le chansonnier comme franc – tireur. Charles Gille et la chanson ouvriere politique pendant la deuxieme moitie de la monarchie Juillet [The songwriter as a free-lance. Charles Gille and the political workers' song during the second half of the July monarchy]. In Rieger, D. (ed.). *La chanson française et son histoire [French song and its history]*, (pp.167–186). Tübingen: Gunter Narr Verlag [in French].
- Desmons, D. (1988). Les grandes traditions de la chanson française [The great traditions of French song]. *National Association of Teachers of Singing*, 1–8. https://www.nats.org/_Library/ICVT7/ICVT7_La_chanson_franaise.pdf [in French].

- Dubé, P. & Marchioro, J. (2021–2025). La chanson française à la Belle Epoque [French Song in the Belle Epoque]. *Du Temps des Cerises aux Feuilles mortes [From the Time of Cherries to the Fallen Leaves]*. http://www.dutempsdescerisesauxfeuillesmortes.net/textes_divers/chanson_francaise_belle_epoque/chanson_francaise_belle_epoque.htm [in French].
- Rudent, C. (2018). La chanson française: un genre sans identité musicale [French song: a genre without musical identity]. *HAL Open Science*, 2–11. HAL Id: halshs-01800624; <https://shs.hal.science/halshs-01800624/document> [in French].
- Saka, P. & Plougastel, Ya. (eds.). (1999). *La chanson française et francophone [French and Francophone Song]*. Paris: Larouss [in French].

Mykhailo Markovych

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
 Honored Artist of Ukraine, Senior Lecturer,
 the Department of Solo Singing and Opera Training,
 soloist-vocalist of the Kharkiv Regional Philharmonic
 e-mail: markovych.info@gmail.com
 ORCID iD: 0000-0001-6541-6953

French *chanson* as a phenomenon of the world culture: history and performance fate of the genre

Statement of the problem. *The actualization of the French song, which is the subject of interest for modern singers, is studied. In the light of new historiography the axiological problem of the genre is discussed. On the one hand, the chanson is turned to the democratic past, on the other hand, it is a carrier of the resemantization of the romantic theme of “eternal love” in the conditions of the performance practice of the 21st century.*

Objectives, methods, and novelty of the research. *The purpose of the article is to summarize the latest historiography devoted to French song in the light of its national stylistic tradition and the discussion around its nature at the current stage of the genre’s existence. The scientific novelty of the article lies in an attempt to discuss the problems of the modern axiology of the chanson genre, which is in demand in the practice of Ukrainian vocal art, in a foreign cultural environment. The study used such methods as historical; genre and stylistic; the method of performance interpretation analysis.*

Research results. *Certain aspects of the functioning of the chanson in the time-space of 20th century art are quite inclusive. D. Desmont compiled a historical typology of the chanson: from the Middle Ages to the present. The co-authors Pierre Saka and Yann Plougastel marked the stages of national interest in this phenomenon with detailed characteristics. Rudent, Catherine in the article “La chanson française: un genre sans identité musicale” presents an extremely subjective concept that provokes discussion.*

The historiography and genre-stylistic analysis of the chanson have shown a close connection between poetic words and singing intonation; the core of the genre is the lyrics: the theme of Love becomes of its emblem. The vocal and instrumental style of the song performed by Yves Montand became an “icon” of his unique style, congenial to the song itself. From troubadour to blues, from piano to synthesizer, from singing to instrumental jazz standard – such semantic “arches at the distance” can be established on the path of evolution of the brilliant brand of the song culture of France.

The performing analysis of the song “Fallen Leaves” by Joseph Kosma performed by Yves Montand has been provided. His unsurpassed interpretation embodies the mental qualities of the French style declared in the song (melodic declamation, sophistication of instrumental accompaniment, clarity of form in the embodiment of poetic symbolism, cult of feeling with internal restraint, artistic charm – through stage image, dance plasticity of movements).

Conclusion. *The chanson specifics is comprised in the preservation of the national “genetic code” (language-style complex) and the influence of French chansonniers on the “foreign” pop-song repertoire, which prevents the national phenomenon from “dissolving” in the processes of cultural globalization. Moreover, it is against the background of foreign song traditions that the French nature of this phenomenon becomes apparent.*

Keywords: *chanson; genre tradition; national “genetic code”; Yves Montand; performance re-semantization; French style.*

Стаття надійшла до редакції 19 січня 2025 року

УДК78.071.1(569.4)(092)
DOI 10.34064/khnum2-38.06

Золотарьова Наталя Сергіївна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри спеціального фортепіано
e-mail: natalyazolo@meta.ua
ORCID iD:0000-0001-9768-248X

Життєтворчість Й. Дорфмана: шлях до самопізнання

Йосеф Дорфман – видатний ізраїльський композитор, піаніст, диригент, педагог і громадський діяч, творчість якого до сьогодні не ставала об'єктом дослідницької інтерпретації в Україні. Останнє обумовлює новизну пропонуваного дослідження, як і вивчення витоків доробку Й. Дорфмана, його спадщини загалом та її жанрово-стильової парадигми зокрема. Метою статті є створення періодизації життєтворчості Й. Дорфмана та розгляд найбільш значимих його творів. У підсумку аналізу життєтворчості митця здійснена її періодизація згідно з біографічним, географічним, віковим та творчо-еволюційним критеріями. Перший період (1940–1958, Одеса–Узбекистан–Одеса) – дитинство; другий (Одеса, 1958–1968 – Москва, 1968–1972) – становлення; третій період (1973–2006, Ізраїль) – творча зрілість – кульмінаційна зона життєтворчості митця, коли єврейська тема стала магістральною у його доробку, а його досягнення в різних галузях музичної культури були визнані світовою академічною спільнотою.

Ключові слова: *ізраїльська композиторська школа; Й. Дорфман; жанр; стиль; композитор-виконавець; педагог-просвітник.*

Постановка проблеми.

Ім'я *Йосефа Дорфмана* (1940, Одеса, Україна – 2006, Лос Анжелес, похований у Тель-Авіві, Ізраїль) маловідоме в нашій країні, хоча розпочав митець свій шлях саме в Україні, а його композиторський доробок, надзвичайно великий і розмаїтий, містить понад 200 різножанрових творів, які отримали визнання у світі. Крім того, Й. Дорфман був дотичний, разом з Й. Талем (1910, Пінне, Польща – 2008, Єрусалим, Ізраїль), М. Копитманом (1929, Кам'янець-Подільський,

Україна – 2011, Єрусалим, Ізраїль), Н. Шерифом (1935, Рамат-Ган – 2018, Тель-Авів) до створення сучасної ізраїльської композиторської школи. Отже, вивчення витоків творчості Й. Дорфмана, його спадщини загалом та її жанрово-стильової парадигми зокрема є важливим завданням музичної науки.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. До сьогодні ані в ізраїльському, ані у вітчизняному музикознавстві не існує комплексного дослідження творчості й особистості видатного митця ХХ – початку ХХІ століття – Й. Дорфмана. Серед поодиноких спроб виконання в Україні творів ізраїльського композитора, що отримали відгуки музичної критики, назвемо дві: в Одесі і Києві. Перша – на фестивалі «Два дні та дві ночі нової музики» в рідному місті Й. Дорфмана – Одесі, де ця подія була висвітлена в газеті «Тиква – Ор sameах» 23 квітня 2008 року (Раух, 2008). У статті К. Раух ідеться про презентацію як власне творівкомпозитора – «Зачарований клезмер», «Кол Нідрей» у виконанні М. Зоріна, «Трію пам'яті Дмитра Шостаковича» з одеським ансамблем «Гармонія світу», – так і тих, що або отримали премію конкурсу імені Й. Дорфмана – «Pontd'arc» Сивана Ельдара, або присвячені митцю – «The Odessa trio» Офера Бен-Амотса. Друга – у Києві 18 вересня 2019 року на фестивалі камерної музики «Квінто-Фест», де прозвучали твори Й. Дорфмана і його учня О. Бен-Амотса. Про виконання «Трію пам'яті Д. Шостаковича» Й. Дорфмана музичний критик Ю. Бентя зазначила: «сім частин трію, крім піаніста Романа Лопатинського <...>, виконували скрипаль Андрій Павлов і віолончеліст Артем Полуденний. Їх зіграний ансамбль іноді справляв враження справжнього камерного оркестру <...>. І нехай у цій музиці є чимало від притччі, проповідництва, багато молитовних епізодів, це лише додає їй відчуття повнокровної, багатой на різні емоції реальності» (Бентя, 2019). У статті Ю. Бенті, однак, є неточності, зокрема, йдеться про те, що Й. Дорфман був учнем Д. Шостаковича. Це не відповідає дійсності, бо ізраїльський митець справді обожнював цього геніального композитора, але ніколи не був його учнем. Загалом

звучання музики Й. Дорфмана в Україні є надзвичайно важливим для осмислення його творчості та розуміння її стильової парадигми.

Мета цієї статті – створити періодизацію життєтворчості видатного ізраїльського композитора Й. Дорфмана, розглянути найбільш значимі твори з його спадщини.

Методологія дослідження. Застосований біографічний метод для вивчення життєвого шляху композитора; історико-контекстуальний – для виявлення досягнень Й. Дорфмана в контексті музичного мистецтва Ізраїлю; ціннісний метод, який дозволяє осмислити світогляд митця в аспекті духовного сприйняття світу; жанрово-стильовий – для висвітлення здобутків композитора з погляду жанрової палітри творчості та її стильової парадигми.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Для створення періодизації життєтворчості Й. Дорфмана належить виробити критерії, що дозволять виявити особливості кожного з її етапів, відтворити композиторський шлях, педагогічну й виконавську діяльність митця у взаємодії з обставинами його особистого життя, віковими змінами та подіями, які відбувалися в соціумі. Період – це «відносно однорідний комплекс явищ, за якими стоять процеси оволодіння законами композиторського фаху, що підкорюються особливостям індивідуального художнього світобачення» (Савицька, 157–158). Щодо розподілу композиторської життєтворчості на періоди зазначимо, що їх часові рамки є достатньо відносними.

У створенні «біографічного сценарію», за яким розгортались життя і творчість Й. Дорфмана, доцільно спиратися на дослідження в сфері вікового музикознавства Н. Савицької (2008). Науковиця зазначила, що структурування «біографічного сценарію відбувається за законами драми, фази якої: пролог, епілог, розвиток, кульмінація, розв'язка» (Савицька, 2008: 214). Серед критеріїв, за якими Н. Савицькою досліджувались численні біографічні сценарії, виокремимо біографічний, віковий, географічний, еволюційно-творчий тощо. Для створення періодизації життєтворчості Й. Дорфмана звернемося до публікацій в Інтернеті, що висвітлюють виконання його творів, до спогадів

дружини композитора, учнів та колег митця, до його композиторської спадщини.

Перший період – дитинство (1940–1958, Одеса – Узбекистан – Одеса). Йосеф Дорфман народився в Україні, в Одесі 1940 року. Після закінчення війни сім'я, яка протягом воєнних дій перебувала в евакуації в Узбекистані, повернулася до Одеси. Коли у п'ятирічного Йосефа виявилися непересічні музичні здібності, напрям його життєвого шляху був визначений. Талановитий хлопець вступив до відомої музичної школи імені П. С. Столярського, яку блискуче закінчив 1958 року. У школі він навчався не тільки гри на фортепіано. До цього періоду належать і перші власні композиції, що написані, з одного боку, під впливом молитов, які він чув від батька та в одеських синагогах, з другого – у них відбивається й українська пісенність. У 12 років юнак уже створював композиції для фортепіано та голосу. Його дитячий цикл «Забавки» (1952) був виданий 1969 року! І саме цей фортепіанний цикл містить композицію «Хоровод», у якій виразно звучать інтонації українського фольклору.

Слід зазначити, що хоч батьки Йосефа Дорфмана і не були музикантами, по батьківській лінії в їхньому роду були відомі рабини й кантори, зокрема Лейб Шапіро – керівник синагогального хору в Тульчині, твори якого увійшли до Антології єврейської музики. Отже, єврейська музика, що постійно звучала в будинку його батьків, чудові співи канторів у синагогах Одеси, твори українських композиторів, які він грав, українські народні пісні лишили незабутні враження в душі юнака. Отже, дитинство і навчання в музичній школі визначимо як перший період життєтворчості Й. Дорфмана.

Другий період – становлення (Одеса, 1958–1968 – Москва, 1968–1972) розпочався під час навчання в Одеській консерваторії в класах фортепіано професорки М. Старкової і композиції професора О. Когана. Саме у цих двох іпостасях – виконавця і композитора – продовжився розвиток Й. Дорфмана як музиканта. Він закінчив консерваторію 1963 року, і з цього ж року починається його педагогічна діяльність в *Alma Mater*, де молодий фахівець почав викладати історію

музики. Жага нових знань, тяга до незвіданого, постійна праця і прагнення до самовдосконалення – риси, що були притаманні особистості Й. Дорфмана протягом його життя. Тому природним було його рішення оволодіти ще однією професією – диригента. Успішне навчання на диригентському факультеті з 1963 по 1965 рік сприяло опануванню тонкощів професії, що стало в нагоді в його подальшій творчій кар'єрі.

За часи навчання і викладання в Одеській консерваторії Й. Дорфман написав низку творів, зокрема: фортепіанний цикл із семи п'єс «Блискітки» (1958–1959, виданий 1964 року), «Кадіш» пам'яті матері для скрипки *solo* (1965), «Дивертисмент» для струнного оркестру (1967), Сонату для фортепіано № 1 (1967, видана 1993 року). І якщо «Кадіш» містить єврейські тематичні інтонації, то в «Блискітках» і Сонаті № 1 відчутні українські мотиви.

Соната № 1 для фортепіано містить дві частини. У першій частині, *Adagio*, композитор створює мелодичні лінії речитативного характеру з вільною ритмічною пульсацією. Короткі фрази з широкими інтервалами, розділені паузами, підкреслюють «інструментальність» інтонування. Такти 7–12 створюють певний сполучний епізод, побудований на матеріалі іншого роду: навмисне повторення короткого (з двох нот) мотиву, з різкими акордами, що повторюються всередині одного такту. Контрастом звучить секунда в контроктаві, що двічі з'являється без підготовки (т. 8, 10). Після ще декількох, зовнішньо не пов'язаних між собою коротких фрагментів, починається розгорнутий (середній) епізод (т. 13–14), побудований на поступовому низхідному русі з повторенням певного інтонаційного зерна. Цей епізод не має ніяких метроритмічних рамок і йде без позначення тактових рисок. Його фрагментарність підкреслює відсутність завершення й безпосередній перехід до початку нового розділу: далі варіюються ті ж короткі побудови, які звучали раніше. Початковий епізод нагадує про себе у т. 20–23, 26–27, 30–34, 49–51, між ними вкрапляються варіанти інших звукоутворень: т. 9 явно перегукується з т. 15, 7 т. – прообраз 35-го, т. 44–46 є ремінісценцією середнього епізоду... Від т. 37 починається

побудова, що нагадує віртуозну середину, але, вірогідніше, її треба розглядати як початок коди.

Таким чином, при всій зовнішній строкатості тематичного матеріалу, можна вибудувати певний тип структури, яку визначимо як тричастинну форму з елементами варіаційності (*Схема 1*):

Схема 1. *Структура 1 частини Сонати № 1 Й. Дорфмана.*

A			B	A ₁			Coda
a	b	c		c	a	b	
1–6,	7–8,	9–12	13–14	16–19,	20–33,	35–36	37–51

Друга частина, *Allegro moderato*, створена в сонатній формі. Її лейтрим (шістнадцятка і восьма з крапкою), який виник ще в першій частині, у другій використовується як основна деталь теми, з якої ця частина і починається. Тема являє собою період з двох речень (6 т. + 3 т.). Чіткий маршовий ритм у поєднанні з низьким регістром створює відчуття похмурої безвиході та готує до майбутніх драматичних колізій.

У т. 10 з проведення головної теми починається розгорнутий сполучний розділ, у якому з'являються нові тематичні утворення: тріольний і синкопований ритми, на тлі яких формується ламана мелодія рівними чвертями, що рухається широкими інтервалами (навіть є секста через дві октави), власне тріолі також доволіно перекидаються з нижнього регістру фортепіано до високого. Разом це створює враження вільної винахідливої «строкатості», після чого має природно сприйматися подальше різноманіття коротких, різних за засобами виразності фрагментів: тут і пасажі шістнадцятими (тт. 28–29), і ритмічні нагадування про головну тему, і рівні чверті з тт. 23–27, і натяк на поліфонію у тт. 36–37.

У тт. 38–39, 41–43 композитор застосовує ще один новий прийом – акордову фактуру. Можна припустити, що йде вільна імпровізація, покликана об'єднати розрізнені тематичні уривки, надаючи їм певної функції: підготовки нової теми, що типово для сполучних епізодів.

В т. 49 з'являється побічна тема, і тут задум автора остаточно прояснюється. На зміну мозаїчності і «випадковості» появи попередніх побудов приходить давно очікувана стабільність: композитор створює широку розгорнуту мелодію, де відчутні українські мотиви, плавність якої не порушують широкі стрибки. Ліричний характер теми підкреслює ритмічно сталий супровід: арпеджовані тріолі в лівій руці.

Наступний епізод (тт. 57–73) поєднує типове для стилю Й. Дорфмана розмаїття фактурних прийомів: синкопи, стрибки, «перегукування», невеликий акордовий фрагмент, неочікувані паузи – усе це підготовлює великий розділ, який визначимо як розробку (тт. 74–134).

Основним «будівельним матеріалом» для розробки стали вже використовувані раніше тріолі з великою кількістю дисонансів, що створює враження певної еkleктики, стихійності, яка набирає сили в процесі руху, що не знає перешкод.

Починаючи з т. 86, тріолі стають акордовими, що позначає другий етап розвитку: акорди стають все більш насиченими, але замість очікуваного вибуху – низка окремих нот рівними чвертями, збагачених треллю, що частково знімає напругу. Нагадуванням про середній розділ першої частини є тт. 107–116, де застосований хвилеподібний рух шістнадцятими, що створює ліричний настрій, але це лише невеликий перепоочинок перед поверненням драматичний подій. Знову тривожно пульсують акорди тріолями, ритмічні «перебивки» посилюють напруження. У тт. 128–134 настає певний перелом, коли на *pp* звучить синкопований дисонантний повільний хорал: сліди бурі, відгуки потрясінь та одночасна підготовка наступного розділу.

З т. 135 починається проведення побічної теми – початок дзеркальної репризи. Тема перекидається з регістру до регістру, що надає їй «всеохоплюючого» характеру: це вже не просто лірика, а ніби частина загального життєвого процесу, від активності якого неможливо відійти надовго. Головна партія з'являється у т. 148; не обмежуючись точним проведенням, у репризи вона суміщає функції головної партії та коди й піддається активному розвитку. У процесі цього розвитку

За часів навчання в аспірантурі відбулося декілька важливих подій. Перш за все, одруження 1969 року з Лілі Перельман, студенткою-піаністкою, у шлюбі з якою він прожив усе життя.

Другою важливою подією стало запрошення аспіранта Й. Дорфмана, завдяки його непересічному таланту, до роботи на кафедрі композиції Державного музично-педагогічного інституту імені Гнесіних, де він працював з 1969 до 1972 рік.

Третьою подією став захист у 1971 році кандидатської дисертації, присвяченої П. Гіндеміту, творчість якого він глибоко шанував. Підкреслимо, що вивченням і пропагуванням музики П. Гіндеміта він займався протягом усього життя: від прем'єрного виконання сонати німецького композитора на концерті в Одеській музичній школі імені П. С. Столярського до проведення за його ініціативою міжнародної конференції, присвяченої творчості П. Гіндеміта, в Ізраїлі.

Наприкінці 1960-х – початку 1970 років молодий талановитий композитор написав низку творів, зокрема, другу фортепіанну Сонату (1969), Концерт для фортепіано з оркестром (1969, виданий 1981 року), Сонату для скрипки і фортепіано (1970), Партиту для струнного квартету (1970, з присвятою Г. Літінському), «Увертюру» для симфонічного оркестру (1971), чотири «Балади» для баритону і фортепіано на вірші Ф. Війона (1972) та ін. Вочевидь, жанровий діапазон «московського етапу» другого періоду творчості Й. Дорфмана розширився. Його твори звучали на концертній естраді у виконанні талановитих молодих музикантів, зокрема піаніста О. Наседкіна, й отримували схвальні відгуки видатних композиторів: Д. Шостаковича, А. Хачатуряна тощо. Але пошуки Й. Дорфмана в галузі музичного авангарду не віталися владою, та й взагалі в 70 роки політична ситуація у Радянському союзі погіршувалася. Після хрущовської відлиги починалася епоха «застою», епоха Брежнєва, і чимало прогресивно налаштованих митців виїхали за кордон. Ба більше. Саме в ці роки відбулася масова репатріація євреїв з СРСР. Багато музикантів, режисерів, акторів були змушені виїхати, оскільки лишилися без роботи. Й. Дорфман, який відмовлявся писати твори на замовлення, які б подобалися владі,

читав лекції про сучасну західну музику, захоплювався А. Шенбергом, писав твори, де віддзеркалювалися новітні, авангардні, течії, 1972 року теж втратив роботу в Державному музично-педагогічному інституті імені Гнесіних. І, як згадувала дружина композитора Л. Дорфман, нині професор *Zubin Metha Music School* Університету в Тель-Авіві, коли ректор інституту імені Гнесіних наприкінці навчального року запропонував Й. Дорфману як висококваліфікованому фахівцю їхати працювати до Магадану, щоби піднімати там рівень композиторської школи, музикантом було прийняте рішення залишити СРСР, і 1973 року вони з дружиною виїхали до Ізраїлю.

Таким чином, другий період життєтворчості Й. Дорфмана, відповідно географічному критерію, може бути розподілений на два нерівнозначних етапи: одеський (1958–1968) і московський (1968–1972).

Третій період – творча зрілість (1973–2006, Ізраїль). Життя на «землі обітованій» після переїзду складалося непросто. Незважаючи на затребуваність Й. Дорфмана як музиканта, виникли певні проблеми через незнання мови, що заважало йому почати викладацьку діяльність. Тому в цей час він присвятив себе виконавству. Спочатку в ролі диригента оркестру «Солісти Єрусалиму», а після його розпаду через початок війни Судного дня – зосередився на піанізмі. Його успіхи були настільки значними, що наприкінці 1973 року він уже мав записи на радіо, грав із симфонічним оркестром.

Й. Дорфман досить швидко отримав підтвердження диплома кандидата мистецтвознавства, що мало вагоме значення як для нього, так і для достатньо молодої ізраїльської музичної освіти. Отже, уже восени його запрошують до викладання теоретичних дисциплін в Академії музики імені С. Рубіна в Тель-Авіві.

Кар'єра Й. Дорфмана в Ізраїлі розвивалася за чотирма напрямками. Перший з них – викладацька діяльність. Його педагогічний талант, енциклопедичні знання сприяли тому, що вже 1981 року він очолює кафедру, якою керує до 1985 року. Керує настільки успішно, що 1985 року його обирають ректором Академії! Таким чином, відбулося визнання Й. Дорфмана як непересічного викладача й блискучого

організатора навчального процесу. І не тільки в Ізраїлі. У 90 роки слава про нього як композитора і викладача поширюється по всьому світу – він стає запрошеним професором відомих музичних закладів вищої освіти, зокрема Вищої школи музики (Франкфурт-на-Майні, Німеччина), Колумбійського університету (Нью-Йорк, США) та ін. Свідченням досягнень Й. Дорфмана в музичній педагогіці є і його учні, відомі композитори Аві Мограбі, Урій Едельман, Офер Бен-Амотс.

Другий напрям кар'єрного розвитку видатного музиканта – виконавська діяльність, що розпочалася з перших днів перебування в Ізраїлі й тривала до останніх миттєвостей його земного існування, бо він помер в Лос-Анджелесі 2006 року в антракті концерту, де виконував з колегами «Тріо пам'яті Д. Шостаковича».

Як виконавець, він виступав у трьох іпостасях: піаніст, диригент, ансамбліст. І скрізь досягав довершеності! Його унікальне виконавське бачення спиралося на композиторське мислення. Бездоганий піанізм і оригінальні інтерпретації творів підкорювали публіку в Європі, США і, безумовно, в Ізраїлі.

Третій напрям – музично-просвітницька, громадська діяльність. З 1985 до 1989 року Й. Дорфман очолює Спілку композиторів Ізраїлю, організовує низку фестивалів, де пропагується сучасна, зокрема ізраїльська, музика: у Литві (Вільнюс, 1992), Україні (Одеса, 1993), Росії (Санкт-Петербург, 1995) тощо (Йосеф Дорфман: відроджена єврейська класична музика, 2013). Так, для міжнародного фестивалю єврейської музики у Вільнюсі (1992) Й. Дорфман створив масштабний вокально-симфонічний твір – ораторію «*Cantillorio*»¹(«Кантілорія»). Дві Книги «Кантілорії» (1990, 1991), що написані на біблійські тексти, виконують три хори: чоловічий, мішаний та хор хлопчиків, квартет солістів, два читці і симфонічний оркестр. Задум митця розкривається завдяки створенню низки тем, які він доручає кожному з хорів, лейтритму, що пронизує всю партитуру, шумовим ефектам

¹У примітках композитор надає роз'яснення: «*Слово *Cantillorio* виникло як синтез кантілени та ораторії».

в оркестрі, введенню в партитуру завивання сирен – відлуння війни – і посиленню динаміки аж до кульмінації, після якої настає пронизлива тиша (генеральна пауза), на тлі якої звучать слова читця про жахіття воєнних часів.

Але не тільки власні твори пропагував Й. Дорфман. Його цікавила й надихала сучасна музика, музика ХХ–ХХІ століть, тому на фестивалях, організованих митцем, звучали твори А. Берга, А. Шенберга, Е. Блоха, Д. Шостаковича, П. Бен-Хаїма, Л. Бернстайна, А. Копленда, А. Крейна, Є. Станковича, та ін. Митець багато уваги приділяв питанням розвитку ізраїльської композиторської школи, бо вважав, що, в якій би країні не народилися чи вчилися єврейські композитори, вони розвивають саме ізраїльську музичну культуру, збагачують її та сприяють її розквіту.

Й. Дорфман володів надзвичайною енергетикою, його ідеї завжди були креативними, а сила впливу його особистості була винятковою. Він завжди втілював задумане в життя. Під час роботи в журі престижного міжнародного конкурсу піаністів імені М. К. Чюрльоніса в Литві (м. Вільнюс) його осяяла думка про проведення в цій країні фестивалю єврейської музики. І вже 1992 року завдяки його енергії та переконливій аргументації такий фестиваль відбувся.

Підкреслимо, що Й. Дорфман спрямовував свою енергію на організацію не тільки музичних фестивалів, але й наукових симпозіумів. Так, завдяки йому відбулася міжнародна конференція, присвячена 110-річчю від дня народження П. Гіндеміта.

Синтезом педагогічного і просвітницького різновидів діяльності митця стала організація літньої міжнародної музичної академії – *International Summer Academy of Music*, яку за рік до смерті, 2005 року, Й. Дорфман створив у німецькому місті Міхельштадті, де до сьогодні проводяться фортепіанні та композиторські майстер-класи, на які запрошуються видатні митці світового рівня, та конкурси молодих виконавців і композиторів. Авторці цієї статті поталанило здобути перемогу на фортепіанному конкурсі 2012 року і, за традицією, працювати у складі журі наступного конкурсу 2013 року. Спілкування

з Л. Дорфман, Д. Поллаком, О. Бен-Амотсем надзвичайно надихало. Названі мистецькі заходи вражали високим професіоналізмом, творчою атмосферою, що вкупі сприяло становленню молодих виконавців. Композиторський конкурс, що нині носить ім'я Й. Дорфмана, виявляє талановитих молодих митців, які створюють нову музику, як і мріяв видатний ізраїльський композитор.

Але попри важливість трьох розглянутих напрямів діяльності, четвертим – головним для Й. Дорфмана – було написання музичних творів. В Ізраїлі вектор композиторської творчості митця дещо змінюється в бік написання духовних композицій. Закладена з дитинства Віра (іудаїзм) з кожним днем перебування в Ізраїлі посилювалася і, крім інструментальних творів, у доробку Й. Дорфмана з'являються хоріві. І однією з перших є композиція «Камені Єрусалиму» (1973–1974), що створена для сопрано *solo*, перкусії та каменів, які митець особисто збирав у святому місті, що вважав найпрекраснішим на Землі, та під час виконання твору стукав ними.

Й. Дорфман продовжував експериментувати і з жанрами, і з виконавськими складами – 1992 року були створені три мотети для чоловічого хору на тексти псалмів, 1995 року написана кантата «Духовні діалоги» для віолончелі, чоловічого хору, солістів і ансамблю хлопчиків, а також молитва «Мир Єрусалиму» для сопрано *solo*, труби й органа. 2000 року Й. Дорфман створив кантату, яку присвятив загиблим в Освенцимі та під час Голокосту: «...*das sie leben*» для тенора, баритона та мішаного хору *a cappella*, за основу якої взяті псалми Давида і текст «Пісні про убієнний єврейський народ» І. Кацельсона, який був убитий 1 травня 1944 року в концтаборі Освенцим.

У перші роки перебування в Ізраїлі композитор експериментував у галузі електронної музики із застосуванням як природних звуків, так і оброблених за допомогою синтезатора, електронного модулятора та іншого електроакустичного обладнання. Прикладом такої композиції є твір «*Viribus Unitis* № 1» для фортепіано, кільцевого модулятора та гучномовців (1977). Й. Дорфман – чудовий піаніст, і в композиціях, створених для фортепіано, він прагнув до охоплення його повного

діапазону, тобто максимально використовував можливості інструмента. А в творі «*Viribus Unitis № 3*» (1979). композитор поєднав фортепіано з голосом, ударними, а також кільцевим модулятором і гучномовцями. Експериментував Й. Дорфман до останніх днів свого земного шляху. Так, 2000 року ним була написана ораторія «*The Schoepfung*» для мішаного хору, хору хлопчиків, колоратурного сопрано, тенора, баритона, баса, кларнета, шофара, віолончелі, ударних та клавішного синтезатора. Застосування шофара – народного ізраїльського ритуального інструмента – мало для композитора важливе значення, адже традиція гри на ньому сходиться до біблейських часів; шофар згадується в рядках Тори (Книга Левіт), де йдеться про те, що Сьомого місяця синам Ізраїлевим буде спочинок, згадка про голос сурми (шофара), святі збори (Лев. 23: 23–25). Якщо у давні часи в шофар сурмили з різних важливих приводів, зокрема, коли йшли на війну, то сьогодні цей інструмент звучить в синагогах на іудейський Новий рік та на Судний день (День спокутування).

Й. Дорфмана надзвичайно надихав ізраїльський фольклор. Через багато років в Ізраїлі він повернувся до тих прекрасних мелодій, які співав йому батько в дитинстві, повернувся до першоджерел, що стали підґрунтям його композиторської творчості. Таким чином з'явилася низка творів, написаних під враженням від народного музикування клезмерів, зокрема, «*Klezmer Ballad*» – концертно для фортепіано і струнного оркестру (1995). А однією з перших композицій, створених на «землі обітованій», є «Дванадцять колін Ізраїлевих» для клавішних інструментів, шофара, перкусії, зі світловими ефектами та слайдами вітражів Марка Шагала (1975) (Дорфман Йосеф, н. д.).

Жанрові обрії композиторського доробку Й. Дорфмана розширилися й за рахунок написання низки музично-сценічних творів – опер і балетів. Спадщина ізраїльського митця, зокрема, містить оперу «*The Dragon*» на дві дії (1982–1984, за п'єсою Є. Шварца), оперу-монодраму «*Shulamith*» на одну дію (1995) за мотивами Старого Завіту для сопрано та ударних інструментів, балет «*Waves of Time*» на біблійні теми (1984), «*Magic ballet*», де композитор застосував поєднання

арфи й перкусії (1980) та ін. А в мультимедіа «*Mantle of Stones*», написаній у графічній нотації, Й. Дорфман використав звучання людського голосу, природних звуків та каміння (1980).

Отже, відповідно до висновків дослідження Н. Савицької щодо вікового музикознавства, біографічний сценарій Й. Дорфмана корелює з першим варіантом третьої типологічної моделі, «яка розвивається за *крещендючим* принципом»: це «поступове формування без рапто-вих зупинок і зрушень, латентних або явно виражених криз, природній розвиток таланту, що сягає вершини в фазі акме» (Савицька, 2008: 217), що відповідає, зокрема, логіці життєтворчої дуги таких митців, як Мендельсон, Шопен, Брукнер, Франк, Сен-Санс.

Висновки.

У підсумку аналізу життєтворчості Й. Дорфмана здійснена її періодизація згідно з біографічним, географічним, творчо-еволюційним та віковим критеріями. Періодизація сприяла структуруванню життєвих перипетій митця, його просвітницьких проєктів і творчих досягнень.

Установлено, що три періоди життєтворчості Й. Дорфмана відображують його еволюцію як композитора, виконавця, педагога, громадського діяча та просвітителя. **Перший період** (1940–1958, Одеса – Узбекистан – Одеса) – *дитинство*, коли визначилася його доля музиканта; **другий** (Одеса, 1958–1968 – Москва, 1968–1972) – *становлення* Й. Дорфмана як виконавця і композитора; **третій період** (1973–2006, Ізраїль) – *творча зрілість* – кульмінаційна зона життєтворчості митця, коли єврейська тема, тема страждань єврейського народу превалює в його доробку як у змістовому вираженні, так і в інтонаційному насиченні створених ним композицій, а досягнення Йосефа Дорфмана в різних галузях музичної культури визнані світом.

Перспектива подальших розвідок спадщини Й. Дорфмана полягає в дослідженні творів митця, які віддзеркалюють постмодерні пошуки ізраїльського композитора.

ЛІТЕРАТУРА

- Бентя, Ю. (2019, 24 верес.). Ізраїльська музика в Національній філармонії: старі концепції, чесне виконання. https://lb.ua/culture/2019/09/24/438123_izrailska_muzika_natsionalniy.html
- Дорфман Йосеф. У *Електронна єврейська енциклопедія WorldORT*. <https://eleven.co.il/jewish-art/music/11465/>
- Йосеф Дорфман: відроджена єврейська класична музика. (2013, 15 бер.). *Ізраїль для вас*. <https://il4u.org.il/blog/about-israel/culture/iosif-dorfman-vozrozhdannaya-evrejskaya-klassicheskaya-muzyka>
- Раух, Карина (2008, 23.04). Пам'яті Йозефа Дорфмана. <https://viknaodessa.od.ua/newspaper/news/?9908>
- Савицька, Н. В. (2008). *Хронос композиторської життєтворчості*. (Монографія). Львів: Сполом.

REFERENCES

- Bentia, Yu. (2019, Sept. 24). Israeli music in the National Philharmonic: old concepts, honest performance. https://lb.ua/culture/2019/09/24/438123_izrailska_muzika_natsionalniy.html [in Ukrainian].
- Dorfman Yosef. (n.d.). In *Electronic Jewish Encyclopedia WorldORT*. <https://eleven.co.il/jewish-art/music/11465/> [in Russian].
- Raukh, K. (2008, Apr. 23). In memory of Yosef Dorfman. <https://viknaodessa.od.ua/newspaper/news/?9908> [in Russian].
- Savitska, N. V. (2008). *Chronos of the composer's creative life*. (Monograph). Lviv: Spolom [in Ukrainian].
- Yosef Dorfman: revived Jewish classical music. (2013, March 15). *Israel for you*. <https://il4u.org.il/blog/about-israel/culture/iosif-dorfman-vozrozhdannaya-evrejskaya-klassicheskaya-muzyka> [in Russian].

Natalya Zolotaryova

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
PhD in Art Studies, Associate Professor, the Department of Special Piano;
e-mail: natalyazolo@meta.ua; ORCID iD:0000-0001-9768-248X

The life and work of J. Dorfman: self-knowledge journey

Statement of the problem. The name of Joseph Dorfman (1940, Odesa, Ukraine – 2006, Los Angeles, buried in Tel Aviv, Israel) is little-known in our country, although the artist began his career in Ukraine, and his composer creation is

extremely large and diverse – it contains more than 200 works in various genres that have received worldwide recognition. In addition, J. Dorfman was involved, along with J. Tal, M. Kopytman and N. Sherif in the creation of the modern Israeli school of composing. Thus, the study of the origins of J. Dorfman's work, his heritage in general and its genre and style paradigm is an important task of music science.

Objectives, methods, and novelty of the research. *To date, there is no study of the creativity and personality of the outstanding artist of the twentieth and early twenty-first centuries – J. Dorfman – in the national musicology. The latter determines the novelty of the proposed research, as well as the study of the origins of J. Dorfman's work, his legacy in general, and its genre and stylistic direction. The purpose of the study is to create a periodisation of the life of the outstanding Israeli composer and to consider the most significant works of his heritage. The study used methods such as biographical to study the composer's life; historical and contextual to identify J. Dorfman's achievements in the context of Israeli musical art; the value method to comprehend the artist's worldview of the spiritual perception of the world; and the genre and style to highlight the composer's achievements in terms of the genre palette and style paradigm.*

Research results. *The analysis of J. Dorfman's life work allowed for its periodisation according to biographical, geographical, creative, evolutionary and age criteria. The periodisation helped to structure the artist's life vicissitudes, pedagogical achievements, educational projects, and creative achievements. The three periods of J. Dorfman's life reflect his evolution as a composer, performer, teacher, public figure, and educator. According to the conclusions of the study by N. Savytska's study of age-old musicology, J. Dorfman's biographical scenario corresponds to the logic of the life arc of such artists as Mendelssohn, Chopin, Bruckner, Franck, and Saint-Saëns.*

Conclusion. *Three periods of J. Dorfman's life are identified: the first (1940–1958, Odesa – Uzbekistan – Odesa) is his childhood, when his fate as a musician was determined; the second (Odesa, 1958–1968 – Moscow, 1968–1972) is the formation of J. Dorfman as a performer, teacher, and composer; the third period (1973–2006, Israel) – creative maturity – the culmination of the artist's life, when the Jewish theme of his work became decisive, and his achievements in various fields of musical culture were recognized by the world academic community.*

Keywords: *Israeli school of composition; J. Dorfman; genre; style; composer-performer; teacher-educator.*

Стаття надійшла до редакції 21 лютого 2025 року

УДК 78.071.1(510)(092)

DOI 10.34064/khnum2-38.07

Чернявська Маріанна Станіславівна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського
кандидат мистецтвознавства, професор,
проректор з наукової роботи,
професор кафедри спеціального фортепіано;
e-mail: pianokisa@gmail.com; ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-8379-5536>

Цінь Юйхан

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського
аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики;
e-mail: 1812866606@qq.com; ORCID iD: 0009-0004-7905-0242

**Митець та його час:
життєтворчість композитора Ду Мінсіна**

Статтю присвячено реконструкції життєтворчості видатного китайського композитора Ду Мінсіна (народився 1928 року) – корифея національного музичного мистецтва ХХ – початку ХХІ століть. На основі залучення біографічного методу дослідження пропонується загальна періодизація творчості митця, що охоплює декілька складних етапів розвитку Китаю. Композитор найбільш відомий як симфоніст: автор масштабних творів для оркестру, симфоній, балетів, симфонічних поем та сюїт, скрипкових та фортепіанних концертів з оркестром, музики до кінофільмів тощо. Його фортепіанна творчість залишилася в тіні симфонічних композицій. Однак композитор починав свій шлях у музиці саме як піаніст, а фортепіано супроводжує майстра все його життя і залишається його улюбленим інструментом. Хоча композитор писав у багатьох жанрах, саме фортепіано стало для нього інструментом-Всесвітом, якому він довіряв усі свої думки, створюючи музику, що увійшла до золотого фонду китайського мистецтва.

Ключові слова: композитор; піаніст; реконструкція життєтворчості; періодизація; вчитель; стиль; фортепіано; оркестр.

Постановка проблеми.

Останнім часом у сучасному музикознавстві почав формуватися напрям, присвячений біографічним підходам у дослідженні музики.

За твердженням І. Розман, «сучасний стан світової історико-теоретичної думки <...> визначив особливий інтерес до історії особи» (Розман, 2020: 22). Це привело до перенесення дослідницької уваги «з окремих груп на індивідуума, з оточуючого людину середовища на особистість у конкретній історичній дійсності» (там само). Але питання щодо необхідності вивчення біографії митця як підґрунтя / контексту його творчості досі викликають дискусії. Вони спричинені протиріччями, які можуть виникнути під час застосування біографічного методу для аналізу творчості композитора, як через опозиції (правда / неправда, індивідуальна траєкторія / соціальний контекст, свобода / детермінізм і т. ін.), так і через сумніви в його значущості як ресурсу розуміння об'єкта вивчення. Утім музикознавці, особливо у працях історичного напрямку, часто стикаються зі складними зв'язками між життям і творчістю митців, і в цій галузі біографічний вимір часто виникає як частина підходу до об'єкта дослідження.

Видатний китайський композитор, диригент і педагог Ду Мінсін (杜鸣心, Du Mingxin), який народився 1928 року, є одним із корифеїв китайського музичного мистецтва ХХ – початку ХХІ століть. Він – один із «патріархів китайської композиторської школи» (Сю Фу, 2014: 110), чия творчість стала мостом між глибокими національними традиціями та західними музичними формами, людина, чия доля була спотворена бурями епохи, але чий талант зумів пробитися крізь них, набувши неповторного голосу. Композитор найбільш відомий як симфоніст: автор масштабних творів для оркестру, симфоній, балетів, симфонічних поем та сюїт, скрипкових та фортепіанних концертів з оркестром, музики до кінофільмів тощо. Його фортепіанна творчість залишилася в тіні симфонічних композицій. А втім відомо, що композитор починав свій шлях у музиці саме як піаніст, фортепіано супроводжує майстра все його життя і є його улюбленим інструментом.

Життя і творчість Ду Мінсіна, що охоплює декілька складних періодів розвитку Китаю, потребує ретельного вивчення. Це пов'язано з тим, що багато обставин у житті країни піддавалися різним оцінкам відповідно до соціально-політичних поглядів, що змінювалися

у країні протягом ХХ століття. Це, у свою чергу, впливало на оцінку музичної діяльності музиканта, яка збігалася з тими чи іншими подіями в країні та його власному житті. Для справжнього розуміння творчості Ду Мінсіна, його особистості й художньої індивідуальності, та створення відповідного психологічного портрету митця виникає необхідність вивчення складних переплетень його людської і творчої біографії в контексті виру подій, що відбувалися в Китаї протягом життя музиканта.

Останні дослідження і публікації за темою статті. У роботах науковців фігурують різні теоретичні аспекти, пов'язані з біографічним підходом, та обговорюються відповідні погляди на необхідність вивчення особливостей життєтворчості митця. Зокрема, Л. Кияновська вважає, що реконструкція психологічного портрету композитора є джерелом пізнання його індивідуального стилю (Кияновська, 2010: 62). Видатна українська музикознавиця радить дослідникам творчості того чи іншого композитора, які хотіли би бути коректними «у ставленні до іншої особистості, тим більше особистості видатної і багатогранної, ... враховувати чимало “модусів художньої індивідуальності”, які передбачають різні парадигми спілкування композитора з усім багатоманітним оточенням, з урахуванням як імпульсів суспільства, так і генетичного коду, впливу родинного середовища, початків музичної освіти, перших вражень і духовних кумирів тощо» (Кияновська, 2010: 62–63). Серед інших аспектів авторка відзначає «специфічність прояву особистості в художній творчості, особливості сприйняття і відтворення дійсності у ній», «співвіднесеність власної оцінки свого твору композитором – музичною критикою – аудиторією свого часу – врешті майбутнім слухачем» (Кияновська, 2010: 63). Остання позиція, на переконання дослідниці, свідчить про необхідність залучення феноменологічного підходу.

Обґрунтування цієї тези знаходимо в науковій праці О. Копелюка (2018), який визначає, що феноменологічний підхід «як аналітична процедура тлумачення музичної творчості спрямовує на розуміння методів композиторського мислення» (Копелюк, 2018: 3). Досліджуючи

творчість видатного українського композитора І. Карабиця, більшість років життя якого припало на радянські часи – «неоднозначну епоху для музичного мистецтва України» (Копелюк, 2018: 1), автор роботи намагався досягти достовірного розуміння кожного твору з музичного доробку митця. Саме необхідність встановлення об'єктивної оцінки діяльності композитора спонукала дослідника до вивчення його стилю як феноменологічного явища, що «відображає дух епохи, в яку живе композитор, і найголовніше – картину світу творчості митця» (там само). Феноменологічний метод дозволяє якнайкраще досягнути «поетапне входження в духовну ауру життєтворчості композитора: від вивчення еволюції фортепіанного стилю, через розуміння його генези та чинників – до створення сучасними виконавцями власних концепцій творів митця» (там само).

Цю думку підтверджує і наукова позиція О. Овсяннікової-Трель щодо необхідності залучення біографічного методу «для виявлення індивідуально-стильової динаміки композиторської творчості» (Овсяннікова-Трель, 2021: 4). Поняття «біографічного сценарію», за яким відбувається динаміка вікової свідомості творчої особистості, введено в музикознавчий обіг Н. Савицькою (2010). На думку дослідниці, «системну реконструкцію життєтворчості, світу рефлексій <...> видатних митців» (Савицька, 2010: 9) неможливо здійснити без залучення методологічного апарату біографіки – «корпусу документальних матеріалів, безпосередньо пов'язаних з особистісним планом мистецького самоздійснення» (там само). Таку ж позицію підтримує й В. Бондарчук, вважаючи, що вивчення життя композитора, яке ми зазвичай називаємо творчою біографією, – це «життєвий і творчий шлях митця, зумовлений культурно-історичними та особистісними чинниками, відображеними у його художній творчості» (Бондарчук, 2019: 44).

У творчому життєпису має бути задіяний алгоритм, «в якому кожна віха біографії майстра представлена як чергова фаза творчого сходження, піднесення, в яких простежується єдність, цільність, що вирізняє особистості серед інших постатей, індивідуальностей» (там само). Однак, за твердженням В. Менжуліна (2011), коли в центрі уваги

опиняється особистість, людина, – не може існувати «єдиного універсального методу біографічного дослідження, його уніфікації» (цит. за: Бондарчук, 2019: 42), тому необхідно шукати і відкривати «унікальні методологічні прийоми для дослідження окремої постаті у динамічному і розгалуженому полі контекстуального простору» (цит. за: Бондарчук, 2019 : 43). Хоча найбільш загальні тенденції, характерні для кожного вікового періоду творчості, все ж існують. Так, ранній вік зазвичай є «часом формування першооснов особистості, народження *homo creator*» (Савицька, 2010: 11), зрілий вік є періодом «осягнення професійної досконалості і свободи мислення» (там само: 12), пізній вік стає підсумком «концептуалізації власного життя» (там само: 13).

Всеосяжне висвітлення феномена композитора в європейській музичній культурі пропонує у своїй дисертації І. Коновалова (2019). Дослідниця розглядає сутність композиторської праці та її смислові трансформації в контексті європейської культури ХХ століття, висвітлюючи її особистісний і діяльнісний аспекти. Авторка відзначає, що в європейському музичному мистецтві постать автора-митця «виражає художні здібності індивідуальної творчої особистості, наділеної комплексом унікальних властивостей: духовністю, творчою свідомістю, музичним інтелектом, генеруючою креативною функцією творця музичної картини світу й здатністю здійснювати культуротворчу діяльність» (Коновалова, 2019: 422–423).

Якщо феномен композитора в європейській культурі ХХ століття вивчений достатньо ґрунтовно, то в культурному часопросторі Китаю бракує подібних наукових праць. Однак ХХ століття було дуже бурхливим і принесло значні зміни в політичне життя Китаю. Спочатку повалення імператорського ладу в 1911 році та подальші процеси політичного й економічного розвитку благотворно відбилися на культурному житті країни. Друга половина століття принесла ще більш стрімкі події, які неабияк вплинули на життя і творчість китайських митців. Радикальні зміни безпосередньо торкнулися китайського мистецтва загалом, і поезії та музики зокрема. Серед найбільш гучних подій, що привели до кардинальних змін у суспільстві – перший

Всекитайський з'їзд працівників літератури та мистецтва (1949); курс під гаслом: «Нехай розквітають сто квітів, нехай змагаються сто шкіл» (1956); курс на «випалювання отруйних трав» (1957); «великий стрибок» – «один рік напруженої праці – десять тисяч років щастя» (1958); «культурна революція» (1966–1976); маніфестації на площі Тяньаньмень, присвячені пам'яті Чжоу Еньлая (1976); початок реформ Ден Сяопіна (1979); знову події на площі Тяньаньмень (1989), поява «соціалізму з китайською специфікою», безпрецедентне економічне зростання, що змусило весь світ спрямувати погляд у бік Китаю (Лу Цзе, 2017: 52).

Весь цей бурхливий і не завжди благотворний вир подій мав безпосередній вплив на національне музичне мистецтво загалом і композиторську творчість зокрема. Знеособлення композиторської індивідуальності, репресії митців у часи культурної революції, намагання уряду тотально контролювати весь креативний процес написання музичного твору, знуцання над авторами щодо недостатнього рівня «пролетаризму» в їхній музиці і т. ін. Незважаючи на це, у китайському музичному мистецтві протягом ХХ століття сформувалася значна кількість талановитих композиторів, багато з яких отримали музичну освіту в різних країнах. Дехто залишився жити і працювати за кордоном, але більшість з них повернулися в Китай, продовжуючи створювати музику і передавати свій досвід молодому поколінню.

Кожна така творча доля є унікальною і потребує належного наукового висвітлення. На думку Чжу Фендайцзяо, вивчення особистості видатного митця «дає можливість найбільш глибоко і точно дослідити музичну спадщину художника» (Чжу Фендайцзяо, 2019: 191). Дослідниця наполягає на важливості вивчення біографічного плану: «Щоб краще зрозуміти сенс творінь композитора, необхідно розглянути його оточення, етапи творчого становлення, особливості характеру і особистісні якості, його громадянську позицію і особливості світогляду» (там само).

Саме на таке вивчення заслуговує життєтворчість Ду Мінсина – яскравої і трагічної постаті в китайському музичному мистецтві ХХ–ХХІ століть. Однак до сьогодні довге і неймовірно насичене подіями

життя цього видатного композитора, піаніста і педагога не отримало належного наукового висвітлення та музикознавчої оцінки. Це сталося через те, що інформація про китайського митця багато років була вкрай обмеженою. Деякі відомості про Ду Мінсіна доступні лише китайською мовою, зокрема, китайська енциклопедія «Baidu» (百度, p.d.) представляє коротку біографію та основні досягнення композитора. Непрямі згадки можна знайти в монографіях і статтях, присвячених вивченню історії музичної культури Китаю у XX столітті (Ван Юйхе, 1992; Цао Мейюнь, 2001; Тун Даоцзинь, 2001; Лян Маочунь, 2005) та біографій видатних композиторів (Сян Яньшан, 1994, Цзюй Цихон, 1997; Чжоу Чжан, 2003), аналізу окремих творів Ду Мінсіна (Ван Юйхе, 1984; У Цзуцзян, 1998; Чжан Юньтін, 2007; Лян Маочунь, 2008; Чжоу Ванхуа, 2008; Чжун Цююе, 2015; Цінь Юйхан, 2024) та декількох інтерв'ю з композитором у китайських ЗМІ (Су Лан, 1998; Ань Люксінь, 2012; Чень Хун, 2015; Ши Циньюе, 2016; Го Сінь, Ланг Яхуей, 2017). У зв'язку зі святкуванням 50-річного ювілею творчої діяльності Ду Мінсіна у 2008 році був скликаний науковий симпозіум, на якому вперше зроблено спробу дати оцінку творчому внеску майстра в національне музичне мистецтво XX століття (Ту Цзиньмей, 2008). Однак для розуміння творчості Ду Мінсіна цих відомостей недостатньо. Єдиною працею біографічного плану, що вийшла друком в останні роки, стала монографія Сю Фу (2014), але й в цій книзі недостатньо висвітлений вплив різних подій життя композитора на його творчу діяльність.

Таким чином, виникає необхідність у проведенні реконструкції творчої біографії композитора. Ретельне вивчення та зіставлення багатьох джерел, їх узагальнення та «відбудування» об'єктивної картини подій життєтворчості Ду Мінсіна, їх віддзеркалення у нотному тексті його значного музичного доробку допоможе розкрити й глибше зрозуміти музику і стиль митця.

Мета дослідження – створення «періодизації життєтворчого шляху» (Н. Савицька) композитора Ду Мінсіна на основі систематизації його біографічних даних та дослідження «процесу професійної

самореалізації митця» (Н. Савицька) через еволюцію його особистості в часовій перспективі.

Методологія дослідження. Для втілення запропонованої концепції статті задіяні: біографічний метод, який дозволяє встановити і зібрати дані про життя й творчість митця, прослідкувати зв'язок між музичним доробком і життєвими перипетіями композитора; історико-культурний метод для висвітлення історичних фактів, пов'язаних з різними періодами життя Ду Мінсіна, культурного оточення, у якому він перебував у різні часи; психологічний метод, що дозволяє виявити особистісні риси музиканта в часовій еволюції; комунікативний метод для встановлення зв'язків особливостями авторських творів та реакцією на них китайського суспільства; жанрово-стильовий метод для виявлення типового та індивідуального у творчому доробку Ду Мінсіна; феноменологічний підхід – для осягнення музичної творчості композитора та принципів його мислення.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Шлях Ду Мінсіна в музиці розпочався рано й був позначений печаткою часу. Ду Мінсін народився у провінції Хубей в 1928 році. Батьки надали хлопцю перші особистісні настанови та прищепили в дитинстві любов до музики, культури та загальнолюдських цінностей. Уже в десять років, рятуючись від японського вторгнення, Ду Мінсін опинився в Дитячому будинку воєнного часу, де й отримав перші систематичні музичні навички. Ця рання травма війни, втрата батьків та звичного світу, стала глибинним тлом його творчості, хоча вона рідко проявлялася буквально. Ду Мінсін був дитиною, позбавленою материнської опіки, якій не було на кого спертися, і вчителька музики Цзян Жун'їн, піклуючись про нього, по суті, подарувала йому материнську турботу. Увага Цзян Жун'їн до хлопчика зцілила його самотність, біль і смуток, спричинені розлученням з матір'ю, і поступово звільнила його від страху та розпачу. За це він усе життя був вдячний своїй вчительці.

Хлопець пройшов тестування на інтелект, де виділився з більш ніж 300 дітей, з якими розмовляли вчителі школи Юкай, і на початку

літа 1939 року був прийнятий в музичну групу школи. Так розпочався його довгий шлях музичного життя. Школа Юкай була дуже відомою в Китаї та за кордоном, вона складалася зі шкільного, методичного та дослідницького відділів. Керував цим закладом директор – народний педагог Тао Сінчжі. На той час у школі навчалися 168 учнів. Це була найкраща й найталановитіша молодь, оскільки педагоги Юкай зверталися до різних навчальних закладів, збираючи обдарованих дітей. Школа запрошувала для викладання таких експертів і вчених, як Цзянь Боцзан, Хе Лутін, Го Моруо, У Хань, Ай Цін, Дай Айлянь, У Сяобан, Яо Сюеїнь та ін. У ній виступали з промовами та лекціями такі знаменитості, як Ся Янь, Тянь Ву, Лю Байюй та Ша Тін.

Ду Мінсін так згадував початок свого професійного навчання музики: «Навчання у школі Юкай – найкращий період мого життя, який дозволив розвинути мої таланти. Там були дуже добрі вчителі з різних спеціальностей, школа мала достатні кошти, забезпечувала своїх учнів гарним харчуванням. У школі Юкай я вперше побачив фортепіано і тоді дізнався, що у світі є такі красиві інструменти. У ті часи бідним дітям було неможливо навчитися музики. Щодо фортепіано, то його могли дозволити собі лише багаті. Якби не школа Юкай, у мене в цьому житті, можливо, ніколи не було б можливості грати на фортепіано» (цит. за: Сю Фу, 2014: 37).

Першим музичним інструментом Ду Мінсіна стало фортепіано. Директор Тао Сінчжі не шкодував коштів, щоб забезпечити дітям можливість здобути хорошу освіту. Він купив три фортепіано та п'ять органів і запросив відомого композитора Хе Лутіна та його дружину Цзян Жуйчжі, щоб вони навчили учнів музичного гурту читати партитури та грати на фортепіано. Під керівництвом Хе Лутіна Ду Мінсін почав навчання з найпростіших творів, поступово перейшовши до етюдів К. Черні, поліфонічних творів Й. С. Баха, а також вивчив п'єсу «Флейта маленького пастушка», написану його вчителем Хе Лутіном.

Школа була в центрі уваги китайських керівників, Чжоу Енлай не тільки відвідував її, а й особисто переводив на рахунок школи

кошти для закупівлі необхідного інвентарю. Хе Лугін очолив групу особливо обдарованих учнів музичного гурту школи Юкай, щоби провести концерт та показати суспільству досягнення в навчанні дітей. Вистава проходила у грандіозній залі Центральної кіностудії Чунціна. У цьому прем'єрному концерті на сцені виступив фактично кожний учень: були представлені хорові номери, співали соло, дуєтом, грали соло та ансамблі в чотири руки на фортепіано. Ду Мінсін цього дня став справжньою маленькою зірочкою, отримавши оплески публіки за виконання уривків з опери «Вільний стрілок» К.-М. Вебера, аранжованих для фортепіано.

Школа Юкай ставала все більш відомою, до неї приїжджало багато майстрів, щоб навчати дітей. Ду Мінсіну пощастило отримати поради від багатьох відомих людей, діячів культури і письменників, таких як Го Моруо, Тянь Хань, У Хань, Яо Сюеїнь і Цзянь Боцзан, що часто приходили до школи на заняття. Ду Мінсін з хвилюванням згадував: «Можливість учитися в школі Юкай була найщасливішим поворотом у моєму житті. Юкай дав мені гарну музичну освіту, і Юкай дозволив мені увійти до храму музики. Я ніколи не забуду навчання, яке дав мені Юкай, не кажучи вже про пана Тао Сінчжі, який заснував цей заклад. Навчання в Юкай – це не тільки отримання професійних знань, але, що ще важливіше, можливість зрозуміти, як поводитися і як бути свідомою людиною з благородними почуттями. Ми повинні “любити весь світ”, як наш улюблений Директор Тао, і передати наступному поколінню духовне багатство, яке ми отримали з його рук, щоб молоді учні могли зрозуміти, що таке справедливість і що таке зло» (Сю Фу, 2014: 41).

У цей час, крім навчання гри на фортепіано, Ду Мінсін також почав освоювати скрипку, тому їх музична група сформувала струнний квартет. Він складався з молодих талантів: Ян Бінсунь виконував партію першої скрипки, Чень Тексинь – другої скрипки, Ду Мінсін – альту, Хуан Сяочжуан – віолончелі. Вони часто грали струнний Квартет Соль-мажор В. А. Моцарта. Іноді Ду Мінсін також виконував фортепіанну партію Тріо Ф. Мендельсона ре-мінор з Хуан Сяочжуан

та Ян Бінсунем. Група юних музикантів проводила регулярні концерти в залі Будинку телерадіомовлення Чунціна Лянлюкоу. З одного боку, вони демонстрували результати навчання, а з іншого – ці концерти збирали кошти для школи. Виступи молодих музикантів здобули широке визнання. Деякі іноземні гості, що приїжджали до Чунціна, були здивовані, що в такому ізольованому гірському місті є діти-підлітки, які так добре можуть виконувати європейську класичну музику.

Наступним викладачем Ду Мінсіна з фортепіано став Б. Лазарєв, який передав йому основи піаністичного професіоналізму. Навчаючись у Лазарєва, який, у свою чергу, був учнем О. Зілоті (який вчився, зокрема, у Ф. Ліста), Ду Мінсін намагався відтворити своє професійне «генеалогічне дерево». Він з гордістю заявляв, що якоюсь мірою може називати себе «учнем Бетховена в п'ятому поколінні» (цит. за: Сю Фу, 2014: 59). Кожного разу, коли він згадував про це, його серце наповнювалося неймовірним натхненням. Ду Мінсін говорив: «Лише небагатьом людям на шляху музичного навчання пощастило зустрітися з тим самим, що знали найкращі майстри світу. Це така важлива життєва нагода!» (там само).

Під керівництвом Лазарєва Ду Мінсін досягнув професійні вершини виконання класичної та романтичної фортепіанної музики. Його навички стрімко покращилися, і незабаром він вже міг грати багато складних творів. «Репертуар, який давав Лазарєв, завжди підходив для мого рівня і кожного разу трохи перевищували його. Я поступово вдосконалювався. Я зрозумів, що між хорошим учителем і середнім учителем є реальна різниця», – згадував згодом Ду Мінсін (цит. за: Сю Фу, 2014: 60).

Заняття фортепіано були продовжені з видатною китайською піаністкою У Леї, яка була відома в Китаї як одна з «чотирьох старійшин фортепіанного відділення Шанхайської консерваторії» (Пен Жуй, 2024: 60). Крім виконавського професіоналізму, У Леї також дала Ду Мінсіну можливість отримати практику в ролі концертмейстера з видатними китайськими вокалістами та виконавцями на традиційних інструментах.

Навчання в Національній, а пізніше – Центральній консерваторії в Пекіні під керівництвом таких майстрів, як Хуан Цзи, Хе Лутин та інші, заклало подальший міцний фундамент для професійного зростання Ду Мінсіна. У 1948 році професор У Леї, яка викладала тоді в Національній музичній школі в Шанхаї, була запрошена Індонезійською культурною асоціацією етнічних китайців до виступів для збору коштів на допомогу китайцям, які мешкають за кордоном. Разом з нею запросили й двох співаків. Однак У Леї вважала, що акомпанувати солістам не личить її статусу, і порекомендувала Ду Мінсіна як талановитого піаніста-концертмейстера, що дозволило йому відправитися в цю гастрольну подорож. Група китайських музикантів протягом пів року гастрювала з концертами по Індонезії. Завдяки цим концертам Ду Мінсін набув справжнього професійного досвіду.

Після заснування Нового Китаю в 1949 році Ду Мінсін вирішив розпочати свою музичну кар'єру, й тим відкрив нову сторінку свого творчого життя. Початок викладацької роботи в Центральній консерваторії музики Пекіна став продовженням власного професійного формування Ду Мінсіна. На заняттях сольфеджіо для композиторів він експериментував із методикою запису музичного диктанту, зокрема вокальної музики. Це було проявом випереджальної свідомості, новаторською практикою. Природно, що музичний слух і навички у всіх різні: більш розвинуті й глибокі або більш поверхневі. Використання фортепіано як допоміжного засобу в навчанні, безперечно, виправдано. Однак лише фортепіано недостатньо, ідеальним було б студентам вокального відділення більше слухати живий голос, студентам інструментального – краще відчувати тембри своїх інструментів, студентам відділів композиції та диригування – всебічно й глибоко вивчати особливості різних тембрів.

Методика Ду Мінсіна щодо вивчення теоретичних дисциплін, розвитку слуху студентів-музикантів, співу з листа і запису диктанту була передовою та результативною. Однією з форм роботи, започаткованих Ду Мінсіном, також було написання фортепіанної партії

до вокальних або інструментальних творів молодих китайських композиторів та подальше її виконання у складі ансамблю.

Набуті у процесі викладання навички дозволили Ду Мінсіну вдруге блискуче проявити себе у практичній діяльності: як концерт-мейстеру на такому відповідальному заході, як Міжнародний музичний фестиваль «Празька весна».

Фортепіано посіло особливе місце у житті Ду Мінсина, воно супроводжувало його все життя, ставши опорою для його музичної діяльності, своєрідною творчою лабораторією, де народжувалися та апробувалися музичні ідеї. Ще в молоді роки музикант придбав німецький рояль *August Förster*, який був виготовлений ручним способом всесвітньо відомою фірмою близько ста років тому. Ду Мінсін вважає цей рояль, який був з ним понад пів століття, своїм улюбленим інструментом та «другою половиною свого життя»: «Фортепіано – моє кохання на все життя. З того моменту, як я познайомився з музикою, воно завжди було зі мною в процесі навчання і творчості протягом пів століття, даючи мені мудрість і силу. Щоразу, коли я завершую свої нові ідеї та відтворюю їх на фортепіано, це приносить мені захоплення та радість» (цит. за: Ши Циньюе, 2016: 52).

Але головне прагнення Ду Мінсина – вираження власних ідей через композиторську діяльність – могло бути здійснено тільки завдяки отриманню високопрофесійної композиторської освіти. Таку освіту китайський музикант отримав у Москві у видатного музиканта М. Чулакі, професора, який на той час також обіймав посаду директора Великого театру. Він став для Ду Мінсина не тільки взірцем професійного композитора, а й прикладом високого морального духу, носія загальнолюдських цінностей. Заняття з композиції відбувалися індивідуально двічі на тиждень, проте Ду Мінсін, на відміну від однокурсників, займався в кабінеті директора Великого театру – це стало ще одним свідченням особливого ставлення М. Чулакі до свого студента. Методика професора відрізнялася строгістю й унікальним підходом. Перед кожним уроком студент повинен був зробити письмові вправи, які М. Чулакі детально розбирав: аналізував структуру,

розвиток мелодії, гармонічні побудови та фактуру. Критикуючи недоліки, він одразу ілюстрував правки на фортепіано, показуючи, як удосконалити роботу.

«Він не просто вказував на помилки – його пальці на клавішах перетворювали теорію на живий звук» – згадував пізніше Ду Мінсін (цит. за: Сю Фу, 2014: 100). Вплив М. Чулакі відіграв визначальну роль у формуванні особистості Ду Мінсіна, його світоглядних настанов, здатності протистояти труднощам життєвих ситуацій, зберігаючи волю та прагнення до реалізації власних музичних ідей у своїй композиторській діяльності.

У період навчання в М. Чулакі Ду Мінсін написав ряд творів, серед них «Варіації», «Етюд» для фортепіано, «Фортепіанне тріо», «Дивний квартет», оркестрову сюїту «Пастушка і ткаля», «Фестивальну увертюру», вокальні твори для мецо-сопрано. Завдяки системному підходу вчителя, Ду Мінсін став швидко рухатися вперед. Коли вони почали роботу над оркестровим твором, М. Чулакі запропонував своєму китайському учневі поетапний підхід: спочатку створити фортепіанну партитуру для опрацювання ідей, а потім перекласти її для оркестру з огляду на темброві можливості інструментів.

По суті, це був метод написання симфонічних творів, започаткований ще Л. Бетховеном, який намагався відобразити в музиці конфліктність, втілюючи свої ідеї спочатку у фортепіанному звучанні, й лише потім перетворюючи останнє на оркестрову партитуру. У такий спосіб німецький геній збагачував і фортепіанну фактуру, яка уподібнювалась оркестровій за об'ємом та щільністю, симфонічним характером динаміки, тембровими параметрами. Подібний композиторський підхід розширював звуковий ресурс фортепіано та сприяв створенню нових піаністичних прийомів виконання (Чернявська, 2015: 121). Таким чином, услід за Л. Бетховеном, Ду Мінсін опановував навички мислити на фортепіано оркестрово, усвідомлюючи політемброві можливості фактури, змодельованої засобами монотембрового інструменту: «Так я навчився відчувати музику об'ємно – не як набір нот, а як діалог тембрів» (цит. за: Сю Фу, 2014: 102).

М. Чулак, розбираючи з Ду Мінсіном основи оркестрування, наче демонстрував йому палітру художника: «Кожен інструмент – це свій звуковий колір. Труба – яскрава мідна барва, гобой – прозорий, як ранок, струнні – тепле полотно, на якому все тримається» (там само). Він пояснював, що новачкам варто починати з простого: використовувати кожен інструмент у його найкращому «голосовому» діапазоні. Для цього професор рекомендував уявити, ніби ти просиш співака взяти найзручнішу ноту – так і скрипка зазвучить упевненіше. Особливу увагу він приділяв поєднанням різних тембрів. На його переконання, якщо труба та гобой повторять одну тему у верхньому регістрі – це блиск. Але якщо трубу замінити кларнетом, мідний блиск потьмяніє, немов сонце за хмарою.

Ду Мінсін записував зауваження в блокнот, відзначаючи, як важливо не змішувати дерев'яні та мідні тембри в одному фактурному шарі: «Не забувай, що духовики – живі люди, – додавав Чулак. – Їм треба дихати! Став паузи, як коми в реченні, інакше музиканти задихаються, а музика втрачає ясність» (цит. за: Сю Фу, 2014: 105). Для струнних він радив чітко вказувати штрихи: «Над нотами пиши, як вести смичок – плавно чи уривчасто. А технічні прикраси – трелі, швидкі пасажі – позначай знизу. Так виконавець одразу зрозуміє, де виразність, а де віртуозність» (там само).

Уроки професора, за словами Ду Мінсіна, нагадували навчання ремесла у старовинного майстра, оскільки він не просто пояснював правила, а навчав чути, як «дихає» оркестр. Навіть у дрібницях – як розміщувати паузи – ховалася логіка живого виконання. Кожну роботу Ду Мінсіна М. Чулак ретельно перевіряв, пояснюючи, що музична форма – це каркас, це – логіка: «Безлад у нотах – це хаос у думках» (там само). Систематично освоюючи західні техніки, Ду Мінсін, водночас, перетворював уроки композиції на творчі експерименти. Його «Варіації» для фортепіано, Квартет, оркестрова сюїта «Пастушка і ткаля» народжувалися на стику суворих правил та натхнення. «Ви ніби будете міст між математикою та поезією» – жартував

його наставник, схвалюючи чіткість форм і сміливість задумів свого китайського учня (цит. за: Сю Фу, 2014: 107).

Роки навчання в Московській консерваторії стали для Ду Мінсіна «золотим» часом, коли музика, немов океан, забирала його у світ чистої творчості. Але влітку 1958 року, за кілька місяців до закінчення консерваторії, навчання було передчасно перервано через погіршення політичних відносин між країнами: Ду Мінсін був відкликаний додому без отримання диплома про вищу освіту.

Повернувшись в 1958 році до Китаю, Ду Мінсін зіткнувся з реаліями політичних кампаній «Великого стрибка» та подальшої «Культурної революції». Його звинуватили в «буржуазних схильностях» та відправили на «ідеологічну перебудову» до Центральної консерваторії. Цей жахливий період став справжнім випробуванням для молодого композитора, який щойно отримав професійні знання. Тому перші самостійні композиторські спроби Ду Мінсіна стали «випробуванням на міцність» в суворих умовах приниження творчості, знецінення мистецької особистості, знеособлення індивідуальності через політичну заангажованість і вимогу створення «зразкових» колективних робіт. Але навіть у таких жахливих обставинах Ду Мінсін не загубив усі здобути ним навички та світоглядні принципи людяності, перейняті їм протягом років навчання у спілкуванні з учителями.

Згідно з вимогами партійного керівництва, Ду Мінсін бере участь у створенні масштабних колективних робіт, де сюжети і засоби виразності вже визначені, а роль авторів нівельована. У 1964 році, у співавторстві з У Цзунцян, Ду Мінсін створює музику до балету «Червоний жіночий загін» (Du Mingxing, 2012). Балет, створений на замовлення влади як зразок «революційного мистецтва», став, утім, неймовірно популярним завдяки яскравій, динамічній, емоційній музиці, яка миттєво підкорила публіку. Ду Мінсін став знаменитим, його музика лунала всюди.

Однак божевілля Культурної революції не пощадило навіть автора її «головного хіта». Як представник «старої інтелігенції», вихований на «буржуазній» західній музиці, Ду Мінсін був оголошений

«реакційним академічним авторитетом» і «ворогом народу». Його звинувачували в «пропаганді буржуазної ідеології» через музику, у «формалізмі» та недостатній революційності. Парадокс полягав у тому, що його ж музика, яка була створена за держзамовленням і прославляла революцію, використовувалася повсюди, тоді як сам композитор зазнавав жорстокої критики, травлі та принижень, будучи навіть відправлений на «перевиховання» в село. Його творча діяльність була, таким чином, фактично паралізована. Цей період став найглибшою травмою для композитора. Бути одночасно через свою музику і символом «революційного мистецтва», і його «жертвою» – цей розрив завдав митцю важкого удару. Виснажлива фізична праця, моральне приниження, заборона на професію – усе це не могло не залишити свого сліду. Хоча формально Ду Мінсін був «реабілітований» після смерті Мао Цзедуна і закінчення Культурної революції, психологічні наслідки були непоправними, а творчий час втрачений.

Після закінчення Культурної революції, з відновленням свободи, починається період творчої зрілості композитора. 1980–1990 роки стали найбільш плідними в його діяльності, оскільки саме на цей час припадає основна кількість найкращих творів Ду Мінсіна: Симфонія «Молодість», Концерти № 1 та № 2 для скрипки з оркестром, симфонічна сюїта «Подорож до Сінцзяну», симфонія «Велика стіна», Концерти № 1 – «Весняне цвітіння» – та № 2 для фортепіано з оркестром, симфонія «Історія весни», балет «Таємний вечір», симфонічна увертюра «Китайська весна», музика для кінофільмів, у тому числі до серіалу «Сі Сінхай» та ін. У багатьох симфонічних творах присутня партія фортепіано.

У 1988 році, очолюючи делегацію китайських музикантів на Міжнародному фестивалі в Ленінграді, Ду Мінсін відвідав Москву, щоб останній раз зустрітися зі своїм учителем М. Чулакі. На той час професор перебував у важкому стані. Важливість цієї зустрічі для обох музикантів неможливо переоцінити. Для Ду Мінсіна, який таємно покинув делегацію для того, щоби ще раз побачити майстра, це була єдина можливість віддати йому шану і виразити вдячність за його

людяність та свій композиторський професіоналізм. Для М. Чулакі зустріч була не менш важливою, і він, незважаючи на слабкість, зібрав свої останні сили для того, щоби вдягнути парадний костюм.

Після смерті вчителя Ду Мінсін підтримував вдову М. Чулакі, відправляючи їй грошові перекази. Вдова зазначала, що його допомога стала для неї суттєвою підтримкою, особливо на тлі знецінення заощаджень та «шокової терапії», яка позбавила багатьох митців колишніх привілеїв наприкінці ХХ століття. Лише в 1993 році Московська консерваторія офіційно підтвердила диплом Ду Мінсіна, визнавши його відповідність найвищим стандартам. Але життя і творчість китайського митця свідчили більш переконливо, ніж наявність паперового примірника диплома, про його професійну зрілість.

ХХІ століття стало часом визнання досягнень Ду Мінсіна. Відбуваються його численні концерти в Китаї та інших країнах. Він продовжує створювати великі композиції: це симфонія «Весняна свіжість Великої стіни», музика до пекінської опери «Жінки з роду Ян», Концерти № 3 («Присвята Гулан'юй») та № 4 для фортепіано з оркестром, симфонічна поема «Спогади про сонячне світло», симфонічна сюїта «Діанські небеса і земля», балети «Піонова фея», «Фенікс відроджується з попелу» та ін.

Фактично для кожної композиції, незалежно від того, для якого складу інструментів вона була призначена, автор спочатку писав фортепіанну версію, яка згодом перероблялась у кінцеву партитуру твору. Зв'язок Ду Мінсіна з фортепіано – це особлива тема. Хоча композитор писав у багатьох жанрах (симфонії, балети, камерна музика, саундтреки), саме фортепіано стало для нього інструментом-медіумом, на якому він відточував свій стиль, висловлював найпотаємніші думки і створював музику, що увійшла до золотого фонду китайського мистецтва.

Композитор називає свій рояль *August Förster* найдорожчим, що в нього є: «Цей рояль приніс мені багато щастя і залишився зі мною назавжди. Коли я пишу свої власні твори, я зазвичай йду до рояля, щоб послухати їх, перш ніж доробляти. Дотик до нього викликає в мене своєрідне задоволення, і я повністю поринаю в музику.

Бувають і такі моменти, коли я пишу прямо на фортепіано. У деяких із моїх нинішніх робіт я не використовую фортепіано. Вся музика у моїй голові. Але перш ніж завершити твір, мені обов'язково треба зіграти його на фортепіано, послухати й внести невеликі корективи» (цит. за: Сю Фу, 2014: 79).

Ду Мінсін – блискучий піаніст. Глибоке розуміння ним можливостей інструмента, його техніки та виразності безпосередньо відбивається в творах композитора. Вони зручні для виконання (незважаючи на віртуозність), звучать ефектно й розкривають усі регістри й темброві нюанси рояля. Отже, фортепіано протягом життя композитора залишалось Всесвітом його композиторських ідей. Лише у віці 85 років через брак часу композитор вперше написав оркестровий твір «Спогади про сонячне світло» без попереднього фортепіанного «начерку». Розквіт композиторської творчості в настільки поважному віці свідчить про молодість духу музиканта, його погляду на світ, «юність зрілості» (за Н. Савицькою). Це всіляко підтверджується семантикою творів, навіть у назві яких часто фігурують символи свята життя – весняне цвітіння, сонячне сяйво, Фенікс, що відроджується з попелу, пробудження і т. ін.

Визначною подією стало святкування 50-річчя творчої діяльності майстра у 2008 році. Як знак шанування його творчості, відбувся науковий семінар, де китайські музикознавці вперше здійснили спробу наукового вивчення музичного доробку композитора, назвавши його «патріархом» китайського симфонізму. Таким чином, було з'ясовано, що багаторічна діяльність Ду Мінсіна відіграла визначальну роль у китайському музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть, а його музичні твори, сповнені пристрасті, і сьогодні не втрачають своєї унікальної художньої цінності як джерело подальшого розвитку китайської музики.

Висновки.

Реконструкція життєтворчості композитора Ду Мінсіна дозволяє виокремити і схарактеризувати такі важливі етапи його шляху в музичному мистецтві:

❖ період формування особистості (1928–1949): дитинство, початок самостійного життя, перша музична освіта, набуття піаністичних навичок;

❖ період становлення професіоналізму (1949–1976): перші кроки у музичній кар'єрі, початок роботи в консерваторії, виступи на Міжнародному фестивалі «Празька весна», навчання композиції в Московській консерваторії, заняття з М. Чулакі, дострокове повернення в Китай, наклеп, роки випробувань і страждань;

❖ період творчої зрілості (1977 – до сьогодні): відновлення свободи, нові обрії творчості, композиторське та педагогічне визнання, концерти та ювілейні заходи на честь вшанування майстра.

Перші 20 років життя Ду Мінсіна стали періодом формування особистості митця. Майбутній музикант дуже рано став дорослим, переживши жахіття війни, загибель батька, розлучення з матір'ю. Вже в 11 років він розпочав своє самостійне життя і навчання в школі Юкай. Талант хлопця був швидко помічений педагогами Тао Сінчжі, Хе Лутином. Спілкування з цими яскравими особистостями, набуття професійних знань сприяло подальшому формуванню власного світогляду Ду Мінсіна та отриманню ним початкового рівня музичної освіти.

Період становлення професіоналізму розпочинається від початку власної викладацької роботи в Центральній консерваторії музики. Важливу роль у формуванні музичного світогляду Ду Мінсіна відіграли його прагнення до опанування теоретичних дисциплін, зокрема, апробація власного методу розвитку слуху через спів з листа, нотний запис народних пісень і т. п., який він створив, працюючи зі студентами.

Центральна постать, що доленосно вплинула на композиторське формування Ду Мінсіна, – професор М. Чулакі, у якого молодий китайський музикант навчався в Москві. Вплив М. Чулакі важко переоцінити – крізь усе своє життя Ду Мінсін проніс надзвичайну вдячність своєму вчителю, який надав йому не тільки найважливіші знання і навички з композиторської майстерності, але й став його духовним ментором, підтримуючи його і після навчання, у найтяжчі роки випробувань.

Однак становлення Ду Мінсіна як композитора збіглося з періодом жорсткої ідеологізації мистецтва після утворення КНР. Від митців вимагалось створення «нової музики», що служить народові та партії, часто на шкоду індивідуальному вираженню та художнім пошукам. Саме в цих умовах Ду Мінсін виявив завидну творчу стійкість і винахідливість. Його геніальним творчим *credo* стало те, що, замість прямолінійного цитування фольклору чи написання агіток він почав глибоко вивчати китайську традиційну музику, її ладову систему, характерні інтонації, ритмічні й темброві особливості. Але основою його музичної мови стала західноєвропейська тональність і класичні жанри симфонії, сонати, концерту, які він прагнув наситити *китайським духом*. Його стиль – результат постійного балансування між зовнішніми вимогами та внутрішньою дійсністю. Навіть у популярних, «ідеологічно вірних», п'єсах відчувається не шаблонність, а справжній талант, який зумів висловити національний дух *власною* мовою.

Наприкінці 1970 років, що ознаменували закінчення Культурної революції, інтенсивність композиторської діяльності Ду Мінсіна, нарешті, максимально зростає. У 1980–1990 роки розпочинається період творчої зрілості композитора. Після отримання довгоочікуваної свободи творчості, зрештою, здійснюється процес професійної самореалізації митця. Ду Мінсін яскраво розкриває свій композиторський талант, ставши піонером оркестрової та фортепіанної музики. Його внесок у розвиток китайської симфонічної музики (балети, симфонії) та фортепіанного репертуару (від педагогічних п'єс до концертів) є неоціненним. Він вивів згадані жанри на професійний рівень, збагативши їх національним змістом.

Після реабілітації Ду Мінсін багато сил віддавав педагогічній діяльності в Центральній консерваторії, виховавши плеяду талановитих китайських композиторів, передавши їм не лише майстерність, а й розуміння важливості професіоналізму та художньої чесності.

Перспективною розвитку теми статті може бути вивчення жанрів творчості Ду Мінсіна в контексті взаємодії фортепіано й оркестру.

ЛІТЕРАТУРА

- Бондарчук, В. (2019). *Феномен творчості Дмитра Гнатюка в музично-театральній культурі України другої половини ХХ–початку ХХІ століття*. (Дис. ... д-ра мистецтвознавства). Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ.
- Кияновська, Л. (2010). Психологічний портрет композитора як джерело пізнання індивідуального стилю. *Мистецтвознавство України*, 11, 62–64.
- Коновалова, І. (2019). *Феномен композитора в європейській музичній культурі ХХ століття: особистісні та діяльнісні аспекти*. (Дис. ... д-ра мистецтвознавства). Харківська державна академія культури. Харків.
- Копелюк, О. (2018). *Фортепіанна творчість Івана Карабця: феноменологія стилю*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Лу Цзе. (2017). *Концептосфери китайської програмної фортепіанної музики ХХ–початку ХХІ ст.* (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Львівська національна музична академія імені М. Лисенка. Львів.
- Менжулін, В. (2011). Історико-філософська біографістика: провідні тенденції та віхи становлення. *Наукові записки Національного університету «Києво-Могилянська академія»*, т. 115: Філософія та релігієзнавство, 18–25.
- Овсяннікова-Трель, О. (2021). *«Нова простота» як системний жанрово-стильовий феномен в сучасному музичному мистецтві*. (Дис. ... д-ра мистецтвознавства). Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса.
- Пен Жуй (2024). *Фортепіанне виконавство в Китаї: етапи історичного розвитку*. (Дис. ... д-ра філософії). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Розман, І. (2020). *Педагогічна біографістика*. (Навч. посібник). Ужгород: РІК-У.
- Савицька, Н. (2010). *Вікові аспекти композиторської життєтворчості*. (Автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства). Національна музична академія України. Київ.
- Цінь Юйхан (2024). Сольні фортепіанні твори Ду Мінсіна: жанрово-стильовий та виконавський аспекти. *Аспекти історичного музикознавства*, 37, 167–181. DOI 10.34064/khnum2-37.08
- Чернявська, М. (2015). *Піанізм бетховенської доби. Становлення фортепіанної фактури*. (Навч. посібник). Харків: Смугаста типографія.
- Чжу Фендайцзяо. (2019). Життєтворчість Чжу Цзяньєра: історіографія особистості композитора. *Аспекти історичного музикознавства*, 18, 190–212.

- Du Mingxing. (2012). Creating music for the ballet «The Red Women's Troop». *Beijing Literature and History*, 1, 6–9.
- 储望华. (2008). 杜鸣心与《水草舞》. 钢琴艺术 [Чжоу Ванхуа. (2008). Ду Мінсін і «Танец водоростей». *Мистецтво фортепіано*], 2, 8–11.
- 史青岳. (2016). 《心的鸣放 – 访新中国第一代作曲家杜鸣心》. 《中国艺术时空》 [Ши Циньюе. (2016). «Голос сердца – інтерв'ю з Ду Мінсіном, композитором першого покоління Нового Китаю. *China Art Time and Space*], 6, 52.
- 向延生. (1994). 中国近现代音乐家传. (2册). 沈阳: 春风文艺 [Сян Яньшан. (1994). *Біографії сучасних музикантів*. Ч. 2. Шень Ян: Культура Чунь Фен].
- 吴祖江. (1998). 分析钢琴周期“美人鱼”. 钢琴艺术 [У Цзюцзян. (1998). Аналіз фортепіанного циклу «Русалка». *Фортепіанне мистецтво*], 4, 36.
- 周畅. (2003). 中国现当代音乐家与作品. 北京: 人民音乐 [Чжоу Чжан. (2003). *Сучасні китайські композитори та їх музичні твори*. Пекін: Національна музика].
- 安鲁新. (2012). 甘醇之乐自心中流淌 – 论杜鸣心先生的音乐人生. 音乐创作 [Ань Люксінь (2012). Чарівна музика ллється з серця – Про музичне життя пана Ду Мінсіна. *Музична творчість*], 1, 23–28.
- 居其宏. (1997). 当代中国音乐. 青岛: 青岛 [Цзюй Цихон. (1997). *Сучасна китайська музика*. Циньдао: Циньдао].
- 屠金梅. (2008). 永远的春之采 – “杜鸣心先生从事音乐创作50周年学术研讨会” 综述. 人民音乐 [Ту Цзиньмей. (2008). Вічне весняне цвітіння – огляд «Академічного симпозіуму пана Ду Мінсіна, присвяченого 50-річчю музичної творчості». *Народна музика*], 7, 26–28.
- 张云婷. (2007). 浅析钢琴组曲《鱼美人》之《水草舞》的艺术特色. 科技信息 (学术研究) [Чжан Юньтін. (2007). Художні особливості п'єси «Танець водоростей» з фортепіанної сюїти «Русалка». *Науково-технічна інформація (академічні дослідження)*], 19, 244–245.
- 曹梦媛. (2001). 中国音乐历史与著名作品分析. 杭州: 浙江大学. [Цао Мейюнь. (2001). *Історія китайської музики та аналіз найбільш відомих творів*. Ханчжоу: Чжецзянський університет].
- 杜鸣心. 中国著名作曲家、教育家, 中央音乐学院特聘教授. (б.р.). У: 百度 – Baidu [Ду Мінсін. Відомий китайський композитор і педагог, заслужений професор Центральної консерваторії музики. (б.р.). У: *Baidu* (Онлайн-енциклопедія)]. <https://baike.baidu.com/item/%E6%9D%9C%E9%B8%A3%E5%BF%83/4581843>
- 梁春茂. (2008). 阳光交响诗 – 评杜鸣心的交响诗《对阳光的怀念》. 人民音乐 (评论版) [Лян Маочунь. (2008). Симфонічна поема «Про сонячне світло». Коментарі Ду Мінсіна. *Народна музика (обзорна версія)*], 7, 24–25.

- 梁茂春. (2005). 中国音乐通史教程. 陈秉义. 北京: 中央音乐 [Лян Маочунь. (2005). *Підручник китайської музичної історії*. Пекін: Державна музика].
- 汪毓和. (1984). 杜鸣心的交响音乐创作. 人民音乐 [Ван Юйхе. (1984). Симфонічна музична творчість Ду Мінсіна. *Народна музика*], 5, 12–15.
- 汪毓和. (1992). 中国近代音乐家评传. (上册). 北京: 文化艺术 [Ван Юйхе. (1992). *Критика китайського сучасного музиканта*. Ч. 1. Пекін: Мистецтво і культура].
- 秀夫, [原名朱振雷]. (2014). 杜鸣心: 大音希声. 北京中国文联出版社 年 [Сю Фу (Чжу Чженьлей). (2014). *Ду Мінсін: Чудові звуки мовчать*. Вид-во Пекінської федерації літературних і мистецьких кіл].
- 童道锦. (2001). 钢琴艺术研究文集 (下册). 下册. 中国钢琴曲. 国外钢琴作品. 北京: 人民音乐 [Тун Даоцзинь. (2001). *Зібрання досліджень з питань фортепіанного мистецтва*. Т. 2. Китайські фортепіанні твори. Зарубіжні фортепіанні твори. Пекін: Народна музика].
- 苏澜深. (1998). 抚琴鸣心曲 挥笔谱佳音 – 杜鸣心先生访谈录. 钢琴艺术, [Су Лан (1998). Гра на фортепіано, щоб співати музику свого серця, та письмо, щоб створювати прекрасну музику – інтерв'ю з паном Ду Мінсіном. *Мистецтво фортепіано*], 5, 4–7.
- 郭新, 郎雅慧. (2017). 器乐曲旋律写作溯源及独特风格的技术构成 – 杜鸣心近期课程教学中个人阐述撷英. 中央音乐学院学报 [Го Сінь, Ланг Яхуей. (2017). Походження інструментальної музики, мелодичне письмо та технічна композиція унікального стилю. Уривки з нещодавнього навчального курсу Ду Мінсіна. *Журнал Центральної консерваторії музики*], 4, 24–46.
- 钟秋月. (2015). 浅析钢琴改编曲《快乐的女战士》. 音乐时空 [Чжун Цююе. (2015). Аналіз фортепіанної обробки «Щаслива жінка – воїн». *Музичний простір*], 24, 70–71.
- 陈宏. (2015). «中国第一棒»从艺50周年 陈燮阳: 执棒和执念 文娱速递 2015年11月2日 [Чень Хун. (2015). Китаєць номер один» святкує своє 50-річчя в мистецтві. Чень Сеян: тримання естафети та одержимість. *Розважальний експрес*, 2 листоп. 2015, 11].

REFERENCES

- An Luxin (2012). Charming Music Flows from the Heart – on the Musical Life of Mr. Du Mingxing. *Musical Creativity*, 1, 23–28 [in Chinese].
- Bondarchuk, V. (2019). *The phenomenon of Dmytro Hnatiuk's creativity in the musical and theatrical culture of Ukraine in the second half of the twentieth – early twenty-first century*. (Dr. habil. diss.). National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts. Kyiv [in Ukrainian].
- Cao Meiyun. (2001). *History of Chinese Music and Analysis of the Most Famous Works*. Hanzhou: Zhejiang University [in Chinese].

- Chen Hong. (2015, November 2). “Chinas Number One” Celebrates his 50th Anniversary in Art. Chen Xieyan: The Content of the Relay Race and Obsession. *Entertainment Express*, 11 [in Chinese].
- Chernyavska, M. (2015). *Pianism of Beethoven's time. Formation of piano texture*. (Textbook). Kharkiv: Smuhasta typohrafiia [in Ukrainian].
- Du Mingxing. Famous Chinese composer and teacher, honored professor of the Central Conservatory of Music (n.d.). In *Baidu* [Encyclopedia online]. <https://baike.baidu.com/item/%E6%9D%9C%E9%B8%A3%E5%BF%83/4581843> [in Chinese].
- Du Mingxing. (2012). Creating music for the ballet «The Red Women's Troop». *Beijing Literature and History*, 1, 6–9 [in English].
- Guo Xin, Lang Yahui. (2017). The Origin of Instrumental Music Melodic Writing and the Technical Composition of a Unique Style – Excerpts from Du Mingxing's Educational Course. *Journal of the Central Conservatory of Music*, 4, 24–46 [in Chinese].
- Ju Qihong. (1997). *Contemporary Chinese Music*. Qingdao: Qingdao [in Chinese].
- Konovalova, I. (2019). The phenomenon of a composer in European musical culture of the twentieth century: personal and active aspects. (Dr. habil. diss.). Kharkiv State Academy of Culture. Kharkiv [in Ukrainian].
- Kopeliuk, O. (2018). *Ivan Karabits's Piano Work: Phenomenology of Style*. (Extended abstract of PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Kyianovska, L. (2010). Psychological portrait of a composer as a source of understanding an individual style. *Art Research of Ukraine*, 11, 62–64 [in Ukrainian].
- Liang Maochun (2005). *Textbook of Chinese Music History*. Beijing: National Music [in Chinese].
- Liang Maochun (2008). Symphonic Poem “On the Sunlight”. Commentary by Du Mingxing. *Folk Music* (Overview Version) 7, 24–25 [in Chinese].
- Lu Jie. (2017). *Conceptospheres of Chinese program piano music of the 20th – early 21st centuries*. (PhD diss.). Mykola Lysenko Lviv National Academy of Music. Lviv [in Ukrainian].
- Menzhulin, V. (2011). Historical and philosophical biographical studies: leading trends and milestones in development. *Scientific notes of the National University «Kyiv-Mohyla Academy»*, vol. 115: Philosophy and religious studies, 18–25 [in Ukrainian].

- Ovsyannikova-Trel, A. (2021). «*New simplicity*» as a systemic genre and style phenomenon in contemporary music art. (Dr. Habil.'s diss.). A. V. Nezhdanova Odesa National Music Academy. Odesa [in Ukrainian].
- Pen Rui (2024). *Piano performance in China: stages of historical development* (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Qin Yuhan (2024). Solo piano works by Du Mingxing: genre-style and performance aspects. *Aspects of Historical Musicology*, 37, 167–181. DOI 10.34064/khnum2-37.08 [in Ukrainian].
- Rozman, I. (2020). *Pedagogical biographical studies*. (A manual). Uzhgorod: GOD-U. ISBN 978-617-7692-83-5 [in Ukrainian].
- Savitska, N. (2010). Age aspects of the composer's life-creation. (Extended abstract of Dr. Habil.'s diss.). Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv [in Ukrainian].
- Shi Qingyue. (2016). “The Voice of the Heart: An Interview with Du Mingxing, a First-Generation Composer of New China”. *China Art Time and Space*, 6, 52 [in Chinese].
- Su Lang (1998). Playing the Piano to Sing the Music of Your Heart and Writing to Create Beautiful Music – An Interview with Mr. Du Mingxing. *The Art of the Piano*, 5, 4–7 [in Chinese].
- Tong Daojin. (2001). *Collection of Research Papers on Pianoforte*. Vol. 2: Chinese Pianoforte Works. Foreign Pianoforte Works. Beijing: Folk Music [in Chinese].
- Tu Jinmei. (2008). Eternal Spring Blooms: A Review of the “Academic Symposium of Mr. Du Mingxing Dedicated to the 50th Anniversary of his Musical Creativity”. *Folk Music*, 7, 26–28 [in Chinese].
- Wang Yuhe. (1984). Symphonic Musical Creativity of Du Mingxing. *Folk Music*, 5, 12–15 [in Chinese].
- Wang Yuhe. (1992). *Critique of a Chinese Contemporary Musician*. Part 1. Beijing: Arts and Culture [in Chinese].
- Wu Zujiang. (1998). Analysis of the Piano Cycle “Mermaid”. *Pianoforte Art*, 4, 36 [in Chinese].
- Xiang Yanshang. (1994). *Biography of Modern Musicians*. Part 2. Shenyang: Chun Feng Culture [in Chinese].
- Xu Fu (Zhu Zhenlei) (2014). *Du Mingxing: Beautiful Sounds Are Silent*. Beijing: Beijing Federation of Literary and Artistic Circles Press [in Chinese].

- Zhang Yunting. (2007). Artistic Features of the Piece “Seaweed Dance” from the Piano Suite “Mermaid”. *Scientific and Technical Information (Academic Research)*, 19, 244–245 [in Chinese].
- Zhong Qiuyue. (2015). Analysis of the piano arrangement of “Happy Woman Warrior”. *Music Space*, 24, 70–71 [in Chinese].
- Zhou Wanhua. (2008). Du Mingxing and the “Seaweed Dance”. *Art of the Piano*, 2, 8–11 [in Chinese].
- Zhou Zhang. (2003). *Contemporary Chinese Composers and Musical Works*. Beijing: National Music [in Chinese].
- Zhu Fendajiao. (2019). The Life and Work of Zhu Jian'er: Historiography of the Composer's Personality. *Aspects of Historical Musicology*, 18, 190–212 [in Ukrainian].

Marianna Chernyavska

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
 PhD in Art Studies, full Professor, Vice-Rector for Research,
 Professor at the Special piano Department;
 e-mail: pianokisa@gmail.com; ORCID iD: 0000-0002-8379-5536

Qin Yuhan

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
 postgraduate student, the Department of Interpretology and Music Analysis
 e-mail: 1812866606@qq.com; ORCID iD: 0009-0004-7905-0242

The Artist and his Time: the Life and Work of Composer Du Mingxing

Statement of the problem. *The article is devoted to the reconstruction of the life and work of the outstanding Chinese composer Du Mingxing (born in 1928) – a luminary of national musical art of the 20th – early 21st centuries. A general periodization of the artist's work is proposed, covering several complex stages of China's development.*

Objectives, methods, and novelty of the research. *To date, the long and incredibly eventful life of Du Mingxing, this outstanding composer, pianist, and teacher, has not received proper scientific coverage and musicological assessment due to the fact that information about the Chinese artist was extremely limited for many years, which determines the novelty of the presented study. The purpose of the research is to create a “periodization of the life-creative path” (N. Savitska, 2010)*

of the composer Du Mingxing based on the systematization of his biographical data and the study of the “process of professional self-realization of the artist” (*ibid.*) through the evolution of his personality in a time perspective.

To implement the concept of the article, the following methods are used: a biographical method, which allows us to establish and collect data on the artist's life and work, to trace the connection between the musical work and the composer's life events; a historical and cultural method – to highlight historical facts related to different periods of Du Mingxing's life, the cultural environment in which he was at different times; a psychological method, which allows us to reveal the musician's personal traits in time evolution; a communicative method – to establish connections between the features of the author's works and the reaction to them of Chinese society; a genre-style method – to identify the typical and individual in Du Mingxing's work; a phenomenological approach – to understand the composer's musical work and the principles of his thinking.

Research results. Reconstructing the life and work of Du Mingxing allows us to identify and characterize the following fundamental stages of his path in musical art: the period of personality formation (1928–1949); the period of professional development (1949–1976); the period of creative maturity (1977 – present). Du Mingxing's development as a composer coincided with the period of strict ideologization of art after the formation of the People's Republic of China. It was under these conditions that Du Mingxing demonstrated enviable creative fortitude and inventiveness studying deeply the traditional Chinese music for embodiment of its spirit in European music forms. Only after gaining the long-awaited freedom of creativity, in the late 1970s, the artist finally begins his professional self-realization. For almost every composition, regardless of the instrumental composition it was written for, the author initially created a piano score, which was later transformed into the final version of the work. Only at the age of 85, due to lack of time, the composer first wrote an orchestral piece, “Memories of Sunlight,” without a preliminary piano “sketch”.

Conclusion. The flourishing of his composing creativity at such a venerable age testifies to the musician's ideological youth of spirit, his “mature youth” (according to N. Savitska). This is confirmed in every way by the semantics of the works, even the titles of which often feature concepts of symbols of the celebration of life – spring blossoming, sunshine, the Phoenix rising from the ashes, awakening.

Keywords: composer; pianist; reconstruction of life creativity; periodization; teacher; style; piano; orchestra.

Стаття надійшла до редакції 5 лютого 2025 року

УДК 782.1:78.071.1 Го Веньцзін:781.68(510)(045)
DOI 10.34064/khnum2-38.08

Гнатюк Дар'я Олександрівна

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського,
аспірантка кафедри теорії та історії музичного виконавства
e-mail: gnatyuk.das@gmail.com
ORCID iD: 0009-0004-6043-0149

Відображення художніх засад китайського традиційного мистецтва в камерній опері Го Веньцзіна «Нічний банкет»

У китайському сучасному музичному мистецтві одним із джерел новацій стає перетворення традиційного надбання народностей Китаю. Така показова для цього періоду опера, як «Нічний банкет» Го Веньцзіна, залишається вкрай малодослідженою, що зумовлює наукову новизну цієї роботи. Мета статті – дослідити специфіку відображення художніх засад китайського традиційного мистецтва в камерній опері Го Веньцзіна «Нічний банкет». Дослідження базується на міждисциплінарному підході, що сполучає історико-культурний, порівняльний та аналітичний методи для виявлення впливів китайського традиційного мистецтва на концепцію твору, розгляду його музичної драматургії, інструментальної палітри, особливостей постановки. Проведений аналіз засвідчує, що в опері втілено цілий спектр національних інтенцій, ідеологічних орієнтирів, які у взаємодії створюють особливу атмосферу неповторної національної ідентичності. Відмічено ознаки стилю опери, через які відтворюється середньовічний китайський національний колорит. Охарактеризовано зв'язок музичної драматургії твору з естетикою традиційного китайського живопису та театру. Доведено, що такі риси китайського традиційного театру, як комплексність, віртуальність, рухливість і умовність, знайшли своє втілення і в самій опері, і в її постановчій версії.

Ключові слова: опера «Нічний банкет»; творчість Го Веньцзіна; китайська традиційна опера; камерна опера; сучасна музика; національна традиція.

Постановка проблеми.

Традиційне начало у творчості китайських композиторів виявилось основним чинником ствердження національної ідентичності й оригінальності музичного мистецтва кінця ХХ – початку ХХІ століть.

Зростання національно визначеного стилетворення в китайській музиці пояснюється історичним контекстом, а саме – наслідками китайської «Культурної революції» (1966–1976) і подальшим відродженням вітчизняного мистецтва. Тенденція посилювалася прагненням провідних композиторів долучитися до актуальних процесів розбудови традиційного мистецтва у власній творчості, адже фольклор якнайкраще виявляє та репрезентує національну своєрідність китайської культури. Саме в ньому закарбований унікальний код нації та архетипи національної свідомості.

Ці процеси відзначені новаторськими пошуками втілення традиційного начала у творчості композиторів художнього напрямку «нова хвиля». Серед митців, причетних до вищеназваних процесів, помітна постать Го Веньцзіна. Його камерна опера «Нічний банкет» є яскравим прикладом синтезу художніх засад традиційного китайського мистецтва із сучасними композиторськими техніками. Вона отримала широке визнання як у країнах Європи, Америки, так і на батьківщині композитора, в Китаї. **Актуальність** пропонованого дослідження зумовлена зростаючим інтересом до творчості Го Веньцзіна (郭文景, 1956 р. н.), який яскраво проявив себе в найрізноманітніших жанрах. Опері, зокрема «Нічний банкет», які відіграють особливу роль у його творчості, залишаються вкрай малодослідженими, що зумовлює **наукову новизну цієї роботи.**

Останні дослідження і публікації. Дослідження китайської опери як явища, де перетинаються традиція та сучасність, набуває все більшої актуальності в музикознавчій літературі. Зокрема, Лі Мін (2019) розглядає взаємовідображення китайської та європейської опери, фокусуючи увагу на втіленні елементів китайської традиційної музики у творах європейських композиторів. Лю Ле (2022) аналізує внесок китайських композиторів-мігрантів Таня Дуня та Браяна Шенга у збереження національної музичної ідентичності.

Дотичними до цієї тематики є також наукові статті Ван На «Взаємодія традицій європейської опери та китайської національно-культурної парадигми: до проблеми діалогу культур» (2019), Хуан Шаобо

«Еволюційні процеси у китайському оперному мистецтві: традиції та сучасність» (2023), Вей Фан «Сучасний китайський оперний театр: на перетині традицій сходу і заходу» (2024) та ін.

Указані дослідження демонструють загальну тенденцію до осмислення взаємодії східної та європейської оперної культури крізь призму процесів адаптації, взаємовідображення та міжкультурного синтезу. Проблема, що стосується втілення традиційного начала китайського мистецтва в оперній творчості сучасних китайських композиторів, у них розглядається побіжно, а доробок Го Веньцзіна у цій галузі залишається зовсім не висвітленим.

Серед китайськомовних теоретичних джерел, присвячених традиційному мистецтву та специфіці китайської традиційної опери, важливою теоретичною базою роботи виявилася збірка статей Чжу Веньсяна (2008).

Мета статті – дослідити специфіку відображення художніх засад китайського традиційного мистецтва в камерній опері Го Веньцзіна «Нічний банкет».

Методологія. Дослідження базується на міждисциплінарному підході, що включає історико-культурний метод (для виявлення впливів китайського традиційного мистецтва, зокрема картини «Нічні гуляння Ханя Сіцзая», китайської традиційної опери та філософських парадигм на концепцію твору), порівняльний метод (у зіставленні китайської традиційної опери та камерної опери Го Веньцзіна, а також при аналізі різних стилістичних і композиційних підходів композитора) та аналітичний метод (для розгляду музичної драматургії, інструментальної палітри, особливостей постановочного втілення опери «Нічний банкет»).

Виклад основного матеріалу дослідження.

У китайському музичному мистецтві кінця ХХ століття спостерігається велика різноманітність новаторських методів і пошук оригінальних творчих концепцій. Одним з джерел новацій стає перетворення традиційного мистецького надбання народностей Китаю

у сучасній музичній творчості. Китайські композитори, орієнтовані на впровадження у власну музичну мову сучасних світових досягнень, застосовують сталі елементи народних пісень, традиційної опери, старовинних обрядів і ритуалів як знаки культурного коду, розпізнавання яких допомагає ідентифікації етнічної специфіки музики.

Го Веньцзін, проживаючи в столиці Китаю, своє натхнення завжди черпає як у народній музиці, так і в немусичній культурі своєї країни: в літературі, історії та живописі. Його мова є сучасною в руслі загальних тенденцій академічної музики, але його мислення сягає традиції. Платформу для новацій, з одного боку, складає китайська традиційна культура, а з другого, освоєння музично-мовного потенціалу сучасної музики. Як представник художнього напрямку «нова хвиля», багаторічний очільник кафедри композиції Центральної консерваторії Китаю, він наголошує на творчому засвоєнні та вільному мистецькому використанні художнього потенціалу фольклору.

Композитор творить у найрізноманітніших жанрах. Наразі в його доробку представлені концерти для сольних інструментів з оркестром, симфонічні поеми, сюїти, симфонії, опери, балети, хорові й фортепіанні твори тощо. Оперна творчість якнайкраще репрезентує його композиторські інтенції. Вона містить два напрямки: оригінальні опери європейського зразка, у яких перетворюється народна традиція – «Вовче селище»¹ («狂人日记»), 1994; «Нічний банкет» («夜宴»), 1998; «Поет Лі Бай» («诗人李白»), 2007; «Рикша Сянцзі» («骆驼祥子»), 2014 – та аранжування китайської традиційної опери: «Павільйон Фенікс» («凤仪亭»), 2004; «Жага буденного життя» («思凡»), 2015. Майже всі його оперні твори були написані на замовлення західних театрів та музичних фестивалів.

Творчий метод китайського композитора Го Веньцзіна відрізняє постійне прагнення до оновлення та музичного «інакомислення» (Су Юйчен, 2017: 137). Митця приваблює своєю гнучкістю, нерегламентованістю, полем для широкого застосування експериментальних

¹ За іншими перекладами — «Щоденник Божевільного».

композиторських технік, компактністю, а також психологічною спрямованістю, з можливістю в деталях розкрити складний внутрішній світ героїв, жанр камерної опери. Саме йому належить перша китайська камерна опера – «Вовче селище» (1994).

Камерна опера «Нічний банкет»² стала наступним кроком на шляху відображення Го Веньціном сили людського духу та її прояву в особливому, неспецифічному для буденного життя контексті. Якщо в першій опері – «Вовчому селищі» – композитор вибирає «Щоденник божевільного» Лу Сіня для дослідження інтуїтивних проявів екзистенції душевно хворої людини у зіставленні з реальним «розумним» світом людей, то в «Нічному банкеті» автор розгортає психологічні дослідження в далекій історичній перспективі.

У 1998 році відбулася прем'єра цієї опери в Лондоні. Вона була написана на замовлення англійського театру Альмеїда. У виставі брали участь артисти з Голландії, Англії та Китаю. Після цього «Нічний банкет» також ставили в Амстердамі, Гонконзі, Парижі, Відні, Берліні, Перті, Нью-Йорку та інших містах близько 30 разів. Це перший успішний тур у Європі, Північній Америці та Австралії, на якому опера співалася китайською мовою європейськими виконавцями.

Поштовхом до формування музичної драматургії та написання лібрето став сувій «Нічні гуляння Ханя Сіцзая» («韩熙载夜宴图»), намальований у X столітті. Його автор – художник Гу Хунчжун (顾闳中) – служитель при дворі Лі Юя (李煜), останнього імператора Південної Тан (див. *Зображення 1*). На тлі сутінків правління імператора розігрується внутрішня драма Ханя Сіцзая – придворного міністра, мудреця та покровителя мистецтв. Харизматична особистість Ханя, який не тільки брав участь в управлінні країною, а й виявляв опозиційні погляди щодо існуючої системи керування державою, приваблює композитора неординарністю і силою характеру.

² Опера має дві редакції: ор. 30 (1998) та ор. 35 (2001). Обидві версії партитури видані та розповсюджені видавництвом CASA RECORDI – BMG Publishing. У статті розглядається перша редакція, ор. 30.

Зображення 1. *Гу Хунчжун, «Нічні гуляння Ханя Сіцзая» (X ст.)*

Згідно з легендою, міністр Хань Сіцзай недбало ставився до своїх придворних обов'язків. Імператор Лі Юй, роздратований поведінкою чиновника, наказав художникам Чжоу Венцзу (周文矩) та Гу Хунчжуну простежити за Ханем і надати звіт про те, чим займається міністр у свій вільний час. Було створено два сувої, але зберіглася лише картина Гу Хунчжуна. На ній зображено нічне гуляння у будинку Ханя Сіцзая.

Картина складається з п'яти епізодів, на яких Хань Сіцзай зображений у різних сценах під час вечірки. У першій Хань та його гості отримують задоволення від музики. У другій – відома танцівниця Ван Ушань (王屋山) танцює під акомпанемент барабана, на якому грає міністр. В оточенні прекрасних дівчат Хань Сіцзай відпочиває у третій сцені. У наступному епізоді чиновник слухає гру юних музиканток на флейтах. В останній сцені хазяїн проводить гостей.

Унікальність драматургії опери представлена виразною нелінійністю сюжету: чотири сцени і три інтерлюдії (включно з епілогом) розгортаються у двох паралельних драматичних просторах з використанням двох різних часів. У чотирьох картинах послідовно оповідається про те, що відбувалося в будинку Хань Сіцзая під час нічного гуляння. В інтерлюдіях та епілозі розкривається образ імператора

Лі Юя. Автор спирався на техніку віртуального часу та простору китайської традиційної опери, яка дозволяє вільно переключатися між часовим пластами (Лоу, 2009: 64).

Концепція твору значно розширює рамки жанру камерної опери. Композитор звертається до одного з межових моментів в історії Китаю – занепаду династії Тан – «золотої доби» китайської поезії, літератури і мистецтва. Печальна атмосфера останніх днів правління імператора Південної Тан Лі Юя, який був переможений армією династії Сун (975 рік), зрікся влади і був знищений ворогами, стала контекстом для розгортання сюжету опери.

Основу драматургії опери складає ансамбль персонажів, запозичених композитором з давнього сувою. Це образи Ханя Сіцзая, наложниці Хун Чжу / 红珠 (прообраз танцівниці Ван Ушань), художників Чжоу Венцзу та Гу Хунчжуна. Паралельно до сюжету гуляння у будинку міністра розвивається поетичний план опери, пов'язаний із розгортанням образу імператора Лі Юя.

Лібрето до опери, основане на картині та історичних фактах про особистостей, зображених на ній, написав давньокитайською мовою Цзоу Цзінчжи (邹静之) у співавторстві з композитором. До нього увійшли найвідоміші класичні вірші середньовічної китайської поезії. Хоча основа лібрето сягає в епоху династії Південної Тан, в опері, тим не менш, з'являються вірші і поетів пізнішої династії Сун. У них композитор та лібретист не дотримуються історичної хронології. Поезію структуровано відповідно до логіки розвитку сюжетної фабули опери.

Герої, якими композитор захоплюється, – Хань Сіцзай, Хун Чжу – висловлюються віршами. Поетичне мислення Ханя сповнене філософських підтекстів (перша, третя сцени). Хун Чжу по-жіночому доповнює цю грань особистості Ханя Сіцзая (дує з другої сцени, четверта сцена). Образи і мотиви їх поезії розкривають аспекти краси та світоглядних орієнтирів. Своєрідною поетичною альтернативою до віршів цих героїв постає творчість Лі Юя – останнього імператора Південного Тану. Він пише піднесеним стилем, щоби зберегти свою життєву

волю хоча б у поезії³, оскільки в реальному житті правитель переживає занепад держави і загрозу знищення династії.

Стильова сфера композиції позначена відтворенням середньовічного китайського національного колориту. Серед ознак стилю твору –

- опора на національні світоглядні настанови (даосизм, конфуціанство);
- застосування старовинної китайської мови та інтонацій вимови;
- використання традиційних технік створення художніх образів, укорінених у китайській поезії та літературі (серед них прийом юндянь 用典, який передбачає запозичення, перефразування, стилізацію, алюзії на стиль різних поетів, та колажна техніка цзіцзюй 集句);
- звернення до вокальних стилів пекінської, куньшаньської та сичуаньської традиційних опер;
- уведення національних китайських інструментів у склад оркестру (піпа, дерев'яні духові, розширення ударної групи);
- розширення діапазону перкусійних ефектів за допомогою застосування особливих прийомів гри на інструментах європейського камерного ансамблю (наприклад, удари по струнах (*col legno*), корпусу, гліссандо струнних тощо).

Серед ідей, запозичених композитором із середньовічного сувою, можна згадати такі: надання драматургічного пріоритету ударним інструментам, підкреслення тембрів піпи та бамбукової флейти, використання прийому «узагальнення через жанр» (танцювальна музика для характеристики героїні Хун Чжу) тощо.

Образ Ханя Сіцзая в опері є багатогранним і суперечливим. Драматургія побудована на двох паралельних рівнях: реальному

³ В уявленні китайців життєва енергія поета або письменника – ефір *ці* 气 – втілювалася і зберігалася у формах словесності – літературних творах, віршах. Поезія та проза вважаються своєрідним вмістилищем волі людини, яка його створила. Таким чином, завдяки твору мистецтва автор увіковічує власну енергетичну сутність і знаходить безсмертя та визнання нащадків, які повинні судити «людину саме за її волею».

(банкет, розваги, дискусії) та уявному (прагнення героя до внутрішньої гармонії через поезію, спогади, мистецтво). У цьому контексті нічний банкет стає для нього засобом занурення у прихований світ Дао, що вивільняється через стан алкогольного сп'яніння. Ця ілюзорна реальність протиставляється жорстокості зовнішнього світу, що руйнує людей, держави та епохи.

Художники Чжоу Венцзу та Гу Хунчжун виступають як представники офіційної придворної культури. Їхнє розуміння конфуціанської моралі зводиться до дотримання етикету й формальних правил поведінки, що підкреслює їхню поверхневність і прагнення догодити вищим за рангом. Композитор використовує їхні партії для сатиричного зображення догматичного імітування конфуціанських цінностей.

Комічний ефект досягається за допомогою музичних засобів: нетверезі спроби героїв вести філософські дискусії супроводжуються гиканням, повторенням окремих звуків, сплутаними думками і спотвореними цитатами Конфуція. Ці елементи підсилюються оркестровою фактурою, що іронічно обігрує їхню легковажність. У такий спосіб композитор розкриває контраст між глибокими духовними пошуками Ханя та поверхневністю його оточення.

У музичному тематизмі Ханя Сіцзяя розкривається суперечливий характер персонажа. Фрази декламаційного характеру символізують деструктивне начало, позбавлене мелодичної чуттєвості, енергії проспівування звуку і формування цілісних музичних побудов. Такі фрагменти пов'язані з описом «банкетного» способу життя, згадкою про службу при дворі імператора. У сцені ворожіння Хань та Хун Чжу також не співають. Потойбічне начало, пов'язане зі складним сплетінням янь та інь, провіщує грозу та панування темряви⁴.

В аріозних фрагментах, де відображено філософські розмірковування героя та його поетичні прозріння в майбутнє, зароджується

⁴ *Інь* та *янь* – основні категорії китайської філософії, передусім даосизму. У перекладі означають «темне» та «світле». «Вихідне етимологічне значення – сонячна та похмура погода, або сонячний і затінений схили пагорба чи берега річки» (Ціхун, 2011).

потужний мелодичний імпульс, який несе енергію духовної сили, ширості почуттів та інтелектуалізму. Мелодії народжуються в мить одкровення героя. Так у вокальній партії за допомогою різних способів звуковидобування (мелодія – немелодія, спів з побудовою розгорнутих фраз – перебільшено артикульовані інтонації мови) підкреслюється внутрішня неоднозначність психологічного стану головного героя опери.

Позитивна енергія, закладена в мелодичному амплуа Ханя Сіцзая, підтримується наспівним лейтмотивом у партії піпи – народного струнно-щипкового інструмента, символічного оспівувача подій в опері. У піпи звучить тема, написана на стародавню мелодію «Осінній місяць над палацом Ханя» («秋月汉宮»), чий тужливий настрій отримує символічний сенс⁵. Вона з'являється в сценах, пов'язаних з характеристикою Ханя Сіцзая, коли з-під маски пустуна і гуляки на мить виринає справжня особа мудрої і занепокоїної реальним становищем речей людини. Фактично тут подано основну ідею музичної драматургії опери – національний традиційний мелодизм як утілення позитивного смислотворчого начала.

Виконавиця на піпі весь час перебуває на сцені. Оперу «Нічний банкет» навіть інколи називають концертом для піпи з оркестром. Специфіка звучання інструмента протягом розгортання дії опери нагадує про народну музичну традицію Піднебесної і створює особливий колорит східної музики. Багатство виконавських нюансів і прийомів гри дозволяють цьому інструменту стати активним коментатором подій, які відбуваються на сцені.

Кульмінаційним проявом мелодичного начала в опері стала партія колоратурного сопрано цін і (青衣). Це вокальне амплуа тісно пов'язане з Ханем Сіцзаєм. Піднесена мелодія у найвищому регістрі символізує духовне прозріння Ханя, осягнення ним Дао. Це – його «внутрішній

⁵ У творі «Осінній місяць над палацом Хань» виражається печаль, глибока туга наложниць і служниць за минулим. Осінніми ночами вони оплакують свою долю в безлюдному і мовчазному палаці.

голос», який починає проявлятися в стані алкогольного сп'яніння героя. Осяяння істиною відкривають завісу над внутрішнім світом Ханя Сіцзяя та причину проведення ним нічних банкетів – своєрідних ритуалів для поєднання з природою у стані розслаблення, заглиблення в мистецтво і поезію.

Спрямованість до тембрової індивідуалізації та пошуку нових оркестрових, інструментальних, вокальних барв стала визначальною в музичній драматургії опери «Нічний банкет». Ключом для розуміння особливостей тембрової драматургії цього твору може стати його останній епізод – Кода-елегія: композитор виходить на сцену і розповідає про трагічний кінець Лі Юя⁶ – останнього імператора Південного Тану. Шалене буйство барв ударних інструментів, напружений тон оратора, який вимушений голосно промовляти слова, зливаються в єдиний трагічний фінальний акорд опери – викриття тривоги, страхів, підтекстів, які підсвідомо відчувалися під час усього попереднього драматургічного становлення. Тема війни, убивства, краху епохи династії Тан озвучується партитурою ударних інструментів у поєднанні з напруженою декламацією.

Образна сфера страху, невпевненості, передчуття війни, занепаду культурних ідеалів реалізована в опері тембрами ударних або за допомогою ударного звуковидобування на різних інструментах (гліссандо струнних, удари по корпусу і по струнах), результатом чого є невизначеність висоти і тривалості звука, ефекти стуку, клацання, різкість і несподіваність, безінтонаційна, немелодична природа звучань. Голос у такі моменти припиняє співати, переходить на мелодекламацію, *sprechstimme*, видобування незвичних для співаків звуків (наприклад, сміху в другій сцені).

Коріння традиційності в цій опері вбачаються також і у своєрідному відображенні основоположних специфічних рис китайського національного театру. По-перше, це комплексність традиційної опери,

⁶ У голландській постановці 2000 року в концертному залі Концертгебау (Het Concertgebouw) в Амстердамі.

яка проявляється в синтетичності сценічної вистави, основу якої складають спів (唱), декламація (念), пантоміма та жести (做), бойові мистецтва (打) та акробатика. У ній поєднуються елементи літератури, музики, художнього й театрального мистецтв.

По-друге, віртуальність і рухливість, що проявляються в гнучкості дій зі сценічним часом та сценічним простором. Митці традиційної опери, користуючись обмеженими художніми прийомами та засобами на граничному просторі сцени, розкривають необмежену реальність. Сценічний простір (місце дії) утворюється на сцені лише тоді, коли на ній з'являється певний персонаж. Коли ж він залишає сцену, створений простір зникає разом з ним. Часто у виставі, що укладається в обмежений часовий проміжок, розгортається сюжет, який охоплює роки чи місяці. Китайський театр перетворює сценічний простір і обмежений час вистави на вільний, мінливий та непостійний. Цей принцип дозволяє задіяти у виставі життєвий досвід публіки, надати художній творчості завершеності за рахунок асоціацій глядача. Дослідник китайської традиційної опери Чжу Веньсян підтверджує це: «Через рухи та жести персонажа можна швидко переміститися з одного місця дії в інше» (Чжу Веньсян, 2008: 57).

Така рухливість та «позачасовість» бере початок в естетичних засадах світогляду китайської нації. Дослідниця Я. Шекера зазначає: «<...> у давній китайській поезії дуже часто взагалі немає показників часу <...>: події відбуваються начебто поза часом, констатується лише сам факт існування чи здійснення чогось. Ця позачасовість підкреслює важливість самого явища, а не часу його виникнення, тобто буття / тривання речі або явища у неперервному процесі життя, а також взаємозаміну речей та явищ. Саме так автори передають своє відчуття Єдиного, не розділеного на “було”, “є” і “буде”» (Шекера, 2011: 152).

Ця характерна риса проявляється і в мистецтві китайського живопису. Якщо на Заході в написанні картин поширеним є використання методу фокусної перспективи (увага зосереджується в одній точці), то для китайського стилю характерна так звана «розсіяна перспектива». За цією методикою, фокус знаходиться там, куди направлений погляд.

Фокус картини переміщається разом з поглядом. Ця техніка дає змогу створити не обмежене рамками горизонту художнє полотно.

Картина «Нічні гуляння Ханя Сіцзая» також створена з використанням цього традиційного методу композиції. Він виходить за межі концепції західного класицизму з його триєдністю часу, місця і дії. На цілісному полотні представлений ряд подій, які відбуваються не одночасно, а послідовно в різний проміжок часу за участю одного й того ж персонажа.

По-третє, умовність, яка в традиційному театрі проявляється у високому ступені символізації сценічних рухів, реквізиту, костюмів, способів нанесення гриму тощо. Дослідник оперного мистецтва Китаю Лі Мін наголошує, що найбільш показовою художньо-образною ознакою китайської культури є її символічний зміст. Майже кожне явище в китайській релігійно-філософській або мистецькій системах має специфічне символічне тлумачення та вираження (Лі Мін, 2019).

Ці принципові засади китайської традиційної опери, на нашу думку, відображені як у композиційно-драматургічному рішенні опери, так і в її голландській постановчій версії 2000 року, представлений в концертному залі Консертгебау (Het Concertgebouw) в Амстердамі, де вони отримали певну успішну адаптацію.

Колажність організації драматургічного простору опери, структури її лібрето не тільки відбиває її постмодерністську сутність, а й увиразнює її глибокі зв'язки з першоджерелом-картиною та комплексністю традиційної китайської опери.

Принцип рухливості, що передбачає швидке переключення у часі та просторі без зміни декорацій, у цій постановці реалізується за допомогою часткового освітлення сцени. Освітлюється тільки та її частина, на якій відбувається дія, що дозволяє швидко та ефектно змінювати просторові плани без використання сценографії та перестановок.

Віртуальність у постановці зумовлюється відсутністю сценічних декорацій. Вони «конструюються» уявою глядача. Декорації «переміщуються» з реального простору у психологічний вимір. У цій виставі сценографія зведена до мінімуму, єдиною декорацією на сцені

є червона кушетка, яка виконує подвійну функцію: позначає місце дії – розкішний будинок пана Сіцзяя, а також викликає асоціації з невимушеною атмосферою нічного гуляння. Таким чином, через цей сценічний елемент реалізується принцип умовності, характерний для китайської традиційної опери.

Умовність присутня і в зображенні дії, де схематично позначені тільки зовнішні прикмети явища, дається тільки натяк на дію. У постановці використовуються максимально прості групування акторів на сцені, що сприяє більш наочному зображенню смислу подій. Фіксованість мізансцен та майже повна відсутність переміщень акторів під час дії створює ефект плакатності й статичності, що властиві живопису.

Специфічний сценічний прийом китайської традиційної опери, що пізніше був запозичений Б. Брехтом у його теорії «епічного театру» та названий «ефектом відчуження» (з нім. *Verfremdungseffekt*) (Brecht, 1993: 642), має на меті дати змогу глядачеві не піддаватися емоціям, а зберігати ясний розум та спроможність критично аналізувати й оцінювати зображувані в театрі події. У опері він реалізується за допомогою використання елементу «самопредставлення» – *цибаоцзямен* (自报家门), коли головні персонажі, уперше з'являючись на сцені, повідомляють про себе, установлюючи чітку дистанцію між актором і роллю. Уведення партії колоратурного сопрано, що несе функціональне навантаження вокального коментатора – *банцянь*⁷ (帮腔) китайської

⁷ Наявність *банцянь* – мистецтва підспівування або вокально-хорового коментування – регламентується специфікою музичної організації наспіву *гаоцян* китайської традиційної опери. Банцянь має такі функції:

- задання мотиву *цуйпай* 曲牌 (букв. 曲 – мелодія, 牌 – покажчик) і встановлення тональності, на які у своєму співі спирається соліст;
- змальовування сценічної атмосфери, оточення, згущення драматичних барв;
- передача духовного стану, думок, почуттів, озвучення внутрішнього монологу головних героїв;
- коментування та оцінка вчинків дійових осіб, реакція на те, що відбувається за сюжетом, з вуст третьої особи (Ху Ду, Лю Сінмін, & Фу Цзе, 1987: 1–2).

традиційної опери, також виступає як засіб, що дозволяє розривати ілюзію реальності театральної дії, наголошуючи на її умовності.

У постановочній версії умовність та «ефект відчуження» реалізуються за допомогою таких художніх засобів:

- виходи акторів на сцену залишаються відкритими, без використання будь-яких прийомів маскуванню;
- артисти не прагнуть повністю перевтілитись у своїх персонажів, а лише відтворюють їхні образи, що підкреслюється виконанням вокальних номерів із нотами в руках;
- інструментальний ансамбль розташовується в центрі сцени, акцентуючи увагу на музичному супроводі як невід'ємній складовій дійства.

Фольклору властива доступність для широких мас. Го Веньцзін поставив перед собою завдання зробити традиційне китайське мистецтво зрозумілим і для західної аудиторії, водночас зберігаючи його культурну глибину та змістове багатство. Він не вдається до спрощення автентичних художніх засобів виразності, а натомість адаптує їх у формах, доступних для сприйняття європейським глядачем. Успішні багаторазові постановки його оперних творів на провідних сценах Європи та Америки свідчать не лише про зацікавленість західної аудиторії східним мистецтвом, а й про ефективність такого підходу.

Висновки.

Незважаючи на невеликі масштаби камерної опери «Нічний банкет», Го Веньцзіну вдалося наділити її звуковий простір семантикою, що сходить до китайських традиційних світоглядних та культурних засад. У творі втілено цілий спектр національних інтенцій та ідеологічних орієнтирів, які у взаємодії створюють особливу атмосферу неповторної національної самості та ідентичності.

В опері Го Веньцзіна «Нічний банкет» знайшли втілення такі художні засади китайського традиційного мистецтва, як символізм, комплексність, умовність, віртуальність, рухливість, «позачасовість», пошук гармонії. Специфіка їх відображення проявляється в опорі на національні світоглядні настанови; застосуванні старовинної

китайської мови та інтонацій вимови; залученні національного мелодизму для характеристики головного героя опери; використанні традиційних технік створення художніх образів, укорінених у китайській поезії та літературі; зверненні до вокальних стилів пекінської, куньшаньської та сичуаньської традиційних опер; уведенні національних китайських інструментів до складу оркестру; розширенні діапазону перкусійних ефектів за допомогою застосування особливих прийомів гри на інструментах європейського камерного ансамблю; використанні техніки «віртуального часу та простору» китайської традиційної опери; дотриманні характерного для неї «ефекту відчуження» (за допомогою елементу «самопредставлення», уведення партії колоратурного сопрано як вокального коментатора *банця*).

Опера розвиває естетику китайського традиційного театру через символізм, нелінійність драматургії та унікальне поєднання музичних прийомів. Використання конфуціанських та даоських мотивів надає твору філософської глибини. Інтеграція народних інструментів і вокальних стилів традиційної китайської опери забезпечує культурну автентичність камерному опусу, який стає важливим явищем сучасного оперного мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА

- Ван На. (2019). Взаємодія традицій європейської опери та китайської національно-культурної парадигми: до проблеми діалогу культур. *Музичне мистецтво і культура*, 29(1), 74–85.
- Вей Фан. (2024). Сучасний китайський оперний театр: на перетині традицій Сходу і Заходу. *Мистецтво та освіта*, 3(113), 14–17. [https://doi.org/10.32405/2308-8885-2024-3\(113\)-14-17](https://doi.org/10.32405/2308-8885-2024-3(113)-14-17)
- Лі Мін. (2019). *Оперне мистецтво Китаю та Європи в контексті взаємовідображень*. (Дис. ... д-ра мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Лю Ле. (2022). *Оперна творчість китайських композиторів-мігрантів в аспекті взаємодії східних та західних традицій*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Київський національний університет культури і мистецтв. Київ.

- Су Юйчен. (2017). *Композиційно-драматургічні особливості китайських програмних концертів для соліста з оркестром традиційних інструментів*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- Хуан Шаобо. (2023). Еволюційні процеси у китайському оперному мистецтві: традиції та сучасність. *Музичне мистецтво і культура*, 3, 230–242.
- Ціхун, С. І. (2011). Інь та ян. У: *Енциклопедія сучасної України*. <https://esu.com.ua/article-12494>
- Шекера, Я. В. (2011). Даоська метафора порожнечі та її репрезентація в китайській поезії доби Сун (X–XIII ст.). *Східний світ*, 4, 149–154.
- Brecht, B. (1993). Kurze Beschreibung einer neuen Technik der Schauspielkunst, die einen Verfremdungseffekt hervorbringt (Entstanden um 1940). In Brecht, B., *Werke*, (Hrsg. v. W. Hecht, J. Knopf, W. Mittenzwei, K.-D. Müller), (30 Bde. u. Registerband). Bd. 22.2, S. 641–659. Berlin, Weimar: Aufbau-Verlag u. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag.
- 胡度 刘兴明 傅则. 川剧词典[M]. 北京: 中国戏曲出版社, 1987. [Ху Ду, Лю Сінмін, & Фу Цзе. (1987). *Словник сичуаньської традиційної опери*. Пекін: Видавництво Китайської опери].
- 娄文利. (2009). 单声思维控制下的音响结构—郭文景歌剧《夜宴》音响结构技术特点. 北京: 中央音乐学院学报, 3, 62–73. [Лоу Веньлі. (2009). Звуковий простір, побудований на основі монофонії: технічні характеристики звукової організації опери Го Веньцзіня «Нічний банкет». *Журнал Центральної музичної консерваторії*, 3, 62–73].
- 戏曲表导演论集: 朱文相自选/朱文相著.-北京: 中华书局, 2008 [Чжу Веньсян. (2008). *Збірка есе про драматичну режисуру*. (Вибрані твори Чжу Веньсяна). Пекін: Видавництво Чжунхуа].

REFERENCES

- Brecht, B. (1993). Kurze Beschreibung einer neuen Technik der Schauspielkunst, die einen Verfremdungseffekt hervorbringt (Entstanden um 1940) [Short description of a new technique of acting which produces an alienation effect (Originated c. 1940)]. In Brecht, B., *Werke [Works]*, (eds. by W. Hecht, J. Knopf, W. Mittenzwei, K.-D. Müller), (30 vols. and index), vol. 22.2, pp. 641–659. Berlin, Weimar: Aufbau-Verlag & Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag [in German].
- Hu Du, Liu Xingming, & Fu Ze. (1987). *Sichuan Opera Dictionary*. Beijing: China Opera Publishing House [in Chinese].

- Huang Shaobo. (2023). Evolutionary processes in Chinese opera art: traditions and modernity. *Musical Art and Culture*, 3, 230–242 [in Chinese].
- Li Ming. (2019). *Opera art of China and Europe in the context of mutual reflections*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Liu Le. (2022). *Opera works of Chinese composer-migrants in the context of the interaction of Eastern and Western traditions*. (PhD diss.). Kyiv National University of Culture and Arts. Kyiv [in Ukrainian].
- Lou Wengli. (2009). The sound space under the control of monophony thinking: Technical characteristics of the sound structure of Guo Wenjing's opera «Night Banquet». *Journal of the Central Conservatory of Music*, 3, 62–73 [in Chinese].
- Shekera, Ya. V. (2011). The Daoist metaphor of emptiness and its representation in Chinese poetry of the Song Dynasty (X–XIII centuries). *Eastern World*, 4, 149–154 [in Ukrainian].
- Su Yucheng. (2017). *Compositional and dramaturgical features of Chinese program concerts for a soloist with an orchestra of traditional instruments*. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv [in Ukrainian].
- Tsikhun, S. I. (2011). Yin and Yang. In *Encyclopedia of Modern Ukraine*. <https://esu.com.ua/article-12494> [in Ukrainian].
- Wang Na. (2019). Interaction of European opera traditions and the Chinese national cultural paradigm: The issue of cultural dialogue. *Musical Art and Culture*, 29(1), 74–85 [in Ukrainian].
- Wei Fang. (2024). Contemporary Chinese opera theater: At the intersection of Eastern and Western traditions. *Art and Education*, 3(113), 14–17. DOI: [https://doi.org/10.32405/2308-8885-2024-3\(113\)-14-17](https://doi.org/10.32405/2308-8885-2024-3(113)-14-17) [in Ukrainian].
- Zhu Wenxiang. (2008). *Collection of Essays on Drama Performance and Directing*. (Selected Works by Zhu Wenxiang). Beijing: Zhonghua Publishing House [in Chinese].

Daria Hnatiuk

Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv),
postgraduate student,
the Department of Theory and History of Music Performance
e-mail: gnatyuk.das@gmail.com
ORCID iD: 0009-0004-6043-0149

Reflection of the principles of Chinese traditional art in Guo Wenjing's chamber opera "The Night of the Banquet"

Statement of the problem. *The traditional foundation in the works of Chinese composers has become a key factor in asserting national identity and the originality of musical art at the end of the 20th and the beginning of the 21st centuries. These processes have been marked by innovative attempts to incorporate traditional elements into the works of composers associated with the 'New Wave' movement. The relevance of this study is driven by the growing interest in the works of one of its representatives, Guo Wenjing.*

Objectives, methods and novelty of the research. *Studies on Chinese opera as a phenomenon at the intersection of tradition and modernity have been conducted by Li Ming (2019), Liu Le (2022), Wang Na (2019), Huang Shaobo (2023), and Wei Fang (2024), among others. A significant theoretical foundation on traditional art and the specifics of Chinese traditional opera is provided by a collection of articles by Zhu Wenxiang (2008). Guo Wenjing's operas, particularly "The Night of the Banquet, hold a special place in his oeuvre yet remain largely unexplored in Ukrainian musicology, which underscores the scientific novelty of this research. The purpose of the study is to explore the reflection of artistic principles of Chinese traditional art in Guo Wenjing's chamber opera "The Night of the Banquet". The research is based on an interdisciplinary approach, incorporating historical and cultural, comparative, and analytical methods.*

Research results. *For the first time in Ukrainian musicology, this study examines Guo Wenjing's chamber opera "The Night of the Banquet" as a unique synthesis of Chinese and European operatic traditions. The research highlights Guo Wenjing's stylistic approach as that of a distinctly Chinese composer and characterises the connection between musical dramaturgy, traditional Chinese painting aesthetics, and theatre. Key stylistic features of the opera that recreate the medieval Chinese national colour are identified: Reliance on national worldview principles; use of classical Chinese language; application of traditional Chinese poetic techniques; incorporation of vocal styles from traditional Chinese opera; inclusion of Chinese national instruments in the orchestra; expansion of percussive effects. The study emphasises that timbre individualism and the search for new instrumental and vocal colours play a crucial role in the opera's musical dramaturgy. It is proven that the fundamental characteristics of Chinese traditional theatre – complexity, virtuality, mobility, and conventionality – are embodied both in the opera itself and in its original directorial interpretation.*

Conclusion. *The study concludes that “The Night of the Banquet” develops the aesthetics of traditional Chinese theatre through symbolism, non-linear dramaturgy, and a unique fusion of musical techniques. The use of Confucian and Daoist motifs imbues the work with philosophical depth. The integration of folk instruments and traditional Chinese opera vocal styles ensures the cultural authenticity of this chamber opera, positioning it as a significant phenomenon in contemporary operatic art.*

Keywords: *“The Night of the Banquet” opera; Guo Wenjing’s works; Chinese traditional opera; chamber opera; contemporary music; national tradition.*

Стаття надійшла до редакції 10 січня 2025 року

UDC 78.071.1(450)(092)
DOI 10.34064/khnum2-38.09

Polina Kordovska

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
PhD, Senior Lecturer,
the Department of the General and the Specialized Piano
e-mail: polina.kordovskaya@gmail.com
ORCID iD: 0000-0002-9955-6804

**Journey through Forgotten Medium Waves:
Efebo con radio by Salvatore Sciarrino**

The piece for voice and orchestra Efebo con radio (1981) by Salvatore Sciarrino was one of the composer's first attempts to implement the principle of tuning the ear to certain waves. This work embodies the post-war Italian society's fascination with the possibilities that emerged due to the development of radio broadcasting, as well as Sciarrino's own listening experience from the 1950s. This article is devoted to identifying the specifics of the implementation of the principle of 'azione invisibile' (Italian for 'invisible action') as one of the key creative methods of the composer. To achieve this goal, historical, historiographical, and comparative methods, the method of intonational analysis, as well as individual elements of linguistic research methodology (in particular, methods of etymological and semantic analysis) were employed. The analysis carried out allowed the conclusion that Efebo con radio is constructed as a peculiar quasi-collage of quotations, embedded by the composer into a sonic frame that imitates radio wave frequencies and movement between them. For the efebo, the main character of the piece, as for Sciarrino himself, sound becomes a means of direct connection with the world, of understanding it and living it intensely. Turning the receiver's dial, the young boy mentioned in the title travels through sonic worlds, recognizes what is his, becomes acquainted with the foreign, and forms his own linguistic-cultural identity. Sciarrino attempts to concentrate the sequence of events of this programmatic work within a purely auditory frame of the radio ether, which can be considered one of the first attempts to implement the principle of azione invisibile in his oeuvre.

Keywords: *Salvatore Sciarrino's oeuvre; radio; azione invisibile; 20th-century music; post-avant-garde; contemporary music; Italian music; piece for voice and orchestra; quotation; allusion.*

Statement of the problem.

Characterizing European musical art of the 1980^s, we often have to use the terms “*post-avant-garde*”, “*postmodern*”, and “*post-structuralism*”, which we definitely perceive as concepts of different orders. *Post-modernism* is a historical concept that characterizes the sociocultural realities of post-industrial society; *post-structuralism* is a philosophical concept that generalizes a number of philosophical and methodological approaches to understanding cultural activity and interpreting cultural texts that arose in the 1970^s–1980^s; and *post-avant-garde* is a distinct movement within postmodernism. Each of these concepts can serve as a key to understanding a particular work, depending on the research perspective applied. Regarding the attributive features of musical post-avant-garde, these include a less dogmatic use of avant-garde composition techniques (in particular, total serialism), the absence of any repudiation of tradition, and a special attention to the perception of the musical work by its listener.

The contemporary Italian composer Salvatore Sciarrino (b. 1947) most fully manifests himself within the sphere of post-avant-garde musical tendencies, whose aesthetic paradigm entails shifting the communicative emphasis from the author of the musical work to its recipient as the key subject of the triad *composer – performer – listener*. The main task the composer sets for himself in the creative process is to tune the recipient’s ear to perceive the slightest nuances of sound. It is no coincidence that Carlo Carratelli (Carratelli: 2006), one of the researchers of Sciarrino’s oeuvre, describes his creative method with the phrase “l’ecologia dell’ascolto”, i.e. “the ecology of listening”.

Perceiving Sciarrino’s music requires rigorous concentration on sound, the ability to *hear* rather than just superficially *listen through*, a sensitive perceptual engagement, and maintaining contact with a concrete sonic reality despite the temptation to lapse into recollections of one’s own life or borrowed auditory impressions from cultural artifacts. The outcome of Sciarrino’s sonic explorations was a number of works that either received the author’s genre designation *azione invisibile* or can be defined as an *invisible action* by their characteristics, all unified by an overarching

goal that can be formulated as “tuning the ear”. The piece for voice and orchestra *Efebo con radio* (1981) by Sciarrino was one of the composer’s first attempts to realize the principle of attuning the ear to certain *waves*. This work is an embodiment of the post-war Italian society’s fascination with the possibilities that opened up thanks to the development of radio broadcasting, as well as Sciarrino’s own listening impressions from the 1950^s.

Recent research and publications on the topic. *Efebo con radio* is mentioned in passing in a number of contemporary studies on Sciarrino’s work. For instance, the Italian musicologist Pietro Misuraca, in an article profiling Sciarrino as a “composer-alchemist”, succinctly describes this piece as a “*hyper-realistically simulates disturbed broadcasts*” (Misuraca, 2012: 80). The ironic media-archaeological approach employed by the composer in *Efebo con radio* is highlighted in an article by the German-Austrian composer and musicologist Christian Utz (Utz, 2023), which examines principles of form-creation in post-tonal music through three of Sciarrino’s works (in addition to *Efebo con radio*, it features *Quintettino No. 1* and the opera *Da gelo a gelo*).

However, one of the most thorough and in-depth scholarly interpretations of this work is offered by the American musicologist James Denis Bunch (Bunch, 2016). In his doctoral study, alongside *Sei quartetti brevi (Six Short Quartets)*, Bunch examines *Efebo con radio* as an embodiment of the concept of nostalgia in the context of intertextual approaches in Sciarrino’s oeuvre.

Meanwhile, the author’s doctoral research (Kordovska, 2022) initiated an inquiry into the aforementioned work by Sciarrino within the framework of the *azione invisibile* principle, a notion that underpins many of his compositions. This line of inquiry is further developed in the current article.

The purpose of this article is to examine the implementation specifics of the *azione invisibile* principle in Sciarrino’s piece for voice and orchestra *Efebo con radio*. To achieve this aim, historical, historiographical, and comparative approaches, the method of intonational analysis, and selected elements of linguistic research methodology (in particular, methods of etymological and semantic analysis) were involved.

Presentation of the main research material.

Music for Radio and Radio in Music

Salvatore Sciarrino's childhood and adolescence coincided with the formative years of Italy's radio broadcasting network. It is therefore unsurprising that the future composer, like millions of his compatriots, became an avid listener of medium wave content of the time – ranging from local news and popular hits on RAI *Radio 1*¹ and RAI *Radio 2*² to progressive educational programs on classical and contemporary art music by the musicologist Luigi Rognoni (1913–1986), which aired on the independent cultural station Terzo Programma in the 1950s (Misuraca, 2010). The very possibility of such diversity resulted from the establishment of broadcasting traditions as a key medium of the middle third of the 20th century and the ongoing interaction of radio with musical art, which we deem necessary to briefly outline.

American theorist Rudolf Arnheim (1904–2007), in his work *Radio: An Art of Sound* (Arnheim, 1936), notes that radio broadcasting as a purely acoustic phenomenon is far more closely connected with music than are other art forms that contain an audio component (such as sound film, theatre, etc.). The interaction between radio and musical art began with the very inception of radio itself and took on new shapes with each turn of its evolution.

Even the first public radio transmission, conducted on Christmas Eve 1906 by the Canadian inventor Reginald Fessenden (1866–1932), contained, by his own recollection, both a verbal component (a fragment of biblical text) and a musical one. And although the pieces he mentioned – Handel's *Largo*³, played with the aid of a phonograph, and the Christmas

¹ *Rai Radio 1 (Radio Uno)* is an Italian radio channel operated by the state-owned public-broadcasting organisation RAI and specialising in news, sports, talk programmes, and popular music.

² *Rai Radio 2 (Radio Due)* is an Italian radio channel operated by the state-owned public-broadcasting organization RAI and specializing in talk programmes and popular music.

³ Most likely, the reference is to the aria *Ombra mai fu* from Handel's opera *Serse*.

song “O Holy Night”⁴, which the inventor performed himself on violin – were heard that evening only by sailors on ships of the United Fruit Company and United States Navy, one can consider that Fessenden’s “radio performance” marked the beginning of two primary modes, in which a musical work operates in the context of the radio ether: the playback of a sound recording and the live broadcast of a performance.

The first reports of radio transmissions of music recordings date to the early 1910⁵, nearly a decade before the advent of official broadcasting. Such musical broadcasts resulted from private initiatives – for example, the American inventor Charles Herrold (1875–1948), who as early as 1912 organized regular transmissions of musical works recorded on phonographs and other playback devices. The musical component of the first official radio station (KDKA in Pennsylvania, USA, which began broadcasting in 1920) and its immediate successors was provided by a combination of playing recordings and live relays. During the first live concerts that were broadcast, radio stations faced certain challenges related to the acoustic conditions of musical transmission⁶. The outcome of numerous experiments (broadcasting from outdoor locations, open-air studios on rooftops, using a fabric tent indoors, etc.) was the creation of the model of the modern recording studio.

It was only natural that around the same time composers began to receive commissions for musical works that would meet the specific needs of early radio broadcasting. One of the most famous such works was *Anekdoten für Radio* for clarinet in B \flat , trumpet in C, violin, double bass, and piano by Paul Hindemith, written on commission for Frankfurt Radio. The unusual instrumentation of these pieces – which were first aired

⁴In his memoirs, Fessenden attributes the authorship of the song “O, Holy Night” to Charles Gounod, which is likely a mistake. The piece mentioned by the inventor was probably composed by the French composer Adolphe Charles Adam (1803–1856).

⁵ See: (Musical Concert by Wireless Telephone...., 1912, July 23: 19).

⁶ “We immediately had difficulty in obtaining fidelity in the broadcast, due, apparently, to room resonance”. H. P. Davis, Vice President of the *Westinghouse Electric and Manufacturing Company*. Quoted in: *The Radio History*, 1928.

on 1926, February 20 – was dictated by the need for sharply defined timbral differentiation, so that the instruments could be distinguished from one another even when broadcast over a loudspeaker. And although many years later, in his treatise *The Composer's World*, Hindemith would label the listener raised on radio and surrounded by music every minute of life “the most degenerative type of listener” (Hindemith, 1952: 246), in the 1920^s, at the dawn of radio's history and of the composer's own career, the idea of democratizing art music to make it accessible to a broad public – not only in concert halls – evidently appeared attractive to him.

Gradually, yet relentlessly, the proliferation of radio in everyday life caused the image of the radio to penetrate works of art across various genres. Before long, radio became a “character” in cinema – both in the sound films of the 1930^s and even in the silent films of the early 1920^s. Evidence of the use of radio imagery even in silent cinema can be found in examples of so-called film music with telling subtitles. One such example is the galop for orchestra or ensemble titled “Radio Message” by the French composer Maurice Baron (1889–1964). Baron, who for many years was a staff conductor and composer at Radio City Music Hall in New York, created musical accompaniments for many films. His “Radio Message” is included in the silent film music collection of the New York Public Library's Music Division (see Anderson, 1988), suggesting that this piece was intended to accompany silent films in an appropriately themed scene. Unfortunately, it has not been possible to determine whether this music was tied to any specific film.

Nonetheless, despite its clearly defined programmatic title, Baron's “Radio Message” does not exhibit any specific features associated with the stated radio image that would determine its structure or means of expression; it is a typical example of utilitarian music. The same can be said of later works, for example the orchestral “Radio Piece” (1946) by the American composer Roy Harris (1898–1979).

By the early 1930^s, the image of the radio moved beyond film music and became integrated into purely program instrumental music, where it served as a key to understanding the specifics of a composition.

One such work is the cycle *Radio Madrid*, op. 62 for piano (1931) by the Spanish composer Joaquín Turina (1882–1949). This work is not music *for* the radio, but rather an attempt at a musical reproduction of the radio broadcasting process itself⁷.

It is likely that the prototype for Turina's *Radio Madrid* was the real radio station of the same name, which began operating in 1925 and still exists today. In this context, it is interesting to examine the imagery of the piece from the perspective of the “*self– other*” dichotomy and to identify, if not specific events encoded in the piano “broadcasts” of the cycle, then at least their historical context. And while the last two “messages”, whose locus is confined to purely Spanish place-names, are rather generalized in character, the piece titled “*Los estudiantes de Santiago*” (“Students of Santiago”) invites some reflection. Based on the political situation that prevailed at the time of the piece's creation, one could suppose that this radio message refers to the students of Chilean universities who in 1930 supported a march of the unemployed and took an active part in protests. However, the fairly carefree character of the music and its dance rhythms forces one to abandon that hypothesis. Most likely, in this work the composer's sphere of interest was limited to his own country. Accordingly, the protagonists of the broadcast – whether imaginary or real – were students of the University of Santiago de Compostela, which in the 1930s thrived despite the tumultuous events of the Spanish Revolution.

In the mid-20th century, for representatives of the musical avant-garde, radio became not only a tool of communication with the audience or a source of imagery, but also a full-fledged means of expression. One composer who created music *for radio* as an instrument was John Cage. Among his aleatoric compositions that include fragments

⁷ The work consists of a Prologue, which includes the subsections “Ante el Micrófono” and “Los locutores de la Radio”, and three “radio broadcasts”: 1^a Retransmisión: “Los estudiantes de Santiago”, 2^a Retransmisión: “Carretera Castellana” and 3^a Retransmisión: “Fiesta en Sevilla”.

of live radio broadcasts, one should mention *Credo in Us* (1942) for piano, percussion, radio, and phonograph; *Imaginary Landscape No. 4* (1951) for twenty-four performers on twelve radios; *Speech 1955* for five radios with a narrator; and *Radio Music* (1956) for eight radios and an indeterminate number of performers.

Undoubtedly, Sciarrino was familiar with Cage's experiments as well as Karlheinz Stockhausen's radio explorations; however, in his own work involving the semantics of radio, he went in a completely different direction.

Invisible Journeys through Forgotten Medium Waves

The work *Efebo con radio* (*Ephebe with a Radio*), in which Sciarrino uses the sound of a symphony orchestra and a voice to model the sonic space of the radio ether with its noises, interference, an almost Babel-like multilingualism, and spontaneous switching between stations, was created on commission for the *Orchestra Regionale Toscana* and first performed in May 1981 at the *Maggio Musicale Fiorentino* festival in Florence (conductor – Massimo de Bernart, soprano – Daisy Lumini⁸). It should be noted that by that time Sciarrino's engagement with Italian radio was not limited to the role of a listener. By the early 1980^s, the young composer had already produced a radio version of the music for Luigi Pirandello's⁹ *All'uscita* (*At the Exit*), thus giving him the opportunity to acquaint himself with the contemporary workings of the radio ether.

In *Efebo con radio*, the title itself immediately draws attention by bringing together the past and the present. The titular character – the “*efebo*” – is denoted by an archaic Italian word that is virtually unused in contemporary everyday language. In Alfredo Prati's *Vocabolario etimologico italiano* (Prati, 1951), this term is defined as “*giovinetto di primo pelo*” (“a young boy with ‘peach fuzz’”). According to Prati, the word “*efebo*” derives from the Latin “*ephēbus*” and corresponds with Greek

⁸ Massimo de Bernart (1950–2004) was an Italian conductor. Daisy Lumini (1936–1993) was an Italian singer, performer of several Sciarrino's works

⁹ Luigi Pirandello (1867–1936) was an Italian writer and playwright, Nobel Prize laureate in Literature.

“ἔφηβος”, meaning “adolescent”. An *efebo* is neither an adult *ragazzo* (a lad) nor a tiny *bambino* (a child), but precisely a teenager. We may suppose that in choosing the most archaic option among the various synonyms for a young boy, Sciarrino not only intended to underscore a focus on the past, but also – whether consciously or subconsciously – selected the very term that correlates with a state of incessant search for self-identity.

The score of *Efebo con radio* can be roughly divided into several sonic layers. First, there is the vocal part, whose performer always represents one or another radio station, transforming into a pop star, an announcer, or an actor in a radio play. Second, the sound of the orchestral instruments combines the reproduction of musical fragments (more or less complete) that accompany a radio broadcast or a song heard over the radio, with the reproduction of technical noises and interference related to the operating principle of a tube radio receiver.

Despite the deceptive impression of aleatoricism that arises in listening to *Efebo con radio*, its musical material is organized with extraordinary care and, ironically, in a straightforward, classical manner. The composition is notated in a traditional score with a single tempo indication (*Moderato*) that undergoes no agogic changes throughout the piece, and an unvarying metric organization in 4/4 that is not disrupted even in the only measure “expanded” by the verbal component (m. 48).

Efebo con radio opens with a dense, dissonant bow tremolo (*tremolo d’arco, il più serrato possibile*¹⁰) on harmonics in the second violins and divided violas, accompanied by a successive crescendo *dal niente* up to *forte* and a mirrored diminuendo *al niente*. The onset of sound with minimal attack, a sudden bright dynamic outburst, and an immediate return to a barely perceptible sound – picked up by the vibrating first violins – is the first attempt to tune the radio to one

¹⁰ “*Tremolo with the bow, as dense as possible*” (S. Sciarrino’s comment in the “Symbols and Performance Notes” section at the beginning of the *Efebo con radio* score) (Sciarrino, 1981a).

of the medium waves, the first touch of the efebo's hand to the knob of the old receiver, whose hoarse "awakening" is underscored by the use of *sul ponticello* in the string instruments.

The first section is characterized by instability of the sound material and an extremely fragmented, discrete presentation of the quotations the composer employs. In snippets each lasting no more than a few seconds, it is sometimes difficult to recognize not only the source, but even its language. Isolated English syllables ("low") alternate with more numerous Italian ones ("un sos-", "sai che", "stringi", "[a]mor", "sognar"), until the first more-or-less complete element breaks through into the "ether" – a short phrase from the popular American song "It Had to Be You"¹¹ (mm. 15–16).

Against the background of the first violins' "white noise", the string quartet (second violins, violas, cellos, and double basses) snatches certain harmonies from the accompaniment of an Italian *canzone* (which could not be identified)¹², while the woodwind and brass instruments imitate the sounds of the receiver drifting between radio frequencies. Meanwhile, the phrase "it had to be you" is doubled by instruments one might imagine in a big band – trombones, horns, and clarinets.

If in the opening bars the switching between "stations" is achieved in the vocal part by means of a linguistic contrast (Italian versus English) and a tessitura contrast (albeit a rather notional one), from m. 21 onward Sciarrino includes detailed directions in the score regarding the character and quality of the vocal sound. For example, the phrase "con te" must be delivered *roco* (hoarsely), the word "ciel" *di gola* (with a throaty sound), and the syllable "-vrò" *nasale* (nasally). The character of the orchestral sound also changes, becoming saturated with harmonics (flageolet tones)

¹¹ "It Had to Be You" is a popular American song by Isham Jones with lyrics by Gus Kahn, released in 1924. It was recorded over subsequent decades by various pop and jazz performers, including Ruth Etting (1936), Dick Haymes & Helen Forrest (1944), Betty Hutton (1945), Billie Holiday (1955), and among others.

¹² Sciarrino most likely uses the original piece, but it could also be interpreted as a generalized image of the Italian *canzone* (melodic intonations, a lexicon typical of love lyrics: *amor* – "love", *sognare* – "to dream", *nostri cuori* – "our hearts").

scattered across the parts, overtones, and trills, among which reminiscences of jazz intonations occasionally gleam through, for instance, a clarinet solo marked *nasale* in m. 26 as an allusion to a saxophone timbre (*Musical Example 1*) or a fragment of a characteristic jazz *walking bass* line assigned to a solo pizzicato double bass in m. 29 and mm. 57–59 (*Musical Example 2*).

Musical Example 1. Salvatore Sciarrino. *Efebo con radio*. Excerpt from the score (clarinet parts, mm. 25–26). (Copyright © 1981 by RICORDI, Milano).

Musical Example 2. Salvatore Sciarrino. *Efebo con radio*. Excerpt from the score (double bass part, mm. 57–59). (Copyright © 1981 by RICORDI, Milano).

After a few measures, in which “radio noise” gains the upper hand over recognizable musical fragments, the efebo’s hand comes to rest on the first “radio station”, which offers the listener not music but spoken content. In the vocal part, one hears a phrase presented without rhythmic organization (though aligned within the 4/4 meter) and without definite pitch: “[voce di attore, adulto che finge tenerezza] ... e dimmi, [respiro trepidante] bambino, che fai qui, tutto solo?”¹³ (*Musical Example 3*).

¹³ “[Actor’s voice, an adult pretending to be tender] ... and tell me, [concerned exhale] child, what are you doing here all alone?”.

Based on the content of this line and Sciarrino's annotations, it likely belongs to an actor in a certain radio play. The line is followed by a pause in all parts – an uncharacteristic total silence in the radio ether, a sudden *radio silence*¹⁴. What is this actor's phrase? Perhaps it is a quotation from a real radio drama, perhaps a faulty recollection (pseudo-reminiscence) by the composer, or perhaps his message across the years to himself – to the young Salvatore, poised over the receiver in distant 1950^s Palermo.

Musical Example 3. Salvatore Sciarrino. *Efebo con radio*. Excerpt from the score (vocal part, mm. 33–34). (Copyright © 1981 by RICORDI, Milano).

Voce

(voce di attore, adulto)
che finge tenerezza

respiro
trepidante

... e dimmi bambino, che fai qui, tutto solo?

p

After the pause (m. 34), which lasts less than a full measure but is nonetheless perceived functionally as a general pause, a wave-like vibrating tremolo in the first violins on the same pitch as in the opening measures returns the listener to the initial “radio frequencies”. The vocal intonations in mm. 37–40 completely repeat the intonations from mm. 14–15, albeit more widely spaced and with new verbal text – or rather, snippets of text (“labbra”, “vien”, “amor”). Evidently this is the second verse of the unidentified Italian song, with which the efebo began his journey through the “old medium waves”¹⁵. However, the cantilena fragments – vocal in their nature and even reminiscent of Italian *bel canto* – quickly, albeit briefly, give way to a new mode of intonation: a rhythmized declamation at indeterminate pitch, in the manner of Berg’s *Sprechstimme*.

¹⁴*Radio silence* is a state in which all stationary or mobile radio stations in a designated area are required to cease transmission for security reasons.

¹⁵“Le vecchie onde medie” (Sciarrino, 1981a).

In the score, Sciarrino notates this with stems without noteheads, indicating approximate pitch by their vertical placement on the staff (it is meant to be lower in register than the previous fragments, as the hypothetical female voice that was singing *bel canto* is replaced by a male voice indicated by the composer: “[voce d’uomo] notte”¹⁶) (*Musical Example 4*).

Musical Example 4. Salvatore Sciarrino. *Efebo con radio*. Excerpt from the score (vocal part, mm. 55–56). (Copyright © 1981 by RICORDI, Milano).



Again, comes an attempt either to snatch new fragments of Italian *canzone* out of the radio static (“occhi”, “buio”, “il mar”), or to escape from it – and now that *canzone* is interrupted by the voice of a female announcer, evidently the host of some arts radio program. This is the first text, on which the character’s attention lingers longer than a few words: “di un titolo figurativo, a dispetto di chi pretende che la musica non sia discriptiva, o di chi, al contrario, vorrebbe descritte in musica solo le proprie fantasticherie, proprio quelle che in apparenza tendono tranquilli i [*molto offuscato roco e PPPP, quasi incomprensibile (ma senza interruzione)*] rapporti fra se stessi e in mondo. Un titolo ha sempre un legame strttis- ...”¹⁷. These rather deep musicological ruminations, unexpected after the snatches of trivial *canzonas* and jazz motifs, are possibly a quotation or an allusion to Luigi Rognoni’s radio lectures on Terzo Programma in the 1950^s, which surely did not escape young Salvatore’s attention. Instead, Bunch suggests perhaps it is a self-quotation of own

¹⁶ “[Male voice] night”.

¹⁷ “...a figurative title, despite those who claim music is not discrete, or others who, conversely, wish only to describe their own fantasies in music – the same ones who, perhaps, have good [*very indistinctly, hoarse and pppp, nearly unintelligibly (but uninterruptedly)*] relationships with each other and with the world. There is always a reference in the title...”.

Sciarrino's ideas, a kind of musical cameo that breaks the "fourth wall" (Bunch, 2016: 378).

After a brief respite, the pace of movement between "radio frequencies" increases – as does the proportion of noise, which at the peak of the dynamic wave now reaches *ff*. From the whirlpool of overtones emerge snatches of Italian song, declaimed phrases, echoes of a jazz tune at *pppp*, commercial announcements ("*comunicati commerciali*"), and female, male, and children's voices. The earlier monopoly of the Italian language gives way to a Babel-like jumble of tongues. Particularly illustrative are mm. 73–74, in which over the span of roughly one and a half measures exclamations are heard in three languages – Italian, English, and French: "[*tenorile*] mamma – speak low! – [*infantile*] maman!"¹⁸.

But in the end, the efebo's chaotic attempts to find the desired (different? more interesting? more resonant?) wave are rewarded. Almost without any incidental noise (only a tremolo in the first violins at a new pitch betrays a change of frequency), a fragment of the song "Les Bijoux" from the repertoire of the French baritone Louis Lynel resounds: "[*voce tremolante, baritonale*] -ques fleurs, quelques rubans, / Billets doux, lettres d'amant, / [*con enfasi*] Bague d'or"¹⁹.

Another imaginary turn of the tuning knob, and the French *chanson* is abruptly replaced mid-phrase by what the efebo had been searching or waiting for all along – the popular Italian radio program *Ballate con noi* (*Dance with us*), which in the 1950^s–1970^s was indeed broadcast daily on RAI. The start of the program is heralded first by its theme music (the piece "Delicado", composed by the Brazilian Waldir Azevedo²⁰ (*Musical Example 5*); the original melody is played on the traditional

¹⁸ "[*Tenor voice*] mamma (It.) – speak softer! (Eng.) – [*like a child*] maman! (Fr.)."

¹⁹ "[*Trembling voice, like a baritone*] A few flowers, a few ribbons, / Sweet notes, a lover's letters, / [*with emphasis*] A golden ring".

²⁰ Waldir Azevedo (1923–1980) was Brazilian musician and composer, cavaquinho performer and author of well-known pieces such as "Brasileirinho", "Delicado", and "Pedacinhos do". Azevedo was one of the first composers to use the cavaquinho as a solo instrument.

Portuguese and Brazilian string instrument the *cavaquinho*, a type of guitar, whose timbre Sciarrino imitates with the harp), and then by the voice of an announcer.

Musical Example 5. Salvatore Sciarrino. *Efebo con radio*. Excerpt from the score (harp and vocal parts, mm. 89–96). “Delicado” theme (radio program *Ballate con noi* signature tune). (Copyright © 1981 by RICORDI, Milano).

The image displays a musical score excerpt for Salvatore Sciarrino's *Efebo con radio*, specifically the harp and vocal parts from measures 89 to 96. The score is written on two systems. The first system (measures 89-92) features a harp part (A.) and a vocal part (Voce). The harp part begins with a dynamic marking of *f* and a tempo marking of *alla Tavola (lungia)*. The vocal part has lyrics: "Mik Fik Soli Lak / Sik do# Rek". The second system (measures 93-96) continues the harp part with a dynamic marking of *p* and a tempo marking of *sempre alla Tav. (lungia)*. The vocal part has lyrics: "boh", "mp", "f", "f", "Mib", "Mik". The harp part includes a triplet of notes marked *f* and a dynamic marking of *f*. The vocal part includes a dynamic marking of *f* and a tempo marking of *(f)*. The lyrics "Ballate con noi" are written below the harp part in the second system.

A fragment of dance music that follows in the *Ballate con noi* episode serves as the central axis of the entire *Efebo con radio* composition. Firstly, it is the longest uninterrupted episode, spanning a full twenty measures (mm. 100–119), and it is even repeated by means of a reprise. Secondly, for the first time nearly all the instruments in the score are involved in presenting the thematic material; only the first violins and cellos continue to render the noise frequencies of the radio wave. The human voice, which until now was always the “guidepost” in the search through the radio spectrum, yields to instrumental music – whose flow it tries, unsuccessfully, to interrupt on several occasions (after the first volta with

a hoarse echo of the jazz “I Can’t Give You Anything but Love, Baby”²¹, and after the second with the voice of an Italian announcer notifying the start of the broadcast “Bollettino dei naviganti”²²). But by m. 120 the fragile harmony that had just barely settled is disrupted by a new transition between stations. Against the backdrop of reminiscences of the previous orchestral episode’s motifs, a “detached announcer” (*annunziatrice distaccata*) reads out a bulletin from the National Autonomous Company of State Roads regarding Alpine Mountain passes that will be closed. Apparently, this information does not particularly interest the efebo: cutting the announcer off mid-word, into the ether crashes the American singer Fanny Brice with the song “Second Hand Rose”. It is quite possible that there are additional quotations present in the score which the author of this article has not deciphered.

The final episode of *Efebo con radio* (mm. 145–197) is a kind of mirror reprise, constructed on the return of already familiar intonations: the signature tune of *Ballate con noi*, the hypothetical Italian canzone, and the songs “Speak Low” and “It Had to Be You”. The piece concludes with the author’s direct address, delivered in the announcer’s voice, to himself: “di Salvatore Sciarrino abbiamo trasmesso: ‘Efebo con [...]’”²³ (mm. 194–195).

The orchestral sound in the piece, by semantic function, can be divided into four categories. First is the *musical content* – representations of music being broadcast on the radio, such as accompaniments to pop songs, instrumental compositions, or program theme tunes. Second are *noise-interferences*, an indispensable component of the operation of a tube radio. Third are the *noises of switching between stations*, most often realized by instrumental glissandi. Finally, the most interesting category consists of the *distinct noises of individual radio frequencies*. Since each station

²¹ “I Can’t Give You Anything but Love, Baby” is a song by Jimmy McHugh and Dorothy Fields, written in 1928.

²² “Navigators’ Bulletin”.

²³ “For Salvatore Sciarrino we transmit: ‘Efebo with [...]’”.

has its own frequency, its sound will differ from that of other stations regardless of the content being broadcast. In the *Efebo con radio* score, this principle is implemented by a steady flageolet trill or tremolo in various string groups that accompanies particular fragments of the collage of quotations and allows one to “identify” a given radio station. From this, one can deduce that the phrase “*bambino, che fai qui, tutto solo?*” (mm. 33–34), which concludes the first episode, is heard on the same “radio frequency” as the final announcement “for Salvatore Sciarrino”, and thus it too can be interpreted as the composer’s address to his past self (*Musical Example 6*).

Musical Example 6. Salvatore Sciarrino. *Efebo con radio*. Excerpts from the score (mm. 33–34 and mm. 194–195). (Copyright © 1981 by RICORDI, Milano).

The image displays a musical score excerpt for Salvatore Sciarrino's *Efebo con radio*. It features four staves: Voce (Voice), Vni I (Violin I), Vni II (Violin II), and Vcl (Violoncello). The vocal line is in Italian, with lyrics: "(voce di attore, adulto) che finge tenerezza" and "... e dimmi bambino, che fai qui, tutto solo?". The score includes various performance instructions such as "tramu", "pont.", "gratt.", "respiro", "trapidante", and "più p. poss.". Dynamic markings like *ff*, *f*, *p*, and *pp* are used throughout. The string parts feature complex rhythmic patterns, including trills and tremolos, and specific techniques like "pont." (ponticello) and "gratt." (grating). The Vcl part includes a section marked "IIc. pont." with a trill-like texture.

The image shows a musical score for a radio play. It consists of five staves: Voce (Vocal), Vni I (Violin I), Vni II (Violin II), and Vlc (Viola). The vocal line has the lyrics "di Salvatore Sciarrino abbiamo trasmesso: Efebo con". The instrumental parts include various dynamic markings such as *ff*, *p*, *sfz*, and *grad.* There are also performance instructions like "trancare" and "trancare" written above the staves. The score is written in a standard musical notation with clefs, notes, rests, and dynamic markings.

In terms of the verbal component, it should be noted that certain linguistic patterns recur throughout the piece in different languages. These include the following lexemes:

- ❖ *Mother* – It. *mamma* (m. 73); Fr. *maman!* (m. 74).
- ❖ *Invitation to dance* – Fr. *danse avec moi* (“dance with me”, m. 69); It. *Ballate con noi* (“dance with us”, mm. 94, 147, 149, 154, 156).
- ❖ *Love* – It. “[a]mor” (m. 14, mm. 55–56); Eng. “*I can’t give you anything but [love]*” (m. 108, second volta).

Evidently, these can be perceived as keys to the *efebo*’s picture of the world, as semantic “anchors” that the young person’s consciousness clings to within the sonic flow of the radio.

In author’s commentary, Sciarrino notes: “Interessante un capovolgimento: ciò che in tutte le altre composizioni sono i miei suoni, la materia preziosa di cui plasmo il mio universo qui è umilmente ridotta

a disturbo delle trasmissioni o, più spesso, allo sfrigolante passaggio da una all'altra, che è come il connettivo sonoro di tutta la composizione"²⁴ (Sciarrino: 1988). But even from this somewhat ironic comment, the value that the composer places on *Sound* as the conceptual basis of his works becomes obvious. In some predominantly journalistic texts – for example, in the article “Music afraid to be heard” by musicologist and critic Kyle Gann, published in the American weekly *The Village Voice* in 2001 – Salvatore Sciarrino’s music has indeed been characterized as minimalist. This is difficult to agree with, even though Sciarrino and such figures of American minimalism as Terry Riley, Steve Reich, and Philip Glass belong to chronologically close generations (Sciarrino is about ten years younger than those composers). A certain commonality can be seen in their artistic orientations, since for all of them the most important focus seems to be on sound as an independent primary element of musical language. However, whereas the foundations of the repetitive technique, on which the American minimalists rely lead ultimately to a static musical form, in Sciarrino’s work the emancipation of sonic material as a self-sufficient substance is directed toward revealing the auditory eventfulness latent within it. Silence, emphasized by many researchers as one of the key characteristics of Sciarrino’s music, is above all an instrument for tuning the ear to perceive *Sound* as the greatest treasure – in contrast to the deliberate devaluation of sound material by the creators of Minimal Art, an art of “minimal value”.

Conclusion.

Born with a Christmas song broadcast across a few hundred miles, the alliance of radio and music has for over a century helped shape new artistic and communicative realities. If at the dawn of radio history, it was musical art that served as one of the catalysts for the technical progress

24 “An interesting reversal: what in all the other compositions are my sounds, the precious material from which I shape my universe, here is humbly reduced to a disturbance of the transmissions or, more often, to the sizzling passage from one to the other, which is like the sonic connective of the whole composition”.

of radio broadcasting, over time radio in the context of musical art became a means of musical expressivity, a source for the creation of new genre models, an artistic image, and even an existential metaphor.

Sciarrino's *Efebo con radio* is essentially a three-phase structure – a sonic construct of collage type, whose smallest structural units are fragments of musical and polylingual verbal discourse that are more or less dispersed. It is a kind of quasi-collage, since the quotations the composer employs are embedded into a sonic framework that imitates radio wave frequencies and the movement between them.

Salvatore Sciarrino is a seeker rather than a researcher. He does not carry out sound experiments *per se*; instead, he strives to capture life itself through its sonic reverberations, tuning the ear to perceive a multi-dimensional reality. For this composer, sound becomes a means of immediate connection with the world, of understanding it, and of experiencing it intensely. By turning the radio dial, the young man mentioned in the title of the work *journeys* through sonic worlds, *recognizes* what is *his*, becomes acquainted with the *other*, and forms his own linguo-cultural identity. Sciarrino's *Efebo con radio* does not bear the genre label *azione invisibile*, yet the composer's attempt to concentrate the series of events of a programmatic work within the purely auditory frame of the radio ether is evident.

REFERENCES / ЛІТЕРАТУРА

- Anderson, G. B. (1988). *Music for silent films, 1894–1929*. (A guide). Washington, D.C.: United States Government Printing Office [in English].
- Arnheim, R. (1936). *Radio: An Art of Sound*. London: Faber and Faber [in English].
- Bunch, J. D. (2016). *A Polyphony of the Mind: Intertextuality in the Music of Salvatore Sciarrino*. (DMA diss.). Music University of Illinois [in English].

- Carratelli, C. (2006). *L'integrazione dell'estesico nel poetico nella poetica musicale post-strutturalista : il caso di Salvatore Sciarrino, una "composizione dell'ascolto"* [The integration of the aesthetic into the poetic in post-structuralist musical poetics: the case of Salvatore Sciarrino, a "composition of listening"] (Tesi di dottorato – doctoral thesis). Università di Trento, Université Paris Sorbonne [in Italian].
- Hindemith, P. (1952). *A Composer's World : Horizons and Limitations*. Cambridge: Harvard University Press [in English].
- Kordovska, P. (2022). *Muzychnyi tekst doby postavanhardu yak indyvidualnyi proiekt (na materiali tvorchosti Salvatore Sharrino [The musical text of the post-avant-garde era as an individual project (based on the work of Salvatore Sciarrino)]*. (PhD diss.). Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Misuraca, P. (2010). *Luigi Rognoni intellettuale europeo [Luigi Rognoni: a European intellectual]*. Palermo: CRICD [in Italian].
- Misuraca, P. (2012). Salvatore Sciarrino. The Sicilian alchemist composer. *Interdisciplinary Studies in Musicology*, 12, 73–89 [in English].
- Musical Concert by Wireless Telephone. Announcement of an initial radio broadcast by Charles "Doc" Herrold from his wireless training school in San Jose, California. (1912, July 23). *The San Diego Union*, p. 19 [in English].
- Prati, A. (1951). *Vocabolario etimologico italiano [Italian Etymological Dictionary]*. Milano: Garzanti [in Italian].
- Sciarrino, S. (1981b). Efebo con radio: Nota dell'autore [Epebe with Radio: Author's note]. *Salvatore Sciarrino* [web site]. <https://www.salvatoresciarrino.eu/data/composition/ita/70.html> [in Italian].
- Sciarrino, S. (1981a). *Efebo con radio: per voce e orchestra [Epebe with Radio: for voice and orchestra]*. Milano: Ricordi [in Italian].
- Sciarrino, S. (1988). Efebo con radio: Cambiar programma su una radio a valvole [Epebe with Radio: Switching Programs on a Tube Radio]. <https://www.salvatoresciarrino.eu/data/composition/ita/70.html> [in Italian].
- Utz, Chr. (2023). Reimagining Formal Functions in Post-Tonal Music: Temporality in the Semanticized Form of Salvatore Sciarrino. *Music Theory Online*, 29, <https://www.mtosmt.org/issues/mto.23.29.4/mto.23.29.4.utz.php> [in English].

Кордовська Поліна Анатоліївна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
доктор філософії, старший викладач
кафедри загального та спеціалізованого фортепіано
e-mail: polina.kordovskaya@gmail.com
ORCID iD: 0000-0002-9955-6804

Мандрівка забутими середніми хвилями: «Efebo con radio» Сальваторе Шарріно

Постановка проблеми. Сальваторе Шарріно (нар. 1947) – сучасний італійський композитор, який найповніше проявляє себе в естетичній парадигмі музичного поставангарду. Головне завдання, яке він ставить перед собою у творчому процесі, – налаштувати слух «реципієнта» на сприйняття найдрібніших нюансів звучання. Сприйняття музики Шарріно вимагає ретельної зосередженості на звуці, здатності чути, а не лише поверхнево слухати, підтримувати контакт з конкретною звуковою реальністю. Як результат, з'являється низка творів, жанр яких або визначений автором як «azione invisibile» («невидиме дійство» чи «невидима дія»), або за своїми характеристиками наближається до подібного визначення. П'єса «Efebo con radio» (1981) для голосу та оркестру стала однією з перших спроб композитора реалізувати принцип налаштування слуху на певні «хвилі».

Останні дослідження та публікації. «Efebo con radio» згадується в низці сучасних досліджень «як гіперреалістична імітація трансляції із поміхами» (П'єтро Мізурака, 2012), твір, реалізований в межах «іронічного медіа-археологічного підходу» (Крістіан Утц, 2023), або як втілення концепту ностальгії в контексті інтертекстуальних (Джеймс Деніс Банч).

Мета, методологія та наукова новизна дослідження. Мета статті – дослідити специфіку реалізації принципу azione invisibile у п'єсі для голосу та оркестру «Efebo con radio» Сальваторе Шарріно, що здійснюється вперше в українському музикознавстві, обумовлюючи наукову новизну результатів дослідження. Для досягнення цієї мети задіяно історичний, історіографічний та порівняльний методи, метод інтонаційного аналізу, а також окремі елементи методології лінгвістичних досліджень (зокрема, методи етимологічного та семантичного аналізу).

Результати і висновки дослідження. Твір «Efebo con radio» побудовано як своєрідний квазіколаж, у якому композитор інтегрує мозаїку цитат у звукове полотно, що імітує частоти радіохвиль та перемикання між ними. Для головного «персонажа» твору, як і для самого Шарріно, звук стає способом зв'язку зі світом, його пізнання та проживання. У результаті «мандрів» звуковими ландшафтами, впізнання «свого» та відкриття «чужого» згаданий у назві твору юнак формує власну культурну ідентичність. Втілення композитором послідовності подій програмного твору в аудіальному просторі радіоетеру можна вважати однією з перших спроб реалізації принципу *azione invisibile* у його творчості.

Ключові слова: творчість Сальваторе Шарріно; радіо; *azione invisibile*; музика XX століття; поставангард; сучасна музика; італійська музика; твір для голосу та оркестру; цитата; алюзія.

Стаття надійшла до редакції 10 лютого 2025 року

Розділ 2.

МУЗИЧНИЙ ПРОСТІР УКРАЇНИ

УДК 78.036:78.071:780.616.432(477)(4)(045)

DOI 10.34064/khnum2-38.10

Шамасєва Кіра Іванівна

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського,
доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри загального та спеціалізованого фортепіано;
e-mail: kishamaeva@gmail.com; ORCID iD: 0000-0002-1869-5029

Волосатих Ольга Юрївна

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри історії української музики та музичної фольклористики;
e-mail: vololga7@gmail.com; ORCID iD: 0000-0003-3713-4187

З країни романтизму: творчі перетини

Сучасні наукові позиції беззаперечно сприяють актуалізації сприйняття мистецької картини першої половини ХХ століття. Не є таємницею, що життєписи багатьох представників тогочасної творчої спільноти ще й досі рясніють «білими плямами» або, за детального розгляду, виявляються доволі суттєво «редагованими» відповідно до вимог певного періоду офіційної ідеології. Не менш широким полем діяльності для вітчизняних науковців-гуманітаріїв виявляються міжкультурні контакти, розширення їхнього спектра, переосмислення звичного розуміння їхньої сутності тощо. Пропонована розвідка є спробою осмислення непередбачуваних шляхів поширення й наслідування романтичної традиції в українській музичній культурі, неочікуваних точок дотику й перетину життєвих і творчих шляхів Фридерика Шопена, Юліуша Зарембського, Александра Міхаловського і Віктора Косенка. Повернення до вітчизняного контексту митців, які номінально вважаються представниками інонаціональних мистецьких шкіл, але водночас безпосередньо пов'язані з Україною обставинами життя й творчості, є назрілою тематикою для сучасних досліджень. Так само важливим є подолання викривленого сприйняття багатьох постатей і явищ української музичної культури

XX століття, зокрема й в аспекті їх ізольованого розгляду поза будь-якою загальноєвропейською панорамою.

Ключові слова: *біографія Фридерика Шопена; творчість Фридерика Шопена; біографія Юліуша Зарембського; творчість Юліуша Зарембського; біографія Александра Міхаловського; творчість Александра Міхаловського; біографія Віктора Косенка; творчість Віктора Косенка; фортепіанна культура доби Романтизму; українська музична культура кінця XIX – першої половини XX століття.*

Постановка проблеми.

Романтична доба стала часом «відкриття нових континентів» музичного мистецтва. Новації цього мистецького простору (нові жанри, новітні засоби виразності, переосмислення традиції тощо), так само, як і перегляд вже усталеної думки щодо них, і до сьогодні становлять базу перспективної тематики наукових досліджень. Не менш значущим і цікавим є напрямок подальшого заповнення «білих плям» у життєписах численних представників мистецької спільноти – як безпосередніх носіїв і творців романтичної традиції XIX століття, так і їхніх творчих нащадків у першій половині століття XX-го. Не варто також забувати про традиційне для певних періодів «редагування» на вимогу офіційної ідеології більшості гуманітарних текстів, які, безперечно, також вимагають перегляду і очищення від штучних нашарувань. Вивчення із сучасних наукових позицій міжкультурних контактів у вітчизняному мистецтві, переосмислення їхнього змісту, збагачення діапазону так само є важливим і перспективним для теперішніх науковців.

Новизну пропонованої статті становлять також спроби осмислення непередбачуваних шляхів поширення й наслідування романтичної традиції в українській музичній культурі, неочікуваних точок дотику й перетину життєвих і творчих шляхів Фридерика Шопена, Юліуша Зарембського, Александра Міхаловського і Віктора Косенка.

Останні дослідження і публікації. Минулорічний ювілей Юліуша Зарембського (1854–1885) об'єднав навколо імені славетного

житомирянина численних дослідників його життя і творчості – не лише з різних міст України (Київ, Житомир, Дрогобич, Кам'янець-Подільський), але й з Варшави, Познані, Страсбурга тощо. Результатом стала поява першого збірника джерелознавчих, генеалогічних, аналітичних і мемуарних матеріалів «Юліуш Зарембський: відомий і невідомий», сторінки якого демонструють наукову дискусію не лише у просторі, але й у часі: разом з активними нині сучасними дослідниками, в ньому однаковою мірою беруть участь історик-білорусист, автор однієї з перших розвідок про митця, Александер Єльський (1834–1916) і житомирська краєзнавиця Олена Венцеславська (1911–1996) (Юліуш Зарембський ..., 2024).

Обґрунтоване зіставлення багатьох параметрів життя і творчості Віктора Косенка і Фридерика Шопена вже з'являлося в попередніх публікаціях авторів пропонованої розвідки (Шамаєва, 2022; Шамаєва & Волосатих, 2023а; Шамаєва & Волосатих, 2023б). Досить суттєвий матеріал щодо українського контексту життєтворчості Александра Михаловського містить робота Станіслава Дибовського (Dybowski, 2005).

Мету статті можна вбачати в актуалізації явищ європейської романтичної культури для процесів подальшого дослідження вітчизняного музичного мистецтва.

Методологія дослідження. Застосовані комплексний інтердисциплінарний підхід, біографічний, історико-типологічний та порівняльного методи тощо.

Виклад основного матеріалу дослідження.

За усієї багатоманітності й подекуди суперечливості, ледь не взаємозаперечуваності, пропонованих наукою визначень романтизму, незмінним є розуміння цього феномена як цілісної художньо-стильової епохи, яка панувала протягом цілого ХІХ століття (а на думку багатьох дослідників, сягала своїми початками ще до попереднього). Такою ж сталою ознакою лишається глибинна вкоріненість романтичного мистецтва в народній творчості в її найширшому розумінні – фактично, у неповторних відмінностях кожного етносу, особливостях мислення й світовідчуття його представників. Явище вельми

неоднорідне, Романтизм також на кожному етапі свого розвитку й видозмін мав виразні обличчя-персоніфікації.

Зокрема, ранній Романтизм, фактично, перехідний від попереднього етапу розвитку музичного мистецтва, традиційно асоціюється (поряд з іншими яскравими представниками) із постаттю Фридерика Шопена. «Романтик серед класиків і класик серед романтиків» – характеристика, яка досить стало супроводжує польського композитора в багатьох дослідженнях його творчості. Уособленням середнього, позначеного, без перебільшення, буянням барв і виразових засобів, віртуозністю концертного виконавства (яке, до речі, так само є надбанням романтичної доби) й композиторської техніки, став Ференц Ліст періоду своєї найактивнішої гастрольної діяльності. Пізній – прикметний поступовим виникненням явищ переходу до подальших стилєвих трансформацій, імпресіонізму, мистецтва ХХ століття й продовження в ньому – втілювали, зокрема, Йоганнес Брамс¹ і Ріхард Вагнер.

Прикметно, що в українському музикознавчому дискурсі романтизм пізнього етапу розвитку, позначеного переходом зрілого романтизму «в якість “модифікованого” стилю, що увібрав і перевтілював різноманітні традиції романтиків попередніх поколінь та новітні стилєві тенденції епохи», стилю відкритого, із можливістю створення індивідуальної жанрової моделі в кожному творі, презентований саме іменами Федора Якименка, Якова Степового, Левка Ревуцького, Станіслава Людкевича, Василя Барвінського й, не в останню чергу – Віктора Косенка (Лігус, 2014: 171).

На окрему увагу заслуговують також явища національно забарвлених, зокрема яскравих регіональних, відгалужень романтизму. Неповторне явище виникло, зокрема, на межі двох слов'янських національних моделей – української та польської, явище, яке нині є загальновідомим під дефініцією «Українська школа польського романтизму» (Кирчів, 1971: 13–25). Але водночас дослідники,

¹ Як не згадати у цьому контексті подарунок Абрама Луфера Вікторові Косенку після успіху на варшавському конкурсі! (Про який ітиметься далі).

сконцентровані на культуротворчих процесах певних періоду й локації, фактично роблять предметом свого зацікавлення ще унікальніші поліетнічні й полікультурні різновиди на кшталт романтизму волинського (Єршов, 2008)².

Вони могли зустрітися у Варшаві чи Парижі, Берліні чи Ваймарі – двадцятирічний Юліуш Зарембський і 65-річний Шопен (як Ліст), а через 50 років, через рукостискання у Варшаві, Римі, а може, й рідному Житомирі, 70-річний Зарембський передав би привітання від Шопена молодому Вікторові Косенку. Могли... якби не рання смерть і не трагічні події, що потрясли планету. Два поляки, які вільно мандрували просторами Європи, і українець, який народився, 18 років прожив у Варшаві й міг бути митцем, визнаним у далеких країнах, силою обставин замкнений в ізольованій від навколишнього світу державі. І все ж, музика і талант творців привели до їхньої зустрічі й спілкування у безмежній вільній країні європейського романтизму.

Класик за почуттям і переконаннями. Романтик за складом своєї уяви...³. У дружній, люблячій родині перші вихователі Фридерика –

² Відчуття подібних відмінностей було невіддільним від процесу формування змістового наповнення загальної дефініції: «Введенням в обіг терміна "українська школа" узагальнювалися окремі факти як певне явище літературного процесу – і це його позитивна сторона. Але разом з тим, вузькість цього поняття утруднювала повне осмислення як тогочасною критикою, так і пізнішим літературознавством процесу спілкування польської літератури доби романтизму з українським елементом взагалі. Поняття "подільський", "волинський", "червононоруський", "карпатський" чи "гуцульський" у вживанні поетів і критиків були вже чимось іншим, ніж "український". На цій основі висувались вимоги, крім "української школи", визначати ще й подільську, волинську та червононоруську...» (Кирчів, 1971: 20).

³ Про це писав визнаний шопенівський виконавець Генріх Нейгауз – наголошуючи на класичних витоках творчості митця. Він також зауважував, що, характеризуючи музику Шопена, «не можна обмежитися словом "романтик". Так, він і романтик, але такі романтики бували і в античній Греції, і раніше, і пізніше» (Нейгауз, 1983: 191). «Класичне начало музики Шопена – основа основ для виконавців» (там само: 232).

батько, прихильник Вольтера (улюбленим письменником сина згодом буде Руссо), раціоналіст, людина високої інтелектуальної культури, і мати – м'яка, чутлива, музично здібна людина; як припускає Ярослав Івашкевич, вона «співала за фортепіано як сільські пісні, так і слобідські, і міські, варшавські, сентиментальні та патріотичні» (Івашкевич, 1989: 14). Першим учителем музики Шопена, єдиним наставником гри на фортепіано став Войцех Живний, чех за походженням. Культуром домашнього музичного вихователя був Й. С. Бах, і свого обдарованого учня він виховував на творах майже забутого в ті часи генія. «Добре темперований клавір» став для Шопена настільною книгою, був з ним в усіх подорожах, тільки до нього він звертався за два дні перед концертними виступами (Brożek & Jadacki, 2010: 45, 190, 195). Школа, пройдена при його вивченні та заглибленні в музику Баха, учила досконалості, ясності мислення і висловлення, гармонійному єднанню форми і виразу, виховувала смак. Педагогічним кредо консерваторського професора Шопена з композиції, Юзефа Ельснера, було уважне ставлення до індивідуальності учня, не нав'язування, а переконливе спрямування його творчого потенціалу природним для нього шляхом розвитку. Ельснер одразу відчув та зрозумів масштаб і індивідуальні ознаки обдарування юнака й першим назвав його музичним генієм. Педагог всіляко спрямовував творчий шлях 16-річного музиканта в національне русло, вимагав від нього уваги до народного мистецтва. У необхідності ствердження національного народного елемента він був настільки впевнений, що настирливо намагався умовити Шопена звернутися до оперної творчості як єдиної можливої відобразити дух і велич народу. Шопен, залишаючись патріотом, обрав власний творчий шлях.

На лекціях Казімежа Бродзінського 16-річний Фридерик почув тезу, що «школою поетів, письменників, митців має бути єдино природа,

«Шопен жодною мірою не вкладається у визначення “романтик”. Він такою ж мірою, якщо не більше – класик, у найточнішому розумінні цього слова» (там само: 234).

повсюди прийняті і визнані принципи, нарешті, смак, який шукати слід у мові, в історії, у звичаях народу... позбавлені патріотичних почуттів творіння геніїв високими бути не можуть» (Івашкевич, 1989: 34).

Патріотичні почуття Шопена виховували враження від варшавських вулиць, де буяло життя батьківщини, і побуту люблінських сіл, і потуржинських бурякових полів, де співали пісень батраки, привезені з українських земель (з листа Шопена з Варшави: «Якусь тугу залишили мені твої поля⁴»). Вітчизняні мелодії, голос батьківщини він чув під час подорожей з Варшави до Помор'я і Мазовії, до Гданська і Кракова. Зв'язок з волинською землею, з українським фольклором відбувався через тісне багаторічне (у Варшаві та еміграції) спілкування з польськими поетами «української школи», представниками польської літератури на українських теренах Стефаном Вітвіцьким і Богданом Залеським (Brożek & Jadacki, 2010: 60–61).

Залишаючи Варшаву, Шопен був автором двох фортепіанних концертів, написаних з романтичним розмахом, сповнених сонця, радісного відчуття життя, юнацьких поривань і мрій, фінали яких видзвонюють ритмами рідних краков'яка й мазурки. Його – виконавця і віртуоза – захоплено прийняв мистецький Париж.

У тяжкі, напружені часи перебування за кордоном, у самотній безвиході, зі страдницькими думками про долю покинутої батьківщини, про народ і близьких, родину, Шопен пише сі-мінорне Скерцо, що нагадує про панівну епоху європейського Романтизму «бурі і натиску». Твір, сповнений протесту і викликів, стає уособленням *польського* романтизму, його яскравою презентацією як самотнього явища загальноєвропейського простору. Це було початком. А далі будуть Сонати й Етюди, Балади і Прелюдії, Мазурки і Ноктюрни. Вони сповнені патріотичного почуття, оспівують народ, його величну і

⁴ «Szczerze Ci powiem, że mi przyjemnie wspomnieć na to wszystko – jakąś tęsknotę zostawiły mi Twoje pola» («Широ тобі скажу, що мені приємно згадувати все це – якусь тугу залишили мені твої поля») (Chopin, 1830).

трагічну історію, його боротьбу і надії... І страждання власної душі митця стає відлунням народного горя.

Юліуш Зарембський народився і більшу частину життя провів у Житомирі – центрі Великої Волині, споконвічної української землі, яка тоді нещодавно вийшла з-під 300-річної влади Речі Посполитої і увійшла до складу Російської імперії. Це була земля, на якій жили об'єднані спільним походженням і багатомітовою історією український, польський та інші народи. Драматичні конфлікти на національному, соціальному, політичному ґрунті, взаємні образи і кривди між ними були безсилі ізолювати один народ від іншого. Народи спілкувалися, їхні культури, побут, традиції взаємовпливали. Специфічним явищем цієї землі стала вже згадувана «українська школа» в польській культурі.

Юліуш виховувався в інтелігентній родині. Батько – вихованець Волинської гімназії, чиновник губернської влади; добре освічена мати – гарна наставниця своїх дітей. У батьківській оселі збиралися представники польської інтелігенції, у розмовах йшлося про далеке й близьке минуле, історію й народних героїв. І звучала музика тогочасного побуту. Мати грала на фортепіано, з часом до музикування долучалися діти, Юліуш та його сестра грали в чотири руки, молодший брат вчився гри на скрипці. Найбільш ранні музичні враження Юліуша були пов'язані з народними мелодіями – колисковими, музичними забавками, які наспівувала йому українська дівчина, представлена пестувати маленького (вона була членом родини, зберегла навіть її фотографія). Для хлопчика, який зростає, зазвучала музика довкілля – житомирських вулиць і садіб, де захопливі ритми польських танців чергувались із задушевними, ліричними, жартівливими мелодіями українських пісень. Так було 16 років, а також і пізніше, під час частих приїздів митця до батьківського дому.

Вчителькою музики Юліуша стала талановита піаністка, польська патріотка Луція Ручинська, дружина активного учасника польського визвольного руху, засудженого у справі «змови Шимона Конарського» до 25-річного заслання. Луція Ручинська добровільно розділила долю

свого чоловіка. Повернулися вони до Житомира у середині 1850 років. Відданість ідеї свободи знайшла вираження у творчій діяльності мисткині. Вона стала берегинею польської культури, збирачкою творів польських композиторів, які видала в Петербурзі окремою колекцією (18 композицій), чим зберігла більшість із цих творів і привернула увагу громадськості до польської культури (Urbanowicz, 2020: 7). Спількування з Люцією Ручинською допомогло Юліушу не лише навчитися гри на фортепіано, а й стати свідомим патріотом, співцем рідного народу. До творчого визрівання юнака були причетні й відомий чеський скрипаль, композитор Ернест Несвадьба (струмочок чеської культури), а також польський віолончеліст, композитор, літератор Анджей Янович. Вони вчили Юліуша теорії музики і гармонії та ознайомили його з технічними особливостями смичкових інструментів.

Перервавши навчання у Волинській гімназії, у 16 років Юліуш вступив до Віденської консерваторії. Знання й освіта, отримані в Житомирі, дозволили йому бути прийнятим на п'ятий курс і за два роки з відзнаками закінчити фортепіанний та композиторський відділи закладу. Із двох листів, надісланих з Відня до Житомира Анджеею Яновичу, дізнаємося про зрілість і спрямованість творчих інтересів юнака, які, як видно, були сфокусовані навколо польської культури. У нього виникає намір писати музику до «Конрада Валленрода». Подивившись на те, що у Відні з польської культури «знають лише Шопена, про Монюшка не чули, що існує на світі» (Szamałowa, 1979: 30). Зарембський згадує композитора Добжинського і просить надіслати «Дзяди» Монюшка. Естетичні настанови і знання дозволяють юнакові з провінційного міста критикувати видавничу справу в європейській музичній столиці, де «не цікавляться іншими речами, крім танців, беззмістовних пісеньок і фортепіанних перекладів оперет Оффенбаха і Штрауса, що приносять прибуток» (там само: 29); на думку одразу спадають стосунки, які Шопен свого часу мав із віденськими та паризькими видавцями. У цей час зацікавлення Юліуша викликали опери Вагнера (там само: 30). Навчання Юліуша Зарембського у Відні базувалося на німецько-австрійському фундаменті. Після закінчення

Віденської консерваторії він склав також іспити в Петербурзькій і здобув звання вільного художника.

Живучи згодом протягом року в Житомирі, Зарембський часто виступав, виїздив з концертами до Києва і Одеси. Київський рецензент у схвальному відгуку на гру піаніста передвістив йому блискуче майбутнє і відзначив його слов'янську вдачу, помітну при виконанні Шопена (там само: 25). Якщо переважну більшість навчальних програм у Відні складали твори Бетховена, Мендельсона, Шуберта, Шумана, то концертні програми поповнювалися саме творами Шопена й Ліста (Мазурки, Баркароли, «Польські пісні» Шопена – Ліста; до лістівського концерту *Es-dur* минулих часів було додано «Угорську рапсодію» № 12). Гору брало тяжіння до романтичного репертуару.

Удосконалювати піаністичну майстерність 20-річний Юліуш приїздить у Рим, до легендарного Ференца Ліста, і швидко стає улюбленим учнем славетного маестро. Близькі творчі стосунки двох митців тривали кілька років. В умовах лістівської школи, в елітарній європейській мистецькій атмосфері оточення великого Маестро, у дискусіях та ознайомленні з найновішою музикою Зарембський зростав як митець, виконавець і композитор. Із лістівською традицією Зарембського єднали віртуозність фортепіанної техніки, яскравість образності, романтична піднесеність, активність тону музичної діяльності та її виконання. Юний Зарембський зустрівся з Лістом на сьомому десятиріччі життя угорського митця: у далекому минулому залишилися епоха «бурі й натиску», полум'яні роки шаленої концертної діяльності з демонстрацією захмарної віртуозності і бравурного пафосу, бажанням перетворити фортепіано на гучномовний оркестр. Геній-Ліст, Ліст-Легенда європейської культури свого часу тепер лише зрідка бере участь у благодійних концертах, у його творчості все частіше з'являються зразки духовної музики, камерні твори (і перекладення для камерно-інструментальних складів), він занурюється в мінімалізм, у пошуки колористичних можливостей улюбленого інструмента. За всієї «просякнутості» Зарембського Шопеном, спілкування із Лістом розвинуло його творчу індивідуальність, употужнило гармонічні пошуки.

Колористичність гармонії, тяжіння до мінімалізму, до розмаїття камерних жанрів у його творчості, безперечно, варто пов'язувати із впливом пізнього Ліста. Водночас, масштабність і симфонізм мислення «пізнього» Зарембського (втілений у Квінтеті) – спадок зрілого Ліста⁵.

Концертна подорож Зарембського європейськими музичними центрами (Рим, Неаполь, Париж, Варшава) засвідчила самобутнє, яскраве, віртуозне виконавське мистецтво піаніста. За характеристикою критиків, «приголомшливе враження» (не схоже ні на що інше) справило виконання ним творів Шопена: Фантазія перетворилася на трагічну поему про долю Польщі, Мазурки сприймалися як картини народного життя, Перша балада захоплювала співучістю в поєднанні з глибоким драматизмом.

Як виконавець, Зарембський – представник віртуозного піанізму. Бездоганна технічна майстерність дозволила йому за короткий час опанувати двоклавіатурний інструмент Манжо і стати його популяризатором. Згадаймо, що Шопен-композитор також шукав у вдосконаленні фортепіано можливості здійснення художніх задумів, нових колористичних знахідок.

Як і в Шопена, творчість Зарембського, насамперед, пов'язана з фортепіано. Каталоги написаних ними п'єс переважно складаються із сольних творів. Поза ними в Шопена – фортепіанне Тріо та Соната для віолончелі і фортепіано, у Зарембського – фортепіанне Тріо і

⁵ Використання Юліушем Зарембським у частині сьомій – «Думка (Мрія)» («*Dumka (Rêverie)*») – свого циклу «*À travers Pologne*», *op. 23* наспіву української балади «Ой, не ходи Грицю» має вигляд своєрідного діалогу-звернення (якщо не справжньої присвяти улюбленому вчителеві) на відстані до лістівських «*Glanes de Woronince*» – твору, у якому дві українські мелодії об'єднано із шопенівською вокальною мазуркою «Бажання» (до речі, створеною на текст подолянина, випускника Волинського ліцею Стефана Вітвіцького). Частини-«обрамлення» цього триптиха – «Українська балада» й «Скарга» (на мелодіях пісень «Ой, не ходи Грицю» та «Віють вітри» відповідно) – мають жанрові визначення «думка» і вважаються першими концертними інструментальними зразками цього жанру українського походження.

фортепіанний Квінтет. Останній за емоційною насиченістю, образністю, характером висловлювання наводить на думку про тяжіння до симфонічної сфери, зверненню до якої, можливо, завадив фатальний кінець.

Майже першим твором Зарембського (*op.* 2) були «Три галицькі танці» в чотири руки. Їхньою музично-тематичною базою стали автентичні українські народні пісні. Твір віддзеркалює відчуття композитором як характерів і сюжетики, так і особливостей мелодики й ладового складу пісень. При тому, що звернення до цього матеріалу було не безпосереднім, а, як відзначає польський дослідник Ришард Даніель Гольянек, пов'язане зі знайомством автора зі збіркою Вацлава Залеського, воно свідчить про глибинну близькість, спорідненість фольклорного матеріалу і творчих інтересів композитора (Юліуш Зарембський..., 2024: 157). Інтонації українського фольклору постійно відчуваються в подальшій спадщині Зарембського: у «Думці» (з «Польської сюїти»), «Колисковій» *op.* 22, «Казці» (із циклу «Ялинкові прикраси» («*Étrennes*»)⁶), у п'єсах сюїти «З Польщі» тощо.

Традиції Шопена знайшли продовження в польському дусі музики Зарембського, фактично тотожному шопенівському жанровому спектрі його творчості. Фортепіанний доробок Зарембського вимагає від виконавців віртуозної майстерності лістівського діапазону, вміння єднати необмежений масштаб і насиченість піанізму з вишуканою грою колористичними можливостями інструмента. Творчість і виконавське мистецтво польського митця репрезентували *зрілий європейський романтизм* періоду Ліста, Вагнера, Брамса, наближали й віщували появу Дебюссі.

Наслідкування Шопена⁷, польський характер музики представляли творчість Зарембського як течію *польського романтизму*

⁶ Інший варіант перекладу назви – «Різдвяні подарунки».

⁷ Згадуване авторами статті раніше, у контексті життєтворчості Віктора Косенка, підсвідоме чи напівсвідоме прагнення «перевтілити» у власному житті події минулого, у випадку з Юліушем Зарембським додатково увиразнюється легендою, що серце піаніста замураване в стіні Житомирського кафедрального

в європейському річищі. Надзвичайно високо оцінюючи творчість Зарембського, Ліст як найбільш дороге для себе відзначив те, що музикант – Поляк. У цьому – шана і захоплення великого Маєстро польським народом, національно самобутньою польською культурою. З ентузіазмом прийнявши твір («Великий полонез» *op. 6* присвячений Лісту) і виконавський стиль 20-річного Юліуша, композитор Олександр Бородін пророкував йому блискуче майбутнє, назвавши «поляком із Житомира». У цьому вбачається не просто констатація факту походження, а визначення мистецької, особливо індивідуальної, сутності музиканта – він поляк, але не з Варшави, Кракова чи Мазовії – він із Житомира, він дихав волинським повітрям і слухав пісні волинян, його музика несе ознаки його батьківщини.

Перша половина життя *Віктора Косенка*, представника шляхетної української родини, минула поза межами України, переважно у Варшаві (додамо до цього кілька років навчання в Петербурзькій консерваторії), але зустріч із мистецьким феноменом Житомира перших десятиліть ХХ століття і, ширше, – Великої Волині, перевернув свідомість молодого митця. І йдеться не лише про Житомирський пореволюційний Парнас – унікальне поєднання мультикультурної волинської інтелігенції із занесеними вітром історії представниками культури, також доволі мультинаціональними за складом. Зміна інтонаційного середовища, долучення до багатств регіональної народної традиції мистецтва не могли не справити свого впливу на індивідуальний мелодичний словник чутливого митця.

За спостереженням Майї Ржевської щодо особливостей стилеутворення в музиці Віктора Косенка, зокрема насичення авторського тезауруса українською інтонаційністю, «національне спочатку проявлялося в його музиці хіба що у відтворенні щирого ліризму як прояві глибинних ментальних структур етнічного українця. Хоча це уповільнило

костелу Святої Софії. Легенда підживлювалася також фактом тотожності авторства (Анджеї Прушинській) Житомирського медальйона Зарембському й меморіальної дошки Шопеніві (Юліуш Зарембський, 2024: 234–241).

входження композитора до сфери української музичної культури, були і позитивні наслідки, ... що сприяли включенню української музики до загальноєвропейського контексту <...>. Органічним для його творчої індивідуальності став вибір *романтизму* [курсив авторський – *К.Ш., О.В.*] в його східноєвропейському варіанті» (Ржевська, 2005: 314–315). Валеріан Довженко починає відлік «проникнення фольклорних елементів в інтонаційну сферу оригінальної музики композитора» створеною 1921 року «Колисковою» і Віолончельною сонатою (1923) (Довженко, 1967: 61). Дещо пізніше з'явиться ледь не наскрізно просякнуте волинськими інтонаціями «Класичне тріо» (за власним свідченням автора, запозиченими з місцевих пісенних джерел є принаймні чотири теми твору (ІР НБУВ, Ф. 67, № 365)). На безпосередній зв'язок із житомирськими враженнями й оточенням натякає факт присвяти композиції Олександрові Тугенхольду – натхненникові її появи⁸. На захоплене вивчення композитором фольклорних матеріалів звертає увагу і Всеволод Скороход у спогадах про часи співпраці з ним (ІР НБУВ. Ф. 411. Од. зб. 831). Переламний момент, вочевидь, варто вбачати не лише в переїзді Косенка наприкінці 1918 року до Житомира, а й у початку його співпраці з Михайлом Петровичем Гайдаєм (Шамаєва, 2005). Досвідчений хоровий диригент, продовжувач вітчизняної традиції (вихованець славнозвісної капели Якова Калішевського), він був засновником і очільником Першого Радянського хору губнаросвіти⁹ (1919–1923), чудовим знавцем хорového співу і народної

⁸ «Ще до гастролей по Донбасу Віктор Степанович, за порадою Тугенхольда, почав писати тріо. Цю форму музичних творів, як і кuartет, Олександр Олександрович любив найбільше і вважав, що Віктор Степанович вже спроможний взятися за тріо. Мелодичним матеріалом послужили українські народні наспіви – з тих, які Віктор Степанович десь чув сам; крім того, він одержав записи українських пісень від студента Середовича, який кохався в народній музиці, але, не маючи музичної освіти, робив лише деякі начерки. Свій зошит він і подарував Віктору Степановичу» (Косенко, 1975: 39).

⁹ У різних джерелах трапляються також варіанти назви: «Перший Волинський радянський український хор» і «Волинська хорова капела».

пісні, а також знаним фольклористом-дослідником (зокрема, брав участь в експедиціях Климента Квітки) (Бугаєва, 2015: 66–67). Під час роботи в Житомирі Гайдай наголошував на необхідності запровадження «спеціальних відряджень за певним планом для нотних записів народних пісень, на які так багата Волинь» (Шамаєва, 2005: 58). «Музикант з широкою ерудицією і серйозними вимогами» (Косенко, 1975: 25), Михайло Гайдай активно уводив до репертуару свого колективу, поряд зі світовою хоровою класикою, народні пісні різних регіонів України (Київщини, Полтавщини, Волині, Прикарпаття). До співпраці з очолюваним ним хором були долучені всі три брати Косенки. «З братами Косенками я познайомилася в Житомирі у 1919 році. Тоді там функціонував хор Волинської народної освіти, яким керував мій батько. У тому хорі я співала в групі сопрано. У теноровій групі співав Семен Степанович, у басовій – Олександр Степанович. Часто в концертах з нами виступав піаніст Віктор Степанович Косенко», – згадувала безпосередня учасниця тих подій Зоя Гайдай (Косенко, 1975: 108). У контексті впливу науково-фольклористичних зацікавлень Михайла Гайдая, вочевидь, також варто розглядати подальше виникнення й функціонування вокального квартету за участю Олександра Косенка: навряд чи було цілковитою випадковістю театралізоване виконання каторжанських пісень колишніми хористами Гайдая (там само: 25–26) фактично одночасно з його роботою зі збирання й дослідження тюремного фольклору (результати вийшли друком 1926 року) (Гайдай, 1926).

Неодноразово зафіксовано у спогадах слухачів (цікаво, що слухачі ці були дуже різного віку й рівня підготовки) також суто романтичне відчуття специфіки виконавства Віктора Косенка як чогось надприродного, спілкування з іншою реальністю, власне – романтичне сприйняття митця як провідника до іншої реальності. Порівняймо лише дитячі враження восьмирічної Олени Левицької (Венцеславської)¹⁰ і вже досвідченого слухача й виконавця, тридцятирічного

¹⁰ «...уявлення про чудову музику та прекрасне виконання залишилося досі.

Всеволода Скорохода¹¹. Збережені спогади свідків виступів піаніста дозволяють також припускати безпосередню близькість до шопенівського типу піанізму, навіть наближеність до шопенівського туше... (Шамаєва & Волосатих, 2023b: 20–21).

Романтичний піанізм і продовження традиції Шопена відобразилися й на педагогічній діяльності Віктора Косенка. Історія участі підготовленого ним Абрама Луфера в Міжнародному конкурсі піаністів імені Фридерика Шопена є досить відомою, але вчитаймося в опис того виступу: «Виконання Луфером творів Шопена на конкурсі – наслідок величезної праці, натхнення... Луфер дав зовсім нову трактовку Шопена, протилежну традиційній інтерпретації. Шопен у його виконанні – глибокий, бурхливий, позбавлений канонізованої попередніми виконавцями композитора камерності і сентиментальності. В основі цієї культури виконання Луфера лежить школа Бузоні, послідовником якої був і професор Беклемішев. Проте, як відомо, у Бузоні найменш піддавався подоланню саме Шопен, Луфер з творчою сміливістю і талантом виконав найскладніше завдання: Шопен у нього зазвучав повноцінно і широко. У цьому – величезна творча заслуга артиста» (Поляков, 1939: 31). Не применшуючи величезної власної роботи піаніста, припустимо, що саме Косенко допоміг Луферу подолати вплив школи Бузоні (якого той зазнав завдяки своєму

Тоді мені здалося, що прості смертні так не можуть грати. Це щось чарівне...» (Юліуш Зарембський..., 2024: 310).

¹¹ «Що мене вразило: шойно Косенко сів за рояль, аудиторія, яка поводитися шумно, одразу затихла, насторожилася. І в мене було таке відчуття, яке виникало, коли я бачив чи чув добрих акторів, музикантів. Згадався Йосип Гофман – чудовий піаніст, Олександр Зілогі – професор Московської консерваторії, Віра Комісаржевська у “Норі”».

І в молодому піаністі, що зараз сидів біля рояля, було щось невловиме, що приковувало до нього загальну увагу. <...> Враження від гри Косенка було дуже сильне: найдосконаліша техніка, чудове фразування, надзвичайне туше. Проте за роялем сидів не маститий артист, а ще молодий виконавець. І я зрозумів, що піаніст, який виступає – дивовижний музикант» (ІР НБУВ. Ф. 411. Од. зб. 831).

консерваторському викладачеві, бо останній був учнем Бузоні – стажувався у нього в Берліні), протилежної шопенівській методиці.

Продовжуючи аналогії між нашими героями, варто згадати спільність жанрового спектра їхньої творчості¹² – тяжіння до «нетанцювальних» танців (мазурки, вальси, полонези тощо¹³), концертних етюдів¹⁴, здебільшого циклічно організованих мініатюр, зокрема й програмних¹⁵. Найявність у доробку Шопена та Косенка більшої, порівняно із Юліушем Зарембським, кількості творів великої форми (нагадаймо, що обидва створили по три фортепіанні Сонати, Сонату для віолончелі з фортепіано, Концерт для фортепіано з оркестром тощо) можна пояснити, вочевидь, більшим тяжінням до класицистичних орієнтирів¹⁶. Як паралель до їхніх концертних творів з оркестровим супроводом у творчості Зарембського варто розглядати відкинутий

¹²Про майже повну тотожність жанрових уподобань Фридерика Шопена та Віктора Косенка вже йшлося в одній з попередніх публікацій авторів (Шамаєва & Волосатих, 2023b.).

¹³Більше 10 мазуркових мікроциклів, а також по два цикли Полонезів і Вальсів у творчості Шопена мають паралель у косенківському триптиху Мазурок *op.* 3, двох концертних Вальсах *op.* 22, позациклових зразках і, звісно ж, Полонезах («Великий полонез» *op.* 6, «Меланхолійний полонез» *op.* 10, «Тріумфальний полонез» *op.* 11, Полонез з «Польської сюїти», Полонез *op.* 28); Мазурках (Концертні мазурки *op.* 8 і *op.* 15) і Вальсах («Сентиментальний вальс» *op.* 17, «Вальс-каприс» *op.* 24, Вальс *op.* 30, два вальси з «Різдвяних подарунків») Зарембського. Варто також згадати про Менуети й Гавоти Зарембського (*op.* 1 та 32, № 3 із Сюїти; Гавот *op.* 29) та Косенка (Менует *op.* 3 № 2 *bis*, два Менуети й два Гавоти з *op.* 19, складові дитячих циклів і сюїт театральної музики тощо).

¹⁴По два цикли Етюдів – *op.* 10 і 25 Шопена (по 12 творів у кожному), у Косенка – *op.* 8 і *op.* 19 (11 і 11 творів відповідно). «Концертний етюд» *op.* 3., «Три концертні етуди» *op.* 7 – у Зарембського.

¹⁵Йдеться, звісно ж, про 24 Прелюдії *op.* 28 Фридерика Шопена, Прелюдії *op.* 1 і три цикли дитячих п'єс Віктора Косенка, «Різдвяні подарунки» і «Троянди й Терни» Зарембського.

¹⁶Віктор Косенко, зокрема, не приховував, що його власна прихильність до сонатної форми спричинена стилістичною орієнтацією на класицизм (ІР НБУВ, Ф. 67, № 365).

задум великої фантазії (існує також інформація про нездійснений задум фортепіанного концерту (Юліуш Зарембський..., 2024: 128). До жанру тріо для фортепіано, скрипки і віолончелі зверталися всі троє. Задуми опери на історичний сюжет, рішучо відкинуті Шопеном, є знаковим прагненням для двох інших митців. «Поляк із Житомира» (так само, як майже одночасно це трапилося із подолянином Михайлом Завадським) просто не мав шансів не потрапити під чар «української повісті» Антоні Мальчевського – «Марії»¹⁷. Вабив його як основа лібрето й «Конрад Валленрод» Адама Міцкевича. Зрештою, втілити на засадах вагнерівської музичної драми поетичну складову, «засновану на народних переказах – щось з легендарних часів», до останнього лишалося його мрією (Strumillo, 1985: 55). Віктор Косенко після адміністративної тяганини із проєктом інсценізації «Сави Чалого», відмови (швидше за все, на користь іншого автора) від «Лісової пісні» та кількох інших сюжетів, зрештою захоплюється фантазією-компіляцією Филимона Гаєвського з текстів Тараса Шевченка. Але в обох випадках на заваді стала хвороба й передчасний відхід поза світи...

Єднає їх також специфіка тяжіння до жанрів, у яких якнайкраще відображено неповторну ауру художньої епохи – балади, баркароли, у слов'янському осередку – думки, та увиразненої саме як явище романтичної фортепіанної культури колискової (*berceuse*).

Висновки.

Усі три наші герої – Фридерик Шопен, Юліуш Зарембський, Віктор Косенко – романтики за природою творчості, художнього світосприйняття, піаністичного виконавства. Об'єднані вони також обставинами короткого життя, трагічною долею, на якій наче позначився рок митця-романтика. Усі троє волею долі виявилися так чи

¹⁷ Доробок Михайла Завадського містить 9 музичних номерів (для фортепіано й голосу з фортепіано), у яких послідовно відтворено сюжет і використано уривки тексту поеми Мальчевського (до речі, одного з засновників української школи в польській літературі); Юліуша Зарембського – Увертюру до опери «Марія» для фортепіано в чотири руки.

інакше пов'язаними з Волинню: у випадку Шопена це просякнутість багатьох творів характерними інтонаціями, у Зарембського – походження, творчість, контакти, у Косенка – раптова зустріч з мистецьким феноменом Житомира 10–20 років ХХ століття.

Вони могли зустрітися у Варшаві чи Парижі, Берліні чи Ваймарі, Римі або Житомирі. Не судилося... Але доля послала людину, яка через роки, через час і простір об'єднала їх своєю присутністю в історії: Александра Міхаловського. Він був дотичний до Шопена через його унікального учня Кароля Мікулі¹⁸ та отримав знання про виконавство Шопена, його методика виховання піаністів майже безпосередньо від нього, він товаришував і ділився своїми знаннями із Зарембським¹⁹. Дароване небом довге життя дозволило йому повною мірою розвинути побачене Мікулі «інтуїтивне відчуття музики Шопена», виконати його настанову «присвятити життя її виконанню»²⁰, досконало вивчити творчість митця, стати чи не найвидатнішим шопенознавцем світу²¹. Сам чудовий шопенівський

¹⁸ Чи не глибока внутрішня спорідненість із польським генієм Романтизму виявилася тією сполучною ланкою, що посприяла зближенню двох видатних українських композиторів і піаністів – учня Александра Міхаловського Віктора Косенка та вихованця заснованої Каролем Мікулі у Львові музичної школи Василя Барвінського? Студенткою консерваторського класу Кароля Мікулі була також мати славетного львів'янина, Євгенія Барвінська-Любович.

¹⁹ Крім магнетичної постаті Маестро Ліста, блискучого кола його оточення, єднає двох уродженців української землі, звісно ж, творчість. «Моя єдина втіха після цієї болючої втрати – змога дивитися на його творіння і не тільки самому милуватися їхньою красою, а й ділитися ними з іншими!» – писав Александер Міхаловський невдовзі по смерті Зарембського його батькам (Юліуш Зарембський..., 2024: 232). І ділився – виконанням і досконалими редакціями. Крім того, Міхаловському присвячено Баладу *g-moll op. 18*.

²⁰ Обставини першої зустрічі з Каролем Мікулі, коли й прозвучали ці доленосні слова, Міхаловський описав у власній статті «*Jak grał Fryderyk Chopin?*» (Музыка, 1932, nr. 7–9), із незначними купюрами відтворений у монографії Станіслава Дибовського (Dybowski, 2005: 15–19).

²¹ Навіть «Казку» Зарембського Александер Міхаловський відредагував на засадах шопенівської школи піанізму, основою якої було виховання м'якого звуку,

виконавець, Міхаловський, без перебільшення, з'єднав епохи – буремну другу половину XIX століття і першу третину XX-го: Ліст, Брамс, Вагнер, Малер, Дебюссі, зустріч із Косенком на початку XX століття, коли вже «стояли на порозі» імпресіонізм і неокласицизм.

Подарувавши нащадкам безпосереднє сприйняття духу Шопена, Александер Міхаловський, завдячуючи долі, встиг безпосередньо з'єднати Ліста із Зарембським і Зарембського з Косенком.

Ще один з когорти волинських романтиків... І немає їм числа й кінця...

* * *

ЛІТЕРАТУРА

- Бугаєва, О. В. (2015). *Музичне товариство імені М. Д. Леонтовича (1921–1931)*. (Біографічний словник). Київ: НБУВ.
- Гайдай, М. П. (1926). Мелодії блатних пісень. *Етнографічний вісник*, 2, 61–62.
- Довженко, В. Д. (1967). Фольклорні мотиви у творчості В. С. Косенка. *Народна творчість та етнографія*, 1, 59–66.
- Єршов, В. О. (2008). *Польська література Волині доби Романтизму: генологія мемуаристичності*. Житомир: Полісся.
- Івашкевич, Я. (1989). *Шопен*. Київ: Музична Україна.
- ІР НБУВ [Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського]. Ф. 411. Од. зб. 831.
- ІР НБУВ [Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського]. Ф. 67. Од. зб. 365.
- Кирчів, Р. Ф. (1971). *Українській фольклор у польській літературі (період Романтизму)*. Київ: Наукова думка.
- Косенко, А. В. (упоряд.) (1975). *В. С. Косенко. Спогади. Листи*. (2-е вид.). Київ: Музична Україна.

кантилени, співучості й легато. Внесені штрихи, розставлені ліги сприяють логічному фразуванню. У результаті рельєфно зазвучав «колисковий» епізод. Редактор застосовує незвичне перекладання (права рука – третій через другий униз, третій через четвертий угору), заміну пальців на одній ноті, характерні «зісковзування».

- Лігус, О. М. (2014). *Жанрово-стильова динаміка української фортепіанної музики XIX – початку XX ст. у контексті європейського романтизму*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ.
- Нейгауз, Г. Г. (1983). *Роздуми. Спогади. Щоденники*. Рад. композитор.
- Поляков, А. (1939). Абрам Михайлович Луффер. *Радянська музика*, 1, 28–32.
- Ржевська, М. Ю. (2005). *На зламі часів. Музика Наддніпрянської України першої третини XX століття у соціокультурному контексті епохи*. Київ: Автограф.
- Шамаєва, К. І. & Волосатих, О. Ю. (2023). Архів Віктора Косенка як джерело реконструкції задуму «24 дитячих п'єс для фортепіано» (за фондами Інституту рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського). *Рукописна та книжкова спадщина України*, 30, 59–75. DOI: 10.15407/rksu.30.059
- Шамаєва, К. І. & Волосатих, О. Ю. (2023). Сплетіння доль. Фридерик Шопен – Віктор Косенко. *Аспекти історичного музикознавства*, 31, 7–29. DOI 10.34064/khnum2-3101
- Шамаєва, К. І. (2005). Музичне життя Житомира в 1919–1921 роках. У кн. *Митці. Освіта. Час (з архівних джерел)* (с. 48–61). Житомир: Косенко.
- Шамаєва, К. І. (2022). «24 дитячі п'єси для фортепіано» Віктор Косенка в історії європейської музики для дітей. *Українське музикознавство*, 48, 29–49. DOI: 10.31318/0130-5298.2022.48.288431
- Юліуш Зарембський: відомий і невідомий* (2024). (3б. ст.). Житомир: Бук-Друк.
- Brożek, A. & Jadacki, J. (2010). *Fryderyk Chopin. Środowisko społeczne – osobowość — światopogląd — założenia twórcze*. Warszawa: Semper.
- Chopin, F. (1830). List do Tytusa Woyciechowskiego w Poturzynie. Warszawa, sobota, 21 sierpnia [1]830. *Listy Chopina. Do Tytusa Woyciechowskiego w Poturzynie*. Narodowy Instytut Fryderyka Chopina. https://chopin.nifc.pl/pl/chopin/list/673_do-tytusa-woyciechowskiego-w-poturzynie
- Dybowski, S. (2005). *Aleksander Michałowski. Rzecz o wielkim chopiniście i muzycznej Warszawie jego czasów*. Warszawa: Selene.
- Strumillo, T. (1985). *Juliusz Zarębski*. Kraków: PWM.
- Szamajewa, K. (1979). Juliusz Zarębski w Zytomierzu. *Muzyka*, 2, 19–31.
- Tomaszewski, M. (2005). *Chopin: człowiek, dzieło, rezonans*. Kraków: PWN.

Urbanowicz, M. (2020). A Collage-Like Work of Music. Aspects of Variation Technique in Maria Szymanowska's Nocturne in B-flat Major. *Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ*, 3(46), 5-20. DOI: 10.4467/23537094KMMUJ.20.034.13907

REFERENCES

- Brożek, A. & Jadacki, J. (2010). *Fryderyk Chopin. Środowisko społeczne – osobowość – światopogląd – założenia twórcze [Fryderyk Chopin. Social environment – personality – worldview – creative assumptions]*. Warszawa [Warsaw]: Semper [in Polish].
- Buhaieva, O. V. (2015). *Musical society named after M. D. Leontovich (1921–1931)*. (Biographical Dictionary). Kyiv: NBUV [in Ukrainian].
- Chopin, F. (1830). List do Tytusa Woyciechowskiego w Poturzynie [Letter to Tytus Woyciechowski in Poturzyn]. Warszawa, sobota, 21 sierpnia [1]830 [Warsaw, Saturday, 1830, August 21]. *Listy Chopina [Chopin's Letters]*. Narodowy Instytut Fryderyka Chopina [The Fryderyk Chopin National Institute]. https://chopin.nifc.pl/pl/chopin/list/673_do-tytusa-woyciechowskiego-w-poturzynie [in Polish].
- Dovzhenko, V. D. (1967). Folklore motifs in V. S. Kosenko's works. *Folk Art and Ethnography*, 1, 59–66 [in Ukrainian].
- Dybowski, S. (2005). *Aleksander Michałowski. Rzecz o wielkim chopiniście i muzycznej Warszawie jego czasów [Aleksander Michałowski. About the great chopinist and the musical Warsaw of his times]*. Warszawa [Warsaw]: Selene [in Polish].
- Haidai, M. P. (1926). Melodies of thieves' songs. *Ethnographic Bulletin*, 2, 61–62 [in Ukrainian].
- Institute of Manuscript of V. I. Vernadskyi National Library of Ukraine. Fond 67. Unit 365 [in Ukrainian].
- Institute of Manuscript of V. I. Vernadskyi National Library of Ukraine. Fond 411. Unit 831 [in Ukrainian].
- Ivashkevych, Ya. (1989). *Chopin*. Kyiv: Muzycnha Ukraina [in Ukrainian].
- Juliusz Zarębski: known and unknown* (2024). (Collected articles). Zhytomyr: Buk-Druk [in Ukrainian, in Polish].
- Kosenko, A. V. (ed.) (1975). *V. S. Kosenko. Memoirs. Letters*. (2nd ed.). Kyiv: Muzycnha Ukraina [in Ukrainian].

- Kyrchiv, R. F. (1971). *Ukrainian folklore in Polish literature (Romantic period)*. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
- Ligus, O. M. (2014). *Genre-stylistic dynamics of Ukrainian piano music of the 19th – early 20th centuries in the context of European romanticism*. (PhD diss.). P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv [in Ukrainian].
- Neuhaus, H. G. (1983). *Reflections. Memoirs. Diaries*. Soviet composer [in Russian].
- Poliakov, A. (1939). Abram Mikhailovich Lufer. *Soviet music*, 1, 28–32 [in Russian].
- Rzhevskaya, M. Yu. (2005). *At the turn of the times. Music of Dnieper Ukraine of the first third of the 20th century in the socio-cultural context of the era*. Kyiv: Avtograf [in Ukrainian].
- Shamayeva, K. I. & Volosatych, O. Yu. (2023a). Viktor Kosenko's archive as source for reconstructing the concept of "24 Children's Piano Pieces" (based on the Funds of the Manuscript Institute of the V. I. Vernadsky National Library of Ukraine). *Manuscript and Book Heritage of Ukraine*, 30, 59–75. DOI: 10.15407/rksu.30.059 [in Ukrainian].
- Shamayeva, K. I. & Volosatych, O. Yu. (2023b). Weaving fates. Fryderyk Chopin – Viktor Kosenko. *Aspects of Historical Musicology*, 31, 7–29. DOI 10.34064/khnum2-3101 [in Ukrainian].
- Shamayeva, K. I. (2005). Musical life of Zhytomyr in 1919–1921. In *Artists Education. Time (from archival sources)* (pp. 48–61). Zhytomyr: Kosenko [in Ukrainian].
- Shamayeva, K. I. (2022). "24 Children's Plays for Piano" by Viktor Kosenko in the European music history for children. *Ukrainian musicology*, 48, 29–49. DOI: 10.31318/0130-5298.2022.48.288431 [in Ukrainian].
- Strumillo, T. (1985). *Juliusz Zarębski*. Kraków [Cracow]: PWM [in Polish].
- Szamajewa, K. (1979). Juliusz Zarębski w Zytomierzu [Juliusz Zarębski in Zhytomyr]. *Muzyka [Music]*, 2, 19–31 [in Polish].
- Tomaszewski, M. (2005). *Chopin: człowiek, dzieło, rezonans [Chopin: man, work, resonance]*. Kraków [Cracow]: PWN [in Polish].
- Urbanowicz, M. (2020). A Collage-Like Work of Music. Aspects of Variation Technique in Maria Szymanowska's Nocturne in B-flat Major. *Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ [Quarterly of Young Musicologists of the Jagiellonian University]*, 3(46), 5–20. DOI: 10.4467/23537094KMMUJ.20.034.13907 [in English].
- Yershov, V. O. (2008). *Polish literature of Volhynia: a genealogy of memoirism*. Zhytomyr: Polissia [in Ukrainian].

Kira Shamayeva

Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music,
Doctor in Art Studies, Professor,
Professor at the General and Specialized Piano Department;
e-mail: kishamaeva@gmail.com; ORCID iD: 0000-0002-1869-5029

Olga Volosatych

Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music,
PhD in Art Studies, Associate Professor,
Associate Professor at the History of Ukrainian Music
and Musical Folklore Department;
e-mail: vololga7@gmail.com; ORCID iD: 0000-0003-3713-4187

From the land of romanticism: creative intersections

Statement of the problem. *Modern scientific positions undoubtedly contribute to the actualization of the artistic picture of the first half of the 20th century perception. It is no secret that the biographies of many representatives of the creative community of that time are still full of “white spots” or, upon closer examination, turn out to be quite significantly “edited” in accordance with the requirements of a certain period of official ideology. Intercultural contacts in Ukrainian artistic life, expansion of their spectrum, rethinking of the usual understanding of their essence, etc., are an equally wide field of activity for humanitarian scientists.*

Recent research and publications. *The anniversary of Juliusz Zarębski (1854–1885) united around the name of the famous Zhytomyr native numerous researchers of his life and work, not only from different cities of Ukraine (Kyiv, Zhytomyr, Drohobych, Kamianets-Podilskyi), but also from Warsaw, Poznań, Strasbourg, etc. The result was the appearance of the first collection of source studies, genealogical, analytical and memoir materials “Juliusz Zarębski: known and unknown” (2024), the pages of which demonstrate the discussion-polylogue of scientists not only in space, but also in time: together with active modern researchers, it’s equally participates the historian Aleksander Jelski (1834–1916) – the author of one of the firsts tudy about Zarębski and Zhytomyr – and local historian Olena Venceslavska (1911–1996). A reasonable comparison of many life and work parameters of Viktor Kosenko and Fryderyk Chopin has already appeared in previous publications by the authors of the proposed research (Shamayeva, 2022; Shamayeva & Volosatych, 2023a,b). The work of Stanislaw Dybowski (2005)*

contains quite significant material regarding the Ukrainian context of Aleksander Michalowski's creativity.

Objectives, methods, and novelty of the research. The purpose of the article can be seen in the actualization of the European romantic culture phenomena for the processes of further research of domestic musical art. The scientific novelty of the proposed research is also attempts to understand the unpredictable ways of spreading and imitating the romantic tradition in Ukrainian musical culture, unexpected points of contact and intersection of the life and creative paths of Fryderyk Chopin, Juliusz Zarębski, Aleksander Michalowski and Viktor Kosenko. The research is based on the application of a complex interdisciplinary approach, biographical, historical-typological and comparative methods.

Conclusion. Fryderyk Chopin, Juliusz Zarębski, Viktor Kosenko – romantics by nature of creativity, artistic worldview, features of pianistic performance; they are also united by the tragic circumstances of a short life, which seemed to be defined by the Fate of a romantic artist. All three turned out to be connected with Volyn region in one way or another: in the case of Chopin, this is the penetration of characteristic musical intonations of Ukrainian folklore into many of his works, in the case of Zarębski – origin, creativity, contacts, in the case of Kosenko – a sudden encounter with the artistic phenomenon of Zhytomyr of the 10s–20s of the 20th century. The return to the domestic context of artists who are nominally considered to be representatives of other national art schools, but at the same time are directly connected to Ukraine by the circumstances of life and creativity, is a topical subject of modern musicological research. It is equally important to overcome the distorted perception of many figures and phenomena of Ukrainian musical culture of the 20th century, in particular in the aspect of their isolated consideration, outside of any pan-European panorama.

Keywords: Fryderyk Chopin's biography; Fryderyk Chopin's work; Juliusz Zarębski's biography; Juliusz Zarębski's work; Aleksander Michalowski's biography; Aleksander Michalowski's work; Viktor Kosenko's biography; Viktor Kosenko's work; Romantic piano culture; Ukrainian musical culture of the late 19th – first half of the 20th century.

Стаття надійшла до редакції 27 грудня 2024 року

УДК 78.071.1(438)(092):784.3

DOI 10.34064/khnum2-38.11

Краснощок Катерина Юрїївна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри загального та спеціалізованого фортепіано
e-mail: katryn4444@gmail.com
ORCID iD: 0000-0003-0804-6807

Вокальна лірика Яна Кароля Галля

У статті досліджено п'ять найбільш відомих зразків вокальної лірики Яна Кароля Галля (1856–1912), написані для тенора. Розглянуто образний світ цих пісень, надано тексти їхніх літературних першоджерел з авторським підрядковим перекладом; здійснено аналіз музичної драматургії творів та виявлено основні риси індивідуального стилю композитора. Наукова новизна роботи зумовлена тим, що у вітчизняному музикознавстві творчість польсько-галицького композитора Я. К. Галля недостатньо висвітлена, попри те, що він значну частину свого життя працював у Львові. Мета дослідження – виявити риси, притаманні композиторському стилю Я. К. Галля, на прикладі його вокальних творів. Застосовано історико-контекстуальний, аналітичний, компаративний методи дослідження. Результати аналізу пісень дозволили дійти висновку, що своєрідність вокальної лірики Я. К. Галля визначає поєднання рис, притаманних жанру пісні «a la Italiano», з ритмікою, властивою польським народним танцям (краков'як, мазурка). Характерними для музичної мови Я. К. Галля є використання лідійського та фригійського ладів, гармонічного мінору, зіставлення однойменних і паралельних тональностей. Яскравість гармонічного колориту досягається також завдяки введенню низки відхилень. Образний світ, спосіб оформлення вокальних партій пісень і орієнтація їх на теноровий діапазон свідчать про вплив на стиль композитора творчості Франческо Паоло Тості.

Ключові слова: вокальна лірика; пісня; краков'як; мазурка; поетична строфа; образний світ; композиція; стилістика.

Постановка проблеми.

Життя і творчість польського композитора Яна Кароля Галля (Jan Karol Gall, 1856–1912) невід’ємно пов’язані з містом Львів, у якому він жив і творив з 1896 року до своєї смерті й де був широко відомим як диригент хору «Ехо-Мацеж» / «*Echo-Macierz*» Польського співочого товариства «*Echo*» (*Polskie Towarzystwo Spiewacze «Echo»*). Під орудою Галля хор домігся найбільших успіхів, й саме для нього він створив більшу частину своїх хорових композицій. Митець тісно взаємодіяв не тільки з польськими, а й з українськими музичними колами: був професором Консерваторії при Галицькому музичному товаристві у Львові, у 1903–1905 роках читав лекції з теорії музики у щойно відкритому Вищому музичному інституті імені М. Лисенка, був керівником Львівського музичного товариства «Гармонія», співпрацював як музичний критик із «Львівською газетою» (Nidecka, 2019: 94; Мазепа, Костюк, 2006: 566).

Композиторська спадщина Я. К. Галля включає величезну кількість творів, більшість його опусів належить до жанрів вокальної та хорової музики. Пісні цього автора ще за його життя були достатньо популярними в Польщі й лишаються такими і в теперішній час, їх включають до репертуару видатні співаки, зокрема тенори. У цих унікальних за своєю виразністю зразках жанру пісні втілилися глибоке розуміння особливостей італійського *bel canto* й тонке сприйняття поетичного слова.

Творчість Я. К. Галля в українському музикознавстві практично не висвітлена, хоча композитор написав близько 400 хорових і 90 сольних пісень. Серед чотирьох його оперних творів – комічна опера «Віола» / «*Viola*» за мотивами В. Шекспіра, він є автором кантат та фортепіанних п’єс. До кола інтересів композитора потрапив і жанр хорової обробки. Зокрема, Я. К. Галль є автором обробок творів С. Монюшка (серед найбільш відомих слід назвати «Лицарську пісню», «Солдатську пісню», «Вечірню пісню»).

Попри наявність такого значного творчого доробку, досі відсутні дослідження, у яких розглядається вплив цього митця на розвиток

української композиторської школи. Водночас вивчення яскравих зразків світового мистецтва та залучення їх до концертних програм у нашій країні – актуальне завдання українського мистецтвознавства та виконавської практики.

У статті репрезентовано твори, які належать до скарбниці світової камерної вокальної музики. Аналіз поетичних текстів і музичної драматургії пісень Я. К. Галля спрямовано на розкриття особливостей їх виконавської інтерпретації.

Останні дослідження та публікації. Найбільш плідно дослідженням творчості Я. К. Галля в різних її аспектах займається польська науковиця Ева Нідецька. У 2005 році нею була опублікована монографія «Творчість польських композиторів Львова та української композиторської школи (1792–1939)», у якій докладно висвітлено життя і творчість польських композиторів, що жили й працювали у Львові наприкінці XVIII – у першій половині XX століття: авторка аналізує їхні творчі здобутки, особливості стилю, виявляє вплив їхньої діяльності на розвиток української композиторської школи (Nidecka, 2005).

У смій статті «Музична критика Станіслава Людкевича на прикладі творчості Яна Галля» Е. Нідецька розглядає матеріали статей і рецензій, які присвятив творчості Я. К. Галля видатний український композитор і критик С. Людкевич (Nidecka, 2006). Безцінні матеріали, написані рукою славетного українського митця, було зібрано і проаналізовано науковицею, що стало підґрунтям для подальших досліджень стилю її видатного співвітчизника. Е. Нідецькою також написано роботу «Діяльність українських хорів у Львові з перспективи польської преси», в якій висвітлено критичні публікації польських авторів, що вивчали діяльність творчих колективів Львова (Nidecka, 2011). Науковиця також є авторкою дослідження «Патріотичні пісні Яна Галля як вираження національної ідентичності в період розділу», де вона зауважує, що жанр патріотичної пісні є досить характерним для польської культури, оскільки народу цієї країни здавна доводилося мужньо відстоювати свою незалежність

(Nidecka, 2019). В названій роботі дослідниця аналізує хорові та сольні вокальні твори композитора, що відображають тему національної боротьби за незалежність. Серед таких особливий інтерес становить твір «Прийміть пісню привітання» для змішаного хору в супроводі фортепіано (існує також версія в супроводі оркестру) на текст В. Шрайбера. Ця кантата є знаменною ще й тому, що була створена до відкриття нової будівлі Львівського оперного театру в 1900 році.

2011 року вийшло у світ дослідження польської авторки М. Валіки «Вокальне мистецтво очима Яна Галля. Вибрані питання журналістики та композиторської практики» (Walicka, 2011). Ця магістерська робота висвітлює основні питання, які Я. К. Галль порушував у своїх музично-критичних публікаціях: особливу увагу приділено його поглядам на вокальне мистецтво; надано характеристику збірці пісень «Польські пісні для чоловічого хору», а також узагальнено діяльність композитора, пов'язану з хоровою музикою та виконавством. У додатку вміщено повний текст рецензій Я. К. Галля у «*Wieku Nowy*» (1903–1904), періодичному виданні, що зберігається в бібліотеках Кракова.

Серед дотичних до досліджуваної теми джерел варто згадати монографію «Музика у Львові. Від Моцарта до Маєрського. Композитори, музиканти, інституції», автором якої є М. Пекарський (Piekarski, 2018). Дослідження присвячено композиторам, що мали творчий зв'язок із Львовом. Автор також не оминає увагою заклади цього регіону, де можна було отримати мистецьку освіту наприкінці ХІХ – початку ХХ століття.

Мета дослідження – виявити риси, притаманні композиторському письму Я. К. Галля, на прикладі його вокальних творів: «*Barkarola*» («Баркарола») оп. 13 № 3; «*Dziewczę z buzią jak malina*» («Дівчина з обличчям як малина») оп. 1 № 3; «*Piękniejszej rzeczy nie widziałem w świecie...*» («Прекраснішої речі я не бачив у світі....»); «*Serenada*» («Серенада»), оп. 25 № 3; «*Siedzi ptaszek na drzewie. Krakowiak*» («Сидить пташка на дереві») оп. 15 № 3. Для досягнення поставленої мети вирішуються такі **завдання**:

- 1) здійснити підрядковий переклад вербального тексту пісень Я. К. Галля, долучених до дослідження;
- 2) проаналізувати образну сферу творів;
- 3) виконати аналіз музичної драматургії пісень;
- 4) визначити риси жанрових моделей, що мали вплив на індивідуальний стиль композитора;
- 5) з'ясувати, до яких музичних засобів виразності звертається Я. К. Галль у передачі ліричного змісту поетичного тексту.

Методологія дослідження. Розгляд вокальних творів Я. К. Галля потебував використання низки наукових методів, зокрема історико-контекстуального, аналітичного, компаративного.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Ян Кароль Галль (1856–1912) – видатний польський композитор, педагог та музичний критик, творчий шлях якого виявився досить успішним. Він закінчив гімназію у Цешині, далі продовжив освіту в школі Музичного товариства «Муза» у Кракові. Наступними етапами його музичної освіти стало навчання у Франца Кренна у Відні, Йозефа Райнбергера в Мюнхені та Франческо Ламперті (спів) в Мілані.

У 1880 році Я. К. Галль став диригентом Галицького музичного товариства в Лембергу (нині Львів). У 1884–1888 роках Я. К. Галль працював як помічник директора Галицького музичного товариства, згодом переїхав до Кракова, де з 1890 року викладав у Консерваторії спочатку історію музики, а потім (1891–1895) сольний спів і теорію музики. Період 1883–1888 позначений продуктивною співпрацею Я. К. Галля з краківським журналом «Нова реформа», де музикант публікував свої критичні есе. Значну кількість творів композитора було надруковано саме краківським книготорговцем і видавцем Станіславом Анджесом Крижановським. У 1895 році Я. К. Галль недовгий час працює професором співу і диригентом у Вроцлаві.

З 1896 року і до кінця свого життя він мешкає у Львові, де працює диригентом і художнім керівником хорів, найвідомішим з яких став «*Echo-Macierz*», та викладає у львівських музичних вишах.

Популярність музиканта і повагу до нього засвідчує той факт, що у прощанні з ним взяли участь усі львівські хорові колективи, які разом співали пісню Я. К. Галля «Є жнець, смерть йому ім'я». Похований композитор на Личаківському цвинтарі у Львові.

Найбільш відомими творами митця є його пісні, низка яких, без сумніву, стала в один ряд з народними, серед них – «Дівчина з обличчям як малина» (на слова Г. Гейне в перекладі М. Гавалевіча), «Якби я був молодшим, дівчинко» (слова А. Асника), колядки «Mizer-na sicha» та «Czarownica sicha» (слова Т. Ленартовича). Видання «150 пісень і піснеспівів для чоловічого та змішаного хору», що вийшло двома томами у Львові 1903 року, є найвідомішою збіркою творів і хорових обробок Я. К. Галля.

Зупинимось на деяких зразках вокальної лірики Я. К. Галля, що найбільш яскраво відображають особливості його композиторського письма. Зазначимо, що аналізовані пісні написані для високого голосу (переважно тенора) і концентрують в собі всі якості мистецтва *bel canto*, яким досконало володів Я. К. Галль.

Оскільки композитор дуже ретельно підбирав тексти до своїх творів, звернемося до їх поетичних першоджерел та наведемо їх підрядковий переклад.

Вербальний текст пісні «*Barkarola*», оп. 13 № 3, *c-moll*, належить німецькому поетові і художнику Августу Копішу (1799–1853), популярному серед сучасників завдяки своїм віршованим баладам. Композитор присвятив свій твір всесвітньо відомій польській оперній співачці (колоратурне сопрано) Марцеліні Коханській-Сембріх (Marcelina Prakseda Kochańska-Sembrich, 1858–1935). Саме вона стала першою полькою, що виступила в Метрополітен-опера.

Barkarola

Ach! Zejdź do gondoli,
kochanko ma,
noc sicha jak sen, jak sen,
tylko fala gra.

Баркарола

О, зійди в гондолу,
Кохана моя,
Ніч тиха як сон, як сон,
Тільки хвиля грає.

Gdzie wiosłem obróćę,
tam pali, tam pali się toń,
I płynie łódź moja
Przez ognia błoń.

Ta błoń to miłość,
łódź sercem się zwie.
Patrz, wir ją porywa,
patrz, wir ją porywa.
Ach ocal, ach ocal,
Ach ocal ty mnie !

Де б не обернув весло,
Там горить, там горить ця глиб,
І човен мій пливе
Крізь вогняну луку.

Ця лука – то любов,
Човен серцем зветься,
Дивись, його уносить вир,
Дивись, його уносить вир,
О, врятуй, о, врятуй,
О, врятуй мене!

Баркарольність як жанрова основа цієї пісні (що підкреслено її назвою) поєднується в ній з рисами баладності, які присутні в поетичному першоджерелі. Тонко відчуваючи особливості поезії і слідуючи за структурою вірша, Я. К. Галль створює пісню у варіантно-строфічній формі з елементами підсумовування. Схематично структуру твору можна подати таким чином: А – В – В – А – С.

Пісня має виконуватись у доволі рухливому темпі, на що вказує композиторська ремарка «*con moto*». Елементи танцювального характеру, а саме тріольний ритм, такі ритмічні формули, як дві шістнадцяті й восьма, восьма й чверть з крапкою, синкопування, численні затактові вступи й характерний ритмічний малюнок наприкінці фраз – тріоль шістнадцятими й чверть з крапкою, що залігована з восьмою, свідчать про спорідненість із польським народним танцем «краков'як», хоча й подані в розмірі 6/8, притаманному баркаролі. Таке поєднання жанрових ознак є доволі органічним і зумовлене ще й тим, що інша назва краков'яка – «*kolysany*» («гойданий») асоціюється з образом човну, що хитається на воді.

Фортепіанний вступ до пісні має грайливий характер. Він базується на триразовому повторі ритмоформули «тріоль шістнадцятими й восьма» та однієї ритмічної фігури «дві шістнадцяті-восьма». Ці дрібні послідовності приводять до ствердження домінантового тону «g», поданого октавами в усіх голосах фактури. Завершується твір

аналогічним фрагментом у фортепіанній партії, проте в цьому випадку мелодичний рух іде до тоніки. Отже, композитор використовує прийом обрамлення, що формує художню цілісність твору. В інших розділах форми «Баркароли» цей музичний матеріал не виявлений.

Вокальна партія за стилістикою наближена до італійських народних пісень, імовірно, це пов'язано й з адресаткою присвяти твору – Марцеліною Коханською-Сембріх, яка майстерно володіла мистецтвом італійського *bel canto*. Кожна фраза вокальної партії має хвилеподібний мелодичний абрис, що асоціюється з м'яким погойдуванням гондоли на воді. Чітко слідуючи традиціям співу «*a la Italiano*», композитор поступово розгортає мелодичну лінію, надаючи можливість спокійно брати дихання перед початком кожної вокальної фрази.

У драматургії цього твору відмітимо два ключові моменти. Перший пов'язаний із *rallentando*, що підсвічує вокальну фразу «*I plynie łódź moja przez ognia bloń*», другий є кульмінацією всього твору, що збігається з виходом партії соліста на високу ноту («*as*» другої октави). Обидва застосовані прийоми підкреслюють належність «Баркароли» до традиції італійського *bel canto*.

Стилістика «Баркароли» має спільні риси із зразками пісень видатного представника італійської вокальної школи кінця XIX – початку XX століття Франческо Паоло Тості. Найбільша спорідненість виявляється з його піснею «*Chanson de l'Adieu*». Це стосується художньо-образної сфери, глибини і ліризму поетичного висловлювання, інтонаційного малюнка вокальних фраз, тонально-гармонічного плану: зокрема, у завершальному розділі пісні «*Chanson de l'Adieu*» Ф. Тості здійснено модуляцію з *g-moll* в однойменний *G-dur*, у якому твір і закінчується; Я. К. Галль вживає у центральному розділі «Баркароли» *Es-dur*; паралельний до основної тональності *c-moll*. Тобто драматургію обох творів побудовано на ладовому контрасті мажору і мінору.

«*Dziewczę z buzią jak malina*» («Дівчина з обличчям як малина») Оп. 1 № 3 на текст Г. Гейне в перекладі М. Гавалевича є одним із найвідоміших творів композитора.

Dziewczę z buzią jak malina

Dziewczę z buzią jak malina,
Twoje oczy gwiazdy dwie,
Ty, dziewczeczko luba mała,
Opętałaś myśli me.

Długi wieczór dziś zimowy
Rad bym z tobą razem być,
Z tobą gwarzyć, z tobą marzyć,
W cichym kątku z tobą śnić.

Chciałbym złożyć na twym łonie
Rozmarzoną moją skróż,
W pocałunkach oblać łzami
Chciałbym twoją drobną dłoń.

Dziewczę z buzią jak malina,
Twoje oczy gwiazdy dwie,
Ty, dziewczeczko luba mała,
Opętałaś myśli me.

Дівчина з обличчям як малина

Дівчино з обличчям як малина,
Твої очі – дві зірочки,
Ти, дівчино люба, мила,
Моїми думками заволоділа.

Довгим вечором зимовим
Я би хотів з тобою бути,
З тобою говорити, з тобою марити,
У тихому куточку з тобою мріяти.

Хотів би прихилити до твоїх колін
Замріяну свою голову,
В поцілунках облити сльозами
Хотів би твою маленьку долоню.

Дівчино з обличчям як малина,
Твої очі – дві зірочки,
Ти, маленька мила дівчинка,
Заволоділа моїми думками.

«*Dziewczę z buzią jak malina*» – твір, який написаний у стилі народних польських пісень і має просту куплетну форму. Вказаний композитором темп *Allegretto* дозволяє передати душевне хвилювання, яким сповнені рядки поетичного тексту. Цьому сприяє й ритмічна фігура, що становить основу фортепіанної партії: три рівних четвертних і четвертна пауза. Ця ритмоформула ніби передає уривчасте дихання схвилюваної закоханої людини. Вокальна партія надзвичайно виразна, її мелодія гнучка, і це якнайбільше відповідає вишуканій поезії вербального тексту. Експресивному виконанню партії соліста сприяє прозорість фактури фортепіанної партії.

Емоційна виразність пісні «*Dziewczę z buzią jak malina*» пов'язана і з її тонально-гармонічним планом, що ґрунтується на великій кількості відхилень, сконцентрованих у мініатюрному творі (*Es-dur – f-moll – g-moll – As-dur – Es-dur*). Така тональна нестійкість також

дозволяє композиторові передати душевний трепет, пов'язаний з любовним почуттям, захоплення кожною миттю з коханою. Кульмінація пісні збігається з поетичним рядком, що висловлює основну думку вірша: «*Ty, dziewczeczko luba mała, opętałaś myśli me*», яку підкреслено ферматою на звуці «*f*» другої октави в партії соліста.

Вагоме смислове навантаження несе фортепіанна інтермедія між куплетами, яка ґрунтується на двох елементах: мелодії широкого дихання, що запозичена з вокальної партії, але подана у розширеному діапазоні (дві з половиною октави), та ритмоформулах, які вже були присутні в акомпанементі. Таким музичним матеріалом пісня і завершується.

Вибираючи поетичні джерела для своїх пісень, Я. К. Галль виявляв інтерес до широкого кола поетичних текстів. Доказом є пісня «*Piękniejszej rzeczy nie widziałem w świecie...*» («Прекраснішої речі не бачив я у світі...»), у якій використано текст однієї з тосканських народних пісень «*rispetti*»¹ у перекладі Е. Порєбовича.

**Пікнієзшеґ речезь
не видзіалем в свічєє...**

Пікнієзшеґ речезь не видзіалем в свічєє,
ніж тве źренїє бїсчєзачє і дїже.
Мысліалем лїлїа албо рўзы квїчєє
А то буї окрєт на морскїм лазурзе.

Мысліалем лїлїє а то гвїязды буї,
Љренїє твое ко шзы і свічєї.
Свічєї, свічєї, ах! так!
Мысліалем гвїязды а то буї слўнца,
Барка їадунк мїлўсї вїозача.

Вам лїлїа даїа нїєскажўнїа бїалўсї,
Вам барвє на поранку даїа рўза,
Фїїўтек дробнї даї вам свї нїєсмїалўсї,
А балсамїна запач ко одурза.

**Прєкраснїшўї речї
не бачїв я у свїтї...**

Прєкраснїшўї речї не бачїв я у свїтї,
Нїж твої зїнїцї блїсчїчї ї велїкї.
Я думав, що цвїте лїлїя чї троянда,
А це був корабель на морськїї лазурї.

Я думав, що то лїлїї, а то зїрки палалї,
Твої зїнїцї, що їшли і сїялї.
Сїялї, сїялї, о, так!
Я думав, це зорї, а то буї сонця,
Баржа вантаж лїубовї вєзла.

Вам лїлєа дарувала бездоганнїу бїлїсї,
Вам барвї вранцї додала троянда,
Мала фїалка вїдала свою нєсмїлївїсї,
А балїзамїн – аромат, що п'янїть.

¹ Тосканські «*rispetti*» у своєму класичному варіанті були жартівливими куплетами любовного змісту.

Zaś ja wam dałem serce moje własne
 I niby w obraz patrę w liczko jasne.
 A ja zaś, a ja zaś, a ja!
 Ach! ja ci serce moje własne dałem
 I w twem się liczku ja sem zakochałem !

А я віддав тобі своє власне серце
 І ніби в картину дивлюся в личко ясне.
 І я, і я, і я!
 Ах! Я віддав тобі своє власне серце
 І в твоє личко я сам закохався!

Італійська народна пісня сягає корінням у глибину століть: відомо про існування високої вокальної культури ще за часів Стародавнього Риму. Кожна місцевість «сонячної країни» вирізняється особливими співацькими традиціями: кожному регіону притаманний свій мовний діалект, жанровий різновид пісень, виконавський стиль. Народ Італії вирізняється природною музикальністю і схильністю до чуттєво-виразного співу, який самі італійці називають співом «*a la Italiano*». Цій вокальній манері властиві як лагідна оповідальність, так і спів на повний голос із вкрай емоційною подачею.

Пісня складається з двох куплетів, кожний з яких написано у варіантно-строфічній формі, що схематично можливо відобразити таким чином: А – А₁ – В – А₂. Темп твору досить жвавий – *Allegretto*. Тридольний розмір, затактові ритмічні побудови, використання гармонічного *c-moll* та фригійського ладу, гострий ритм зі зміщенням акцентуації на третю долю, пунктир, синкопування свідчать про наявність у цьому творі жанрових рис мазурки.

Пісня починається з двотактового фортепіанного вступу, що має в основі синкопований ритм у нижніх голосах фактури та примхливий ритмічний малюнок у верхньому голосі. Короткі мотиви, які застосує Я. К. Галль, мають хореїчну будову та пронизують всю музичну тканину пісні як у партії фортепіано, так і у вокальній лінії. Разом із відокремленою за допомогою штриха *non legato* чвертю третьої долі це також свідчить про те, що основу ритмічної організації пісні складають елементи мазурки.

Вокальна партія, навпаки, тяжіє до розспівності, яка властива народним пісням в стилі «*a la Italiano*». Дбайливо дотримуючись змісту поетичного першоджерела, у фразах, що передають найбільш

схвильовані рядки вірша, Я. К. Галль відокремлює музичні мотиви в партії соліста паузами, тим самим створюючи враження сильних душевних переживань (у тексті – рядки «*Żrenice twoje co szły i świeciły. Świeciły, świeciły, ach! Tak!*»). Кульмінаційна зона супроводжується підйомом теситури в партії соліста до звука «*as*» другої октави, подовженого ферматою. При цьому з'являються нові ритмічні фігури: чверть з крапкою й чверть та чверть з крапкою – дві восьмі.

Твір, як і попередню пісню, вінчає фортепіанна кода, в якій використовується матеріал інтермедій, що звучать між куплетами. Висхідна побудова терціями та октавні ходи баса приводять до завершального кадансу.

Вірш, що став поетичною основою пісні «*Serenada*», оп. 25 № 3, було написано Марією Беатрикс Рачинською, уродженою Красинською (1850–1884). Аристократка, дочка видатного поета-романтика Зигмунда Красинського, яку сучасники називали «Господаркою Золотого Поток», відповідно до назви чудової за своєю природною красою місцевості Польщі, що належала родині поетеси. М. Рачинська прожила коротке яскраве життя, що було сповнене драматизму. Поетичні рядки М. Рачинської відтворюють романтичний образ «вечірньої пісні» палко закоханого юнака, що звертається до своєї дами серця. Жанр серенади, що зародився ще в епоху Ренесансу, передбачав супровід гітари чи мандоліни і був розповсюджений у Італії та Іспанії.

Serenada

Czarowna cicha noc majowa
przesycona wonią bzu.
O pójdź. O pójdź. Pójdź w me ramiona.
Pieśnią budzę.

Ach, pieśnią budzę cię ze snu.

Tak ciemno, ziemia w mrok się chowa.
Stopa w miękkim tonie mchu.
O pójdź! O pójdź! Pójdź w me ramiona.
Pieśnią budzę.

Ach, pieśnią budzę cię ze snu.

Серенада

Чарівна тиха ніч травнева
просякнута ароматом бузку.
О, прийди, прийди. Прийди в мої обійми.
Пісню буджу,

ах, пісню буджу тебе зі сну.

Так темно, земля ховається в п'їтьмі.
Нога в м'якому моху тоне.
О, прийди, прийди. Прийди в мої обійми.
Пісню буджу,

ах, пісню буджу тебе зі сну.

Zbudź się zbudź ty wiosno,
 motylu ty mój złoty.
 U stóp twych kwiaty rosna.
 Miłości i pieśczoty,
 Ach! zbudź się zbudź wysniona.
 Otwórz oczy promienne.
 I pójdź, pójdź w me ramiona
 Kończyć marzenia senne.

O pójdź! O pójdź! i podaj dłoń.
 Na moją pierś twą główkę skłoń,
 twą główkę skłoń.

Czarowna cicha noc majowa
 przesycona wonią bzu.
 O pójdź! O pójdź! Pójdź w me ramiona.
 Ja pieśnią budzę.
 Ja pieśnią budzę cię ze snu.

Прокинься, прокинься ти, весно,
 Метелик ти мій золотий.
 Квіти ростуть біля твоїх ніг.
 Любові і ласки,
 Ах! Прокинься, прокинься від сновидь.
 Відкрий променисті очі.
 І йди, йди в мої обійми,
 Щоби скінчити марення сонні.

Давай! Иди! І дай-но руку.
 На мої груди свою голівку схили,
 Свою голівку схили.

Чарівна тиха травнева ніч
 Просякнута пахощами бузку.
 О, йди! О, йди! Прийди в мої обійми.
 Я піснею буджу,
 я піснею буджу тебе зі сну.

Вокальній партії твору властиві риси пісні «*a la Italiano*», близької за стилістикою до неаполітанських народних пісень, що виражається в плавному мелодичному русі та охопленні вокальною лінією широкого діапазону. Виконання подібних пісень потребує особливого емоційного наповнення, достатньо сильного голосу та виразного подання поетичного тексту. Недаремно візитною карткою стилю «*a la Italiano*» є саме неаполітанська народна пісня, що виникла ще в XIII столітті².

² Перші зразки пісень цього краю являли собою хорові спонтанні звернення жінок до сонця, поетичні тексти відображали суперечність між тягарями повсякденного селянського життя і красою природи. Надалі, починаючи з прийняття неаполітанського діалекту як офіційної мови (XIV століття), тематика пісень розширюється. У них більше розповідається про почуття, а найпопулярнішим персонажем стає дівчина-селянка – *villanella*. Надалі віланелами стали називати куплети, що виконувалися в кілька голосів під акомпанемент лютні. У XVIII столітті неаполітанська пісня перетворюється під впливом сольних номерів опери-буффа, що потребувало від виконавців не тільки емоційності й артистичного темпераменту, а й гарного володіння міцним сильним голосом.

За допомогою засобів музичної виразності та оригінальної композиції Я. К. Галль створює ще більш яскравий поетичний образ, ніж той, що міститься у вербальному тексті. Це насамперед стосується партії фортепіано, яка містить звукозображальні елементи, наприклад, імітацію гітарного акомпанементу. Зокрема, фортепіанній преамбулі (шість тактів) композитор надає ремарку «*senza rigore quasi accordando la chitarra*» («невимушено, ніби налаштовуючи гітару»). Імітація налаштування гітари здійснюється завдяки використанню арпеджійованих акордів квартової структури. Домінантовий секунд-акорд до *fis-moll* (основної тональності пісні), що «зависає» на ферматі, готує вступ соліста.

Композиція пісні строфічно-варіантна, але водночас має риси тричастинності. Умовно перша частина складається з двох строф, які завершуються фортепіанною інтермедією танцювального характеру. Основу цієї побудови становить ланцюжок тріольних мотивів у низхідному русі із зупинкою на домінантовому секундакорді, подовженому ферматою.

Кожна строфа має два контрастних елементи. Перший (з композиторською ремаркою *poco sostenuto*) – лірично-оповідальний у чотиридольному розмірі, другий – грайливий танцювальний (з ремаркою *piu mosso*) в розмірі 3/4 зі *staccatto* у басовому голосі партії фортепіано. Жанрова стилістика цього тематичного елемента наближена до мазурки, на що вказує не лише тридольний розмір, а й задіяні ритмічні структури, зокрема тріолі з восьмою та синкопи.

Вокальна партія містить поетичний рефрен: «*O pójdź! O pójdź! Pójdź w me ramiona. Pieśnią budzę. Ach, pieśnią budzę cię ze snu*». Фортепіанна інтермедія, яка слідує за ним, продовжує розвивати саме цей музичний образ. Аналіз інтонаційної драматургії «Серенади» виявив, що фрагмент у ритмі мазурки та пов'язана з ним фортепіанна інтермедія є рефреном цієї композиції. Використовуючи принцип протиставлення двох тематичних елементів, кантиленного та танцювального, Я. К. Галль поєднує у творі стилістику пісні «*a la Italiano*» та польської мазурки.

Умовно середня частина пісні («*Zbudź się, zbudź ty wiosno, motylu ty mój złoty*») стверджує ліричний образ. Фрагмент написаний у тональності *A-dur*, відповідає двом розгорнутим реченням у вокальній партії. Особливістю цього розділу є поєднання рис стилю «*a la Italiano*» з ритмікою, притаманною краков'яку. Фортепіанна партія будується на синкопованих ритмоформулах, які чергуються з послідовностями шістнадцятих, що імітують гітарні арпеджіо. Наявність підвищеного IV щаблю свідчить про застосування елементів лідійського ладу.

Так само, як і попередні строфи, цей фрагмент пісні закінчується рефреном «*O pójdź! O pójdź! i podaj dłoń. Na moją pierś twą główkę skłoń, twą główkę skłoń*» з фортепіанною інтермедією, що приводить до умовної репризи твору. На відміну від першого розділу пісні, цей епізод містить не дві, а одну поетичну строфу, але збагачену розгорнутою фортепіанною постлюдією-кою. Вона базується на ритмоформулах рефрену «*O pójdź!*». Динаміка поступово гасне до *ppp*, створюючи враження, що серенада нібито розчиняється в темряві ночі.

Цей твір також демонструє спорідненість із композиторським стилем Ф. Тості. Якщо порівняти «Серенаду» Тості із «Серенадою» Галля, подібність можна знайти в середньому розділі пісні Галля, оскільки саме в ньому найяскравіше відтворено кантилену в стилі італійського *bel canto*, а партія фортепіано ритмічно більш згладжена.

Пісню «*Siedzi ptaszek na drzewie. Krakowiak*» Op. 15 № 3 («Сидить пташка на дереві») написано на вірш польського поета і драматурга Адама Асника (1838–1897). Його поезія поєднує в собі риси романтизму та соціально-філософську тематику. Творчість майстра пронизана глибоким болем, пов'язаним із поразкою польського визвольного руху та особистими розчаруваннями.

Siedzi ptaszek na drzewie

Siedzi ptaszek na drzewie
I ludziom się dziwuje.
Że najmędrszy z nich nie wie
Gdzie się szczęście znajduje.

Сидить пташка на дереві

Сидить пташка на дереві
Й на людей дивується.
Що наймудріший з них не знає,
Де щастя знайти.

Bo szukają daremnie
 Tam gdzie nigdy nie bywa
 Pot się leje im z czoła
 Cierń im stopy rozrywa.

W nienawiści i kłótni
 Wydzierają coś sobie
 Aż zmęczeni i smutni
 Idą przespać się w grobie.

A więc siedząc na drzewie
 Ptaszek dziwi się bardzo
 Chciałby przestrzec ich w śpiewie
 lecz przestrogą pogardzą.

Бо шукають даремно
 Там, де його не буває.
 Піт ллється в них із чола,
 Терни ноги роздирають.

В ненависті й колотнечі
 Відхоплюють щось для себе,
 Аж поки, змучені й смутні,
 Йдуть заснути в могилі.

Тож сидячи на дереві,
 Птах дивується дуже.
 Хотів би їх піснею застерегти,
 Та вони зневажають пересторогу.

У музичній мові Я. Галля глибокий алегоричний зміст поетичних рядків передано достатньо простими засобами виразності. Мелодика вокальної партії близька до зразків польського національного фольклору, є досить простою та невигадливою, що дозволяє привернути особливу увагу до кожного слова.

Жанровою моделлю пісні є польський народний танець краков'як (що зафіксовано в назві твору). Пісня написана у дводольному розмірі, у темпі *Allegretto*. Форма твору – проста тричастинна, реприза майже точно повторює матеріал першого розділу. Фортепіанний вступ ґрунтується на багаторазовому повторенні мотиву з чотирьох шістнадцятих, спрямованих до домінанти (звук «*b*» основної тональності *Es-dur*), що створює ефект «кружляння».

Неповторний колорит пісні досягається завдяки її тональному плану: композитор використовує гармонічний *Es-dur*; а у середньому розділі – послідовність модуляцій у *c-moll* і *g-moll*, з поверненням до основної тональності в репризі. Пісня завершується дублюванням останньої фрази соліста у фортепіанній партії, що створює обрамлення і сприяє тематичній цілісності і завершеності твору.

На відміну від попередніх творів, розглянутих у дослідженні, у пісні «*Siedzi ptaszek na drzewie. Krakowiak*» відсутні риси стилю «*a la Italiano*», що, вочевидь, пов'язано з іншим змістом поетичного першоджерела з акцентом не на любовній ліриці, а на соціально-філософській питань та завуальованій темі національного спротиву, що обумовило звернення до польського колориту в чистому вигляді.

Висновки.

Дослідження чотирьох із п'яти обраних яскравих зразків вокальної лірики Я. К. Галля («*Barkarola*» оп. 13 № 3, «*Dziewczę z buzią jak malina*» оп. 1 № 3, «*Piękniejszej rzeczy nie widziałem w świecie...*», «*Serenada*» оп. 25 № 3) виявило характерну особливість стилю композитора, що полягає в поєднанні рис, притаманних жанру пісні «*a la Italiano*», й колоритної ритміки, властивої жанрам польських народних танців (краков'яку, мазурці).

П'ятий зразок, пісня «*Siedzi ptaszek na drzewie. Krakowiak*» оп. 15 № 3 створена в польських національних традиціях і синтезує риси польської народної пісні з жанровою стилістикою краков'яку. Національний колорит підкреслено засобами гармонічного ладу (*Es-dur*) та модуляціями у споріднені тональності (*c-moll*, *g-moll*) в середньому розділі твору.

Своєрідність пісні «*Barkarola*» оп. 13 № 3 полягає в поєднанні одразу трьох жанрових моделей: балади (у поетичному тексті), баркароли та національного польського танцю краков'яку.

Мініатюра «*Dziewczę z buzią jak malina*» оп. 1 № 3 («Дівчина з обличчям як малина») становить унікальний зразок вокальної лірики Я. К. Галля. Простота викладу фортепіанної партії тут відтіняє надзвичайно виразну мелодію партії соліста, що дає змогу донести до слухача всі грані почуттів, вміщені в поетичні метафори Г. Гейне. Специфіка тематичного розвитку пісні полягає в тональній нестійкості, за допомогою чого композиторові вдається відтворити найтонші емоційні нюанси словесного тексту.

У пісні «*Piękniejszej rzeczy nie widziałem w świecie...*» («Прекраснішої речі не бачив я у світі...») Я. К. Галль поєднав дві жанрових моделі: пісенну і танцювальну. Перша походить від жанру тосканських народних пісень «*rispetti*», друга відсилає до польського народного танцю. Особливістю музичної стилістики є використання фригійського ладу, зміщеної акцентуації та синкопованої ритміки в супроводі вокальної партії, що відсилають до жанру мазурки.

Характерною рисою пісні «*Serenada*» оп. 25 № 3 є імітація в партії фортепіано гітарного акомпанементу. Центральний розділ пісні має риси краков'яку.

За структурою майже всі аналізовані пісні (крім «*Dziewczę z buzią jak malina*», яка написана в куплетній формі), наближені до строфічно-варіантних композицій.

Образний світ, спосіб оформлення вокальної партії та належність усіх досліджених творів до тенорового репертуару свідчать про вплив на стилістику музики Я. К. Галля творчості Ф. Тості, який був одним з найяскравіших представників італійської камерно-вокальної школи і найвідоміших авторів кінця XIX–початку XX століття.

На завершення варто наголосити, що досліджені в роботі зразки вокальної лірики потребують досконалого володіння майстерністю співу *bel canto*.

Перспективи подальших розвідок вбачаються в дослідженні впливу композиторської стилістики Я. К. Галля на творчість українських митців, які жили і творили у Львові у період кінця XIX–початку XX століття.

ЛІТЕРАТУРА

- Мазепа, Л., Костюк, Н. (2006). Галль Ян Кароль. У кн. Скрипник, Г. (Гол. ред.). *Українська музична енциклопедія*, т. 1, с. 566. Київ: ІМФЕ НАНУ.
- Nidecka, E. (2005). *Twórczość polskich kompozytorów Lwowa a ukraińska szkoła kompozytorska (1792–1939)*. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego.
- Nidecka, E. (2006). Krytyka muzyczna Stanisława Ludkiewicza na przykładzie twórczości Jana Galla. *Studia Polsko-Ukraińskie*, 1(1), 49–51.

- Nidecka, E. (2011). Działalność chórów ukraińskich we Lwowie z perspektywy prasy polskiej. *Молодь і ринок*, 9(80), 74–77. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mir_2011_9_17 [польськ.].
- Nidecka, E. (2019). Pieśni patriotyczne Jana Gálle jako wyraz tożsamości narodowej w okresie zaborów. *Muzyka. Historia. Teoria. Edukacja*, 9, 94–106. URI: <http://repozytorium.ukw.edu.pl//handle/item/6553>
- Piekarski, M. (2018). *Muzyka we Lwowie. Od Mozarta do Majerskiego. Kompozytorzy, muzycy, instytucje*. Warszawa: Wydawnictwo Akademickie Sedno.
- Walicka, M. (2011). *Sztuka wokalna w ujęciu Jana Galla. Wybrane zagadnienia z praktyki dziennikarskiej i kompozytorskiej*. (Master's thesis). Jagiellonian University in Kraków. Kraków.

REFERENCES

- Mazepa, L., Kostiuk, N. (2006). Gall, Jan Karol. In Skrypnyk, H. (Ed. in Chief). *Ukrainian Musical Encyclopedia*, vol. 1, p. 566. Kyiv: IMFE NANU [in Ukrainian].
- Nidecka, E. (2005). *Twórczość polskich kompozytorów Lwowa a ukraińska szkoła kompozytorska (1792–1939) [The work of Polish composers from Lviv and the Ukrainian school of composition (1792–1939)]*. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego [Rzeszów University Publishing House] [in Polish].
- Nidecka, E. (2006). Krytyka muzyczna Stanisława Ludkiewicza na przykładzie twórczości Jana Galla [Stanisław Ludkiewicz's musical criticism on the example of Jan Gall's work]. *Studia Polsko-Ukraińskie [Polish-Ukrainian Studies]*, 1(1), 49–51 [in Polish].
- Nidecka, E. (2011). Działalność chórów ukraińskich we Lwowie z perspektywy prasy polskiej [The activity of Ukrainian choirs in Lviv from the perspective of the Polish press]. *Molod i rynek [Youth and market]*, 9(80), 74–77. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mir_2011_9_17 [in Polish].
- Nidecka, E. (2019). Pieśni patriotyczne Jana Gálle jako wyraz tożsamości narodowej w okresie zaborów [Patriotic songs of Jan Gall as an expression of national identity during the partition period]. *Muzyka. Historia. Teoria. Edukacja [Music. History. Theory. Education]*, 9, 94–106. URI: <http://repozytorium.ukw.edu.pl//handle/item/6553> [in Polish].
- Piekarski, M. (2018). *Muzyka we Lwowie. Od Mozarta do Majerskiego. Kompozytorzy, muzycy, instytucje [Music in Lviv. From Mozart to Majerski. Composers, musicians, institutions]*. Warszawa [Warsaw]: Wydawnictwo Akademickie Sedno [Sedno Academic Publishing House] [in Polish].

Walicka, M. (2011). *Sztuka wokalna w ujęciu Jana Galla. Wybrane zagadnienia z praktyki dziennikarskiej i kompozytorskiej [Vocal art in the perspective of Jan Gall. Selected issues from the practice of journalism and composition]*. (Master's thesis). Jagiellonian University in Kraków. Kraków [in Polish].

Kateryna Krasnoshchok

Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts,
PhD in Art Studies, Associate Professor,
the Department of General and Specialized Piano
ORCID iD:0000-0003-0804-6807
e-mail katryn4444@gmail.com

Jan Karol Gall's vocal lyrics

Statement of the problem. *The life and work of the Polish composer Jan Karol Gall (1856–1912) are inextricably linked with the city of Lviv, where he lived and worked from 1896 until his death and where he was widely known as the conductor of the “Echo-Macierz” choir of the Polish Singing Society “Echo”. Under Gall's leadership, the choir achieved its greatest success, and it was for him that he composed most of his choral compositions. But the artist closely interacted not only with Polish, but also with Ukrainian musical circles: he was a professor at the Conservatory of the Galician Musical Society in Lviv, and from 1903 he lectured on music theory at the Mykola Lysenko High Music Institute, was the Head of the Lviv Musical Society “Harmony”, collaborated as a music critic with the “Lviv Gazette”, and also created arrangements of Ukrainian folk songs.*

The work of Jan Gall is little-known in contemporary Ukraine, despite the fact that the composer wrote about 400 choral and 90 solo songs, four operas, cantatas and others. The study of outstanding examples of world art for their inclusion in concert programs in our country is an urgent task for Ukrainian art criticism.

Objectives, methods, and novelty of the research. *The purpose of the study is to identify the features inherent in Gall's composer style based on his selected vocal works. Historical and contextual, comparative, systematic and analytical methods are used. The scientific novelty of the work is due to the fact that the work by Jan Gall is not highlighted in domestic musicology, despite the fact that he worked in Lviv for a significant part of his life. There is still no research that deals with the study of this composer's work and the influence that Jan Gall had on the development of the Ukrainian school of composition.*

Research results. *An analysis of Jan Gall's four songs ("Barkarola" op. 13 no. 3, "Dziewczę z buzią jak malina" op. 1 no. 3, "Piękniejszej rzeczy nie widziałem w świecie...", "Serenada" op. 25 no. 3) revealed a characteristic feature of the composer's style, which consists in a combination of features inherent in the genre of songs "a la Italiano" and colorful rhythms characteristic of the genres of Polish folk dances ("krakowiak", "mazurek"). The song "Siedzi ptaszek na drzewie. Krakowiak" op. 15 no. 3. is an example of a work close to Polish folk songs. The national traditions are manifested not only in the melodiousness and simplicity of the vocal part, but also in the rhythms inherent in the krakowiak. In terms of structure, all the songs, with the exception of "Dziewczę z buzią jak malina", which is written in verse form, are close to stanza-variant compositions.*

Conclusion. *The originality of Jan Karol Gall's songs is associated with the combination of features Italian vocal style with the rhythms inherent in the genres of Polish folk dances. The samples of vocal lyrics presented in the study show that one of the features of Jan Gall's composer style is the use of the Lydian and Phrygian modes, harmonic minor, and the juxtaposition of the same and parallel keys. The composer also achieves a colourful palette of music by introducing a number of tonal deviations. This technique is most clearly reflected in such songs as "Barkarola" and "Dziewczę z buzią jak malina". The imagery, the way the vocal part of Jan Gall's songs is arranged and the fact that all of these works are written for tenor indicate the influence on the style of the works by Francesco Paolo Tosti.*

Keywords: *song; vocal lyrics; genre; krakowiak; mazurka; poetic stanza; imagery; composition.*

Стаття надійшла до редакції 14 лютого 2025 року

УДК78.071.1(477)(092):78.087.68

DOI 10.34064/khnum2-38.12

Белік-Золотарьова Наталія Андріївна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
кандидат мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри
хорового та оперно-симфонічного диригування
e-mail: belzol2020@gmail.com
ORCIDiD: 0000-0003-3670-4037

Невідомі сторінки хорової творчості Ігоря Шамо

Спадщина Ігоря Шамо в хоровій царині містить єдиний цикл для чоловічого складу а саррелла – «Жниварський триптих», що лишився в рукописі й до сьогодні не отримав ані виконавської, ані дослідницької інтерпретації. Уперше здійснено аналітичне осмислення хорового триптиха І. Шамо для залучення до виконавської практики, що зумовлює новизну дослідження. Якщо історіографічний метод вибрано для опрацювання дослідницької думки стосовно хорової творчості композитора, то текстологічний – для вивчення факсиміле рукопису власне «Жниварського триптиха»; жанровий, структурно-функціональний та інтонаційно-драматургічний різновиди аналізу задіяні під час дослідження нотного тексту І. Шамо. Результати наукової розвідки дозволяють дійти висновку, що «Жниварський триптих» І. Шамо репрезентує опанування композитором прийомів алеаторики, сонористики, продовження творчих пошуків стосовно хорової інструментовки, звукопису, вокалізів, поліпластовості фактури, її різноманіття тощо. Отже, хоровий триптих став у доробку композитора провісником інноваційних зрушень, що яскраво виявилися в наступних орис'ях митця – хоровій опері а саррелла «Ятранські ігри» та циклі «10 хорів на вірші українських поетів».

Ключові слова: *Ігор Шамо; хорова творчість; цикл; жанр; стиль; чоловічий хор; фактура; алеаторика; сонористика; полістилістика.*

Постановка проблеми.

21 лютого 2025 року мистецька спільнота України відзначила 100-річчя від Дня народження видатного українського композитора Ігоря Наумовича Шамо (1925–1982). Спадщина митця є значною за обсягом й різноманітною за жанрами: симфонії, опера, кантати,

ораторія-концерт, хорові, вокальні та фортепіанні цикли, музика до кінофільмів і понад 300 пісень, серед яких такі перлини, як візитівка столиці нашої держави – «Київський вальс», «Осіннє золото», «Пісня про щастя», «Три поради» та ін. Серед низки хорових циклів для мішаного складу – «Чотири хори *a cappella* на вірші І. Франка», «Летять журавлі», «10 хорів на вірші українських поетів», які були надруковані й задіяні, хоч і неповною мірою, у виконавській практиці. Однак єдиний у творчості І. Шамо цикл для чоловічого хору *a cappella* – «Жнивварський триптих» – лишився в рукопису й не отримав ані виконавської, ані дослідницької інтерпретації. Отже, актуальність цього дослідження зумовлена необхідністю аналітичного осмислення хорового триптиха І. Шамо і залучення його до виконавської практики.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідженню життєвого й творчого шляху І. Шамо присвячена монографія Т. Невінчаної (Невінчана, 1982), що вийшла друком ще за життя композитора. Потім був період відносного затишшя у вивченні творчості митця – з'являлись лише поодинокі статті, зокрема Є. Кучерової (Кучерова, 1998).

На початку XXI століття – 2006 року – за редакцією доньки композитора Тамари Шамо була надрукована книга «Я з вами був і буду кожна мить...», яка містила спогади, статті, різноманітні матеріали про І. Шамо (Шамо, 2006). Наступного, 2007 року, вийшов 49 випуск Наукового вісника Національної музичної академії України імені П. Чайковського, що мав назву «Ігор Наумович Шамо. Сторінки життя та творчості» (Науковий вісник НМАУ..., 2007) і, відповідно, містив дослідження спадщини митця, зокрема, хорової опери *a cappella* «Ятранські ігри» – статті Г. Конькової (Конькова, 2007), Г. Приходько (Приходько, 2007); хорової творчості 1950–60 років – Л. Пархоменко (Пархоменко, 2007). Т. Невінчана продовжила розвідки життєтворчості І. Шамо в статтях «Життя в музиці» (Невінчана, 2006) та «Невтомний в пошуках» (Невінчана, 2015).

Зазначимо, що у 20 роки XXI століття дослідницький інтерес до творчості І. Шамо посилюється завдяки розвідкам, насамперед, О. Батовської (Батовська, 2017), Є. Роя (Рой, 2021), Гао Чиліна (2023),

В. Болгара (Болгар, 2021) та виконавській діяльності таких хорових колективів, як Камерний хор Харківської обласної філармонії (диригент В. Палкін), Академічний хор імені П. Майбороди (диригент Ю. Ткач), жіночий хор Київського вищого музичного училища імені Р. Глієра (диригент Г. Горбатенко), мішані хорові колективи таких закладів вищої освіти, як НМАУ імені П. Чайковського, ХНУМ імені І. П. Котляревського, ОНМА імені А. В. Нежданової.

Ознаки хорового стилю І. Шамо на матеріалах циклу «Летять журавлі» та окремих номерів опери «Ятранські ігри» вивчала О. Батовська (2017). Розвідки Гао Чиліна присвячені як композиторській інтерпретації поезій І. Франка в хорових циклах І. Шамо «Чотири хори *a cappella* на вірші І. Франка» та «10 хорів на вірші українських поетів», так і виконавській – хорової опери *a cappella* «Ятранські ігри». Розглядаючи жанрові пріоритети творчості І. Шамо, дослідник підкреслює вагомое значення хорових жанрів у спадщині митця, віднаходить нотні матеріали та здійснює аналіз ораторії (сценічного концерту-вистави) «Скоморошини» й побіжно характеризує цикли «Летять журавлі», «Карпатська сюїта», «Жнивварський триптих» (Гао Чилін, 2023). Є. Рой (2021) доводить музичний універсалізм композитора, а В. Болгар (2021) розглядає феномен особистості І. Шамо на різних рівнях, зокрема, загальносуспільному, генетико-ментальному та життєтворчому

Мета статті – здійснити цілісний аналіз маловідомого хорового циклу І. Шамо «Жнивварський триптих».

Методологія дослідження:

- історіографічний метод вибраний для опрацювання наукових розвідок щодо спадщини І. Шамо;
- текстологічний метод задіяний для вивчення факсиміле рукопису «Жнивварського триптиха» І. Шамо;
- жанровий аналіз застосований задля виявлення жанрових складових «Жнивварського триптиха»;

• структурно-функціональний та інтонаційно-драматургічний різновиди аналізу задіяні під час дослідження нотного тексту І. Шамо.

Виклад основного матеріалу дослідження.

1979 року Ігор Шамо написав «Жнивварський триптих» для чоловічого хору *a cappella* на вірші Василя Юхимовича і присвятив свій *opus* Чоловічій капелі імені Л. М. Ревуцького. Створюючи періодизацію життєтворчості митця, Гао Чилін визначив 1975–1982 роки – «третій період четвертого етапу» – як кульмінаційний, мотивуючи це фактом написання І. Шамо новаторських творів – симфонії № 3, хорової опери *a cappella* «Ятранські ігри» та ораторії (сценічного концерту-вистави) «Скоморошини», які вплинули на подальший розвиток українського мистецтва (Гао Чилін, 2023). Створюючи «Жнивварський триптих», композитор віднайшов нові підходи до хорової інструментовки, що згодом набули подальшого розвитку в першій в Україні хоровій опері *a cappella* «Ятранські ігри» і циклі «10 хорів на вірші українських поетів».

І. Шамо, вибудовуючи драматургію триптиху, не прагнув до відображення етапів хліборобської праці, тому після першого номера циклу «На безмежному лану» другим стає «Врожайна (Молотники)», а третім – «Шумлять жита». Така побудова «Жнивварського триптиху» пов'язана, на нашу думку, з темповою драматургією, хоча хори отримали швидше не темпові авторські визначення, а художньо-образні, які, тим не менш, сприяють темповим контрастам між номерами. Перший – «Широко, звукописуючи»; другий – «В темпі, динамічно, завзято», третій – «Не поспішаючи, з настроєм». Тональний план триптиха поєднує бемольні тональності: *B-dur-f-moll-As-dur*. Перша і третя хорові мініатюри за жанром – хорові пейзажі. Пейзажна лірика – жанр доволі розповсюджений у хоровому доробку вітчизняних митців, але в цих творах І. Шамо йдеться не про початково дане природою явище, а про безпосередній результат людської праці. Про це, насамперед, свідчать вибрані автором назви мініатюр: «На безмежному лану», «Шумлять жита». Композиторський замисел

«Жнивварського триптиха» розкриває дві тісно переплетені теми хорової творчості І. Шамо: оспівування краси рідної землі й звеличення праці Людини-творця.

Отже, перший хор триптиху «На безмежному лану» за жанром є хоровою мініатюрою-пейзажем. Хорові пейзажі – не поодинокі явище у творчості І. Шамо, але вони, переважно, є «пейзажами-алегоріями», за влучним визначенням Л. О. Пархоменко (Пархоменко, 2007). Прикладами можуть слугувати «Осінь» і «Зима» з циклу «Чотири хори *a cappella* на вірші І. Франка», «Далеке хмуре поле», «На Десні» з хорового циклу «Летять журавлі». На відміну від означених зразків, перший хор «Жнивварського триптиху» – «На безмежному лану» – являє собою хорове полотно, що змальовує не стільки природу як таку, скільки відчуття людини, хлібороба, який милується безкрайністю поля перед тим, як сісти на трактор і почати працювати – орати землю. Отже, композитор для розкриття образу хлібороба на тлі краси неосяжного поля застосовує низку виразових засобів, які, з одного боку, є властивими його творчості загалом, зокрема вокалізи, *ostinato*; з другого, – віднаходить новітні, наприклад, алеаторику, сонористику тощо. Картинність цієї хорової п'єси підкреслена вже згадуваною авторською позначкою «Широко, звукописуючи». І саме для створення звукопису І. Шамо обирає вокалізи, алеаторику, сонористику, багатоголосся (аж до восьми голосів!), *ostinato*, імітації.

Поезія Василя Юхимовича спонукала композитора до створення куплетно-варіаційної форми зі вступом і завершенням. Загалом, завдяки майже точному відтворенню наприкінці хорової п'єси початкового вокалізу-вступу, формується своєрідна арка, що сприяє, з одного боку, структуруванню твору, з іншого – підкреслює образ нескінченного поля у нічну пору.

Вокаліз-вступ *mormorando* розпочинають тенори, з V щабля основної тональності п'єси – *B-dur*. Поступове нашарування голосів з *divisi* в партіях тенорів і басів приводить за чотири такти

до об'ємного восьмиголосся – побудови нетерцієвої структури, сприяючи створенню картини безмежного поля, де колосяться жита.

Перший куплет (тт. 6–30) розпочинає партія тенорів з темою «По́за скибистою хмарою» на *ppp*, за ремаркою композитора. Після багатоголосного вокалізу унісон тенорової партії з гнучкою мелодичною лінією звучить надзвичайно тремтливо. «Вихід хазяїна» – сонного місяця, що «світить фарою на свої степи й поля» – ознаменований появою басової партії й паралельного мінору (*g-moll*). Далі саме хоровій партії басів композитор доручає тему «Де янтарними зернинами» на тлі *mormorando* тенорів у другому періоді. Неймовірної краси порівняння поета «вечір висіяв зірки» «розфарбовані» композитором тональними відхиленнями, зокрема, до *b-moll*, *D-dur* (записаного митцем як нетерцієва структура *d-ges-a*).

Поверненням до *B-dur* позначений початок вокалізу *mormorando* із застосуванням обернень септакорду II щабля – секундакорду, квінтсектакорду з підвищеними першим і третім тонами; з підвищеним першим тоном відповідно та з виразними затриманнями у тенорів і в першому, і в другому акордах.

Для розкриття змісту другого куплету «Тракторист на небо зоря-не поглядає вдалину», що розпочинається з 31 такту, I. Шамо застосовує посилення динаміки до *mf*, імітаційну техніку (тт. 31–34), гомофонно-гармонічну фактуру (тт. 35–41), синкопи (т. 37), обігравання *g-moll* і гармонічного виду *B-dur*, *f-moll–F-dur* з пониженими II щаблями. Змальовуючи таким чином враження героя від майже космічних результатів власної праці – «ширше неба поле зоране на безмежному лану», композитор посилює його завдяки повторенню останніх слів, але іншими фарбами: *b-moll*, *mp*, *ritenuto*, — до *p*.

Поява теми басової партії з першого розділу на тлі *ostinato* тенорів, але в гармонічному виді *F-dur*, з іншим поетичним текстом («Молодик погас над хмарами»), розпочинає другий період. Композитор далі пішов шляхом прямої ілюстрації тексту – «все гуркочуть, світять фарами» – і вдавня до прийому звуконаслідування. Для цього він поділяє партію тенорів на три групи, а басів – на дві. Кожна група

отримала власну темоінтонацію, основану, наприклад, у перших тенорів на поєднанні низхідного руху на великі терцію й секунду, що звучать *ostinato* протягом тт. 45–49, у других тенорів – на велику секунду тощо. Цей принцип поширюється на всі п'ять груп голосів з такими відмінностями: баритони вступають на першу долю т. 46, а всі інші розпочинають рух із затакту. Рух баритонів акцентованими четвертними тривалостями поєднує чисту квінту й велику терцію, а басова партія містить синкопи. Гуркіт тракторів передано за допомогою ритмічного *parlando* й авторської позначки – «говірком», його поступове затихання вдалині – завдяки застосуванню контрольованої алеаторики і наданим І. Шамо ремаркам: «*sotto voce*», «пошепки»,
 > *ppp*.

Після генеральної паузи, як ремінісценція, *meno mosso*, *morendo*, *mormorando*, *pp* звучить трішки змінена перша тенорова тема. І саме остання залігована нота «фа» першої октави стає відправною точкою для вокалізу. Обидва рази обрамлення хорової мініатюри являє собою розгорнуту побудову з голосами, що по черзі вступають і, «вливаючись» у звукову тканину, розширюють та збагачують її, водночас створюючи дивовижну атмосферу єднання з природою, стан усвідомлення її величі та краси. І тут спадає на думку вчення Г. Сковороди, для якого єдність з природою – це досягнення людиною особливого стану буття й душі. Саме таку Людину й змалювали В. Юхимович та І. Шамо.

Другий хор триптиху – «Врожайна» («Молотники»)¹ – картина праці, що яскраво контрастує з попередньою хоровою мініатюрою-пейзажем із точки зору темпу («Широко, звукописуючи» – «В темпі, динамічно, завзято») і тематизму, побудованому на закличному квартовому русі. Другий рівень контрасту – художньо-образна сфера, адже

¹ Цей хор був вибраний композитором як № 18, «Молотники» («Жваво»), для хорової опери *a cappella* «Ятранські ігри» і проаналізований Гао Чиліном у контексті оперного цілого для виявлення специфіки виконавської інтерпретації (Гао Чилін, 2023).

це не споглядання, не роздуми, а навпаки, надзвичайно енергійна, злагоджена праця чоловіків, що молотять зерно. Третій рівень – динаміка, бо закінчення першої п'єси триптиху – *morendo*, *mormorando*, *pp* – різко протиставляється початку другої – *ff* «Народило в полі хліба». Четвертий рівень контрасту між частинами «На безмежному лану» і «Врожайна» – штриховий: між *legato* й *non legato*.

Композитор, розуміючи, що молотьба ціпами вимагає від робітників неабияких сил та необхідності дотримуватися злагодженого, чіткого темпу і ритму, хоровими засобами виразності передає характер цієї праці.

Перша фраза хорової п'єси, що звучить *ff*, відповідає епічному заспіву поезії В. Юхимовича, написаному шестистопним хоресем. З унісону поступово розростається дво-, триголосся. Підкреслюючи правічність молотьби («Отак – діди, отак батьки молотили»), її ритмічність, композитор чергує унісон і $V_{4/3}$ з квартою, застосовуючи повторюваність як запоруку злагодженої праці молотників.

Але відповідно до поезії, де темп і ритм прискорюються (починається робота ціпами), а віршовані рядки скорочуються до шестисемискладових з усіченою клаузулою, композитор пришвидшує рух, який стає вихороподібним, що значно посилює експресію.

Другий розділ (тт. 14–18) хорової п'єси набуває ознак танцювальності, коли в басовій партії («У дворах при стіжках») з'являються низхідний квартовий рух і ритмоформула, що імітує притупування. Підхід до кульмінації розпочинається разом з поетичним прийомом висхідної градації – переліченням місць, де і як триває молотьба: «У дворах при стіжках, на токах і в клунях». Змальовуючи працю молотників (на словах «трах-бах»), композитор знову застосовує *ostinato* у басів і баритонів (квінта – велика терція), у той час як тенори продовжують перелік місць, де йде обмолот – «аж в ярах відлуння» (октава – мала секста), але теж з використанням повторюваності.

Кульмінація другого розділу розпочинається з 23 такту, де І. Шамо застосовує акцентуацію, динаміку *mf* і, далі, посилення звучності та висхідний квартовий рух мелодичної лінії тенорової партії

за підтримки басів. Кульмінаційна вершина (тт. 27–28) припадає на видозмінений поетичний текст, де підкреслюються народні традиції: «Буде хліб на весілля!» (у В. Юхимовича – «коровай для весілля», «для коржа і калити»).

Третій розділ (тт. 29–41) повертає перші два рядки поезії «Народило в полі хліба», але композитор посилює гармонічну вертикаль до чотири-п'ятиголосся, застосовує *ostinato*, акценти, потужну динаміку, наголошуючи на інтенсивності дії, що виявляє й епіфора-заклик вірша В. Юхимовича «Молоти!», й додані композитором вигуки *fff*, *glissando* «Гей! Гей!», які ставлять кульмінаційну крапку в розвитку художнього образу.

Завершує хорівий цикл мініатюра «Шумлять жита». Фраза «Шумлять жита», вибрана поетом як обрамлення вірша, взагалі викликає мирні асоціації, налаштовуючи на споглядання, спокій... Проте в ліричного героя поезії ці рядки асоціюються з іншим – воєнними подіями: жита-бійці стоять «шеренгами в строю», «у формі польовій – до роти рота», колосся нагадує примкнуті багнети. Автор ніби надає простір для уяви, адже хоч вірш закінчується ніби мирною нотою, відчувається настороженість, тривога – «чи десь не зайнялося?». Мабуть, тому у вірші В. Юхимовича, написаному п'ятистопним ямбом, присутня майже наскрізна метафора – жита-воїни. І це співзвучно сьогоденню...

Формотворення хорової мініатюри ніби не відповідає структурі поезії В. Юхимовича, бо другий період починається в т. 19 на словах «У формі польовій – до роти рота», у той час як друга частина вірша починається словами «Мов наслухають гомони людські...». Мабуть, для композитора надважливими були слова попереднього рядка, які ніби перемикали увагу з картин природи на спомини про воєнні часи чи відчуття тривоги за майбутнє... І тут треба підкреслити, що митець – завжди пророк.

Форма п'єси – проста двочастинна безрепризна, а в ролі коди, як і в першій мініатюрі триптиху, повторений вступний епізод. У п'яти-тактовому вступі І. Шамо тембровими барвами чоловічого хору

створює образ колихання жита. Для цього він поділяє партію басів на чотири групи, а тенорів – на три, надаючи кожній із груп власну тематичну лінію. Так, тенорова партія «коливається» половинними тривалостями, паралельними тривуками *f-moll-As-dur* з текстом «Шумлять жита». Другий шар поліпластової фактури утворюють баритони, рухаючись вісімками, але з різним розспівом ключового словосполучення «Шумлять жита» та різними інтонаціями: у перших баритонів – висхідний малосекундовий рух, у других – низхідний рух на велику терцію. Третій пласт – «Шумлять жита, шумлять» – доручений першим басам, ритмоформула яких більш урізноманітна порівняно з іншими партіями: восьма пауза – вісімка – половинна – четвертна тривалості. Підґрунтя цієї поліпластової фактури – ствердження (*ostinato*) тоніки *As-dur* у других басів.

Перший розділ (т. 6–18) розпочинає басова партія «Ви кажете: шумлять жита, шумлять», яка уособлює героя, його роздуми... Тема звучить тихо, задумливо, має ознаки речитативи. З восьмого такту до басової партії доєднуються тенори в ролі підголоска, повторюючи ключове словосполучення «шумлять жита». Заклик героя «...вийдіть за ворота!» ніби перемикає наступний кадр, де на полотні – «шеренгами жита в строю стоять». Створюючи цю картину, І. Шамото з'єднав в унісон тенорову й басову партії, то розгалужує їх, формуючи дво-, три і чотириголосся.

Другий розділ (*Piu mosso*, т. 19–35) розпочинають басы *mp* («У формі польовій»). Композитор спочатку застосовує імітацію для створення картини, де колоски-воїни стоять «до роти рота», слухаючи «гомони людські», а, розкриваючи зміст поетичного першоджерела («пильнуючи, щоб десь не зайнялося?!»), посилює динаміку до *mf* і створює струнку чотириголосу вертикаль, де основний тематизм доручений баритонам і другим тенорам, а в басів і частково перших тенорів *ostinato* звучить «с» малої й першої октав відповідно. Далі, для підкреслення словосполучення «Неначе гостропроменні штики» І. Шамото здійснює перестановку голосів – других тенорів і баритонів на тлі незмінного октавного *ostinato* «с» басів і перших

тенорів, поступово зменшуючи звучність до *p*. Продовжує думку басова партія *tr* з виразною інтонацією «примкнуло насторожене колосся», що завершує другий розділ п'єси.

Ремінісценцією початкової фрази з першого речення з'являється видозмінена тема, що виконує роль сполучного епізоду до заключного вокалізу. Створюючи драматургічну арку до вокалізу-вступу, І. Шамо, проте, розширює його тему до семи тактів, додаючи спочатку з затакту VII₇, а в тт. 40–41 створюючи «коливання» *c-moll*–II₇. А в тт. 42–46 композитор майже точно повертається до початкового вокалізу.

Висновки.

У підсумку аналізу «Жниварського триптиху» І. Шамо підкреслимо, що саме цей хоровий цикл став у доробку композитора провісником інноваційних зрушень, що яскраво виявилися в наступних *opus*'ах митця – хоровій опері *a cappella* «Ятранські ігри» та циклі «10 хорів на вірші українських поетів». Плідна співпраця з В. Юхимовичем над «Жниварським триптихом» привела до обрання його фактично лібретистом «Ятранських ігор», бо весь текст опери належить перу цього видатного поета, чії вірші, сягаючи фольклорних витоків, напрочуд тонко розкривають ментальність українського народу.

«Жниварський триптих» І. Шамо, створений після «Чотирьох хорів *a cappella* на вірші І. Франка», циклу «Летять журавлі» та «Карпатської сюїти», стверджує циклічність як одну зі стилістичних ознак хорової спадщини композитора. Проаналізований *opus* митця репрезентує й таку ознаку композиторського стилю І. Шамо, як полістилістика, що виявляється, з одного боку, у зверненні до такого виконавського складу, як чоловічий хор, створенні багатоголосних композицій (аж до восьмиголосся!), з другого – застосуванні нетерцієвих структур, прийомів звуконаслідування, вживанні *ostinato*, монтажної драматургії, контрольованої алеаторики.

Саме «Жниварський триптих» І. Шамо свідчить про опанування композитором алеаторного, сонорного письма, продовження творчих пошуків у сферах хорової інструментовки та звукопису, щодо

застосування вокалізів, поліпластовості фактури, прийомів її урізноманітнення тощо.

Перспективи подальшого вивчення порушеної проблематики полягають у дослідженні маловивчених хорових *opus*'ів вітчизняних композиторів для осмислення їхньої ролі в розвитку хорового мистецтва України та створення їхніх виконавських версій.

ЛІТЕРАТУРА

- Батовська, О. М. (2017). *Сучасне академічне хорове мистецтво а cappella*. (Монографія). Харків: Планета-принт.
- Болгар, В. (2021). Ігор Шамо: митець, людина, громадянин. *Музичне мистецтво і культура*, 1 (32), 93–105. DOI: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-32-1-7>
- Гао Чилін (2023). *Хорова творчість І. Шамо: специфіка виконавської інтерпретації*. (Дис. ... д-ра філософії). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Конькова, Г. (2007). Нове в жанрі. Хор-опера І. Шамо «Ятранські ігри» на тексти В. Юхимовича. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 49, 89–92.
- Кучерова, Є. (1998). До питання про еволюцію фактурних засобів у хоровій творчості І. Шамо. *Мистецтвознавство та професійна освіта*, 2, 29–36. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* (2007). (36. ст.). В. І. Рожок (ред.). Вип. 49: Ігор Наумович Шамо. Сторинки життя та творчості (Ред.-упоряд. М. М. Скорик, О. А. Портянко, Д. П. Червінський). Київ: НМАУ.
- Невінчана, Т. (2006). Ігор Шамо. Життя в музиці. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 55, 51–56.
- Невінчана, Т. (2015). Невтомний в пошуках. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 2, 17–31.
- Невінчана, Т. С. (1982). *Ігор Шамо*. Київ: Музична Україна.
- Пархоменко, Л. (2007). Хорові твори а cappella І. Шамо 1956–1961 років. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 49, 82–89.
- Приходько, Г. (2007). Хорова творчість Ігоря Шамо. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 49, 138–149.

- Рой, Є. (2021). Музичний універсалізм композитора Ігоря Шамо та його віддзеркалення у багатожанровій творчості митця (друга половина ХХ століття). *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*, 45, 133–140. DOI:10.31866/2410-1176.45.2021.247382
- Шамо, Т. І. (Упоряд. та заг. ред.) (2006). *Я з Вами був і буду кожному мить... : Спогади, статті, матеріали про композитора Ігоря Шамо*. Київ: Гроно.

REFERENCES

- Batovska, O. M. (2017). *Contemporary academic choral art a cappella*. (Monograph). Kharkiv: Planeta-print [in Ukrainian].
- Bolhar, V. (2021). Ihor Shamo: artist, person, citizen. *Musical art and culture*, 1(32), 93–105. DOI: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-32-1-7> [in Ukrainian].
- Gao Chilin (2023). *Choral work by I. Shamo: specifics of performance interpretation*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Konkova, H. (2007). New in the genre. I. Shamo's choral opera "Yatran Games" based on V. Yukhymovych's texts. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 49, 89–92 [in Ukrainian].
- Kucherova, Ye. (1998). On the question of the evolution of texture means in I. Shamo's choral work. *Art Studies and Professional Education*, 2, 29–36 [in Ukrainian].
- Nevinchana, T. (2006). Ihor Shamo. Life in Music. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 55, 51–56 [in Ukrainian].
- Nevinchana, T. (2015). Tireless in Search. *Journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 2, 17–31 [in Ukrainian].
- Nevinchana, T. S. (1982). Ihor Shamo. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Parkhomenko, L. (2007). A cappella choral works by I. Shamo, 1956–1961. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 49, 82–89 [in Ukrainian].
- Prykhodko, H. (2007). Ihor Shamo's choral works. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 49, 138–149 [in Ukrainian].
- Roy, Ye. (2021). Musical universalism of the composer Ihor Shamo and its reflection in the artist's multi-genre work (second half of the 20th century). *Kyiv National University of Culture and Arts, Series in Arts*, 45, 133–140. DOI:10.31866/2410-1176.45.2021.247382 [in Ukrainian].
- Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (2007). (Collected articles). V. I. Rozhok (ed.). Issue 49: Ihor Naumovych Shamo.

Pages of life and creativity (Ed.-compilers M. M. Skoryk, O. A. Portianko, D. P. Chervinsky). Kyiv: NMAU [in Ukrainian].

Shamo, T. I. (Ed.). (2006). *I was with you and will be every moment...: Memories, articles, materials about the composer Ihor Shamo*. Kyiv: Hrono [in Ukrainian].

Nataliia Bielik-Zolotariova

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
PhD in Art Studies, Full Professor,

Head of the Department of Choral and Opera and Symphonic Conducting

e-mail: belzol2020@gmail.com

ORCIDiD: 0000-0003-3670-4037

Unknown pages of Ihor Shamo's choral work

Statement of the problem. On February 21, 2025, the artistic community of Ukraine celebrated the 100th anniversary of the birth of the outstanding Ukrainian composer Ihor Naumovich Shamo (1925–1982). The artist's legacy is significant in volume and diverse in genres: symphonies, opera, cantatas, oratorio-concert, choral, vocal and piano cycles, film music and over 300 songs, among them the visiting card of the capital of the Ukrainian state – “Kyiv Waltz”. Ihor Shamo's choral legacy includes the only cycle for male a cappella ensemble – “The Harvest Triptych”, which has survived in manuscript and has not received either a performance or a research interpretation to this day.

Objectives, methods, and novelty of the research. The purpose of this study is to carry out a holistic analysis of the little-known choral cycle “The Harvest Triptych” by I. Shamo. For the first time, an analytical understanding of I. Shamo's work has been carried out to involve it in performing practice, which determines the novelty of the study. If the historiographical method was chosen to work out the research idea regarding the composer's choral work, then the textological method was chosen to study the facsimile manuscript of the “Harvester Triptych” itself; genre, structural-functional and intonation-dramaturgical types of analysis were used in the study of the musical text by I. Shamo.

Research results and conclusion. The results of the analysis of I. Shamo's “Harvest Triptych” indicate that it was this choral cycle that became the harbinger of innovative shifts in the composer's work, which were clearly manifested in the artist's subsequent opuses – the a cappella choral opera “Yatran Games” and

the cycle “10 Choirs on verses by Ukrainian poets”. Fruitful cooperation with the poet V. Yukhymovych on the “Harvest Triptych” led to his selection as the librettist of the “Yatran Games”, because the works of this talented poet, turning the folklore origins, surprisingly subtly reveal the mentality of the Ukrainian people.

Shamo’s “Harvest Triptych”, created after the writing “Four a cappella choirs on I. Franko’s verses”, the cycle “The Cranes are flying” and the “Carpathian Suite”, affirms cyclicity as one of the stylistic features of the composer’s choral work and demonstrates a poly-stylistic orientation. The traditional list of performers (male choir) and the polyphonic (up to eight voices) choral texture are combined with the use of non-third chord structures, techniques of sound painting, ostinato, montage dramaturgy, and controlled aleatorism. Thus, it is I. Shamo’s “Harvest Triptych” that testifies to the composer’s assimilating the aleatoric and sonorous writing, as well as to the continuation of creative searches in the areas of vocal technique, choral instrumentation, texture (poly-layering and other), and sound painting.

Keywords: *Ihor Shamo; choral work; cycle; genre; style; male choir; texture; aleatorism; sonorism; polystylistics.*

Стаття надійшла до редакції 1 березня 2025 року

УДК 78.071.1(477):784.3
DOI 10.34064/khnum2-38.13

Маклюк Дмитро Михайлович

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
заслужений артист України, доцент
кафедри сольного співу та оперної підготовки;
соліст Харківського театру опери та балету імені М. В. Лисенка
e-mail: macdmitri@gmail.com
ORCID iD: 0000-0001-9538-0381

**«Вокальні фрески» Володимира Губи на вірші
бельгійських поетів-символістів: дві аналітичні розвідки**

У царині камерно-вокальної творчості українських композиторів другої половини ХХ – першої половини ХХІ століття, що сама по собі є надзвичайно розмаїтою за жанрово-стильовими орієнтирами, доробок В. Губи вирізняється різнобічністю тематики, оригінальністю концепцій, багатством виразних засобів та неабиякою вигадливістю в застосуванні останніх. Зокрема, яскравим зразком камерно-вокальної творчості В. Губи є макроцикл «Київ – серце України!», написаний на вірші як вітчизняних, так і зарубіжних поетів. Частиною цієї макрокомпозиції є «Вокальні фрески на вірші бельгійських поетів-символістів в українських перекладах Дмитра Чистяка», що можуть розглядатися і як окремий твір, де презентоване нове прочитання класичної поезії як у музичному, так і в суто літературному планах, чим і зумовлена актуальність його дослідження. Мета цієї розвідки – на конкретних музичних прикладах виявити характерні жанрово-стильові риси циклу, що сприятиме створенню його художньо переконливої інтерпретаційної моделі. Вперше в українській музичній думці представлено комплексний (музикознавчий, порівняльний, образно-семантичний, виконавський) аналіз двох показових мініатюр із вокального циклу В. Губи. За результатами аналізу узагальнено, що жанрово-стильовою особливістю циклу є нова інтерпретація вже апробованих у музиці класико-романтичної та модерної традицій засобів музичної виразності: композитор пропонує нові варіанти їх трактування, несподівані поліжанрові зв'язки всередині твору, винаходить оригінальні рішення в області формотворення. Вказано на актуальність розгляданого твору як для виконавців, що мають змогу доповнити свій камерно-вокальний репертуар новими зразками національного музичного мистецтва, так і для музикознавців

у якості прикладу для аналізу в контексті розвитку української камерно-вокальної музики.

Ключові слова: *поезія символізму; інтерпретація; стиль; жанр; солоспів; виразні засоби; сучасний вокальний репертуар.*

Постановка проблеми.

Камерно-вокальна творчість українських композиторів другої половини ХХ – першої половини ХХІ століття є вагомим та важливою частиною новітньої історії національного музичного мистецтва. Спираючись на досягнення таких його класиків, як М. Лисенко, Я. Степовий, К. Стеценко, української митці з надзвичайно різними естетичними поглядами, що працювали у сфері камерно-вокальної музики, різнобічно розвивали й продовжують розвивати закладені ними традиції. Серед них – І. Карабиць, Л. Колодуб, С. Луньов, В. Сильвестров, О. Білаш, І. Шамо, В. Дробязгіна, В. Губа та значна кількість інших композиторів.

Серед численного камерно-вокального доробку Володимира Губи привертає увагу монументальний макроцикл¹ «Київ – серце України!» (Губа, 2020) – одна з останніх робіт митця. Цей твір вирізняється розмаїттям тематики, багатством музичної мови, складністю інтонаційного розвитку, що включає, наприклад, лейтінтонації; отже, він потребує більш докладного розгляду в низці окремих досліджень. Складовою макроциклу є «Вокальні фрески на вірші бельгійських поетів-символістів в українських перекладах Дмитра Чистяка» – розгорнутий цикл на вірші класиків бельгійської літератури, що містить 31 номер.

На нашу думку, вибір композитором саме згаданого перекладу не є випадковим. Хоча, завдяки працям І. Франка, Г. Шкурупія та інших майстрів літературного слова, поезія бельгійських поетів побутує в національному культурному просторі ще від початку ХХ століття, переклади Д. Чистяка, через урахування реалій розвитку літератури

¹ Пояснення щодо трактування цієї збірки саме як вокального макроциклу були надані в попередньому дослідженні автора цієї публікації (Маклюк, 2024).

й літературознавства у ХХ–ХХІ століттях, вирізняються новим, свіжим поглядом на цей шар поетичного мистецтва. Крім того, автор перекладів присвятив школі бельгійських поетів-символістів низку наукових публікацій, що також сприяло більш глибокому й різнобічному осмисленню текстів обраних віршів, яскравіший і більш точний передачі вишуканого образного світу цих творів. Таким чином, у вокальному циклі В. Губи запропоноване нове художнє прочитання зразків класичної європейської поезії, що вимагає як пильної музикознавчої, так і виконавської уваги. Саме ця особливість «Фресок» і визначає *актуальність* обраної теми.

Мета цієї розвідки – виявити характерні жанрово-стильові та виконавські риси вибраних солоспівів циклу В. Губи на вірші бельгійських поетів-символістів.

Реалізація поставленої мети, завдяки виокремленню жанрово-стильових особливостей розглянутих творів, не тільки сприятиме побудові осмисленої й художньо цілісної їх інтерпретації, але й допоможе привернути увагу музикознавчої спільноти до нових значущих зразків українського камерно-вокального мистецтва.

Методологія дослідження. Запропоновано комплексний підхід до розгляду мініатюр із камерно-вокального циклу В. Губи, що охоплює такі види аналізу, як *музикознавчий* та *порівняльний* для виявлення загальних особливостей, притаманних обраним зразкам, *образно-семантичний* та *виконавський* для визначення художньо-інтерпретаційної спрямованості творів.

Останні дослідження і публікації за темою статті. Розкриття обраної теми потребувало звернення до загальних праць, присвячених вокальному виконавству (Steane, 1992; Гребенюк, 1999; Полканов, 2021), розвитку камерно-вокальних жанрів (Калугіна, 1999), їхньому сучасному стану, зокрема в Україні (Полканов, 2014, 2018), а також залучення досліджень, що висвітлюють стилістичні аспекти музичної творчості (Seaton, 2017; Коханик, 2002 а, b). Вербальна основа камерно-вокального циклу В. Губи спричинила необхідність вивчення робіт з питань символізму в літературі, зокрема й творчості бельгійської

поетичної школи (Чистяк, 2015, 2020; Лазірко, 2019; Москвич, 2019; Гавришева, 2003). Про певні події життя і творчі інтереси В. Губи можна дізнатися з окремих статей українських дослідників, таких як Д. Чистяк (2020), О. Голинська (2020), Л. Грабовський (2021), О. Німич (2022), О. Овсянникова-Трель (Ovsyannikova-Trell, 2016).

Водночас, камерно-вокальний доробок В. Губи залишається в сучасному українському музикознавстві майже недослідженою сферою його творчості, що обумовлює *наукову новизну результатів цієї розвідки*.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Отже, розглянемо декілька зразків із циклу «Вокальні фрески на вірші бельгійських поетів-символістів в українських перекладах Дмитра Чистяка». Додамо, що солоспіви для аналізу були обрані з урахуванням мети цієї розвідки, як приклади, найбільш показові для жанрово-стильових особливостей твору.

Цикл відкривається романсом «*Із безмірів*» на вірші Еміля Верхарна, класика бельгійської літератури (у перекладі Д. Чистяка вірш має назву «*Безмірно*»). Характер згаданого поетичного твору загалом перегукується з елегійними настроями лірики П. Верлена, який писав: «...моя душа народилася для жахливих катастроф» (цит. у: Лазірко, 2019: 12). Проте рівень емоційного напруження у вірші бельгійського поета межує з надривом і нагадує вже не стільки про елегійність та «мляво-напівсонну риторику верленівських переживань» (Москвич, 2019: 40), скільки про похмуру й сповнену трагічним світосприйняттям атмосферу поезії експресіонізму, що, однак, у цілому не суперечить естетичним засадам символізму (див. *Приклад 1*).

Приклад 1. Романс «Із безмірів». Поетичний текст.

БЕЗМІРНО

*Ці пси всіх безнадій, ці пси вітрів осінніх...
Цій гавкіт роз'ятрив одлуння вечорів,
І суне хижа тінь у пустці безгомінній,
Де місяць у ставку дзеркальнім заяскрів.*

*І в небі знов і знов далеке сяйво лине,
І чути в вишині хор дивних голосів
Із безміру боліт, із безмірів долини –
До безміру ярів, до безміру лісів.*

*І зводяться стежки, немов сяйні вітрила:
То сходяться, то мчать у шири мовчазні,
Стеляться увись, де ще блищать світила
Крізь морок і жаскі страховища нічні.*

(Цит. за: Губа, 2020: 190).

Романс В. Губи написаний для низького чоловічого голосу. Намір композитора знайти індивідуалізоване художнє рішення для кожної з віршованих строф поезії Е. Верхарна, щоби забезпечити динаміку в розвитку складного музичного образу й пластичність власне музичної форми продиктував вибір принципу формотворення: романс має тричастинну безрепрізну форму ($a+b+c$), де кожен із розділів є періодом. Вступу вокальної партії передують розгорнута фортепіанна прелюдія (9 тактів), в якій В. Губа передає глибину «всіх безнадій» за допомогою низки виразних засобів: переважно низького регістру фортепіано у поєднанні з різноманітною багатокомпонентною фактурою, насиченою хроматикою мелодики, дисонантної вертикалі, часто «потовщею» за рахунок лінійного руху голосів (Приклад 2).

Приклад 2. «Із безмірів». Фрагмент фортепіанного вступу.

Додамо також, що фортепіанна фактура й протягом усього твору залишається багатокомпонентною та вирізняється значним темброво-регістровим розмаїттям, в якому тим чи іншим чином відбивається звучання груп симфонічного оркестру. Таке художнє рішення значно збагачує образний зміст солоспіву, даючи змогу автору дбайливо виявити й підкреслити різноманітні смислові відтінки поетичного тексту. У межах фортепіанної партії знаходимо фрагменти, де композитор за допомогою технічних можливостей фортепіано відтворює, наприклад, звучання тремоло у скрипок, пасажі низьких струнних, виразні «репліки» дерев'яних духових, арпеджіо арфи, щільні акорди низьких мідних тощо.

Ладовою основою першого розділу (*a*) є цілотнова гама, саме її звукоряд обумовлює будову як вокальної партії, так і фортепіанного супроводу у згаданому фрагменті форми. Мелодія тут переважно складається з ходів на велику секунду й тритон і має декламаційний характер, надаючи вокальній партії рис трагічного монологу. Композитор мав на меті підсилити монологічний характер цього розділу за рахунок цезур і гліссандо у вокальній партії, щоби максимально наблизити її до людської мови. А використання дисонантної інтервалики в поєднанні з фонізмом цілотнової гами сприяє створенню похмурого та дещо фантазмагоричного музичного образу, сповненого глибоким внутрішнім драматизмом. Амбітус теми, що складає велику нону, охоплює низький і середній регістри баритона. Таке рішення забезпечує звучання голосу в зручному для нього діапазоні, без зайвого фізичного напруження, яке, безперечно, вплинуло б і на результат інтерпретації.

Фортепіано в цьому розділі підтримує й доповнює звучання вокальної партії короткими мелодичними фразами та окремими багатозвучними акордами, побудованими, переважно, на основі цілотнової гами, що створює довкола вокальної партії темну й «густу» звукову атмосферу й переконливо підкреслює емоційне забарвлення музики. Загалом, саме завдяки згаданим вище засобам музичної

виразності, композитор створює у слухача відчуття моторошного болісного заціпеніння, що панує у вірші (Приклад 3).

Приклад 3. «Із безмірів». Перший розділ.

9

Ці пси всіх без-на-дій, ці пси віт-рів о-сін-ніх... Цей гав-кіт роз'-ят-рив од-

mf subito p *mf* *ppp < p* *mf*

Додамо, що ладова будова першої теми потребує від виконавця вміння точно інтонувати без опори на гармонічну підтримку фортепіано в межах наявної ладотональної системи, оскільки цілотнова гама через специфіку будови не може дати чіткого відчуття стійких і нестійких шаблів. Тому виконавець повинен точно скеровувати слухові відчуття поза межами більш звичного мажоро-мінору. Крім того, інтонаційна основа вокальної партії складається з дисонантної інтерваліки, що також ускладнює процес виконання й підвищує вимоги до музичної підготовки вокаліста. Також інтерпретація розгляданого солоспіву передбачає й вельми вдумливе ставлення виконавця до складного музичного образу, позначеного глибоким психологізмом, що потребує від співака певного рівня художньої зрілості й навіть певних акторських навичок для переконливої передачі змісту твору.

У другому розділі романсу (*b*) ладова основа музики змінюється на мажоро-мінор. Цей застосований композитором художній прийом дає змогу точніше передати зміни в розвитку образної сфери поезії Е. Верхарна. Адже після болісного неруху, змальованого в першій строфі вірша та влучно підкресленого в музиці характерним фонізмом

цілотнового ладу, у другій поетичній строфі з'являється образ «далекого сйва», що дещо змінює загальний настрій твору, вносячи відчуття внутрішнього пожвавлення й динамічного руху (*Приклад 4*).

Приклад 4. *«Із безмірів». Другий розділ.*

19
в не - бі знов і знов да - ле - ке сйа - во ли - не, і чу - ти в ви - ши - ні хор

І хоча саме по собі подібне зіставлення цілотнової гами й мажоро-мінору не є новим прийомом (згадаємо прелюдію К. Дебюссі «Вітрила», де «вторгнення» арпеджіюваного малого мінорного септ-акорду в цілтонову сферу ніби передає порух вітерця, який оживляє атмосферу сонного штилю, «зображуваного» в прелюдії), але його дієвість і доречність у розгляданій ситуації спонукає композитора звернутися до подібного виду контрастування. Також можна сприймати застосування цього прийому як частину своєрідного діалогу традицій і стилів, тонку гру сенсами, адже естетичні погляди К. Дебюссі багато в чому перегукувалися з естетикою символістів, на що, вірогідно, й натякає автор солоспіву.

Отже, тональна сфера розділу *b* охоплює досить широкий спектр тональностей: *gis-moll*, *b-moll*, *B-dur*, *H-dur*. Сама інтенсивність ладо-тонального розвитку додатково вказує на оновлення музичного образу, який набуває більш схвильованого характеру, ніби «олюднюється», оживає після перебування в «пустці безгомінній». Крім того, акордика в цьому розділі вирізняється застосуванням альтерацій і доданих

тонів, завдяки чому гармонія набуває ще експресивнішого звучання, підкреслюючи виразність і глибину музичного образу. Арпеджійовані акорди, викладені тридцять другими, – новий фактурний компонент у партії фортепіано, – також значно впливають на зміни в характері музики, додаючи їй схвильованості й трепетності через значне по-жвавлення ритміки (Приклад 5).

Приклад 5. «Із безмірів». Другий розділ. Продовження.

The image displays a musical score for a vocal and piano piece. The top system features a vocal line in a bass clef with the lyrics "без - мі - ру я - рів, до" and a piano accompaniment in a grand staff. The bottom system continues the piano accompaniment. The piano part features arpeggiated chords and a rhythmic pattern of eighth notes.

Вокальна партія в цьому розділі переважно охоплює верхній регістр голосу, сягаючи в окремих точках розвитку «*фа*» першої октави. Перенесення теми в крайню зону верхнього регістру надає її звучанню значно напруженішого характеру, аніж це було в першому розділі, що, безперечно, на пряму пов'язано і з фізіологією вокального апарату, оскільки потребує значно більше зусиль з боку виконавця. Однак сама вокальна лінія в цьому фрагменті форми є більш кантиленною, базуючись на чергуванні стрибків та гамоподібного руху, що є найбільш природним варіантом розвитку подібного матеріалу, забезпечуючи виразність і пластичність мелодичного рисунку. Проте поєднання високого регістру й кантиленної мелодики створює досить значні труднощі для виконавця, адже в цьому випадку вокалісту необхідно продемонструвати майстерне володіння диханням, щоби дотриматися необхідного фразування й добитися виразного легато, позначеного

в нотному тексті самим автором. Також додамо, що в роботі з вокальною партією слід враховувати вельми помітну увагу композитора до найдрібніших деталей тексту вірша. Так, початок фрази «... і чути в вишині» (див. *Приклад 4*) підкреслений висхідним стрибком на октаву вгору, щоби підсилити відчуття простору, небесної глибини, що його має викликати поетичний текст.

Початок третього розділу (*c*) за характером тематичного матеріалу й фактури пов'язаний із попереднім фрагментом форми. Однак у другому реченні розгляданого періоду відбувається повернення цілотонного ладу, вокальна лінія знову набуває рис мелодекламаційності. Завдяки цьому виникає ефект репризності, хоча автор солоспіву й утримується від повторного проведення власне тематичного матеріалу вокальної партії. Фортепіанна фактура в цьому розділі змінюється, переходячи від розлогих арпеджіо до «хоральної» вертикалі: збільшені тризвуки в тісному розташуванні, що розміщені в межах низького й середнього регістрів, створюють темну й похмуру звукову атмосферу, яка нагадує про початок солоспіву. Вокальна партія в останньому розділі поволі, хвилями, також переміщується до низького регістру, охоплюючи простір у межах малої й великої октав. Адже більш темне темброве забарвлення, властиве нижній частині діапазону виконавця, точніше відповідає змісту розгляданого фрагмента.

У цьому останньому розділі форми композитор, продовжуючи уважно стежити за розвитком поетичного тексту, підкреслює завершальну фразу «... і жаскі страховиська нічні» низхідною гамоподібною послідовністю зменшених квінт у фортепіанній партії (див. *Приклад б*). Додамо, що й словосполучення «страховиська нічні» у вокальній партії викладене за допомогою тритонів. Автор використовує ще й висхідне-низхідне вокальне гліссандо у межах тритону на останньому складі згаданої поетичної фрази, й слідом довге низхідне завершальне гліссандо, що ніби падає «у безмір», – як додатковий виразний засіб, щоб надати ще більшої рельєфності макабричному характеру вірша й музики.

Приклад 6. «Із безмірів». Третій розділ.

31

сте - лять - ся у - вись, де ше бли - шать сві - ти - ла Кризь мо - рок і жас -

31

34

кі стра - хо - ви - ща піч - пі.

34

Жанр солоспіву «*Небесна сторона*» на вірші Шарля ван Лерберга, що також написаний для низького чоловічого голосу, можна визначити як філософський монолог, який має, однак, своєрідний релігійно-містичний відтінок, досить часто властивий поезії символізму. Недарма композитор, поруч із темповою вказівкою, додав ремарку «*mistico*». Подібне тлумачення впливає, власне, з самого поетичного тексту, зміст якого, однак, не обмежується релігійно-містичною спрямованістю, оскільки образами поезії символізму властива складність і багатошаровість (*Приклад 7*).

Приклад 7. *«Небесна сторона». Поетичний текст.*

* * *

*Та як пізнати вас, та як назвати вас,
 О звійні Ангели? Ви мінитесь весь час,
 Ви суці ув одвічнім переплині,
 У маєві щоденнім, щохвилиннім,
 В химернім переплеску золотінь
 Ви родитесь, ввергаєтесь у тлінь –
 І знову линете, леткі подоби снива.
 У звоях Віянь Звук нам долина,
 У Звуці – Пломінь, Пломінь – у Світанні
 Заблисне, пахоці налинуть несказанні,
 Несотворенні – і небесна сторона.*

(цит. за: Губа, 2020: 262)

Фортепіанний вступ базується на різноманітних декламаційно-ораторських інтонаціях (висхідні й низхідні сексти, септими тощо), монодично викладених у низькому й середньому регістрах інструмента. Подібні філософські, задумливі образи загалом властиві музиці класико-романтичної традиції. Подібним прикладом є «монолог» струнних, що ним розпочинається фінал Дев'ятої симфонії Л. Ван Бетховена. Однак характер цієї фортепіанної прелюдії визначається не тільки темброво-регістровими й інтонаційними засобами виразності. Застосування зменшеного ладу, напружений фонізм якого сприяє виникненню у слухача відчуття нестійкості, невпевненості, яке ніби апелює до перших рядків вірша – запитання, що є смисловим ядром усього твору. А використання пунктирного ритму, завдяки його вольовому характеру, додає музичному образу справді «ораторських» рис.

Отже, солоспів має двочастинну структуру ($a+b$), яка формується за ладово-інтонаційними ознаками тематичного матеріалу відповідно з характером поетичної образності. У першому розділі (Приклад 9) переважає декламаційна мелодика. Вокальна партія розгортається в межах децими, між *gis* великої октави та *h* малої, охоплюючи

низький та середній регістри діапазону виконавця. У цьому випадку співак повинен непомітно здійснювати перехід з одного регістра до іншого, поєднуючи їх задля підтримання плавності руху мелодичної лінії. Матеріал викладається як окремі виразні фрази, переважно у гамоподібному русі, в яких, завдяки пильній увазі композитора до тексту, відтворюються різноманітні мовні інтонації, тісно пов'язані зі змістом вірша. А поодинокі стрибки в мелодії на тритон чи октаву тільки підкреслюють загальну експресію музики.

Приклад 8. «Небесна сторона». Вступ.

Sostenuto, mistico

Приклад 9. «Небесна сторона». Перший розділ.

Роль фортепіано в першому розділі романсу є досить скромною: це підтримка вокальної партії окремими акордами чи послідовностями співзвуч на основі збільшеного та зменшеного ладів, які є

тонально-гармонічним каркасом цього відтинку форми. Крім того, деякі фрази в партії вокаліста взагалі звучать *a capella*, що наближає цей розділ, за його зовнішніми ознаками, навіть до речитативу *secco*. При цьому відсутність чіткого тонального центру та особливий характер звучання ладів, застосованих у першому розділі, підкреслюють властиву йому «питальну інтонацію», що впливає зі змісту перших рядків вірша. І хоча – у суголоссі з поетичним текстом, де усіяко підкреслюється нематеріальність природи Янголів, що «сущі ув одвічнім переплині», «в химернім переплеску золотінь» – фортепіанний супровід голосу в першому розділі є досить скупим і «прозорим», окремі співзвуччя, що підтримують звучання вокальної партії, вдало підсилюють її емоційне забарвлення.

Після тритактової фортепіанної інтерлюдії, для якої композитор обрав «химерне» звучання збільшеного ладу, починається другий розділ вокальної мініатюри (зі слів «І знову линете ...»). Його тонально-гармонічною основою є мажоро-мінор зі «вкрапленням» цілотно-нових співзвуч, які перебувають, однак, під дією функціональних зв'язків, підкоряючись ладовим особливостям цього фрагменту форми, тональний план якого базується на поступовому русі від *G-dur* через *C-dur* до *F-dur*. У останній з названих тональностей і завершується солоспів. Після «напруженої статики» зменшеного та збільшеного ладів звучання мажорних тональностей сприяє створенню просвітленого, ніжного колориту музики, що точно відбиває зміст поетичних рядків, використаних у цьому розділі.

Відповідно, й мелодика в другому розділі форми, на відміну від попереднього, має кантиленний «романсовий» характер. Тематичний матеріал тут переважно розташований у середньому та високому регістрах, завдяки чому звучання вокальної партії набуває більш світлого тембрового забарвлення. У цьому розділі вокаліст повинен продемонструвати виразне легато у виконанні теми, що може викликати певні технічні труднощі, оскільки напряму пов'язане з упевненим володінням дихальним апаратом, особливо під час співу у верхньому регістрі. Наявність широких стрибків у мелодії викликає

необхідність у природному поєднанні регістрів, яке б не порушувало плавності руху мелодичної лінії (Приклад 10).

Приклад 10. «Небесна сторона». Другий розділ.

The image shows a musical score for the second part of 'Небесна сторона'. It consists of two staves. The top staff is a vocal line in bass clef with the lyrics: 'зно - ву ли - не - те, лет - кі по - до - би сні - ва. У'. The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef, featuring arpeggiated chords and wide intervals, creating a 'cushion' effect. The score is marked with '24' at the beginning of both staves.

Фортепіанна фактура в другому розділі є більш різноманітною й насиченою завдяки використанню арпеджіо, які охоплюють діапазон майже в три октави та викладені короткими тривалостями, надаючи музиці тремтливо-ліричного характеру. Подібний вид фактури є досить типовим жанровим атрибутом саме романсової лірики. Загалом, завдяки охопленню значного діапазону й зазначеним фактурним особливостям, фортепіанне звучання в цьому фрагменті форми створює довкола голосу пишну обертонову «подушку». Подібний прийом, що ніби «підсвічує» гармонічне «тло» фактури, додає глибини та яскравішого емоційного забарвлення загальному звучанню; отже, фортепіанний супровід виходить за межі тільки підтримки вокальної партії, набуваючи більшого значення у створенні художньо переконливого музичного образу.

Однак елементи хоральної фактури також присутні, як і в попередньому розділі солоспіву Акордика у другому розділі, крім тризвуків, представлена септакордами, нонакордами, співзвуччями з доданими тонами, які, завдячуючи яскравому й багатому фонізму, додають музиці ще більшої виразності. Таким чином, гармонічна складова другого розділу кардинально відрізняється від попереднього,

що, звісно, зумовлено чітким художнім завданням, яке постало перед автором. Всі виразні засоби тут спрямовані на розкриття сутності образу Ангелів, які являються людині як «леткі подоби сніва». Завершується солоспів у просвітленому *F-dur* з його лірично-пасторальною семантикою, створюючи різючий контраст із початком композиції та ніби даючи відповідь на болісне питання, що звучало у фортепіанній прелюдії та її першому розділі.

Висновки.

Вокальні фрески Володимира Губи на вірші бельгійських поетів-символістів – нове та яскраве художнє явище в царині української камерно-вокальної музики останніх десятиліть. Цей цикл є зразком своєрідного симбіозу традиційних засобів музичної виразності (гармонія, інтонаційний словник, фортепіанна фактура тощо) й нового погляду на класичні зразки європейської поезії, оскільки й для засобів, раніше апробованих у музиці класико-романтичної та модерної традиції, автор пропонує нові варіанти трактування, винаходить оригінальні рішення в області формотворення, вибудовує несподівані поліжанрові зв'язки всередині твору. На нашу думку, вибір сучасного віршованого перекладу поезій бельгійських символістів, що його здійснив Дмитро Чистяк, також продиктований наміром композитора запропонувати новий, свіжий погляд на витвори поетичного слова, які вже стали невід'ємною частиною західноєвропейської мистецької парадигми.

Висунуті в циклі різноманітні художньо-технічні завдання, що продиктовані складністю й вишуканістю його музично-поетичного змісту, можуть викликати неабияке зацікавлення у виконавців через можливість збагатити й актуалізувати камерно-вокальний репертуар завдяки новим зразкам вітчизняного музичного мистецтва.

З погляду музикознавчої думки, розглядаючи цикл, задля повнішого виявлення його жанрово-стильових рис і значення як частини макроциклу «Київ – серце України!», потребує набагато ретельнішого аналізу із залученням більшої кількості музичного матеріалу. Отже,

згадані завдання окреслюють *перспективу* подальшого розвитку проблематики, закладеної у цій розвідці.

ЛІТЕРАТУРА

- Гавришева, Г. (2003). Сприйняття поезії Поля Верлена в українській літературі. *Культура народів Причорномор'я*, 42, 145-148. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/114880/33-Gavrisheva.pdf?sequence=1>
- Голинська, О. (2020). Володимир Губа: «Музична школа – фундамент для майбутнього музиканта». *Музика.*, 22 груд. 2020. URL: <https://mus.art.co.ua/volo-dumyr-huba-muzychna-shkola-fundament-dlia-maybutn-oho-muzykanta/>
- Грабовський, Л. (2021) «Володимир Губа. 64 роки в моєму житті». *Кіно-театр*, 3 (155). URL: <https://ktm.ukma.edu.ua/index.php/ktm/article/view/101/117>
- Гребенюк, Н. (1999). *Вокально-виконавська творчість: Психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти*. Київ: НМАУ.
- Губа, В. (2020). *Київ – серце України! : збірка музичних творів на вірші українських і зарубіжних поетів*. Д. Чистяк (наук. ред.). Київ: Саміт-книга.
- Калугіна, Т. (1999) Деякі особливості зародження камерно-вокального виконавства в історичному аспекті. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 3, 26–31.
- Корчова, О. (2008). Модерністичні витоки сучасного композиторського раціоналізму. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 73, 16–22.
- Корчова, О. (2020 б). Феномен музичного модернізму в європейській культурі ХХ століття: передумови, закономірності, етапи. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 129, 92–108.
- Корчова, О. (2020 а). *Музичний модернізм як terra cognita*. Київ: Музична Україна.
- Коханик, І. (2002 а). Музичний твір: взаємодія стабільного і мобільного в аспекті стилю. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 20, 44–51.
- Коханик, І. (2002 б). До проблеми музичного стилю в сучасному теоретичному музикознавстві. *Теоретичні та практичні питання культурології: українське музикознавство на зламі століть*, 9, 70–82.
- Лазірко, Н. О. (2019). Естетична програма символізму і поезія Поля Верлена у рецепції Володимира Державіна. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер: Філологія*, 38(2), 11–14. URL: http://www.vestnik-philology.mgu.od.ua/archive/v38/part_2/4.pdf

- Маклюк, Д. М. (2024). «Київ – серце України!» Володимира Губи в контексті оновлення камерно-вокального репертуару. *Аспекти історичного музикознавства*, XXXV(35), 47–69. DOI 10.34064/khnum2-35.03
- Москвич, Ю. В. (2019). Інтимна лірика Поля Верлена у переспівах Миколи Лукаша. *Науковий вісник Гуманітарного університету. Сер.: Філологія*, 43(4), 38–41. <https://doi.org/10.32841/2409-1154.2019.43.4.9>
- Німилович, О. (2022). Органна музика в творчості В. Губи. *Молодь і ринок*, 6 (204), 144–150.
- Полканов, А. (2014). Нові жанрові властивості камерно-вокальної музики в творчості сучасних композиторів. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової*, 20, 533–542.
- Полканов, А. (2018). Типологічні риси камерно-вокальної мініатюри у творчості сучасних українських композиторів. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової*, 27, 63–73.
- Полканов, А. (2021). *Феномен камерного співу: від естетичних настанов до музично-мовних властивостей*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса.
- Чистяк, Д. О. (2020 а). Неперебуття весна київського Майстра. У кн. Губа, В., *Київ – серце України!: Збірка музичних творів на вірші українських і зарубіжних поетів*, Д. Чистяк (наук. ред.), сс. 3–6. Київ: Саміт-книга.
- Чистяк, Д. О. (2015). Концепт «символ» у теоріях бельгійських символістів. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія: Філологічна*, 59, 237–239.
- Чистяк, Д. О. (2020 б). Космологічна концептосистема в символістській поезії Емілія Верхарна. *Науковий вісник Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Сер.: Філологічні науки (мовознавство)*. 13, 188–194. http://nbuv.gov.ua/UJRN/nvddpufm_2020_13_33.
- Ovsyanniskova-Trell, A. (2016). Film music in the work of contemporary Ukrainian composers. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2, 91–94.
- Seaton, D. (2017). *Ideas and Styles in the Western Musical Tradition*. New York: Oxford University Press.
- Steane, J. B. (1992). *Voices, Singers & Critics*. Portland, Oregon: Amadeus Press.

REFERENCES

- Chistiak, D. (2015). The concept of symbol in the theories of Belgian symbolists. *Scientific Notes of Ostroh Academy National University, Philological Series*, 59, 237–239 [in Ukrainian].
- Chistiak, D. (2020 b). Cosmological conceptual system in the symbolist poetry of Emil Verkharn. *Scientific Journal of Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University. Series “Philology” (Linguistics)*, 13, 188–194. http://nbuv.gov.ua/UJRN/nvddpufm_2020_13_33. [in Ukrainian].
- Chistiak, D. (2020 a). The eternal spring of the Kyiv Master. In Huba, V., *Kyiv – the heart of Ukraine!: A collection of musical works based on the verses of Ukrainian and foreign poets*, D. Chistiak (ed.), pp. 3–6. Kyiv: Samit-knyha [in Ukrainian].
- Havrysheva, H. (2003). Perception of Paul Verlaine’s poetry in Ukrainian literature. *Culture of the Black Sea Region Peoples*, 42, 145–148. URI: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/114880/33-Gavrisheva.pdf?sequence=1> [in Ukrainian].
- Holynska, O. (2020). Volodymyr Huba: “Music school is the foundation for a future musician”. *Music*, 2020, December 22. URL: <https://mus.art.co.ua/volodymyr-huba-muzychna-shkola-fundament-dlia-maybutn-oho-muzykanta/> [in Ukrainian].
- Hrabovskiy, L. (2021). “Volodymyr Huba. 64 years in my life” *Cinema-Theater*, 3(155). URL: <https://ktm.ukma.edu.ua/index.php/ktm/article/view/101/117> [in Ukrainian].
- Hrebeniuk, N. (1999). *Vocal and performance creativity: Psychological and pedagogical, and artistic aspects*. Kyiv: NMAU [in Ukrainian].
- Huba, V. (2020). *Kyiv – the heart of Ukraine!: A collection of musical works based on verses by Ukrainian and foreign poets*. D. Chistiak (scientific ed.). Kyiv: Samit-knyha [in Ukrainian].
- Kaluhina, T. (1999). Some features of the emergence of chamber and vocal performance in a historical aspect. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, & Theory and Practice of Education*, 3, 26–31 [in Ukrainian].
- Kokhanyk, I. (2002 a). A piece of music: the interaction of stable and mobile in terms of style. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 20, 44–51 [in Ukrainian].
- Kokhanyk, I. (2002 b). On the Problem of Musical Style in Modern Theoretical Musicology. *Theoretical and Practical Issues of Culturology: Ukrainian Musicology at the Turn of the Century*, 9, 70–82 [in Ukrainian].

- Korchova, O. (2008). Modernist origins of modern composer rationalism. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 73, 16–22 [in Ukrainian].
- Korchova, O. (2020 a). *Musical modernism as terra cognita*. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Korchova, O. (2020 b). The phenomenon of musical modernism in European culture of the 20th century: prerequisites, regularities, stages. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 129, 92–108 [in Ukrainian].
- Lazirko, N. O. (2019). The aesthetic programme of symbolism and poetry by Paul Verlaine in the reception of Volodymyr Derzhavyn. *International Humanitarian University Herald. Philology*, 38(2), 11–14. URL: http://www.vestnik-philology.mgu.od.ua/archive/v38/part_2/4.pdf [in Ukrainian].
- Makliuk, D. M. (2024). “Kyiv – the heart of Ukraine!” by Volodymyr Huba in the context of updating the chamber vocal repertoire. *Aspects of Historical Musicology*, XXXV(35), 47–69. DOI 10.34064/khnum2-35.03 [in Ukrainian].
- Moskvych, Yu. (2019). Verlaine’s intimate lyrics in variations by Mykola Lukash. *International Humanitarian University Herald. Philology*, 43(4), 38–41. <https://doi.org/10.32841/2409-1154.2019.43.4.9> [in Ukrainian].
- Nimylovyh, O. (2022). Organ music in V. Huba’s work. *Youth and the market*, 6(204), 144–150 [in Ukrainian].
- Ovsyannikova-Trell, A. (2016). Film music in the work of contemporary Ukrainian composers. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 2, 91–94 [in English].
- Polkanov, A. (2014). New genre properties of chamber and vocal music in the works of modern composers. *Musical art and culture: Scientific Bulletin of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*, 20, 533–542 [in Ukrainian].
- Polkanov, A. (2018). Typological features of the chamber-vocal miniature in the works of modern Ukrainian composers. *Musical art and culture: Scientific Bulletin of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*, 27, 63–73 [in Ukrainian].
- Polkanov, A. (2021). *The phenomenon of chamber singing: from aesthetic guidelines to musical and linguistic properties*. (PhD diss.). Odesa A. V. Nezhdanova National Academy of Music. Odesa [in Ukrainian].
- Seaton, D. (2017). *Ideas and Styles in the Western Musical Tradition*. New York: Oxford University Press [in English].
- Stearns, J. B. (1992). *Voices, Singers & Critics*. Portland, Oregon: Amadeus Press [in English].

Dmytro Makliuk

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
 Honored Artist of Ukraine,
 Associate Professor at the Solo Singing Department,
 a soloist at the Kharkiv M. Lysenko Opera and Ballet Theater
 e-mail: macdmitri@gmail.com
 ORCID iD: 0000-0001-9538-0381

**Volodymyr Huba’s “Vocal Frescoes”
 on the poems of Belgian symbolist poets:
 two analytical studies**

Statement of the problem. In the field of chamber and vocal creativity of Ukrainian composers of the second half of the 20th – first half of the 21st century, which in itself is extremely diverse in terms of genre and style, Volodymyr Huba’s work is distinguished by the versatility of the subject matter, the originality of concepts, the richness of expressive means and the extraordinary inventiveness in the application of the latter. In particular, a vivid example of V. Huba’s chamber and vocal creativity is the macro-cycle “Kyiv – the heart of Ukraine!”, which is written on the verses of both, domestic and foreign poets. Part of the aforementioned macro-composition is the “Vocal frescoes on the verses of Belgian symbolist poets in Ukrainian translations by Dmytro Chistiak”, which can also be considered as a separate work, where a new reading of classical poetry is presented both, in musical and purely literary terms, which is what determines the relevance of this research.

Objectives, methods, and novelty of the research. The purpose of the study is to identify the characteristic genre-stylistic and performance features of selected solo songs from V. Huba’s cycle on verses by Belgian symbolist poets. A comprehensive approach to the consideration of the vocal miniatures is proposed, which includes such types of analysis as musicological and comparative to identify general features inherent in the selected samples, figurative-semantic and performance to determine the artistic and interpretative orientation of the works. V. Huba’s chamber and vocal works remain in modern Ukrainian musicology an almost unexplored sphere, which determines the scientific novelty of the results of this study. For the first time in Ukrainian musicological thought, a comprehensive analysis of two bright miniatures from V. Huba’s vocal cycle is presented: “Immeasurably” to the verses by É. Verhaeren and “Celestial Side” to the poem by Ch. Van Lerberghe.

Research results and conclusion. According to the results of the analysis, it was summed up that the genre and stylistic specifics of the cycle consists in a new interpretation of the means of expression already tested in the music of the classical-romantic and modern traditions: the composer offers new options for their application, creates original multi-genre connections within the works, and invents unique solutions in the field of form-making. For example, he combines various modes within one work, thus achieving a bright coloristic and expressive effect. The author creates quite unexpected genre combinations, such as romance and “secco” recitative. It is also important that the composer turned to the contemporary Ukrainian translations of Belgian poetry by Dmytro Chistiak, proposing a new look at the classical examples of symbolism poetry, and contributing to the creation of an artistically valuable musical and poetic symbiosis. The relevance of the work under consideration for performers who have the opportunity to supplement their chamber and vocal repertoire with new meaningful examples of national musical art is also indicated. The cycle by V. Huba is of great interest to musicologists as well. After all, «Frescoes» can be considered both in the context of the development of Ukrainian chamber and vocal music, and as part of the macro-cycle «Kyiv – the heart of Ukraine!». Thus, there is a broad perspective for the development of the ideas laid down in this study.

Keywords: symbolism poetry; interpretation; style; genre; solo songs; expressive means; modern vocal repertoire.

Стаття надійшла до редакції 17 січня 2025 року

УДК 78'06(=161.2):2-583
DOI 10.34064/khnum2-38.14

Ю Ке

Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника,
аспірант
кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва
e- mail: 984574596@qq.com
ORCID iD: 0009-0003-3068-6533

Медитативні композиції в сучасній українській музиці: підґрунтя, контекст і втілення

Осягнення численних викликів міжкультурної взаємодії, позначеної ідеями глобального порозуміння і толерантності, активного впровадження важливого, але незвичного духовного досвіду у мистецтво різних країн – одне із основних завдань сучасної музикології. Медитативні музичні концепції, що спираються на різноманітні національні джерела, відповідні часопросторові уявлення, зокрема щодо плину часу, специфічну інтонаційність, пропонують не стільки оригінальний за змістом образ географічно далекого світу, скільки створюють особливе відчуття незвичної реальності. Мета статті – висвітлити явища творчого і наукового контекстів, що вплинули на появу медитативних концепцій у сучасній українській музиці. У розвідці застосовані історико-типологічний та жанрово-стильовий методи дослідження. Встановлено специфіку медитативності як стильового чинника творчості українських композиторів останньої третини XX – XXI століть. Систематизація за хронологією цікавих експериментальних творів засвідчила, що медитація розуміється авторами і як окремий жанр, семантика якого зумовлена назвою (роздум, думка, духовний стан), і як складова синтетичного жанру (циклу), і як концепт стилю. Виконавські склади творів демонструють відсутність будь-яких обмежень при вибудові звукового універсуму інтонаційно-тембрових, колористичних чи сонорних композицій із жанровим ім'ям «медитація», а їхній концептуальний шар указує на вплив постмодерної культурно-мистецької парадигми. Жанрово-стильові втілення авторських концепцій медитативності зацікавлюють поєднанням усталених та оригінальних ознак, активністю позамузичних впливів і контекстом міжкультурної взаємодії.

Ключові слова: жанровий напрям; концепція; інтелектуальна рефлексія; медитативність; роздум; музичні рецепції; світобачення; концепт; українська музична творчість; контекст.

Постановка проблеми.

Осягнення численних викликів міжкультурної взаємодії, позначеної ідеями глобального порозуміння і толерантності, активного впровадження важливого, але незвичного духовного досвіду у мистецтво різних країн – одне з основних завдань сучасної музикології. До цього процесу, характерного для світового мистецтва останньої третини ХХ – перших десятиліть ХХІ століть, активно долучилися й українські композитори. У їхній творчості проявляється не тільки намагання втілити філософсько-естетичні, жанрово-стилістичні й технологічні складові власного художнього досвіду, а й тяжіння до незвичних образів і традицій, пов'язаних із явищем медитативності в музиці країн Сходу. Зокрема, до специфічного індо-буддійського чи індуїстського образу світу, або навіть більш «екзотичних» традицій, нетипових для українського музичного простору, навіть із врахуванням його тяжіння до новацій західної академічної музики. Авторські концепції, що спираються на досить різноманітні культурно-ментальні, світоглядні джерела, специфічну музичну інтонаційність, особливості відчуття плину часу, не стільки пропонують оригінальний за змістом образ географічно далекого світу, скільки створюють своєрідну атмосферу незвичної реальності. Зокрема – споглядальний світ духовних практик, що отримали відбиття у музичному мистецтві останньої третини ХХ–ХХІ століть.

Актуальність обраної теми статті зумовлена браком музикознавчих праць, що прояснюють *специфіку медитативності як стильового чинника творчості українських композиторів останньої третини ХХ – ХХІ століття*.

Мета статті – висвітлити явища творчого і наукового контекстів, що вплинули на появу медитативних концепцій у сучасній українській музиці.

Останні дослідження та публікації за темою. Упродовж кількох останніх десятиліть в українському музикознавстві посилюється вивчення, з одного боку, різних аспектів кроскультурної комунікації, з іншого – втілення у вітчизняній композиторській практиці явищ, характерних для віддалених від України традицій. Безперечно, цьому сприяла композиторська творчість, що фокусувала увагу на мистецькій рефлексії. Осмисленню такої рефлексії присвячена монографія Л. Шаповалової «Рефлексивний художник. Проблеми рефлексії в музичній творчості» (Шаповалова, 2007) та численні статті цієї ж авторки, де в контексті теорії рефлексивної свідомості в українське музикознавство активно впроваджувалося розуміння медитативних процесів як уособлення та репрезентації образу автора. Споріднені терміни – «медитація», «рефлексія» та похідні від них – містяться в працях О. Зінкевич (Зінкевич, 2002), О. Гужви (Гужва, 2007), В. Реді (Редя, 2010). Невдовзі їх цілеспрямовано залучають для аналізу авторських стилів І. Країнська (Країнська, 2012), А. Каменєва (Каменєва, 2018; 2020), Н. Костюк (Костюк, 2024), А. Мізітова та І. Іванова (Mizitova, & Ivanova, 2020). Закономірно, що українська наукова база ґрунтувалася на даних, напрацьованих у світовій практиці. Джерела ж творчих експериментів, які стають матеріалом для вивчення, хоча й укорінені в багатьох пластах праукраїнської духовності, у більшості випадків пов’язуються дослідниками зі східними й, частково, із західними філософсько-культурними феноменами. Підтвердження цьому знаходимо у праці «Багатоманітність медитативного досвіду» відомого американського дослідника проблем буддійської медитації Деніела Гоулмена (Goleman, 1977), перевиданою пізніше під назвою «Медитативний розум» (Goleman, 1988). Серед прототипів музичної медитації вчений вказує на індуїстську бхакті, іудейську кабалу, християнський ісихазм, ісламський суфізм, трансцендентну медитацію, аштанга йога патанджалі, індійську тантру і кундаліні-йогу, тибетський буддизм, японський дзен, «четвертий шлях» Г. Гурджієва, «безумовне усвідомлення» Джідду Крішнамурті. І хоча ця праця присвячена, передусім, аналізу особливостей медитативної практики, звернімо увагу на її

винятково ємний і яскравий епіграф з «Листя трави» Уолта Уйтмена: «І раптом на мене зійшло і простяглося довкола таке почуття спокою і світу, таке всезнання, яке вище будь-якої людської мудрості, і я зрозумів <...>, що Бог – мій брат, і що його душа – мені рідна, і що центр Всесвіту – любов» (Goleman, 1988: ix). Ця цитата яскраво ілюструє одну з основних стратегій медитативних практик – відчуття внутрішнього осяяння і, під його впливом, – сутнісної духовної трансформації людини-творця.

Методологія дослідження. Для виявлення специфіки явища та поняття «медитативність» у національному доробку композиторів останньої третини ХХ–ХХІ століть застосовані історико-типологічний та жанрово-стильовий методи як інструменти системного підходу.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Якою б численною не була література, присвячена медитації, все ж у поширенні її досвіду відіграло не менш тотальне захоплення Сходом представниками західної культури. Так, у 1978 році була оприлюднена монографія Едварда Ваді Сайда (Edward Wadie Said) «Орієнталізм», роль якої серед інших досліджень, спрямованих на опанування східного досвіду, полягає в тому, що на основі аналізу західних літературних текстів він визначив етапи формування і напрями уявлення про Схід як феномен виняткової культурно-мистецької ваги. «Орієнталізм» як явище було проаналізовано у багатьох сенсах: як стиль мислення і світосприйняття, поширений в західних інтелектуальних колах; як дискурс уявного домінування Заходу над Сходом, починаючи від Античності (Said, 2003: 1–2); врешті, як наявний впритул до кількох останніх десятиліть колоніальний дискурс в культурі західного світу (там само: 329–354), до якого належать античні уявлення про доступний тоді Схід, сформований за Середньовіччя образ арабського світу, міфи Великої Британії про Індію, надзвичайні «відкриття» Єгипту після Наполеонівських війн. Отже, на думку вченого, європейці сформували власний образ азійського Сходу, з епітетами «екзотичний» та «незбагнений» (там само: 38–41). Важливим є розуміння

Е. В. Сайдом, що сприйняття східного світу як світу міфів і догм породжувало нові культурні міфи й догми.

Утім, цей особливий «орієнтальний» пласт з його міфологізованими й нерідко навіть фантастичними уявленнями мав винятковий вплив на гуманітаристику й багатьох діячів мистецтва. На сучасному етапі і «східні» впливи, і взаємодія Заходу з культурами цього ареалу істотно активізувалися, стимулюючи їх поглиблене вивчення, зокрема й таких явищ, як медитація та медитативність в музиці, що постають як актуальний об'єкт уваги музикознавців. Результати досліджень у методологічно і предметно різних наукових сферах є в цьому питанні важливим підґрунтям для музикознавства, яке, зі свого боку, виявляє у відповідних музичних тенденціях важливі аспекти світоглядного плану, створюючи передумови для збагачення гуманітаристики та компаративістики.

Але осягнення медитативності як однієї з якостей музичного мистецтва та її проявів у кожному конкретному опусі, тим більш у випадку української музики, начебто істотно віддаленої від східних джерел, відкриває потребу особистісного звернення до різних граней медитативного досвіду і досягнення певного рівня у його розумінні. Прикладом такого звернення є опис особистісного усвідомлення ментальної трансформації на шляху до медитативного стану, зафіксований Деніелом Гоулменом: «Ми зрозуміли й оцінили рафінованість і витонченість східних систем понять для опису пробуджених станів свідомості. Упродовж близько 4000 років східні релігії розкривали карти й схеми територій внутрішнього пошуку. Деякі з них ми змогли зрозуміти, тоді як інші базувались на культурних традиціях, надто чужих для нас, щоб їх можна було використовувати <...> Ніхто з нас не був у змозі досягти цього за допомогою психоделічних речовин» (Goleman, 1988: xii). Тільки при безпосередньому дотику до традиції відбувалося бажане переродження: «У присутності Магараджі я пережив досвід того, як моє серце розкривається, й відчув раніше нечуваний прилив всепоглинаючої любові. Можливо, це й був шлях – розчинитися в любові» (Goleman, 1988: xiii). Цей опис дає підстави

для судження про множинність шляхів і предметів медитації, а також можливостей втілення цього стану в музичному мистецтві. Наступним кроком, очевидно, є осмислення самого явища медитації (від лат. «*meditatio, meditor*» – розмірковую) у її найбільш типових тлумаченнях як роздуму, споглядання чи самозаглиблення, які здійснюються з метою досягнення духовного просвітлення.

Медитація на сучасному етапі сприймається не тільки як специфічна духовна практика, що здійснюється послідовниками того чи іншого віровчення, але й як певний стильовий чинник. Подібний підхід можна охарактеризувати не стільки як пошук універсальності в різнорідних медитативних явищах, а скоріше як констатацію ідеї загальнолюдських цінностей: духовні, етико-естетичні чинники породжують відповідні стилі, мовно-виразові параметри авторського висловлювання.

Деякі вчені звертають увагу на метафоричність поняття «медитативність», неможливість застосування інтелектуальної рефлексії до характеризування стилістики медитативних композицій. Інші автори визнають медитативність якістю музичного мислення та музичної драматургії, на відміну від її зовнішніх проявів у «статичних композиціях» (чи сприйняття такої музики як своєрідної медитації). В українському музикознавстві також наявні різні позиції. Так, В. Редя, визначаючи характерні риси стилістики у вокальній композиції «*Лиліе рози в'януть*» з вокального циклу «*Elisium*» А. Лур'є, зауважила: «За видимої однорідності, безконтрастності, удаваної повільності – ознаках так званої медитативної драматургії, – можемо говорити про асоціації з “ідеєю потоку”, пов'язаною із зображенням еволюційного процесу мікрозмін (при зовнішній статистиці)» (Редя, 2010: 41). Отже, медитативність авторка класифікує як зовнішню прикмету, що є закономірним внаслідок поглибленої уваги до проявів символізму в творчості А. Лур'є. Натомість А. Каменєва визначає медитативність як «спосіб світобачення з домінуванням Я-свідомості автора, ліричного героя твору» і вказує на інші ознаки, такі як «монологічність, роль

поетичних засобів символізації, мовленнєва інтонація з «прозовим» принципом організації музичного часу» (Каменєва, 2020: 112).

Відмінності у музикознавчих оцінках зумовлені не тільки методологічними підходами до вивчення обраних явищ музичної творчості. Важливий аспект розгляду виникає під час звернення до тих жанрів (та їхньої стилістики), що в історичному процесі відіграли роль своєрідного базису для «розгортання» медитативності в європейському часопросторі й безпосередньо в українській музиці. Доцільно зауважити, що в останній наближення до сучасного розуміння медитативності відбувалося вже протягом ХІХ століття, синхронно з динамікою інтелектуальної рефлексії. У той час досить поширеними були твори, в назвах яких фігурує слово «роздум», що є одним із варіантів тлумачення медитативності. Деякі з них цілком належні до романтичного стилю: «Роздум на березі Дніпра» Петра Сокальського, Пісня без слів «В роздумі» ор. 1 для фортепіано і «Після роздуму: *mélodie*» ор. 11 для фортепіано Василя Присовського, «Елегійний роздум» Миколи Тутковського, «Роздуми» для оркестру Чеслава Марека (Marek; 1913). Численними є твори з подібною назвою й у сучасній українській музиці, навіть враховуючи різні жанрово-виконавські рішення: монолог-кантата «Роздум» для баса й фортепіано О. Красотова, симфонія «Роздуми» (2006) Г. Леонової, «Роздум» для гітари соло В. Мартинюк (Брондзі), «Роздум» для домри й фортепіано Л. Матвійчук, «Роздум» О. Герасименко, «Роздуми» для фортепіано В. Волонтира, «Роздум» для оркестру народних інструментів І. Поляруша, «Ліричний роздум» І. Небесного, «Роздум» для фортепіано Л. Сухощєєвої. Ці твори позначені романтичною сповідальністю, підкресленою психологічністю, тяжінням до молитовної екзальтації.

Зауважимо, що підходи до медитативності в українській музиці тісно пов'язані з адаптуванням у її просторі «східних» філософсько-естетичних мотивів. Зразки тематики, яка безпосередньо апелює до культури й мистецтва країн Далекого Сходу, в українській музиці останньої третини ХХ – початку ХХІ століть є порівняно нечисленими. За цієї умови факт звернення до відповідних образів виявляє

тяжіння авторів доторкнутися до «незнаних світів» і зануритися у типові для них буттєві моделі. Так, упродовж 1962–1968 років були написані «В'єтнамська сюїта» Ю. Іщенко, «З японських хоку» (інша назва – «Шість японських хайку») Л. Грабовського для тенора, флейти-пікколо, фаготу та ксилофону і перша версія «Диптиху» на слова японських поетів для хору, камерного оркестру, флейти і челести Л. Дичко (1972 – для хору і фортепіано, переклад М. Вороного), до якого увійшли «Поява місяця» на слова Охара Токо і «Сонячний струм» на вірш Басьо. У 1970 роках з'явилися «Шість японських віршів (хоку)» для сопрано і арфи Ю. Іщенко (1972), «Японська сюїта» для струнного квартету (1972) Г. Главачова, вокальний цикл «З пісень Хіросіми» на слова Е. Йонеди (1973) І. Карабиця, «Три романси на слова старовинних корейських поетів» для баса, струнного квінтету, кларнету, лютні і клавішних дзвонів Я. Верещагіна (1974–1978).

До середини 1980-х (1979–1984) належить поява таких композицій, як-от Вісім прелюдій, «Японський зошит» (10 п'єс) для фортепіано і «12 п'єс для скрипки і фортепіано» китайського композитора Чен Бао Хуа, який у той час працював в Україні, вокальний цикл «Пісні Хіросіми» Т. Малюкової на слова японських поетів. Продовживши свою діяльність з популяризації китайського музичного мистецтва, Чен Бао Хуа у 1984–1989 роках представив дві «Китайські симфонічні сюїти» (№ 2, № 3), «Китайський зошит» (12 п'єс для оркестру й фортепіано), а також інтонаційні джерела іншої близької йому культури в «Японському зошиті» (12 п'єс для скрипки і фортепіано). Натомість українські візії давніх музичних культур Східного регіону представлені камерною кантатою В. Степурка «З бірманської поезії ХХ століття» для солістів, хору й камерного оркестру (1984), дійством М. Шука «Пісні весни» на слова давньокитайських поетів Бо Пу й Сю Цайсі для голосу, флейти, ударних та чтиці (1986), ораторією Л. Дичко «Індія-Лакшмі» на вірші С. Дханкаара і Р. Тагора для солістів, хору та симфонічного оркестру (1987) та її ж «П'ятьма прелюдями на слова середньовічних японських поетів у стилі жень-шуй» (інша назва «П'ять прелюдій у стилі “шань-шуй”») для жіночого хору

(1989). До цього ж напряму належать цикл пісень «З японської поезії» на тексти сучасних японських поетів для баса, фортепіано, перкусії (1991) і «Книга змін» для струнного оркестру (2000) С. Пілютікова; вокальний цикл для голосу, флейти, альту, бандури та ударних «Озеро білих лотосів» О. Руднянського на вірші давньокитайського поета Бо Цзюй Ї (VIII ст.) у перекладі Л. Ейдліна (2001); «*Azaleas Songs*» («Пісні азалій») для сопрано й симфонічного оркестру на вірш К. Соволя І. Щербакова. Цей твір напрочуд цікавий не тільки через знайомство з принципами корейського мистецтва, а й через фоніку текстів: перша частина звучить в українському перекладі І. Бондаренка, друга – в оригіналі, корейською мовою, а третя – в англійському перекладі Д. Мак-Кейна.

Суттєві аспекти осмислення тематики Сходу пов'язані з визначенням конкретно-національної специфіки мислення. Наприклад, у зверненні до японського мистецтва чітко виявляється зацікавлення поетичними жанрами хоку / хайку і стилем шань-шуй («Шість японських хайку» Л. Грабовського, «Шість японських віршів» Ю. Іщенко, «З пісень Хіросіми» І. Карабиця, «Три гайку» для фонограми, скрипки та фортепіано С. Крутикова, «З японської поезії» С. Пілютікова, «Японські силуети» для голосу, віоли д'амур (альта) й камерного оркестру Д. Клебанова, п'ять мініатюр із японської класичної поезії «Спогади про Японію» для мішаного хору В. Маника).

Від 1990 років поряд з опусами на основі японської творчості численну групу утворює умовно «китайська тема». Окрім згаданих творів О. Руднянського, М. Шука, «П'яти прелюдій у стилі “шань-шуй”» Л. Дичко і «Книги змін» С. Пілютікова, до неї належать вокальний цикл Л. Донник на слова китайських поетів XI–VIII століть до н. е., «Два хори» В. Гончаренка на вірші Бо Цзюй Ї та хор «Сарана» на текст Конфуція О. Протопопової. Поодинокими зразками звернення до індійської (симфонія-кантата «Індія – Лакшмі» Л. Дичко), корейської («Три романси» Я. Верещагіна і «*Azaleas Songs*» І. Щербакова) та бірманської (кантата «З бірманської поезії XX століття» В. Степурка) інтонаційності не обмежується вплив відповідних культур з їхнім

самобутнім світовідчуттям на новітню українську творчість (передусім, поезію та живопис). Значною мірою під таким впливом відбувається посилення ролі медитативної драматургії, модифікація ладових систем і способів темперації, сприйняття звуку, нарощується кількість зразків так званих «відкритих» музичних форм. Надалі зацікавлення особливим строем східного музичного мистецтва виявлялося спорадично й часто втілювало узагальнені уявлення про принципи музичного світосприйняття й мислення. Серед таких композицій – «Найдовша сутра» для камерного ансамблю М. Денисенко (1991), концертна п'єса «Ескіз» на тему японської народної пісні для двох фортепіано (1993) О. Красотова, «Мантри» для 7 блок-флейт О. Грінберга (1994–1999), «*Jhana*» для трьох флейт і «*Ekagra*» для інструментального ансамблю С. Крутикова.

Наведені приклади дають змогу виявити своєрідний паритет між вокально-інструментальною та інструментальною складовою у спробах інтерпретації самобутніх східних образів. При цьому важливо, що в українській музиці останньої третини ХХ століття відбулася помітна зміна, про яку пише О. Кушнірук: «... спрямованість орієнталізму змістилася переважно у бік відтворення покладеної в лаконічну форму смислової виразності текстів поезії Сходу та переосмислення засобами інструментальної музики її медитативної якості...» (Кушнірук, 2016: 489). Ця зміна позначилася безпосередньо на стилістиці музичних творів. Так, Н. Костюк вбачає яскравий приклад оригінального підходу до втілення медитативної образності у «Концерті пам'яті Миколи Лисенка» Л. Дичко, що має сконцентрований вираз у одному з основних поетичних концептів твору: «людина в світло перейшла». Цей твір слід «вважати однією з основ новітньої медитативної неосакральності, далекої від радикальних звуко-акустичних експериментів і натомість глибинно закоріненої в національних архетипах» (Костюк, 2024: 118). Для втілення власного бачення медитативності композитори почали застосовувати незвичні для західного академізму інструментальні тембри, прийоми гри.

Зміна у розумінні сонорності, що пов'язувалася з опусами К. Дебюссі та його відкриттями у сфері звукопису, була неминучою. Для митців останньої третини ХХ століття набуло принципового значення впровадження нових сонорних звукових комплексів не тільки у вертикальному, а й у горизонтальному розгортанні. Посилюється колористичність гармонічних звукових комплексів через полішарову фактуру, до того ж, у «різноартикульованому» чи полідинамічному («диференційована звучність») вирішенні. Синхронно з цими тенденціями розгорталася «нова хвиля» зацікавлення медитативністю. Вона привнесла істотне оновлення у сферу «роздумів», цілком змінивши їхній сенс. Це було відкриття нового звукоспоглядання й іншого фонізму, на який вплинуло вже не тільки захоплення східними практиками, а й експерименти в електронній музичній творчості. Музиканти намагалися вслуховуватися у багатовимірність звуку, змінюючи естетику, підходи до формотворення і драматургії, загострюючи сприйняття і дистанціюючись у своїх пошуках від традиційної ліричності. У черговий раз радикального перегляду зазнало уявлення про плин музичного часу. І водночас, усвідомлюючи значення розриву з традиціями в авангардній європейській музиці, що тривав з 1950 років, українські музиканти разом з однодумцями з інших національних шкіл довгий час не йшли на такі кроки, оберігаючи слухача від «шокувань». Відіграла свою роль прихильність українських композиторів до романтизму з його увагою до психологічних вимірів, коли «емоція модулює в медитацію (уповільнений ритм руху, мерехтлива – розпалена і згасаюча – пульсація фону, наполегливе <...> просування мелодії)» (Зінькевич, 2002: 99).

У доробку українських композиторів назва «Медитація» в сучасному розумінні цього терміну з'являється в 1970 роках. Відкривають цей жанровий напрям одразу два твори знакових для національного авангардного мистецтва композиторів: диптих Л. Грабовського «Дві п'єси» для струнного оркестру (1972), в якому «Медитація» є першою частиною циклу, та однойменна симфонія для віолончелі і камерного оркестру В. Сильвестрова (1972). При цьому другий із названих творів

одразу виявляє цілковито новий тип драматургії: «Тут немає мови про драматичне відтворення конфлікту. Джерела його знаходяться у свідомості людини, котра залишилась наодинці з цілим світом і поступово, немов після хвороби, опановує все, що знаходиться навкруги. “Пробудження свідомості”, відтворення з хаосу світовідчуття гармонії стає змістом твору. Даність у ній – це марево барв, окремих звуків, якими сповнена природа...» (Гужва, 2007: 30).

Хронологія написаних у наступні роки творів з присутністю в назвах терміну «медитація» в українській музиці така: 1978 (друга редакція – 2008) – «Прелюдія і медитація» для органа О. Опанасюка; 1978–1979 (друга редакція 1985) – «Медитації» для фортепіано, клавесина і камерного оркестру В. Бібіка; 1979 – «Медитація на тему ВАСН» для баяна В. Рунчака; 1980 – Камерна симфонія № 2 «Медитація» для двох флейт, гобоя, кларнета, фагота, фортепіано, ударних і струнних інструментів Є. Станковича; 1986 – медитативне дійство «Пісні весни» на тексти давньокитайських поетів М. Шука; 1988 – «Шість медитацій» для баяна й флейти В. Зубицького; 1989 – «Шість медитацій» за Ш. Бодлером для двох баянів В. Зубицького; 1990 – «Шлях до медитації» для камерного ансамблю О. Щетинського; 1995 – Кончерто грассо № 2 «Кавказькі медитації» для ударних, мідних духових і фортепіано Т. Парулави (Оскоменко-Парулави); 1995 – «Камерна гуцульська медитативна симфонія» В. Павліковського; Дві молитви-медитації для фортепіано М. Шука; 1996 – «Гуцульські медитативні ескізи» для камерного ансамблю В. Павліковського; 1999 – медитація «І була ніч, і був ранок, і були тихі небесні флейти» для органа М. Шука; 2000 – «Медитація» для органа М. Шука; 2002 – «Медитації з Тезе» для подвійного хору без супроводу М. Шведа; 2007 – «Партита-медитація» для двох скрипок в п’яти частинах Б. Фроляк; 2010 – «Медитація пам’яті В. Раєвського» для аудіофайлу та скрипки С. Крутикова. До останнього двадцятиліття належать також «Медитація» В. Беседіної, «Медитація» для альта і музично-театральна медитація «Зв’язуючий Час із Простором» В. Ларчикова, кантата-медитація «Подих часу» (на тексти з Упанішад)

для мішаного хору без супроводу І. Алексійчук, «С.А.Г.Е.», «Медитація на струнах і поза ними» для скрипки і фортепіано В. Вишинського.

Висновки. Систематизований хронологічний перелік цікавих експериментальних творів свідчить, що медитація розуміється авторами і як окремий жанр, що його семантика зумовлена назвою (роздум, думка, духовний стан), і як складова синтетичного жанру (циклу), і як концепт стилю. Обрані ж композиторами виконавські склади вказують на відсутність будь-яких обмежень, наслідком чого є створений звуковий універсум інтонаційно-тембрових, колористичних чи сонорних композицій із жанровим ім'ям «медитація».

Термін «медитація» присутній в назві твору або авторському уточненні (як у музично-театральній медитації «Зв'язуючий Час із Простором» В. Ларчикова та кантаті-медитації «Подих часу» І. Алексійчук). Така термінологічна «модальність» вказує на вплив постмодерної культурно-мистецької парадигми. Авторські медитативні композиції в українській музиці останньої третини ХХ – ХХІ століть позначені активністю позамузичних впливів і контекстом міжкультурної взаємодії. При розгляді згаданих опусів, навіть створених в межах традиційної жанрової системи, особливо з огляду на залучені виконавські склади, виникає стійке враження про вагомість мистецького експерименту. Тому вивчення медитативних композицій в українській музиці тільки розпочинається і видається *перспективним напрямком* подальших міждисциплінарних досліджень.

ЛІТЕРАТУРА

- Гужва, О. П. (2007). Українська симфонія у часі – просторі культури. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, 4, 19–35.
- Зінкевич, О. С. (2002). *Симфонічні гіперболи. Про музику Євгенія Станковича*. Ужгород: Ліра [рос.].
- Каменева, А. (2018). Медитативність в структурі художньої свідомості (на матеріалі меси «І сказав я в серці моєму» М. Шуха). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики*, 49, 128–140.

- Каменєва, А. С. (2020). *Хорова творчість Михайла Шуха як духовний універсум*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Костюк, Н. (2024). Стилеформуючі концепти в українській музиці останньої третини ХХ століття – перших десятиліть ХХІ століття: медитативність. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 75(1), 114–121.
- Країнська, І. (2012). «Роздум» (34 прелюдії та фуги В. Бібіка) в руслі трансформацій медитативних ідей європейської музичної культури другої половини ХХ ст. *Музикознавчі студії*, 9, 181–191.
- Кушнірук, О. (2016). Орієнталізм. У кн. *Українська музична енциклопедія*, т. 4. Київ: Видавництво ІМФЕ, 489–490.
- Редя, В. Я. (2010). Про символістські тенденції у творчості Артура Лур'є. *Музичне мистецтво*, 10, 40–49.
- Шаповалова, Л. В. (2007). *Рефлексивний художник. Проблеми рефлексії в музичній творчості*. Харків: Скорпіон.
- Goleman, D. (1988). *The meditative mind: the varieties of meditative experience*. New York: G.P. Putnam's Sons. <https://archive.org/details/meditativemind00dani/mode/2up>
- Goleman, D. (1977). *The Varieties of the Meditative Experience*. New York: E. P. Dutton.
- Mizitova, A., & Ivanova, I. (2020). Late Romantic Reflections by Valentin Bibik. *Journal of History Culture and Art Research*, 9(4), 365–375.
- Said, E. W. (2003). *Orientalism*. [Reprinted with a new preface, first published 1978]. London: Penguin Books.

REFERENCES

- Goleman, D. (1988). *The meditative mind: the varieties of meditative experience*. New York: G.P. Putnam's Sons. <https://archive.org/details/meditativemind00dani/mode/2up> [in English].
- Goleman, D. (1977). *The Varieties of the Meditative Experience*. New York: E. P. Dutton [in English].
- Guzhva, O. P. (2007). Ukrainian symphony in time – the space of culture. *Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Fine Arts*, 4, 19–35 [in Ukrainian].
- Kamenieva, A. (2018). Meditativity in the structure of art consciousness (on the material of the mass «And I said in my heart» by M. Shukh). *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, & Theory and Practice of Education*, 49, 128–140 [in Russian].

- Kamenieva, A. S. (2020). *Mykhailo Shukh's choral creativity as a spiritual Universe*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotliarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Kostiuk, N. (2024). Style-forming concepts in Ukrainian music of the last third of the 20th – first decades of the 21st century: meditateness. *Current Issues of the Humanities*, 75(1), 114–121 [in Ukrainian].
- Kraïnska, I. (2012). «Reflection» (34 preludes and fugues by V. Bibik) in the direction of transformations of meditative ideas of European musical culture of the second half of the 20th century. *Musicological studios*, 9, 181–191 [in Ukrainian].
- Kushniruk, O. (2016). Orientalism. In *Ukrainian music encyclopedia*, Vol. 4: O-P, (pp. 489–490). Kyiv: IMFE Publishing House [in Ukrainian].
- Mizitova, A., & Ivanova, I. (2020). Late Romantic Reflections by Valentin Bibik. *Journal of History Culture and Art Research*, 9(4), 365–375 [in English].
- Redia, V. Ya. (2010). On symbolist tendencies in the work of Arthur Lurie. *Musical Art*, 10, 40–49 [in Ukrainian].
- Said, E. W. (2003). *Orientalism*. [Reprinted with a new preface, first published 1978]. London: Penguin Books [in English].
- Shapovalova, L. V. (2007). *Reflexive artist. Problems of reflection in musical creativity*. Kharkiv: Scorpion [in Ukrainian]
- Zinkevych, O. S. (2002). *Symphonic Hyperboles. On the Music by Yevhenii Stankovych*. Uzhhorod: Lira [in Russian].

Yu Ke

Vasyl Stefanyk Precarpathian National University,
 postgraduate student,
 the Department of Ukrainian Music and Folk Instrumental Art
 e-mail: 984574596@qq.com
 ORCID iD: 0009-0003-3068-6533

Meditative compositions in contemporary Ukrainian music: background, context and realization

Statement of the problem. The desire to comprehend the numerous challenges of cultural and artistic interaction between different cultures is one of the main tasks of our time, marked by the ideas of global understanding and tolerance. Among artistic searches by Ukrainian musicians, an important place is occupied by the appeal to the Eastern type of meditation, which is not typical of Western academic music of the past centuries, but at the same time is in tune with the contemplative

aspects of the Christian worldview. Creating a new and very interesting national image of a geographically distant world, engaging in a creative dialogue with the versatility of ancient and modern poetry, religion, philosophy, fine arts and other artistic forms of different eras, the Ukrainian composers not only enrich and renew their creative experience, but also discover new approaches to understanding both, ancient and modern traditions and trends.

Resent research and publications. In the last decades, the productive sphere of cross-cultural analysis and communication has been expanded to include such a specific problem as the embodiment of meditation in contemporary Ukrainian music as a principle, phenomenon, and way of experiencing the world. The monograph by L. Shapovalova (2007) is devoted to the understanding of the phenomena of musical reflection, where meditative states are associated with the personification and representation of the artist's image. Related terms – “meditation”, “reflection” and derivatives of them – are contained in the works of O. Zinkevych (2002), O. Guzhva (2007), V. Redia (2010), they are purposefully involved in the analysis of author's styles by I. Krainska (2012), A. Kamenieva (2018; 2020), N. Kostiuk (2024), A. Mizitova and I. Ivanova (2020). It is natural that the Ukrainian scientific base is founded on data accumulated in world practice. The sources of creative experiments that become material for study, although rooted in many layers of proto-Ukrainian spirituality, are in most cases associated by researchers with Eastern and, partly, with Western philosophical and cultural phenomena. Confirmation of this is found in the work “The Diversity of Meditative Experience” (1977) by the famous American researcher of Buddhist meditation problems Daniel Goleman. Among the prototypes of musical meditation, the scientist points to Hindu bhakti, Jewish Kabbalah, Christian hermeneutics, Islamic Sufism, transcendental meditation, Patanjali Ashtanga Yoga, Indian Tantra and Kundalini Yoga, Tibetan Buddhism, Japanese Zen, Georgy Gurdjieff's “fourth way”, and Jiddu Krishnamurti's “unconditional awareness”.

Objectives, methods and novelty of the research. The purpose of the article is to highlight the phenomena of the creative and scientific contexts that influenced the emergence of meditative concepts in modern Ukrainian music. The scientific novelty of the chosen topic is due to the lack of musicological works that clarify the specifics of meditateness as a stylistic factor in the work of Ukrainian composers of the last third of the 20th – 21st centuries. The article offers an updated view of the development of meditation as a specific component of the work by Ukrainian composers of this time, which was formed in the process of reception of worldview concepts of different origins, in particular, the reflection of Eastern concepts

of meditation in Western academic music. To identify the specific characteristics of the phenomenon and concept of “meditativeness” in the Ukrainian composers’ output of abovementioned period, historical-typological and genre-stylistic methods were employed as instruments of a systematic approach.

Research results. The comprehension of meditation as a feature of musical art and its manifestations in each particular work – especially when it comes to Ukrainian music, which seems to be far from Eastern roots – puts a request for a deep personal comprehension of various aspects of this experience. It is personal awareness, somehow revealed in the composer’s works, that becomes the key in this process. The next step is to comprehend the very phenomenon of meditation (Latin “meditatio”, from “meditor” – meditating) in its most common interpretations: as reflection, contemplation or focused self-knowledge aimed at achieving spiritual enlightenment. Some scholars emphasize the consequences of the metaphorical nature of the concept of “meditation”. In particular, they note the difficulties in applying intellectual reflection to academic music, as well as the tendency for the term itself to become a universal cliché. There are also different positions in Ukrainian musicology. The difference between these approaches is explained not so much by the methodology as by the historical ways of forming meditation in European art and, in particular, in the Ukrainian musical tradition. In Ukrainian music, the approach to a modern understanding of meditation took place in parallel with the process of intellectualizing emotional reflections that began in the 19th century. Approaches to meditation in Ukrainian music are closely intertwined with the integration of “Eastern” philosophical, aesthetic, and artistic influences into its space. However, there are few examples of the composer works directly related to the cultures and arts of the Far East in Ukrainian music of the late 19th and early 20th centuries. In the last third of the 20th century, a new wave of interest in meditation was unfolding. It brought a significant renewal to the sphere of “reflection,” in fact, completely changing its meaning.

Conclusion. Meditative musical concepts, based on various national sources, corresponding spatiotemporal representations, in particular regarding the passage of time, specific intonation, offer not so much an original image of a geographically distant world in content, as they create a special feeling of an unusual reality. Systematization by chronology of interesting experimental works has shown that meditation is understood by the authors both as a separate genre, the semantics of which is determined by the name (reflection, thought, spiritual state), and as a component of a synthetic genre (cycle), and as a concept of style. The performance compositions of the works demonstrate the absence of any restrictions in building

the sound universe of intonation-timbre, coloristic or sonorous compositions with the genre name “meditation”, and their conceptual layer indicates the influence of the postmodern cultural and artistic paradigm. Genre-style embodiments of the author’s concepts of meditateness are interesting for their combination of established and original features, the activity of extra-musical influences, and the context of intercultural interaction.

Key words: *genre; conception; intellectual reflection; meditateness; meditation; musical receptions; worldview; concept; Ukrainian musical creativity; context.*

Стаття надійшла до редакції 19 лютого 2025 року

УДК 78.071.1(430)(092):[784.1:781.68(477)]

DOI 10.34064/khnum2-38.15

Шаповалова Людмила Володимирівна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
доктор мистецтвознавства, професор,
завідувач кафедри інтерпретології та аналізу музики;
e-mail: refleksia@ukr.net; ORCID iD 0000-0002-9407-7337

Лю Дань

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики;
e-mail: 56880072@qq.com; ORCID iD: 0009-0007-4325-3509

Хорова бахіана як актуальна стратегія українського мистецтва (інтерпретологічний коментар)

Запропоновано інтерпретологічний аналіз творів Й. С. Баха з репертуару камерного хору «Cantus» (художній керівник та диригент Е. Сокач) в якості маркера хорової бахіани в сучасній Україні. Концерт як «живий текст» – яскравий зразок актуалізації хорового мистецтва, що засвідчує репрезентацію творчого спадку барокової музики як стратегію творчої діяльності диригента. Відмінності хорового письма Й. С. Баха, стиль його композиторського мислення вивчаються на ґрунті порівняння авторської концепції твору, жанрової семантики та виконавської стилістики. Розглянуто хорову фактуру, поліфонію, артикуляцію, окремі диригентські вимоги до звукової та смислової реалізації бахівських партитур, які є зразками найвищої поліфонічної складності для хористів. Визначено роль диригента Е. Сокача як інтерпретатора музики Й. С. Баха: поліфонічна майстерність, риторична напруга, відтворення бого-словескої глибини змісту композиції досягають у диригентському прочитанні виняткової єдності і вражаючої сили, надаючи виконанню майже сакрального статусу «богослов'я в звуках».

Ключові слова: кантата; мотет; стиль Бароко; поліфонічне письмо; хорова фактура; композиція циклу; драматургія художнього образу.

Постановка проблеми.

Хорова бахіана є однією з актуальних сфер функціонування музичної культури XXI століття з багатьох причин. Одна з них – розквіт тенденції до виконавської реставрації музики Бароко в мистецькій практиці Західної Європи (від 30 років XX століття); друга – особливо актуальна для її української «гілки» – відсутність національних та конфесійних меж у хорових творах Й. С. Баха, їхня духовна велич, яка виховує людей, наче «музична Біблія». Нарешті, найвищий рівень бахівської поліфонічної техніки, що потребує значних виконавських зусиль, надає прекрасну можливість численним хоровим колективам (як професійним, так і студентським) в різних містах України продемонструвати свої найкращі виконавські якості.

Так, в місті Ужгород (Західна Україна) щороку відбуваються звичайні, на перший погляд, концерти камерного хору «*Cantus Choir*» на честь дня народження Йоганна Себастьяна Баха: у такий спосіб колектив упроваджує свою стратегію виховання слухача на зразках високої класики.

Українці під час війни співають музику Й. С. Баха (!) ... Це ознака духовно-естетичної згуртованості навколо загальнолюдських цінностей, високої освіченості як професіоналів-виконавців, так і слухачів. Й це зовсім не поодинокий випадок: хорову бахіану в Україні невдовзі мають поповнити заплановані на весну 2025 року виконання в Національній філармонії України (Київ) «Магніфіката» та «Пасхальної ораторії» Й. С. Баха одним з провідних українських камерних колективів – Капелюю імені Б. Лятошинського. Потреба в озвученні хорових партитур Баха, створених за часів Бароко, в контексті українського сьогодення доби глобалізації засвідчує неперепутне значення його творів як позитивно зарядженої синергійної сили, оберненої до людей планети з метою духовної підтримки, спасіння. Зв'язуючи минуле й майбутнє, музика Й. С. Баха постає як потужний духовний центр культурної стратегії сьогодення, встановлюючи охоронні межі Божої любові, які зупиняють зло і страждання.

Захоплення творчістю талановитого ужгородського колективу – хору «*Cantus*» та його керівника Е. Сокача – високодостойного інтерпретатора творів Й. С. Баха, енергетика ідеального світу музики, що народжується поруч, «тут і зараз», у конкретному часопросторі українського міста, інспірували представлені у цій статті музикознавчі роздуми, поставивши питання: чи впливає географічна локація, наближеність або віддаленість від столиці на стан хорового виконавства як складової національної музичної культури?

Отже, *актуальність теми* статті зумовлена презентацією новітніх артефактів хорового виконавства України, що засвідчують шляхи актуалізації його розвитку у творчій практиці XXI століття, демонструючи спрямованість репертуарної політики хорових колективів не лише на національні бренди, а й на ціннісні пріоритети західноєвропейської традиції у минулому й сьогодні.

Мета статті – прокоментувати новітні концертні артефакти у світлі актуалізації хорової творчості Й. С. Баха як стратегії розвитку професійного хорового виконавства України на сучасному етапі.

Матеріалом статті є кантата «*Meine Seele erhebt den Herren*» (BWV 10) у виконанні камерного хору «*Cantus*» (диригент Е. Сокач, м. Ужгород) та мотет BWV 225 «*Singet dem Herrn ein neues Lied*» (творчий мистецький проєкт Д. Савона, м. Київ).

Останні дослідження і публікації за темою. Вибір матеріалу звужує межі огляду історіографічного контексту наукової бахіани, що склалася в українському музикознавстві. Достатньо згадати публікацію свого часу в Києві видатної праці Я. Друскіна (Друскін, 1972); матеріали конференції, ініційованої професором Н. Герасимовою-Персидською (1985). Кульмінаційною віхою української наукової бахіани стала концептуальна монографія щодо гомілетики духовних кантат Й. С. Баха талановитої дослідниці Катерини Берденнікової (2008), яка передчасно пішла з життя, залишивши в українському музикознавстві світло яскравої «комети». У статті С. Прокопова (Прокопов, 2019) увагу зосереджено на ролі спадщини Й. С. Баха у формуванні особистості диригента-хормейстера. Автор розглядає

низку завдань та інтерпретаційних рішень, що спрямовані на досягнення духовного змісту музики Й. С. Баха: «співвідношення вокального та інструментального, суб'єктивного та об'єктивного, раціонального та емоційного начал» (Прокопов, 2019: 22). Мотет Й. С. Баха (BWV 10) є матеріалом творчого мистецького проекту Д. Савона, представленого в Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського, який запропонував практичні поради оволодіння хоровими засобами барокового стилю (Савон, 2022: 4). Визначення «актуальна стратегія» щодо явища хорової бахіани в Україні є проєкцією інтерпретативної теорії музичної комунікації Ю. Ніколаєвської (Ніколаєвська, 2020), розвитком її ідей на іншому матеріалі.

Наукова новизна отриманих результатів цього дослідження полягає в обґрунтуванні ролі хорової бахіани як виконавського феномена, що має стратегічне значення для виховання професійної хорової школи України. Інтерпретологічний коментар до двох творів Й. С. Баха – артефактів хорової бахіани в контексті новітнього виконавства в Україні – засвідчує європейську стратегію розвитку останнього в ХХІ столітті.

Методологія дослідження. Розкриття теми потребувало взаємодії кількох підходів до аналізу барокових творів: *історико-контекстуального*, що дозволяє розширити межі усвідомлення глибинних «кодів» барокового тексту; *жанрово-стилістичного*, скерованого на виявлення типологічного змісту в трактуванні біблійної теми; *виконавсько-інтерпретаційного*, який розкриває роль диригента та його особистісне бачення твору, що постає як артефакт сучасного хорового виконавства.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Становлення молодого колективу як амбітного професійного камерного хору з великим репертуаром, затребуваного сучасними композиторами та слухачами, відбувалося шляхом постійної участі в численних європейських конкурсах, де «*Cantus*» неодноразово отримував звання лауреата. Автором усіх творчих проєктів камерного

хору за участю солістів-інструменталістів є його художній керівник та диригент *Еміл Сокач*. Вихованець київської хорової школи, після навчання він повернувся в Закарпаття, щоби продовжувати справу батька, відомого музиканта-хормейстера Петра Сокача – бути в авангарді професійного хорового мистецтва в рідному регіоні (Закарпатті).

В репертуарі керованого ним колективу – значна кількість хорових творів Й. С. Баха, загальновідомі шедеври – фрагменти Меси *h-moll*, а також не менш складні кантати і мотети, які не кожен раз почуєш і на столичних майданчиках. Нашу увагу привернула інтерпретація хором «*Cantus*» кантати «*Meine Seele erhebt den Herren*» (BWV 10). Цей твір є хоровим втіленням канонічного тексту *Magnificat*'у для свята Відвідин Дівою Марією Св. Єлисавети (що відзначається 2 липня), перекладеного німецькою мовою. Твір належить до другого лейпцизького кантатного циклу 1724 року і має чітко виражену монотематичну структуру: усі частини кантати пов'язані з традиційним наспівом *tonus peregrinus*, що закріпився за *Magnificat* у лютеранській традиції як його музичний еквівалент, і побудовані навколо одного літургійного тексту. Його центральною темою є уславлення Божої милості та виконання обітниць, даних Авраамові, що подане як особисте свідчення віри Діви Марії та, водночас, як загальноцерковне сповідання надії. Високий ступінь поліфонічної складності та втілення богословських концептів через символізм хорового письма роблять цей твір винятково цікавим зразком з погляду вивчення інтерпретаційних підходів до виконання хорових творів Баха в наш час.

Структура кантати «*Meine Seele erhebt den Herren*» відповідає літургійно-богословському сюжету, представленому текстом *Magnificat*'у в перекладі Лютера, що складається із семи номерів:

№ 1, хор «*Meine Seele erhebt den Herren*» / «Величає душа моя Господа», – Євангеліє від Луки 1: 46–48;

№ 2, арія (сопрано) «*Herr, der du stark und mächtig bist*» / «Господи, сильний та могутній», – гомілетичний поетичний парафраз, присвячений темі Божої сили і доброти Марії;

№ 3, речитатив (тенор) «*Des Höchsten Güt und Treu*» / «Всевишній благий і надійний», – парафраз Луки 1: 50–51;

№ 4, арія (бас) «*Gewaltige stößt Gott vom Stuhl*» / «Бог скидає могутніх з їхніх престолів» – Євангеліє від Луки 1: 52–53;

№ 5, дует (альт і тенор) «*Er denket der Barmherzigkeit*» / «Він пам'ятає милосердя» – Луки 1: 54;

№ 6, речитатив (тенор) «*Was Gott den Vätern alter Zeiten*» / «Що Бог обіцяв праотцям» – гомілетичне слово-пояснення Євангеліє від Луки 1: 55;

№ 7, хорал «*Lob und Preis sei Gott dem Vater*» / «Хвала і слава Богу Отцю» – мала доксологія (*Gloria Patri*).

Такий синтез текстів створює не лише музично-драматургічну, а й богословську концепцію кантати, в якій через ставлення композитора до тексту і біблійної історії розкривається значення *Magnificat*'у як особистого свідчення віри Й. С. Баха, та водночас унаочнює універсальну проповідь спасіння, у якій музиці відводиться не менш значуща роль, ніж сакральному слову.

«Ключем» до розуміння художньої цілісності кантати є псалмовий розспів (тон), відомий як *tonus peregrinus*¹. Він звучить у трьох визначальних частинах кантати: у першому номері – як *cantus firmus* у сопрано, згодом переданий партії альтів; у п'ятому номері – в інструментальному супроводі дуету; у сьомому номері – у вигляді хорального завершення на текст малої доксології. У всіх трьох випадках *tonus peregrinus* супроводжує тільки прямі біблійні цитати, що містять слова Марії або літургійні формули, і ніколи не з'являється в поетичних вставках. Тобто він виконує не лише мелодичну, а й богословську функцію: позначає ті місця, де лунає авторитетне Слово Боже, відокремлюючи його від тлумачень. У цьому сенсі *tonus*

¹ *Tonus peregrinus* (лат. «мандрівний тон») – псалмовий формульний наспів (тон), що не входить до жодного з восьми традиційних церковних тонів. У лютеранській традиції закріпився як основна мелодія для тексту *Magnificat*'у (Лк. 1: 46–55), а також Псалма 113 (*In exitu Israel*) (Apel, 1958: 360).

peregrinus постає як знаково впізнавана *інтертекстуальна лексема* в лютеранському «культурному коді», глибоко вкорінена у слуховому досвіді церковної аудиторії. Отже, псалмовий розспів об'єднує композицію на глибинному рівні музичної драматургії. У цій музично-богословській концепції, де форма-структура безпосередньо слугує змісту кантати, виконавці стикаються з численними викликами, що пов'язані як із відтворенням стилю хорового мислення Й. С. Баха, так і з донесенням до слухача змісту кожного елемента тексту.

Кантата BWV 10 «*Meine Seel erhebt den Herren*» містить типову для митця систему тематичних розгортань і музично-риторичних фігур, що надають додатковий матеріал як для аналітичного осмислення, так і для виконавської реалізації. Вже перша частина насичена поліфонічними побудовами, в яких темброва «архітектоніка» багатоголосся підпорядкована смисловим акцентам тексту. У жвавому пощаблевому висхідному русі з остинатною ритмоформулою «дві шістнадцяті – восьма», що з перших тактів звучить у басовій партії *continuo*, пізнається риторична фігура *anabasis*, що в контексті твору символізує піднесення душі до Господа. Періодично врівноважуючись протилежним низхідним рухом (*catabasis*), вона виникає знову і знову, об'єднуючи тематизм усієї частини, а її безперервна повторювана ритмічна пульсація виконує роль психоемоційного тла, символізує внутрішню радість і піднесення. Цей остинатний мотив згодом з'явиться і в хорових партіях, формуючи ритмомелодичну основу як для окремих ліній, так і для поліфонічної взаємодії голосів.

Конструктивним «стрижнем» оркестрового тематизму у першій частині Кантати є також висхідна квартова інтонація, семантика якої підкреслює урочистий величальний характер частини. Саме з неї починається перший мотив партій першої скрипки та гобою. Ця інтонама-ядро не лише дає імпульс для поліфонічного розгортання оркестрового супроводу, а й з'являється в наступній хоровій темі у альтів, тенорів, а згодом і басів – у голосах, що складають контрапункт до *cantus firmus*, де вона, в дусі музичної риторики, корелює зі словами «*erhebt den Herren*» («...величає Господа»). Тоді як вокальна

партія басів, що протягом частини майже весь час дублюється в інструментальному *continuo*, відповідно, частіше проводить риторичну фігуру *anabasis*. У процесі мелодичного і поліфонічного розвитку відбувається інтенсивний інтонаційний обмін між партіями голосів, і згадані мелодичні фігури й ритмоформули зрештою утворюють єдину складну поліфонічну тканину.

Основою фактурної організації першої частини є *cantus firmus*, який доручено партії сопрано, а в подальшому розгортанні – альтів. У цьому контексті використання *tonus peregrinus* (Приклад 1), традиційно асоційованого з текстом *Magnificat*'у, набуває символічного значення.

Приклад 1. *Tonus peregrinus*



Багатошарова фактура вимагає від диригента та виконавців особливої уваги до балансу звукових планів, щоб забезпечити прозоре звучання *cantus firmus*, але й не втратити смислового наповнення інших голосів. Особливу складність становить інтонаційна та ритмічна узгодженість ансамблю в умовах постійної поліфонічної взаємодії. Кожен голос, маючи тематично самостійний матеріал, водночас має звучати із відчуттям загальної темпоритмічної пульсації та підпорядковуватися драматургічній логіці цілісної художньої організації духовного твору. Визначальним стає контроль вертикалі – гармонічної взаємодії голосів – яка не має розпадатися на ізольовані лінії. Важливо також досягти рівноваги між хоровими та оркестровими партіями, особливо у проведеннях *cantus firmus*, які, незважаючи на поліфонічне оточення, повинні бути виразно артикульовані.

З погляду тембрового забарвлення партії сопрано, спираючись на власний досвід виконання Кантати, диригент Е. Сокач рекомендує уникати напружено-форсованого її звучання, щоби не конкурувати з тембрами мідних, а натомість, створювати в слухача уявлення про спокійне, світле, «неземне» буття, нібито наближуючи звучання до сакрального простору храму. При цьому нижні голоси у виконанні твору хором «*Cantus*» вирізняються завдяки тембрально теплим інструментальним барвам, зберігаючи легкість звучання поліфонічно щільної фактури.

Драматургія хорового твору, у свою чергу, розгортається за принципом поступового нарощення емоційного напруження, а також динаміки. Оскільки Й. С. Бах в партитурі не позначив динамічного плану, виконавська інтерпретація має базуватися на риториці тексту. Так, фраза «*Meine Seele erhebt den Herren*» у Е. Сокача звучить на м'якому вступі з подальшим динамічним зростанням, наче душа в молитовному зверненні лине вгору. Таку динамічну пластичність диригент зберігає протягом усього номера; отже, легко стежити за розвитком вокальної лінії: підвищення теситури відповідає підсиленню динаміки.

Слова біблійного тексту у Й. С. Баха завжди природно вписані в поліфонічну фактуру твору. Звідси, надзвичайною складністю

хорового стилю Й. С. Баха є точність артикуляції, зокрема висхідної ритмічної фігури (дві шістнадцяті та вісімка) у першій частині Кантати, яка зустрічається у всіх голосах і формує темпоритм виконавської форми як процесуального руху. Тому диригент наполягав, щоби співаки уникали прискорення під час її виконання, що може траплятися внаслідок неправильного артикуляційного імпульсу. Натомість, ритм має бути вивіренним, пластичним, але не «загальмованим», щоби зберегти риторичну напругу й не перетворити розвиток музичної думки на механічний рух.

Загалом, інтерпретація першої частини Кантати «*Meine Seele erhebt den Herren*» потребує від хористів глибокого розуміння хорового стилю Й. С. Баха як цілісної риторично-богословської системи. Кожен аспект – від ансамблевої взаємодії до динаміки та артикуляції – підпорядкований завданню не просто донести звучну форму бахівського тексту, а увиразнити його змістовий нерв – піднесення душі в прославленні Господа.

Заключний хорал Кантати BWV 10, «*Lob und Preis sei Gott dem Vater*», написаний на текст малої доксології (*Gloria Patri*), утворює «богословську арку» композиції. Традиційний чотириголосний виклад, як і в першій частині, містить *cantus firmus* у партії сопрано. Тема характеризується єднанням усіх голосів по вертикалі, що вимагає точного ансамблевого улагодження. Фактура виважена, симетрична, з чіткою послідовністю кадансів. Відсутність поліфонії зміщує словий акцент на вертикальні співзвуччя, тому інтонування інтервалів та гармонічна чистота набувають особливої важливості. Темброва палітра має бути сфокусована на однорідності вокального звучання для створення образу благоговійної стриманості.

У виконанні хоралу камерним хором «*Cantus*» особливо актуальною є артикуляційна однорідність. Диригент указує, що склади мають бути чітко вимовлені, з однаковим ритмічним імпульсом у всіх голосах. Уникнення надмірного легато або акцентування дозволяє зберегти соборний спосіб виконання (у лютеранській традиції хорали співають усі парафіяни). Природна динамічна хвиля наростання і спадання

в межах фраз, якої вимагає диригент, підкреслює вершини, особливо перед заключною фразою «*jetzt und immerdar*», що стверджує вічність Божої слави.

Фінальний хорал Кантати у виконанні камерного хору «*Cantus*» звучить належним чином – як гімн, у якому богословська глибина подається через максимально стриману і ясну музичну форму. Ключовим виконавським завданням, яке висуває Е. Сокач, є досягнення внутрішньої гармонії ансамблю, чистоти інтонації, тембрової однорідності та виразної вертикалі. Як наслідок, відбувається збереження тієї духовної піднесеності та, водночас, внутрішньої рівноваги, до якої апелює богословсько-поетичний зміст твору. Розуміння риторичних фігур як «культурних кодів» дозволяє хоровим співакам подолати технічну складність через глибше осягнення вербального змісту: інтонація, акценти, динаміка та агогіка мають бути логічно виправдані з точки зору не смаків виконавців, а саме барокової риторики.

Іншим зразком сучасної української «живої», концертної, хорової бахіани є мотет BWV 225 «*Singet dem Herrn ein neues Lied*»². З-поміж багатьох творів Й. С. Баха він вирізняється особливою складністю для хорового виконання як зразок поліфонічної досконалості та стильової багатомірності. Музикознавці та диригенти досі не дійшли єдиної думки щодо питання інструментального супроводу в мотетах Й. С. Баха. Як зазначив Д. Савон, «проблема супроводу в мотетах Баха (включаючи BWV 225) не має остаточного вирішення. Одні вважають виконання *a cappella* автентичним, інші – обстоюють необхідність *basso continuo* та дублювання вокальних партій інструментами» (Савон, 2022: 50). У цьому мотеті сконцентровані ключові риси бахівського хорового стилю – поліфонічне багатоголосся (мотет

² Мотет прозвучав в рамках творчого мистецького проекту Д. Савона «Вокально-виконавські принципи музики Бароко на прикладі мотетів Й. С. Баха» на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтв (23 вересня 2021 року, Малий зал ім. О. С. Тимошенка Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського в Києві, за участю камерного хору «*Sentire*», художній керівник – Д. Савон).

виконується двохорним складом) та риторична виразність, які вимагають від виконавців високого рівня професіоналізму. Д. Савон так характеризує значення цього твору для його сучасних інтерпретаторів: «... у структурі цього мотету кристалізуються головні принципи бахівської мотетної композиції: імітаційна техніка, концертність, контрастність фактури, поліфонічна драматургія» (Савон, 2022: 17). Мотет BWV 225 є одним із наймасштабніших у бахівському хоровому доробку: тричастинний цикл репрезентує різні типи поліфонічного письма, об'єднані єдиною духовно-риторичною концепцією.

У першій частині тематизм розгортається в межах яскраво вираженої двохорної поліфонії, що передбачає антифонну взаємодію вокальних груп. Принцип розподілу тематичних реплік між хорами надає композиції просторової широти й динамічної пластичності. Як влучно зазначає Д. Савон (2022: 45), у мотетах Баха двохорність є не лише «архітектурним прийомом, а засобом драматизації музичного процесу, в якому поліфонічне напруження посилюється завдяки діалогічній природі тематичної розробки». Структура фуги, побудованої на чітких тематично-синтаксичних засадах, активізує вертикальний вимір фактури через послідовне нашарування голосів, часто із застосуванням імітаційних та секвенційних прийомів. Мелодика, що зазвичай тяжіє до фігураційної моторики з активною ритмікою, вимагає від виконавців точного інтонування, артикуляційної чіткості, здатності зберігати темброву єдність у поліфонічному русі. З огляду на це, інтерпретація передбачає не лише технічну досконалість, а й свідоме осягнення інтонаційної та структурної логіки мотетної техніки Й. С. Баха, що ґрунтується на поєднанні риторичної семантики з архітектонічною ясністю форми.

Друга частина Мотету, «*Wie sich ein Vater*», становить афектологічний контраст до вступної. Її структурна організація наближається до типу хорального концерту, що реалізується у формі діалогічної взаємодії між хорами: перший виконує експресивну, майже камерну арію, в якій домінують ознаки індивідуалізованого молитовного звернення, тоді як другий презентує витриману в стилі хоральної

монолітності цитату «*Jesu, meine Freude*». Двохорність у цьому випадку набуває не лише акустичного чи архітектонічного виміру, а й виконує ключову семантичну функцію: через протиставлення «особистого» й «общинного» розкривається центральна богословська ідея – милосердя Отця, безумовне й універсальне. Такий поділ фактурних шарів підкреслює діалогічну природу лютеранського світовідчуття, в якому особиста віра і колективна традиція не суперечать одна одній, а співіснують у динамічному взаємозв'язку.

У цій частині особливо загострюється проблема звукової рівноваги та інтонаційної прозорості, що постає як виконавський виклик. Балансування між двома різнорідними фактурними пластами вимагає ретельної роботи над звуковою палітрою, чітким фокусуванням на динамічному плані з акустичною відповідністю контрапунктичних голосів. Виконавцям необхідно досягти звукоемоційної достовірності при відтворенні афекту у відповідності до лютеранської богословської символіки. Отже, інтерпретація другої частини вимагає не лише технічної вправності, а й глибокого розуміння її внутрішньої риторики як виразного моделювання взаємодії між людським благанням і божественною відповіддю.

Третя частина – «*Lobet den Herrn in seinen Taten*» – кульмінаційна вершина мотету, що репрезентує найвищий рівень складності як із композиційної, так і з виконавської точки зору; у цій частині «всі найскладніші для виконавського втілення елементи поліфонічної організації накопичуються в найвищій концентрації» (Савон, 2022: 7). Складна композиція поділена на два великі розділи, кожен з яких реалізує різні принципи поліфонічної організації форми.

Перший розділ, написаний на текст 150 Псалма, побудований на імітаційній поліфонії з яскраво вираженим антифонним протиставленням двох хорів. Така побудова забезпечує не лише просторово-звукову насиченість, а й жанрову символіку церковного хваління: кожна хорова група постає як «зібрання вірних», залучених до єдиної молитви.

Щільність голосоведіння, розгалуженість імітацій, синтаксичні зсуви, а також артикуляційні та динамічні контрасти створюють звукове середовище підвищеної виконавської складності. Від хористів слід вимагати абсолютної точності в інтонації, ясності поліфонічного розвитку в умовах постійної рухливості голосів фактури і акустичної взаємодії між хорами. Особливої ваги набуває завдання тембрової однорідності, покликане врівноважити енергію окремих тематичних елементів і забезпечити органічність поліфонічного цілого.

Другий розділ, побудований на тексті «*Alles, was Odem hat, loben den Herrn. Halleluja!*», – розгорнута fuga, у якій інтонації теми складаються у величний образ інструментального типу – образ вселенської радості. Вільний розділ fugи побудований за тональним принципом, що додає йому активного розвитку, а фінальна стрета, основана на першому фрагменті теми, активізує кульмінаційне напруження. Надзвичайно ефектним є завершальний розділ, у якому з'являються інверсійні форми теми, що у фіналі консолідуються у виклад теми в основній тональності в партії басів – як символічне «закорінення» хваління у фундамент віри.

Таким чином, третя частина мотету функціонує як своєрідна «музична доксологія», що звертається не лише до слухача, а й до виконавця з вимогою духовної мобілізації. Інтерпретація цієї частини потребує глибокого розуміння «стилістичних кодів» барокової fugи, здатності відчувати динамічну архітектоніку композиції та зберігати поліфонічну прозорість навіть у кульмінаційних епізодах.

Особливої значущості набуває вміння працювати з афектом радості як богословським імперативом, що вказує на сакральний вимір цього твору, визнання його статусу як «богослов'я в звуках».

Мотет «*Singet dem Herrn ein neues Lied*» (BWV 225) репрезентований як унікальний зразок хорового стилю Й. С. Баха, у якому поліфонічна майстерність, риторична напруга та богословська глибина досягають виняткової єдності. Тричастинна структура твору охоплює різноманітні типи поліфонічного письма, що зумовлює високий рівень виконавської складності, зокрема в аспектах інтонаційної точності,

фактурної рівноваги та афектологічної виразності. У цьому сенсі Мотет BWV 225 – не лише композиційна віха у творчості Й. С. Баха, а й репрезентативний приклад тих викликів, з якими стикається сучасний інтерпретатор при зверненні до хорового стилю великого кантора.

Висновки.

Адекватне відтворення бахівської партитури хоровими колективами в умовах міжкультурної взаємодії та різновекторних слухацьких потреб – свідчення європейського статусу музичної культури та мистецтва нації. Інтерпретологічний аналіз творів Й. С. Баха з репертуару камерного хору «*Cantus*» (художній керівник та диригент – Е. Сокач) засвідчив, що концерти цього колективу є документами хорової бахіани в сучасній Україні, що заслуговують на серйозний аналіз. Кожний концерт – як «живий текст», яскравий зразок актуалізації хорового мистецтва, що репрезентує роль барокової музики як стратегію диригента. Відмінності хорового письма Й. С. Баха та його композиторського мислення вивчаються через порівняння авторської концепції твору, жанрової семантики та виконавської стилістики.

На ґрунті аналізу хорової фактури, артикуляції та інших диригентських вимог до звукової та смислової реалізації вибраних поліфонічних творів, які є зразками найвищої складності для хористів, можна визнати унікальною постать українського диригента Еміла Сокача як інтерпретатора творів Й. С. Баха. Сильові якості творів музичного генія – риторична напруга, богословська глибина, поліфонічна майстерність – у виконанні камерного хору «*Cantus*» досягають виняткової експресії та єдності, надаючи виконанню майже сакрального статусу «богослов'я в звуках».

Камерний хор як інструмент у руках досвідченого і мудрого музиканта постає як важель мистецького впливу на культурний стан міста, держави, суспільства. Тому роль *універсальної особистості*, яка творить сучасну практику професійного хорового мистецтва та відповідає за нього в *окремо взятому регіоні*, подібна до місії давньогрецьких Атлантів, які, як вважається, утримували на собі небо...

Діяльність камерного хору «*Cantus*», його творчий внесок у розвиток українського хорового мистецтва ХХІ століття дозволяють стверджувати, що Еміл Сокач є одним з таких *Атлантів з абсолютним слухом і владою над своєю професією* на мапі культурних ландшафтів хорової України. Слід поспішати вивчати дорогоцінний досвід інтерпретаційного мислення диригента, його стильові пріоритети, жанрові уподобання. Інтерпретація творів визначними музикантами нашого століття є вагомою часткою хорового виконавства України, його безцінним скарбом.

Перспектива подальшого розвитку теми є двовекторною: слід продовжити вивчати репертуар камерного хору «*Cantus*» (твори Б. Бартока, Б. Бріттена, Б. Лятошинського, А. Пярта, Є. Станковича), а також складати цілісну «картину» хорової бахіани в інших містах України. Наприклад, масштабні бахівські фестивалі у м. Донецьку, що проходили до початку повномасштабної війни, досі не отримали належної оцінки, як в межах історично інформованого виконавства (*HIP*), так і в цілому як актуальні артефакти сучасної хорової бахіани.

ЛІТЕРАТУРА

- Берденнікова, К. (2008). *Гомілетичні традиції духовних кантат Й. С. Баха*. Київ: Музична Україна [рос.].
- Герасимова-Персидська, Н. (Упоряд.). (1985). *Бах та сучасність* [до 300-річчя від дня народження]. (3б. ст.). Київ: Музична Україна [рос.].
- Друскін, Я. С. (1972). *Про риторичні прийоми в музиці Й. С. Баха*. Київ: Музична Україна.
- Ніколаєвська, Ю. (2020). *Номо interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть*. (Монографія). Харків: Факт.
- Прокопов, С. (2019). Твори Й. С. Баха та Г. Ф. Генделя у виконанні студентського хору ХНУМ імені І. П. Котляревського. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 52, 22–37.
- Савон, Д. (2022). *Вокально-виконавські принципи музики Бароко на прикладі мотетів Й. С. Баха*. (Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту на здобуття творчого ступеня д-ра мистецтва). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- Apel, W. (1958). *Gregorian chant*. Bloomington: Indiana University Press.

REFERENCES

- Apel, W. (1958). *Gregorian chant*. Bloomington: Indiana University Press [in English].
- Berdennikova, K. (2008). *Homiletical traditions of spiritual cantatas by J. S. Bach*. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Russian].
- Druskin, Ya. S. (1972). *On rhetorical techniques in music J. S. Bach*. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Herasymova-Persydska, N. (Ed.). (1985). *Bach and modernity*. [To the 300th anniversary of his birth]. (Collected articles). Kyiv: Muzychna Ukraina [in Russian].
- Nikolaeivska, Yu. (2020). *Homo interpretatus in the musical art of the 20th – early 21st centuries*. (Monograph). Kharkiv: Fakt [in Ukrainian].
- Prokopov, S. (2019). Works by J. S. Bach and G. F. Handel performed by the Student Choir of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, & Theory and Practice of Education*, 52, 22–37.
- Savon, D. (2022). Vocal and performance principles of Baroque music on the example of J. S. Bach's motets. (Scientific justification of a creative artistic project for DMA degree). Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv.

Liudmyla Shapovalova

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
 Dr. habil. in Art Studies, Full Professor,
 Head of the Department of Interpretation and Music Analysis;
 e-mail: refleksia@ukr.net; ORCID iD: 0000-0002-9407-7337

Liu Dan

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
 postgraduate student, the Department of Interpretation and Music Analysis;
 e-mail: 56880072@qq.com; ORCID iD: 0009-0007-4325-3509

Choral Bachiana as a current strategy of Ukrainian art (interpretive commentary)

Statement of the problem. Choral “Bachiana” is one of the relevant areas of functioning of musical culture of the 21st century for many reasons. One of them is the flourishing of the tendency towards the performance restoration of Baroque music in the artistic practice of Western Europe; the second is especially relevant for its

Ukrainian “branch” – the absence of national and confessional boundaries in Bach’s choral works, their spiritual greatness. Finally, the highest level of Bach’s polyphonic technique, which requires significant performance efforts, provides an excellent opportunity for numerous choral groups in different cities of Ukraine to demonstrate their best performing qualities. The relevance of the topic is stipulated by the need to study the latest artefacts of Ukrainian choral performance, which indicate the ways of actualizing its development in the creative practice of the 21st century. The interpretative analysis of the cantata “Meine Seele erhebt den Herren” (BWV 10) in the performance embodiment of the chamber choir “Cantus” (the conductor – E. Sokach, Uzhgorod), as well as the Motet BWV 225 “Singet dem Herrn ein neues Lied” as a marker of choral Bachiana in modern Ukraine, is proposed.

Objectives, methods and novelty of the research. The purpose of the article is to comment on the concert artefact in the light of the actualization of the interpretation of Bach’s choral work as a strategy for the development of Ukrainian professional choral performance. The scientific novelty of the results obtained lies in substantiating the role of choral Bachiana as a performance phenomenon, which is of strategic importance for the professional choral school, and an interpretative commentary on two Bach’s works in the context of modern performance strategy in Ukraine. The research methods are: historical-contextual – allows expanding the modern understanding the deep “codes” of the baroque text; genre-stylistic – aimed at identifying the typological in the interpretation of the biblical theme; performance and interpretative – reveals the personal vision of the conductor.

Research results and conclusion. The differences in J.S. Bach’s choral writing are studied on the basis of a comparison of the author’s concept of the selected compositions, genre semantics and performing stylistics. The polyphonic writing, choral texture, cycle composition, artistic image and articulation, and individual conductor’s requirements for the implementation of selected scores, which are examples of the highest polyphonic complexity for choristers, are considered.

The conclusion define the role of conductor E. Sokach as an interpreter of J. S. Bach’s music: polyphonic mastery, rhetorical tension, and the reproduction of the theological depth of the content of the compositions achieve exceptional unity and impressive power in the conductor’s reading, giving the performance an almost sacred status of “theology in sounds”.

Keywords: cantata; motet; baroque style; polyphonic writing; choral texture; cycle composition; dramaturgy of artistic image.

Стаття надійшла до редакції 12 лютого 2025 року

Розділ 3.

ХАРКІВСЬКІ КОНТЕКСТИ

УДК 785.03.071(477.54-25)"188"(045)

DOI 10.34064/khnum2-38.16

Лошков Юрій Іванович

Харківська державна академія культури,
доктор мистецтвознавства, професор кафедри народних інструментів;
e-mail: uiloshkov@ukr.net; ORCID iD: 0000-0003-0621-2808

Костогриз Сергій Олександрович

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри народних інструментів України;
e-mail: sergejkostogriz@gmail.com; ORCID iD: 0000-0003-0944-6060

**«Музичний гурток» та концертне життя Харкова
другої половини 1880 років**

Харків як один із провідних українських регіональних центрів завжди відігравав помітну роль у культуротворчих процесах, зацікавлюючи дослідників, зокрема, своїм концертним життям. Помітну роль у музичній культурі міста в 1880–1910 роках відігравав Харківський музичний гурток (ХМГ) – просвітня організація, функціонування якої ґрунтувалося на творчій взаємодії професійних музикантів і аматорів. Перерва в роботі гуртка з 1890-го до грудня 1896 року свідчить про наявність двох етапів діяльності цього об'єднання. Метою запропонованого дослідження є з'ясування специфіки функціонування та ролі Харківського музичного гуртка в культурному житті міста другої половини 1880 років. Поєднання історичного та мистецтвознавчого дослідницьких підходів, компаративного аналізу широкого кола інформаційних джерел дозволило відтворити картину концертної діяльності ХМГ та уможливило висновок про те, що визначальну роль в її організації відігравали лідерські якості та виконавська творчість С. Неметця, який залучав до участі в публічних заходах визнаних професійних музикантів, обдарованих аматорів та учнівську молодь. Отже, протягом 1885–1889 років просвітницька і концертна практика гуртка посідала помітне місце в музичному житті Харкова і вельми позитивно сприймалась містянами.

Ключові слова: музичне мистецтво; музичне просвітництво; музичне виконавство; Харківський музичний гурток; оркестр; хор; вокал; професіоналізм; аматорство; репертуар.

Постановка проблеми.

Діяльність просвітніх організацій на теренах України XIX – початку XX століття є помітним явищем та одним з провідних чинників формування культурного простору в українських регіонах тієї доби. Так, в одному з провідних культурних центрів України – Харкові – на той час функціонували просвітні музичні об'єднання, зокрема Харківський музичний гурток (*далі – ХМГ*). Його діяльність була тривалою – 1884–1912 роки, з перервою в сім років, та відіграла помітну роль у культурному житті міста. У різні роки активними членами ХМГ були як талановиті аматори, так і досвідчені професійні музиканти: С. Неметць, Є. Люба-Євдокимова, А. Бенш, О. Літинський та інші. Професійна самореалізація таких митців формувала специфіку концертної практики як власне гуртка, так і Харкова в цілому. Отже, вивчення здобутків цих музикантів-практиків сприятиме осмисленню ролі особистості в культуротворчих процесах, що надає актуальності розвідці специфіки організаційної діяльності та виконавської творчості музикантів ХМГ, як вивченню особливостей його функціонування, так і осмисленню ролі цієї організації в культурному просторі міста та України в цілому.

Останні дослідження і публікації. Діяльність ХМГ не привертала уваги авторів хрестоматійних праць з історії музичної культури міста – Й. Миклашевського (1967) та О. Кононової (2004). Утім, від 2010 років простежується активізація дослідницького інтересу до музичної практики в Харкові XIX – початку XX століття, зумовлена спрощенням доступу до періодичних видань того часу, завдяки цифровізації значного обсягу таких видань, здійсненій, зокрема, бібліотекою Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Аналіз інформаційного матеріалу стосовно музичної практики, який друкувався на шпальтах харківських газет, дає дослідникам широкі

можливості достеменної реконструкції подій і художніх явищ того періоду. Зокрема, про функціонування ХМГ писали: В. Щепакін в контексті вивчення професійної діяльності чеського митця С. В. Неметця (Щепакін, 2016: 328–340); Т. Большакова, наводячи фактологічний матеріал щодо побутування в місті струнно-щипкових інструментів (Большакова, 2022); Пен Лю, досліджуючи специфіку вокального мистецтва Харкова (Пен Лю, 2024: 68–71). Матеріали, які містяться в названих публікаціях, стосуються окремих періодів і аспектів діяльності ХМГ, що не дає оптимального уявлення про це культурно-мистецьке явище.

Важливим інформаційним джерелом щодо осмислення специфіки функціонування ХМГ стали публікації в тогочасній місцевій пресі, які тією чи іншою мірою сприяють висвітленню цього питання.

Мета статті – з'ясувати специфіку функціонування та роль Харківського музичного гуртка в культурному, зокрема концертному, житті міста другої половини 1880 років. Об'єктом дослідження постає музична культура Харкова останніх десятиліть XIX століття, предметом – специфіка діяльності Харківського музичного гуртка протягом 1884–1889 років.

Методологія дослідження. Застосоване поєднання історичного та мистецтвознавчого підходів, емпіричного та компаративного методів аналізу для визначення особливостей діяльності, ролі та значення ХМГ в культурному житті Харкова другої половини 1880 років.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Харківський музичний гурток – яскравий приклад мистецького об'єднання за участю як професіоналів, так і аматорів, що з XIX століття набували поширення в Україні, втілюючи на практиці ідеї просвітництва. На чолі створеного в середині 1884 року ХМГ стояв П. Безсонов, який на початковому етапі керував аматорським оркестром (Щепакін, 2016: 329), влаштовував публічні лекції з історії музики та брав участь у публічних заходах гуртка як співак (Місцева хроніка, 1885: 1 жовт.; Місцева хроніка, 1885: 30 груд.). ХМГ функціонував як офіційна організація із затвердженим статутом та керівним

органом – розпорядчим комітетом, який регулярно проводив збори членів гуртка для вирішення нагальних питань (Хроніка, 1886: 15 січ.). Визнаючи благодійність основою діяльності гуртка, його керівництво проголошувало орієнтацію на музичне аматорство, на противагу вже досить тривалий час діючому в місті професійному Харківському відділенню Російського музичного товариства (*далі ХВ РМТ*). Зазначимо, що, поряд із ХВ РМТ, Музичний гурток був у Харкові на той період одним з двох об'єднань, чия діяльність полягала в активній участі в концертному житті міста. Фінансовою основою функціонування ХМГ, як і інших тогочасних офіційних об'єднань, були щорічні внески членів гуртка та доходи від концертних виступів (Щепакін, 2016: 330).

Вочевидь, відсутність організаційної практики у керівників новоствореного гуртка зумовила запрошення з початку 1885 року до співпраці з аматорським об'єднанням С. В. Неметця – чеського професійного музиканта зі значним організаційним, педагогічним та виконавським, зокрема капельмейстерським, досвідом (Щепакін, 2005: 148–149), що сприяло активізації діяльності ХМГ (Хроніка, 1886: 29 бер.). Вже на етапі формування та репетиційної роботи з оркестром і хором гуртка авторитет С. Неметця в місті відіграв важливу роль. Якщо наприкінці 1884 року оркестр гуртка збирався в приватній бібліотеці та час від часу там же супроводжував музикою аматорські спектаклі (Щепакін, 2016: 330), то завдяки співпраці з С. Неметцем ХМГ мав змогу безкоштовно користуватися для своїх репетицій, музичних вечорів і концертів приміщеннями таких впливових харківських організацій, як Біржовий комітет, Дворянське та Шляхетне зібрання (Хроніка, 1886: 29 січ.). На нашу думку, саме реноме С. Неметця в харківському культурному середовищі зумовлювало активну увагу місцевої преси до справ ХМГ: газети містили не тільки програми концертних заходів та враження від них, а й повідомлення про збори членів гуртка і питання, які обговорювалися під час таких зібрань (Хроніка, 1886: 15 січ.).

Якщо оркестр за керівництва П. Безсонова складався з 25 аматорів, то С. Неметць суттєво збільшив кількісний склад цього музичного

колективу, залучаючи, зокрема, студентів з університетського оркестру, яким чеський митець керував протягом 1881–1884 років (Чжан Лічуань, 2023), та своїх учнів-струнників (Частина неофіційна, 1885: 11 груд.). Таке підсилення оркестру сприяло залученню в концертний репертуар музичного колективу високохудожніх симфонічних творів. Так, у програмах першого (9.12.1885) і другого (15.03.1886) симфонічних зібрань ХМГ у виконанні оркестру прозвучали, відповідно, П'ята симфонія Л. Бетховена й увертюри «Тиша на морі й щасливе плавання» Ф. Мендельсона та «Оберон» К. М. Вебера (Місцева хроніка, 1885: 2 груд.); Симфонія *D-dur* Й. Гайдна, увертюра «Сон літньої ночі» Ф. Мендельсона, «Малоросійський козачок» О. Даргомижського (Мистецтво та наука, 1886: 14 бер.). Основу програми концерту гуртка 12.04.1877 року склали Третя симфонія І. Раффа, концертна увертюра «Привіт весні» С. Немеця і симфонічна поема «*Danse macabre*» К. Сен-Санса (Наука, Література та Мистецтво, 1887: 11 квіт.), а 23.01.1888 року – Симфонія № 3 Ф. Мендельсона та «*Danse macabre*» К. Сен-Санса (Місцева хроніка, 1888: 20 січ.).

Крім симфонічних концертів, публічними заходами ХМГ у другій половині 1880 років були камерні зібрання та родинно-музичні вечори¹ (Мистецтво та наука, 1886: 9 січ.). Їхня популярність у місті забезпечувалася орієнтацією С. Немеця при складанні програм виступів на смаки публіки, тобто бажання отримати приємне враження від музики, різноманітної за формами та засобами. Як і під час роботи С. Немеця в Харківському університеті, у концертах ХМГ під його керівництвом оркестр виступав окремо симфонічним та струнним складами; у виконанні струнного оркестру звучали твори К. Бергхауза, А. Дворжака, Ш. Гуно та інші.

Керуючи водночас оркестром і хором гуртка, С. Немець запроваджував у репертуар хорові твори з оркестровим супроводом. Зокрема, під час заходу гуртка 9.12.1885 року була виконана фантазія

¹ Окрім того, виконавські сили гуртка брали участь у міських благодійних концертах.

для хору й оркестру «Біля річки, біля мосту» А. Лядова (Місцева хроніка, 1885: 2 груд.); 15.03.1886 року прозвучав твір С. Неметця «*Ave Maria*» для хору та оркестру (Мистецтво та наука, 1886: 14 бер.). Після того, як у 1887 році хор ХМГ очолила «досвідчена й талановита капелмейстерша» Є. Люба-Євдокимова, в концертних заходах звучали хорові твори з опер М. Глинки, С. Монюшка, А. Рубінштейна та ін.

Значне місце в концертах ХМГ посідали виступи солістів, зокрема співаків-аматорів К. Шереметьєвської, графині Санта-Марині, З. Шехтохіної, П. Безсонова, П. Кравцова, Ю. Даниловича та ін. Більшість з них здобувала вокальні навички під час приватних занять із досвідченими митцями, які мали значну практику виступів на професійній сцені. Яскравим прикладом такого роду є участь у публічних заходах ХМГ К. Родзянко, учениці колишньої успішної оперної співачки О. Силуянової-Кондирєвої, яка з 1880 років займалася професійною вокальною підготовкою в Харкові (Мистецтво та наука, 1886: 31 січ.).

Сценічний репертуар співаків, які з професійних позицій опрацьовували вокал, складався як з популярних у пересічній публіки творів, зокрема романсів і народних пісень, так і з оперних номерів, що передбачало вже певний рівень володіння співацькими навичками. Так, у програмі концерту в 1886 році К. Родзянко виконувала разом зі скрипалем В. Вальтером романс «Повірена зірка» В. РобAUDI та сцену Груні «Що за радість життя дівоче» з опери «Вража сила» О. Серова (Мистецтво та наука, 1886: 31 січ.). Подібну вокальну підготовку мали й талановитий студент Харківського університету Ю. Данилович та місцева аматорка А. Суботіна. Перший співав романс «Два гренадери» Р. Шумана та арію Фімена з опери Дж. Верді «Дон Карлос» (Місцева хроніка, 1888: 24 лют.), а А. Суботіна чудово виконувала українські пісні та романси (Місцева хроніка, 1888: 25 лют.).

Поряд з такими аматорами виступали колишній педагог місцевих музичних класів, віолончеліст О. Маурер, учні С. Неметця, скрипалі В. Вальтер і Й. Шнірлін, піаністка С. Дайхес та інші. Залучення професійних музикантів сприяло підвищенню якісного рівня концертних заходів аматорського гуртка, про що свідчить виконання в різні часи

скрипкового й фортепіанного концертів Ф. Мендельсона (Мистецтво та наука, 1886: 31 січ.; Мистецтво та наука, 1886: 14 бер.), Фантазії на теми опери Ш. Гуно «Фауст» П. Сарасате (Місцева хроніка, 1888: 20 січ.), фортепіанних творів Р. Шумана та Ф. Шопена (Місцева хроніка, 1888: 24 лют.) тощо.

Різноманітність програм концертних заходів ХМГ сприяла його публічному успіхові та позитивному реноме серед харківської інтелігенції. Яскравим прикладом такої різноманітності є програма родинного вечора гуртка 31.01.1886 року, яка складалася, зокрема, з оркестрової музики: симфонічної (увертюра до опери «Вільгельм Тель» Дж. Россіні, «Танці баядерок і наречених у кашемірі» та «Весільна хода» з опери «Фераморс» А. Рубінштейна, Вальс-фантазія М. Глінки) та для струнного складу («Серенада» К. Бергхауза). Між оркестровими номерами звучали: «*Ave verum*» В. А. Моцарта у виконанні хору гуртка та, крім одного інструментального твору (Концерт для скрипки Ф. Мендельсона у виконанні Й. Шнірліна), вокальна музика. Крім романсу й оперного номеру, виконаних К. Родзянко, П. Кравцов співав романс «Вигнанець» Ю. Капрі (Мистецтво та наука, 1886: 31 січ.).

Відзначаючи, що захід пройшов дуже вдало, рецензент того концерту наголошував, що публіці сподобалися не тільки виступи солістів, а й оркестрові твори. За традицією тогочасних благодійних заходів, після концертного відділення відбулися танці, які «відзначалися значною жвавистю й тривали майже до п'ятої години ранку», що справило враження «суто родинного характеру». Автор публікації, акцентуючи увагу на численності присутніх на заході, висловлював думку, що «недовго існуючий музичний гурток набирає все більшої популярності в середовищі місцевої інтелігенції та користується цілком заслуженими їй симпатіями» (Хроніка, 1886: 2 лют.). Вважаємо, що висловлені рецензентом враження засвідчують переваги публічних заходів ХМГ, де, крім різноманітної концертної програми, надавалася можливість приємного активного відпочинку.

Популярність ХМГ в культурному середовищі Харкова підтверджують і висновки В. Щепакіна щодо концертної діяльності гуртка

1886–1888 років. Науковець доводить її успішність з погляду як відвідування заходів публікою, так і того позитивного враження, яке вони по собі залишали, про що свідчать висловлювання на сторінках харківських газет; крім того, у столичній пресі відзначалася роль ХМГ і особисто С. Неметця «в справі музичного розвитку харківської публіки» (Щепакін, 2016: 333–336).

Таке сприйняття концертів ХМГ публікою створювало серйозну конкуренцію мистецько-просвітнім заходам ХВ РМТ, яке позиціонувало себе як основний у місті осередок ретрансляції музичного академізму, зокрема шляхом професійного відтворення симфонічної музики. З одного боку, виконавський рівень аматорського симфонічного оркестру ХМГ під керівництвом С. Неметця позитивно сприймався харківською газетною критикою і навіть столичними кореспондентами ще в 1887 році (Щепакін, 2016: 335). Таке враження пояснюється тим, що С. Неметць активно залучав до участі в заходах аматорської організації музикантів, які здобували спеціальну освіту та мали досвід виступів на професійній сцені, тобто фактично не були аматорами. Завдяки такому залученню якість музики, що звучала в концертах аматорського гуртка, справляла позитивне враження та несуттєво відрізнялася від сприйняття музики, яка пропонувалася в заходах ХВ РМТ.

З другого боку, І. Слатін як музичний керівник та організатор симфонічних і камерних зібрань ХВ РМТ не пропонував такого розмаїття концертних програм, віддаючи перевагу досить складній для сприйняття пересічною публікою музиці. Програму концертів, зокрема симфонічних зібрань Товариства, традиційно складала переважно серйозна музика: обов'язково звучали симфонія, два крупних симфонічних твори (увертюри, фантазії, музичні картини тощо), соло інструменталістів та інколи вокалістів у супроводі оркестру (Zhang Lichuan, 2024). Якщо благодійні музичні зібрання ХВ РМТ, у яких брали участь тільки учні ХМУ, проходили при переповнених слухачами залах, завдяки зацікавленості публіки виступами небайдужих для неї молодих виконавців (Музична нотатка, 1886: 6 лют.), то вищезазначена орієнтація І. Слатіна при складанні концертних

програм ставала причиною незадовільного відвідування харків'янами заходів під егідою ХВ РМТ.

Дотримуючись суто просвітницької спрямованості, ХВ РМТ не проводило після закінчення концертів танцювальних програм, традиційних для публічних заходів ХМГ, що також давало гуртку перевагу над ним з погляду пересічної публіки. Ця перевага відчутно позначалася на відвідуванні публічних заходів І. Слатіна ще й тому, що концерти обох музичних об'єднань міста відбувалися в один період часу.

Імовірно, саме така конкуренція між двома музичними об'єднаннями Харкова була причиною негативних висловлювань щодо якості відтворення симфонічної музики в столичній пресі (Щепакін, 2016: 336–339). Зауважимо, що критика стосувалася саме симфонічного оркестру і його керівника С. Неметця. Можливо, саме це стало причиною припинення, з одного боку, співпраці С. Неметця з ХМГ наприкінці 1888 року, а з іншого – появи критичних публікацій.

З кінця 1888 року керівництво концертною діяльністю ХМГ, ймовірно, очолив відомий харківський музично-громадський діяч П. Кравцов, який на той час був обраний членом розпорядчого комітету гуртка. До керівництва музичними колективами ХМГ долучилися професійні музиканти, які певний час займалися викладацькою діяльністю в освітньому закладі ХВ РМТ: оркестр очолював авторитетний у Харкові піаніст – виконавець і педагог А. Бенш (Місцева хроніка, 1888: 2 листоп.), а хор – вокалістка і досвідчений педагог К. Прохорова-Мауреллі (Місцева хроніка, 1888: 25 листоп.), а з початку 1889 року – відомий у Харкові організатор і керівник хорів О. Літинський.

Про наповненість концертних програм ХМГ того часу дають уявлення газетні кореспонденції. Так, у заході гуртка 8.12.1888 року, який мав схвальні відгуки в пресі (Наука, Література та Мистецтво, 1888: 8 груд.), оркестр під керівництвом А. Бенша відкрив концерт Менуєтом і Фіналом із Симфонії Й. Гайдна та завершив програму увертюрою до опери «*Die Felsenmühle zu Etalieres*» К. Рейсігера. Як солісти в цьому заході виступали місцева аматорка княгиня К. Шаховська, виконавиця на арфі, скрипаль С. Гінзбург, піаніст А. Бенш та вокалістка

З. Ільїна-Фатєєва (Театр і музика, 1888: 10 груд.). Програму родинно-музичного вечора ХМГ 12.02.1889 року склали: оркестрові номери (увертюра до оперети «Пікова дама» Ф. Зуппе та музичні мініатюри для струнного оркестру Е. Гріга), виступи співаків Ю. Даниловича та М. Кочетової-Файст, яка виконувала Каватину з опери «Цариця Савська» («La Reine de Saba») Ш. Гуно і Серенаду Г. Браги, та віолончеліста П. Нікольського з творами Г. Гольтермана й К. Давидова; урізноманітнювала програму декламація (Театр і музика, 1889, 12 лют.).

З початку 1889 року заходи ХМГ проходили як родинні музичні вечори, де після концертного відділення традиційно відбувалися танці (Хроніка, 1889, 2 лют.). До концертних виступів долучалися нові місцеві музиканти. Так, під час родинно-танцювального вечора гуртка 19.02.1889 року співала випускниця місцевого музичного училища О. Рибчинська, твори Л. Шпора та Г. Венявського виконував скрипаль О. Куш, акомпанували солістам піаністи Л. Лісовський та Г. Стрижевський (Театр і музика, 1889: 18 лют.).

У той період концертні заходи гуртка проходили в приміщенні магазину місцевого комерсанта Ф. Єнуровського, облаштованому під концертну залу з досить гарною акустикою. Кореспондент повідомляв читачам: «Публіка охоче відвідує вечори ХМГ, які проходять весело й жваво. Оркестр під керівництвом А. Бенша, хоча й виконує не настільки строгий репертуар, як до того, утім ці номери виконуються дуже струнко й красиво. Значний успіх, наприклад, має увертюра з оперети «Пікова дама» Ф. Зуппе, яка повторюється на *bis* за бажанням публіки» (Хроніка, 1889: 14 лютого). Отже, репертуар оркестру за часів керівництва А. Бенша характеризувався орієнтацією на легку для сприйняття пересічною публікою музику, що, ймовірно, також стало одним із чинників припинення конкуренції між ХМГ і ХВ РМТ.

Наприкінці березня 1889 року ХМГ закінчував сезон концертом у залі Дворянських зборів. Оркестром гуртка, підсиленним професійними музикантами, були виконані Друга симфонія (*D-dur*) Й. Гайдна, увертюри Л. Бетховена «Егмонт» і К. М. Вебера до опери «Оберон», а хором під керівництвом О. Літинського – номер з опери «Діти степів»

А. Рубінштейна та твір А. Контського «Пропадала головонька». Під акомпанемент оркестру А. Суботіна співала арію М. Глинки, а віолончеліст П. Нікольський грав п'єси К. Давидова і Д. Поппера (Театр і музика, 1889: 28 бер.).

Восени 1889 року харківська преса ще містила запрошення охочим брати участь в оркестрі та хорі ХМГ (Хроніка, 1889: 20 верес.). До кінця року були проведені два родинно-музичних вечори, які відвідували, здебільшого, члени гуртка та їх оточення. Нарешті, в жовтні 1890 року фейлетоніст харківської газети «Південний край» писав: «Розшукується невідомо куди зниклий Харківський музичний гурток» (Шпилька, 1890: 14 жовт.). Отже, у 1890 році ХМГ припинив свою діяльність, що, на нашу думку, спричинено відсутню досвідченого й авторитетного організатора, яким був протягом 1885–1888 років С. Неметць. За ініціативи харківської інтелігенції, зокрема П. Кравцова, гурток відновився в грудні 1896 року, що стало початком другого, найбільш плідного й тривалого періоду діяльності просвітницького об'єднання музикантів – професіоналів і аматорів.

Висновки.

Наведений матеріал уможливує висновок про те, що протягом 1885–1889 років помітне місце в музичному житті Харкова посідала концертна практика ХМГ – об'єднання професійних музикантів і аматорів на основі просвітницьких ідей. Визначальну роль у спрямованості концертної діяльності гуртка у 1885–1888 роках відігравали організаційний хист і виконавська творчість С. Неметця. Залучення ним до участі в публічних заходах ХМГ професійних музикантів як солістів і талановитих аматорів та учнівської молоді як оркестрантів сприяло позитивному сприйняттю харків'янами як рівня виконання, якості відтворення музики, так і взагалі діяльності гуртка.

Перспективи дослідження. Подальше дослідження специфіки діяльності як провідних професійних музикантів, так і просвітніх організацій, характер функціонування яких значною мірою визначався творчими пошуками митців, які існували в різних регіонах України

у XIX–XX століттях, сприятиме осмисленню мистецької практики як основи національної музичної культури.

ЛІТЕРАТУРА

- Большакова, Т. (2022). Становлення виконавства на струнно-щипкових інструментах у Харкові (за матеріалами періодичних видань середини XIX – початку XX століть). *Культура України*, 76, 126–138.
- Кононова, О. (2004). *Музична культура Харкова кінця XVIII – початку XX ст.* Харків: Основа.
- Миклашевський, Й. (1967). *Музична і театральна культура Харкова XVIII–XIX ст.* Київ: Наукова думка.
- Мистецтво та наука. (1886, 14 березня). *Харківські губернські відомості* [рос.].
- Мистецтво та наука. (1886, 31 січня). *Харківські губернські відомості* [рос.].
- Мистецтво та наука. (1886, 9 січня). *Харківські губернські відомості* [рос.].
- Місцева хроніка. (1885, 1 жовтня). *Південний край* [рос.].
- Місцева хроніка. (1885, 2 грудня). *Південний край* [рос.].
- Місцева хроніка. (1885, 30 грудня). *Південний край* [рос.].
- Місцева хроніка. (1888, 2 листопада). *Південний край* [рос.].
- Місцева хроніка. (1888, 20 січня). *Південний край* [рос.].
- Місцева хроніка. (1888, 24 лютого). *Південний край* [рос.].
- Місцева хроніка. (1888, 25 листопада). *Південний край* [рос.].
- Місцева хроніка. (1888, 25 лютого). *Південний край* [рос.].
- Музична нотатка. (1886, 6 лютого). *Харківські губернські відомості* [рос.].
- Наука, Література та Мистецтво. (1887, 11 квітня). *Харківські губернські відомості* [рос.].
- Наука, Література та Мистецтво. (1888, 8 декабля). *Харківські губернські відомості* [рос.].
- Пен Лю. (2024). *Вокальне мистецтво Харкова другої половини XIX ст.* (Дис. ... д-ра філософії). Харківська державна академія культури. Харків.
- Театр і музика. (1888, 10 грудня). *Південний край* [рос.].
- Театр і музика. (1889, 12 лютого). *Південний край* [рос.].
- Театр і музика. (1889, 18 лютого). *Південний край* [рос.].
- Театр і музика. (1889, 28 березня). *Південний край* [рос.].
- Хроніки. (1886, 15 січня). *Харківські губернські відомості* [рос.].
- Хроніки. (1886, 2 лютого). *Харківські губернські відомості* [рос.].
- Хроніки. (1886, 29 березня). *Харківські губернські відомості* [рос.].
- Хроніки. (1886, 29 січня). *Харківські губернські відомості* [рос.].

- Хроніки. (1889, 14 лютого). *Харківські губернські відомості* [рос.].
- Хроніки. (1889, 2 лютого). *Харківські губернські відомості* [рос.].
- Хроніки. (1889, 20 вересня). *Харківські губернські відомості* [рос.].
- Частина неофіційна (1885, 11 грудня). *Харківські губернські відомості* [рос.].
- Чжан Лічуань. (2023). Аматорське симфонічне виконавство в освітньому середовищі: студентський оркестр Харківського університету 1880-х – 1890-х рр. *Культура України*, 82, 86–93.
- Шпилька. (1890, 14 октябрю). Сілуети місцевого життя. *Південний край* [рос.].
- Щепакін, В. (2005). *Чеські музиканти в Україні*. Харків: ХДАК.
- Щепакін, В. (2016). *Музична культура Сходу та Півдня України другої половини XIX – початку XX ст.: європейські виміри*. Харків: ХДАК.
- Zhang Lichuan. (2024). Factors Influencing the Conduct of Ilya Slatin's Symphonic Concerts in Kharkiv in the 1870s–1880s. *Culture if Ukraine*, 86, 80–88.

REFERENCES

- Art and Science. (1886, January 31). *Kharkov Provincial Gazette* [in Russian].
- Art and Science. (1886, January 9). *Kharkov Provincial Gazette* [in Russian].
- Art and Science. (1886, Marth 14). *Kharkov Provincial Gazette* [in Russian].
- Bolshakova, T. (2022). The formation of performance on stringed and plucked instruments in Kharkiv (based on materials from periodicals of the mid-19th – early 20th centuries). *Culture of Ukraine*, 76, 126–138 [in Ukrainian].
- Chronicles. (1886, February 2). *Kharkov Provincial Gazette* [in Russian].
- Chronicles. (1886, January 15). *Kharkov Provincial Gazette* [in Russian].
- Chronicles. (1886, January 29). *Kharkov Provincial Gazette* [in Russian].
- Chronicles. (1886, Marth 29). *Kharkov Provincial Gazette* [in Russian].
- Chronicles. (1889, February 14). *Kharkov Provincial Gazette* [in Russian].
- Chronicles. (1889, February 2). *Kharkov Provincial Gazette* [in Russian].
- Chronicles. (1889, September 20). *Kharkov Provincial Gazette* [in Russian].
- Kononova, O. (2004). *Musical culture of Kharkiv in the late 18th – early 20th centuries*. Kharkiv: Osnova [in Ukrainian].
- Local Chronicles. (1885, December 2). *Southern region* [in Russian].
- Local Chronicles. (1885, December 30). *Southern region* [in Russian].
- Local Chronicles. (1885, October 1). *Southern region* [in Russian].
- Local Chronicles. (1888, February 24). *Southern region* [in Russian].
- Local Chronicles. (1888, February 25). *Southern region* [in Russian].
- Local Chronicles. (1888, January 20). *Southern region* [in Russian].
- Local Chronicles. (1888, November 2). *Southern region* [in Russian].

- Local Chronicles. (1888, November 25). *Southern region* [in Russian].
- Musical note. (1886, February 6). *Kharkov Provincial Gazette* [in Russian].
- Myklashevskiy, J. (1967). *Musical and theatrical culture of Kharkiv in the 18th – 19th centuries*. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
- Peng Liu. (2024). *Vocal art of Kharkiv in the second half of the 19th century*. (PhD diss.). Kharkiv State Academy of Culture. Kharkiv [in Ukrainian].
- Science, Literature and Art. (1887, April 11). *Kharkov Provincial Gazette* [in Russian].
- Science, Literature and Art. (1888, December 8). *Kharkov Provincial Gazette* [in Russian].
- Shchepakina, V. (2016). *Musical culture of the East and South of Ukraine in the second half of the 19th and early 20th centuries: European dimensions*. Kharkiv: KhDAK [Kharkiv State Academy of Culture] [in Ukrainian].
- Shchepakina, V. (2005). *Czech musicians in Ukraine*. Kharkiv: KhDAK [Kharkiv State Academy of Culture] [in Ukrainian].
- Shpil'ka. (1890, October 14). Silhouettes of local life. *Southern region* [in Russian].
- Theater and music. (1888, December 10). *Southern region* [in Russian].
- Theater and music. (1889, February 12). *Southern region* [in Russian].
- Theater and music. (1889, February 18). *Southern region* [in Russian].
- Theater and music. (1889, March 28). *Southern region* [in Russian].
- Unofficial part. (1885, December 11). *Kharkov Provincial Gazette* [in Russian].
- Zhang Lichuan. (2023). Amateur symphonic performance in an educational environment: the Student Orchestra of Kharkiv University in the 1880s – 1890s. *Culture of Ukraine*, 82, 86–93 [in Ukrainian].
- Zhang Lichuan. (2024). Factors Influencing the Conduct of Ilya Slatin's Symphonic Concerts in Kharkiv in the 1870s–1880s. *Culture of Ukraine*, 86, 80–88 [in English].

Yurii Loshkov

Kharkiv State Academy of Culture,
Doctor of art, Professor, the Department of Folk Instruments
e-mail: uiloshkov@ukr.net; ORCID iD: 0000-0003-0621-2808

Sergey Kostohryz

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
PhD in Art Studies, Associate Professor,
the Department of Folk Instruments of Ukraine
e-mail: sergejkostogrizz@gmail.com; ORCID iD: 0000-0003-0944-6060

“Musical circle” and concert life of Kharkiv in the second half of the 1880s

Statement of the problem. *The activity of educational organizations in Ukraine in the XIX – early XX centuries was a notable feature of and one of the leading factors in the formation of cultural space in the Ukrainian regions of the period. One among these associations was the Kharkiv Musical Circle, which functioned between 1884 and 1912, with a break of seven years, and played a significant role in the cultural life of Kharkiv. Over the years, both talented amateurs and experienced professional musicians such as S. Nemets, E. Liuba-Yevdokymova, A. Bensch, O. Litynsky, and others were active members of the Kharkiv Music Circle. Determining the specifics of the organizational activities of the Kharkiv Music Circle and performing arts of professional musicians connected with it is relevant, as it contributes to both understanding the sense of the activity and the role of this organization in the cultural space of the city and Ukraine as a whole.*

Objectives, methods and novelty of the research. *The purpose of the study is to clarify the specifics of the functioning and role of the Kharkiv Musical Circle in the cultural space of Kharkiv in the second half of the 1880s. The research combines the historical and art studies approaches, empirical and comparative methods of analysis. The scientific novelty of the study lies in the introduction of little-known, previously unpublished facts from the musical history of Kharkiv into the academic discourse in the field of art studies, which highlight the specifics of the functioning of the Kharkiv Music Circle as an association of professional musicians and amateurs based on ideas of enlightenment.*

Research results. *The Kharkiv Music Circle is a great example of the artistic community of both, professionals and amateurs, similar to those that have spread in Ukraine since the nineteenth century and put into practice the idea of enlightenment. During 1885–1888, the concert activities of the Kharkiv Music Circle were led by S. Nemetz, a Czech professional musician with extensive organizational, pedagogical, and performance experience, notably of Kapellmeister. The public events of the Kharkiv Music Circle were held as symphony concerts, chamber music gatherings, and family music evenings and were popular in the city thanks to S. Nemetz’s focus on the musical preferences of the local community.*

An important role in the concert practice of the Kharkiv Music Circle was played by the symphony orchestra under the direction of the abovementioned S. Nemets, and from the end of 1888 – by the talented pianist, performer and teacher A. Bensch. The orchestra actively involved musicians with special education and

experience of performing on the professional stage, which contributed to a positive impression of the quality of the music performed. The concerts of the group featured performances by the choir and soloists – amateur singers and professional instrumentalist singers. The diversity of the Kharkiv Musical Circle's concert programs contributed to its public success and positive reputation among the Kharkiv intelligentsia. In 1890, the Kharkiv Musical Society ceased its activities, which was caused by the absence of an experienced and influential manager of S. Nemets' level.

Conclusion. *It has been proven that during 1885–1889, a prominent place in the musical life of Kharkiv was held by the concert practice of the Kharkiv Music Circle, an association of professional musicians and amateurs based on enlightenment ideas. S. Nemets's organizational skills and performance creativity played a key role in the guiding the direction of the group's concert activities in 1885–1888. His involvement of professional musicians as soloists and talented amateurs and students as orchestra players in the public events of the Kharkiv Music Circle contributed to positive perception of the Circle's activities and quality of their performance by Kharkiv residents.*

Keywords: *musical art; musical enlightenment; musical performance; Kharkiv music circle; orchestra; choir; vocal; professionalism; amateurism; repertoire.*

Стаття надійшла до редакції 5 лютого 2025 року

УДК780.616.41.071.5(477.54/.62)"20"

DOI 10.34064/khnum2-38.17

Кужба Михайло Дмитрович

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
доктор мистецтва, старший викладач кафедри народних інструментів України;
e-mail:kuzhba@ukr.net; ORCID iD:0000-0002-5762-8574

Юрченко Ольга Петрівна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
кандидат мистецтвознавства, старший викладач
кафедри народних інструментів України;
e-mail:yurchenkocimb@ukr.net; ORCID ID:0000-0003-1282-4595

**Нові виміри творчості
слобожанської цимбальної школи у XXI столітті**

Історія слобожанської цимбальної школи налічує більше 45 років активної діяльності. Різні роки її існування пов'язані з різними етапами розвитку – від становлення системи професійної освіти до наукового обґрунтування окремих питань цимбалознавства. У статті вперше виокремлено та проаналізовано нові виміри творчості представників цимбальної школи, розкрито особливості їхньої творчої, наукової, методичної, організаційної, редакторсько-аранжувальної діяльності з урахуванням непростих викликів сьогодення для мистецького світу Харкова, зокрема його цимбальної спільноти. Здійснено спробу оцінити й досягнути значення діяльності цимбалістів для збереження та, в перспективі, – подальшого розвитку народно-інструментального мистецтва Харкова як складової іміджу української культури.

Ключові слова: сучасна творчість; школа виконавства; Слобожанська цимбальна школа; цимбальне виконавство; виконавські конкурси; Всеукраїнський конкурс цимбалістів імені Олени Костенко; народно-інструментальне мистецтво; мистецькі проекти; концертна діяльність.

Постановка проблеми.

Історія професійної цимбальної школи Слобожанщини налічує вже 45 років від моменту відкриття першого класу цимбалів Оленою Костенко в Харківській дитячій музичній школі імені В. І. Сокальського в 1979 році. Сьогодні класи цимбалів діють

у багатьох закладах освіти Харкова та області на всіх рівнях мистецької освіти: початковому, фаховому передвищому, вищому. В регіоні функціонує 8 мистецьких шкіл, 2 фахових коледжі та 2 заклади вищої освіти. Така кількість класів гри на цимбалах стала можливою завдяки низці чинників: активній науково-творчій, викладацькій та організаційній діяльності фундаторки школи; збільшенню кількості дипломованих спеціалістів – випускників закладів вищої освіти; закупівлі закладами освіти інструментів; розвитку виконавської школи та науково-методичній діяльності; зростанню інтересу харківської публіки до надбань української культури, зокрема й цимбального мистецтва.

Усе це сприяло розповсюдженню не тільки традиційного підходу до викладацької (методична, організаційна), творчої (виконавська, композиторська, редакторська), наукової діяльності представників школи. Також сильною є потреба в постійному пошуку та «відкритті» нових сенсів. А наше сьогодні, особливо 20 роки XXI століття, стали непростим викликом для мистецького світу Харкова, зокрема й цимбальної спільноти. Це час, коли, з одного боку, весь творчий та людський потенціал направлений на збереження всього вже досягнутого, з іншого – на подальший розвиток і пошук нових, актуальних та цінних форм цимбальної творчості.

Останні дослідження і публікації. На сьогодні в українському цимбалознавстві вже було висвітлено окремі питання історії становлення шкіл цимбального виконавства України, зокрема харківської (Юрченко, 2015); впливу творчої діяльності Олени Костенко на формування харківської школи (Кужба & Юрченко, 2021); ролі класу цимбалів Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського в процесі становлення і розвитку харківської цимбальної школи, від дня відкриття класу і до 2021 року (Костенко, 2021). Наразі для нас стають цікавими ще не осмислені та не проаналізовані процеси в історії харківської цимбальної школи в контексті останніх чотирьох років – вже без її фундаторки і з новими викликами сьогодні – пандемією COVID-19 і повномасштабною війною.

Отже, *мета статті* – оцінити творчий потенціал відомої в Україні слобожанської цимбальної школи, виокремити і проаналізувати нові виміри творчості її представників, досягнути значення їхньої діяльності для збереження та розвитку народно-інструментального мистецтва Харкова як складової іміджу української культури. Для цього розглянуто творчі проєкти її представників, здійснені за останні роки, зокрема, мистецькі фестивалі і конкурси.

Методологія дослідження. Для досягнення поставленої мети використано такі дослідницькі методи: історичний (для висвітлення процесу започаткування та існування цимбальних виконавських конкурсів), аналітичний і структурний (для досягнення особливостей проведення виконавських конкурсів і творчих мистецьких проєктів), статистичний і порівняльний (для аналізу конкурсних програм та географії учасників конкурсів), комплексний (для висвітлення нових форм творчої активності представників цимбальної школи).

Виклад основного матеріалу дослідження.

Всеукраїнський конкурс цимбалістів імені Олени Костенко.

Ідея започаткування професійного конкурсу цимбалістів належить фундатору харківської цимбальної школи Олені Костенко та її учням-послідовникам. Вона виникла одразу після проведення в Харкові Всеукраїнського науково-методичного семінару з проблем розвитку початкової мистецької освіти під назвою «Цимбальне мистецтво: педагогічне надбання та перспективи» в лютому 2017 року. Такий потужний науково-методичний та мистецький захід було проведено за підтримки декількох державних установ – Міністерства культури України та Управління культури і туризму Харківської обласної державної адміністрації, де організаторами виступили Державний методичний центр навчальних закладів культури і мистецтв України, Харківський обласний навчально-методичний центр підвищення кваліфікації працівників культосвітніх закладів та, звичайно, представники харківської цимбальної школи.

Чому саме цю подію автори статті вважають передумовою виникнення Всеукраїнського конкурсу цимбалістів імені Олени Костенко?

Адже і до 2017 року, як неодноразово було зазначено в інших статтях (Костенко, 2021; Кужба & Юрченко, 2021), харківські цимбалісти систематично згадувалися засобами масової інформації або як учасники значущих мистецьких подій, або як організатори тематичних мистецьких проєктів. Отже, цимбальна школа була активно залучена до мистецького життя Слобожанщини і до всеукраїнського семінару. Але саме цей концентрований та багатожанровий проєкт став своєрідним «прототипом» майбутнього конкурсу цимбалістів. Він включив у себе два великі концерти («Цимбальна малеча» за участю учнів мистецьких шкіл Харкова та області, «Світ цимбалів» за участю солістів і ансамблів – студентів та випускників класу Олени Костенко), відкриті уроки та майстер-класи яскравих представників харківської цимбальної школи, численні науково-методичні доповіді з різних аспектів педагогічної та виконавської практики, презентацію нової цимбальної навчально-методичної літератури, а як резюме та рефлексію – «круглий стіл» учасників і гостей семінару з шести областей України. Таким чином, відбулося не просто творче змагання учасників, що є традиційним для багатьох виконавських конкурсів, а було організовано концептуальний багатовекторний освітньо-мистецький захід.

Важливим завданням для представників цимбального мистецтва країни постає збереження високого рівня професіоналізму у складні ковідні та воєнні часи. Починаючи з кінця 2020 року, освітня спільнота всієї України змушена була перелаштуватися на нову форму навчання – дистанційну (а для виконавців-цимбалістів в більшості випадків такий перехід ускладнюється ще й через відсутність у здобувачів власних інструментів). Пізніше, враховуючи безпекову ситуацію в окремих регіонах, внутрішнє переміщення або еміграцію населення після лютого 2022 року, опанування онлайн-формату виявилось необхідним для того, щоб взагалі мати змогу продовжувати освітню і творчу діяльність. Тому, зрозуміло, залученість здобувачів мистецької освіти до підготовки й участі в конкурсних змаганнях стала одним з можливих і потрібних стимулів, які заохочують до продуктивного та цікавого навчання. Адже конкурс – це завжди відкрита платформа

для творчої комунікації у всіх її проявах і стимулювання росту виконавської майстерності.

Варто зазначити, що, починаючи з 2021 року, з'явилася велика кількість дистанційних багатожанрових конкурсів, і наразі складно однозначно оцінити їхній вплив на підтримку професіоналізму та рівня виконавської майстерності. Найімовірніше, виникнення подібних ініціатив є відгуком на потреби та можливості часу. Тому вкрай важливими видаються саме ті конкурсні проекти, які продовжують традиції вагомих і відомих конкурсів кінця ХХ – початку ХХІ століття. Називаючи останні, ми обмежимося тими, у яких були представлені виконавці на цимбалах.

Одним з перших, що став найвідомішим і найпрестижнішим, був Міжнародний конкурс виконавців на українських народних інструментах імені Гната Хоткевича, заснований 1998 року в Харкові, на батьківщині видатного українського митця, який проходив раз на три роки до 2010 року. Згадуючи цей конкурс, дослідниця та очільниця харківської бандурної школи Л. Мандзюк зазначає: «Крім вмотивованого вдосконалення виконавської майстерності, цей захід стимулював розширення оригінального концертного репертуару, більшою мірою доробками харківських композиторів» (Мандзюк, 2024: 13). Зазначимо, що вказані факти актуальні не тільки для бандурного виконавства, але й для цимбального. До того ж, у межах конкурсу відбувалося живе спілкування українських цимбалістів із представниками інших національних шкіл, зокрема однієї з найпотужніших – угорської. Конкурс проходив у три тури і мав чіткі й серйозні програмні вимоги до кожного з них, серед яких було виконання обов'язкових оригінальних цимбальних творів, твору великої форми у супроводі оркестру, твору композитора країни-учасника конкурсу тощо. Усе це сприяло не масовості, а вибірковості учасників конкурсу та їх високопрофесійній і конкурентоспроможній підготовці.

У 2010 році на Волині за ініціативою провідних діячів народно-інструментального мистецтва – заслуженого працівника культури України, викладача-методиста Петра Хлебніка та Відмінника освіти

України, викладача-методиста Юрія Фокшея – було засновано Всеукраїнський конкурс виконавців на сопілках і цимбалах «Волинська гуковиця», який і до сьогодні проходить раз на два роки і збирає виконавців всіх рівнів з багатьох регіонів України: від учнів мистецьких шкіл до здобувачів вищої освіти. Ми вважаємо слушним твердження молодого волинського дослідника Богдана Шепшелей, який вважає, що: «конкурс “Волинська гуковиця” є однією з наймодерніших навчально-мистецьких імпрез України, що має на меті збереження чистоти найдавніших джерел національного музикування, піднесення якості народного інструментального мистецтва, духовності, культури українського суспільства» (Шепшелей, 2024: 48). На підтвердження вищесказаного про збереження національної культури та якості народно-інструментального мистецтва підкреслимо окремі риси цього конкурсу, такі як наявність інструментів-символів української культури (сопілки та цимбалів) як його «головних героїв», чіткі професійні вимоги до конкурсних програм, залученість здобувачів усіх рівнів мистецької освіти.

Ще одним знаковим конкурсом для виконавців на цимбалах автори статті вважають започаткований у Харкові 2013 року Всеукраїнський конкурс виконавців на народних інструментах «Арт-Домінанта», який, починаючи з 2017 року, підняв свій статус до міжнародного. Для цимбалістів він став тим мистецьким майданчиком, який відкрив можливості не тільки для особистої виконавської реалізації, а й для творчого спілкування з провідними сучасними діячами цимбального мистецтва України, Молдови, Словаччини тощо в межах майстер-класів і творчих зустрічей. Варто згадати, що до складу журі конкурсу в різні роки запрошувались: заслужена діячка мистецтв України, доцентка Олена Костенко (Харків), народний артист України, професор, кандидат мистецтвознавства Тарас Баран (Львів), заслужений артист України, соліст Національного оркестру народних інструментів України Андрій Войчук (Київ), директор Республіканського музичного ліцею імені Ч. Порумбеску Валерій Луце (Кишинів, Молдова), доктор мистецтва, член Світової асоціації цимбалістів

Михайло Захарія (Кошице, Словаччина). На нашу думку, актуальним і коректним є висловлювання організаторів конкурсу та дослідників народно-інструментального мистецтва Слобожанщини Миколи та Яни Данилюків про внесок «Арт-Домінанти» у формування іміджу мистецького Харкова на світовій арені та культурний розвиток харківців: «... досвід проведення конкурсу є важливим культурним ресурсом для підтримання іміджу Харкова як центру розвитку народно-інструментального мистецтва, джерелом культурно-творчого зростання його мешканців» (Данилюк, М., & Данилюк, Я., 2021: 181). Але дозволимо собі висловити таку думку й стосовно інших мистецьких проєктів, які були започатковані і проведені харківцями протягом ХХІ століття, серед яких відзначимо і Всеукраїнський конкурс цимбалістів імені Олени Костенко.

Перш ніж перейти безпосередньо до харківського цимбального конкурсу, підкреслимо ще одне важливе завдання, яке реалізують окремі виконавські конкурси, а саме – вшанування пам'яті видатного митця. Ми вже згадували Міжнародний конкурс імені Гната Хоткевича, який, однак, припинив своє існування у 2010 році. Паралельно з ним, за ініціативою берегині бандурного Харкова, кандидатки мистецтвознавства, доцентки Любові Мандзюк, у місті ще з 2003 року було започатковано Відкритий конкурс юних бандуристів імені Г. Хоткевича – як присвяту митцю, який стояв біля витоків бандурного професіоналізму не тільки Харкова, але й України. У 2013 році цей конкурс отримав статус всеукраїнського і на сьогодні має успішну історію тривалістю понад 20 років.

За останні декілька років, під час повномасштабної війни росії проти України, у період переосмислення багатьма своєї національної ідентичності й розуміння важливості збереження культурної пам'яті, у Харкові було організовано низку конкурсів, названих іменами видатних діячів у царині музичного просвітництва. Тільки на базі Харківського університету мистецтв імені І. П. Котляревського кафедрою народних інструментів України було ініційовано три виконавські конкурси: Всеукраїнський конкурс виконавців на народних інструментах

України імені Володимира Комаренка, Відкритий всеукраїнський конкурс-фестиваль ансамблів «ViPAccord» за участю акордеона / баяна імені Володимира Подгорного (як данина пошани відомому українському композитору та харківському корифею баянно-акордеонного мистецтва ХХ століття), Всеукраїнський конкурс цимбалістів імені Олени Костенко (на честь фундаторки харківської школи цимбал).

Отже, як було зазначено, ідея створення цимбального конкурсу в Харкові з'явилася ще на початку 2017 року, а реалізована була тільки через п'ять років. Ми вважали, що Перший Всеукраїнський конкурс цимбалістів повинен бути оригінальним та значущим як для мистецького кола, так і для українського суспільства. Ніхто і не підозрював, що йому судилося відбутися у такий тяжкий час для України і отримати вагоме і сумне для всієї харківської цимбальної спільноти доповнення в назві – імені Олени Костенко.

На думку організаторів, головні завдання, які реалізуються завдяки проведенню конкурсу цимбалістів, присвяченому Олені Костенко, це «збереження традицій та популяризація сучасного цимбального мистецтва України; презентація надбань харківської цимбальної школи, зокрема творчої та педагогічної спадщини фундатора, заслуженого діяча мистецтв України, доцента Костенко Олени Панасівни; виявлення та підтримка молодих обдарованих виконавців серед учнів мистецьких шкіл, здобувачів закладів передвищої та вищої освіти, підвищення професійної виконавської майстерності цимбальної спільноти України» (Положення, 2021: 1). І дійсно, вже два конкурси, які відбулися за ці чотири роки, підтверджують досить високу спроможність таких мистецьких заходів до реалізації певних творчих, освітніх і комунікаційних задач. Організаторами конкурсу було прийнято рішення про його проведення один раз на два роки, враховуючи можливі складнощі у підготовці чітких програмних вимог та особливостей цимбальної освіти (здебільшого відсутність власних інструментів у багатьох здобувачів), серед учнів мистецьких шкіл, студентів закладів передвищої та вищої освіти, у двох номінаціях – «Соліст» і

«Ансамбль» (що охоплюють як академічне сольне виконавство, так і традиційне ансамблеве музикування).

До складу журі конкурсу були запрошені сучасні діячі цимбального мистецтва: заслужені артисти України Андрій Войчук (Київ), Ігор Брухаль (Тернопіль), кандидат мистецтвознавства, доцент Юрій Гулянич (Івано-Франківськ), учениця Олени Костенко, кандидатка мистецтвознавства Ольга Юрченко (Харків). Головував відомий український композитор, виконавець, викладач, науковець, методист, громадський діяч, професор, заслужений діяч мистецтв України, член Національної спілки композиторів України, лауреат багатьох творчих премій Анатолій Гайденко. До складу журі другого конкурсу долучився всесвітньо відомий сучасний цимбаліст-віртуоз, доктор мистецтва Михайло Захарія (Словаччина). Головною умовою роботи журі стали сліпі прослуховування (відсутність у журі інформації про учасників, крім імен конкурсантів та програм) та неможливість оцінювати своїх учнів, що сприяє, на думку авторів статті, більшій об'єктивності та прозорості всього процесу.

Перший Всеукраїнський конкурс цимбалістів імені Олени Костенко відбувся 25–26 травня 2022 року. Враховуючи обставини, а саме – початок повномасштабного вторгнення в Україну, організаційний комітет конкурсу прийняв свідоме рішення відмовитися від конкретних програмних вимог і надати учасникам можливість вільного вибору репертуару. З одного боку, це дозволило взяти участь більшій кількості музикантів – 52 учасникам з різних областей України (Харківська, Полтавська, Івано-Франківська, Рівненська, Луцька, Тернопільська, Чернівецька, Львівська). З іншого – проаналізувати реальну ситуацію з цимбальною освітою в різних регіонах. Серед важливих недоліків останньої, які, на нашу думку, відкрив вибір репертуару, можна назвати часте ігнорування репертуару епох Бароко та Класицизму (як основи для оволодіння якісним звукоутворенням та розуміння законів формотворення) на користь більш популярної сучасної музики, а саме, використання в репертуарі адаптованих для цимбалів композицій, які не відповідають природі цимбального виконавства, що

приводить, особливо в ланці початкової мистецької освіти, до м'язової скутості й відсутності користі для виконавського росту¹.

Продовжуючи роботу над поповненням цимбального репертуару, учнями і колегами Олени Костенко було видано і презентовано нотну збірку «Цимбальний дивосвіт». Символічним є те, що, як і сам конкурс, збірка має епіграф-присвяту: «Дорогому вчителю, натхненнику, наставнику, другові та близькій людині Олені Опанасівні Костенко» (Кужба, Юрченко, 2021: 4). До збірки увійшли твори в перекладенні для цимбалів Олени Костенко та викладачів харківських і київських закладів мистецької освіти різних рівнів, які розраховані на учнів мистецьких шкіл різного рівня виконавської майстерності та пройшли практичну (концертну) апробацію. Не пройшли повз увагу укладачів і наявність у конкурсі номінації «Ансамбль» та потреба в поповненні ансамблевого репертуару за участю цимбалів, тому в другий розділ збірки увійшли музичні твори для різних інструментальних складів (Фугетти №№1, 2 Д. Циполлі, п'єса В. А. Моцарта, китайська народна пісня «Цвіт жасмину», «Замок Любарта» В. Дмитренка, «Джмелине бугі» Дж. Фіна).

У межах Першого конкурсу відбулися майстер-класи, присвячені актуальним практичним питанням цимбального виконавства. Їх провели для слухачів члени журі конкурсу, заслужені артисти України Андрій Войчук («Основи імпровізації на цимбалах») та Ігор Брухаль

¹ Під час онлайн-відкриття конкурсу за участю представників Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського – в.о. ректорки, професорки, кандидатки мистецтвознавства Ірини Сухленко, професорки, докторки мистецтвознавства Юлії Ніколаєвської та голови журі, професора, заслуженого діяча мистецтв України Анатолія Гайденка, а також директорки Обласного навчально-методичного центру підвищення кваліфікації працівників культосвітніх закладів, заслуженої працівниці культури України Тамари Самоварової, сина Олени Костенко Олександра Костенка та її учнів, кандидатки мистецтвознавства Ольги Юрченко та доктора мистецтва Михайла Кужби, прозвучали основні тези щодо значущості для українського цимбального виконавства та вшанування творчої особистості Олени Костенко започаткованого в стінах Університету мистецтв конкурсу як результату багаторічної системної роботи фундаторки харківської цимбальної школи.

(«Цимбальний акомпанемент»). Під час цих двох зустрічей було обґрунтовано та продемонстровано за інструментами такі параметри виконавства на цимбалах, як прийоми акомпанементу в залежності від жанрово-стильової специфіки музичного матеріалу; етапи ускладнення цимбального акомпанементу в роботі з учнями і студентами різних рівнів мистецької освіти; імпровізаційність як невід’ємна складова природи інструмента; методика роботи над розвитком навичок імпровізації на етапах від початківця до концертного виконавця. Дійсно, чотири години живого спілкування з музикантами переконливо довели, що цимбали є багатофункціональним інструментом із широким діапазоном виражальних можливостей. Цимбальна музика відрізняється різноманітністю ритмоформул та вимагає від виконавця майстерності імпровізації, що повинно бути враховано, як у викладацькій, так і в композиторській діяльності.

23–25 квітня 2024 року в дистанційному форматі пройшов II Всеукраїнський конкурс цимбалістів імені Олени Костенко, у якому змагалися 38 учасників – представники 22 закладів мистецької освіти різних рівнів з таких областей України: Вінницька, Волинська, Івано-Франківська, Львівська, Полтавська, Тернопільська, Харківська, Чернівецька. Дозволимо собі припустити, що зменшення кількості учасників, порівняно з попереднім конкурсом, зумовлено як ситуацією, що склалася в країні через воєнні дії, так і прописаними в Положенні Другого конкурсу конкретними програмними вимогами до всіх вікових категорій (крім наймолодшої).

Цінним, на наш погляд, стало виконання під час Концерту-відкриття за участю членів журі конкурсу творів харківських та львівських композиторів, які у свій час були написані спеціально для Міжнародного конкурсу виконавців на народних інструментах імені Гната Хоткевича (ідеї якого свого часу Олена Панасівна Костенко мріяла втілити в харківському цимбальному конкурсі), зокрема, як обов’язкові для виконання. Серед таких – «Елегія пам’яті Гната Хоткевича» М. Стецюна, «Слобожанська фантазія» № 1 Л. Донника, «Імпровізація» і «Фанфари» Д. Задора, «Рапсодія» № 2 Б. Котюка.

Другий конкурс розширився також завдяки проведенню в його рамках майстер-класів яскравих представників української та словацької цимбальних шкіл. Тематикою цих двох зустрічей стали прогалини, виявлені членами журі та організаторами після Першого конкурсу та рефлексія з цих питань. Так, Сергій Мостовий (Рівне) розкрив тему «Перекладення та аранжування в цимбальному репертуарі: особисті “рецепти” укладача збірок». Музикант продемонстрував власні методичні і творчі напрацювання, окремо зробивши акцент на досить складному питанні цимбального виконавства – адаптуванні кантиленних музичних творів для цього інструмента – та наголосив на домінантності пошуковості і творчого підходу у викладацькій діяльності.

Під час зустрічі з Михайлом Захарією (м. Кошице), тема якої формулювалась як «Музика Бароко в системі цимбального виконавства Словаччини: технологія та інтерпретація», слухачі мали змогу послухати барокову музику у виконанні учнів спікера, задати питання, отримати ґрунтовні відповіді та ілюстрації на інструменті для вирішення окремих технологічних завдань. Переважно це стосувалося особливостей звукоутворення та роботи з педаллю в бароковій музиці й традиції розшифровки та виконання мелізматики, оскільки усьому цимбальному світові словацька та угорська академічні школи відомі як зразкові у виконанні музики епох Бароко і Класицизму.

Зазначимо, що вже традиційним для харківського цимбального конкурсу стає презентація нотних збірок. У рамках Другого конкурсу були представлені надруковані та надані у відкритий доступ видання двох харківських цимбалісток: старшого викладача кафедри народних інструментів України ХНУМ імені І. П. Котляревського, кандидатки мистецтвознавства Ольги Юрченко та студентки Університету, лауреатки міжнародних конкурсів Вероніки Івоніної.

Збірка творів Ольги Юрченко «Бешкетниці» для інструментального тріо є результатом п'ятирічної викладацької роботи з однойменним відомим ансамблем Харківської дитячої музичної школи № 9 імені В. І. Сокальського. До нотної збірки ввійшли авторські перекладення музики західноєвропейських композиторів та аранжування

музики українських митців для інструментального тріо у складі блокфлейти, цимбалів та фортепіано. Створення адаптацій музичних композицій з репертуару інших інструментів є цінним і значущим внеском у справу поповнення як навчального, так і концертного ансамблевого репертуару мистецької школи. Запропоновані твори мають беззаперечне практичне та художнє значення, адже до моменту видання вони вже мали успіх на концертах у виконанні ансамблю «Бешкетниці». Не менш важливим є запропонований укладачем збірки розділ «Творчий щоденник», у якому розкрито особистий досвід та погляди на проблеми ансамблевого музикування як процесу вибору і створення репертуару; окрему увагу приділено актуальному питанню – виданню нотних збірок. На нашу думку, представлена збірка творів є зразком системного підходу у професійному народно-інструментальному виконавстві сучасної України.

Нотна збірка «Відчуття сьогодення» складається з двох творів – «Спогади» та «Внутрішні переживання» – яскравої представниці харківської цимбальної школи Вероніки Івоніної. Це перший приклад видання авторських цимбальних творів здобувачем освіти. І вже це підкреслює його значущість і демонструє ріст професіоналізму українських музикантів-цимбалістів. Не менш важливим є те, що дві мініатюри є реакцією молодої мисткині на події сьогодення, своєрідними музичними картинами сучасної України.

Продовженням традиційного проєкту «Цимбальна малеча», ідея якого належала Олені Костенко, справжньою перлиною конкурсу став захід «*Zoom-Cimbo Children Party*», де первісний задум зазнав сучасних трансформацій, набувши форми музичної гри: учні мистецьких шкіл опинилися разом з організаторами заходу в країні Цимбаліні, зі своєю валютою («цимбалюшками») і творчими правилами. Такий формат дозволив задовольнити потреби дітей в емоційному спілкуванні, спонукаючи до креативного пошуку, та показав, що конкурс – це не завжди тільки зосередженість, змагання, переживання та очікування. Це – ще й можливість весело провести час та отримати яскраві позитивні емоції.

Творчий мистецький проєкт «Цимбальний всесвіт: стильові виміри сучасної творчості». З кінця 2018 року, завдяки реформам у мистецькій вищій освіті, відображеним в оприлюдненому «Порядку здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва та навчання в асистентурі-стажуванні», затвердженому Кабінетом Міністрів України, з'явилася нова можливість для представників творчих спеціальностей підвищити свій кваліфікаційний рівень – здобути ступень доктора мистецтва. Так, в Харківському національному університеті мистецтв імені І. П. Котляревського у 2023 році було захищено перший цимбальний творчий проєкт доктора мистецтва – «Цимбальний всесвіт: стильові виміри сучасної творчості». Його автор – старший викладач кафедри народних інструментів України ХНУМ імені І. П. Котляревського, лауреат міжнародних і всеукраїнських конкурсів Михайло Кужба. Головну ідею пропонованого проєкту автор виразив у самій назві – «Цимбальний всесвіт», за якою для слухача відкривається різноманіття стилів і жанрів цимбальної музики. На прикладі музичних творів представників різних національних шкіл та історичних епох, крізь призму виконавської та композиторської творчості, жанрово-стильової системи та органології, в межах свого проєкту автор унаочнив та продемонстрував активне залучення цимбалів у творчу практику ХХІ століття.

У рамках проєкту були проведені цікаві майстер-класи за участю заслужених артистів України Ігоря Брухалія та Андрія Войчука, «*Artist Talk*» у межах міжнародної мистецької толоки до 145-річчя від дня народження Гната Хоткевича за участю відомого цимбаліста, доктора мистецтва Михайла Захарії, воркшопи Михайла Кужби для здобувачів освіти мистецьких навчальних закладів. Під час зустрічей порушувалися різноманітні актуальні питання цимбального виконавства та педагогіки, а змістовні дискусії продемонстрували зростання інтересу широкої аудиторії до цимбального мистецтва.

Домінантною стала творча складова проєкту, яка була представлена тематичними концертними програмами і презентувала цимбальне виконавство в різних стильових напрямках і формах.

Так, у першому з концертів проєкту, який мав назву «Цимбали та Бароко: Й. С. Бах, А. Вівальді», прозвучали твори обох композиторів. Для виконання у цьому концерті було здійснено їх авторське аранжування для цимбалів та струнних із залученням клавесина, органа та арфи, адаптацію сольних партій для цимбалів системи Шунди з урахуванням художнього задуму композиторів і технічно-виразових можливостей інструмента. Велику увагу приділено педалізації, адже саме від коректного застосування демпферного механізму безпосередньо залежать інтонаційне та штрихове наповнення твору, фразування, і, найголовніше – відповідність виконання історичному стилю та його сприйняття слухачем. Усі оркестрові партії створені автором проєкту за допомогою сучасних бібліотек семплів інструментів для семплера *Kontakt* в цифровій аудіостанції (секвенсорі) *LogicPro X*, у якій також було здійснено зведення та мастеринг аудіо.

Програма Концерту № 2 «Метафора. Твори сучасних композиторів для цимбалів соло» складалась із сольних цимбальних опусів композиторів ХХ–ХХІ століття: Д. Задора, Б. Котюка, І. Якимчука, В. Вілінчука. Назва концерту походить від однойменної п'єси сучасного молдавсько-американського композитора О. Тимофєєва, що є уособленням найбільш характерних тенденцій сучасної професійної цимбальної творчості: програмності, політембровості, широкого використання різних цимбальних технік, універсалізму.

Програма Концерту № 3 «Фолк-акценти» містила не тільки традиційні жанрові зразки народно-танцювального фольклору в композиторському переосмисленні (С. Кушнірук, В. Кречун, Е. Балог та ін.), але й концептуальні твори сучасних українських митців, які звертаються до фольклорних витоків (А. Гайденка, М. Стецяна, В. Дмитренка, В. Богатирьова та ін.). Характерним для автора проєкту став композиторський підхід до виконання деяких музичних творів, зокрема додання власних каденцій, що унаочнює зв'язок сучасного цимбального виконавства з традиційним з його стихією імпровізації.

Важливою складовою мистецького проєкту стало наукове осмислення сучасної цимбальної творчості, пов'язане з питаннями органо-

логії (генезис, будова, різновиди цимбалів), формування й розвитку виконавських та наукових шкіл, вивчення жанрової системи сучасного цимбального мистецтва та дослідження стильових напрямів виконавства з виявленням його загальних і специфічних рис. Основною ідеєю автора проєкту є те, що цимбальне виконавство, форми його існування та жанри зумовлені історичним розвитком суспільства, конкретними національними традиціями і тісно пов'язані з творчістю особистостей, які його формують.

У висновках до наукового обґрунтування проєкту зазначено, що світове цимбальне мистецтво репрезентовано різноманітними видами цимбалоподібних інструментів, співіснування яких утворює «самобутній і мозаїчний тембральний “звукообраз”» (Кужба, 2023: 78). Розглядаючи творчість представників Слобожанської цимбальної школи, яка є вагомою складовою національної української школи виконавства, знаходимо непоодинокі втілення вищезгаданого «звукообразу» як результату постійного творчого пошуку та залучення цимбального звучання як у звичній сталій формі (традиційне, академічне виконавство), так і в експериментальній площині.

Творча активність. Традиційним для харківської цимбальної школи, починаючи з 2007 року, стало щорічне проведення тематичних концертних проєктів за участю як здобувачів різних рівнів мистецької освіти, так і вже відомих професійних виконавців, у різних формах виконавської діяльності (сольна, ансамблева, оркестрова), із залученням представників інших регіональних цимбальних шкіл України. Окремі подібні проєкти були детально описані та проаналізовані в ряді наукових праць (Костенко, 2021; Кужба & Юрченко, 2021; Кужба, 2023). Продовженням цієї концертної активності стало те, що в лютому 2020 року, вперше в Україні, на сцені органної зали Харківської філармонії на святкуванні 20-річчя Харківського обласного навчально-методичного центру харківська публіка почула збірний ансамбль цимбалістів Слобожанщини з 13 виконавців на цимбалах. До його складу увійшли учні та викладачі мистецьких шкіл Харкова й області, останні одночасно на той момент були здобувачами Харківського

національного університету мистецтв. У виконанні ансамблю прозвучав весільний танець «Березнянка» Г. Агратіни в аранжуванні керівника ансамблю О. Юрченко. За лаштунками залишимо всі складнощі, пов'язані з такою формою музикування (репетиційний період, перевезення та налаштування інструментів, розміщення на сцені та звуковий баланс тощо), і вкажемо на позитивні результати. Це активне залучення дітей до співтворчості з більш досвідченими виконавцями та з однолітками (тут вкажемо на те, що зазвичай ансамблеве музикування стає для цимбалістів неможливим через відсутність інструментів), подолання високої «планки» та досягнення амбітної мети – створення мистецької події з численною публікою, привернення уваги всієї України до мистецького Харкова, зокрема – до народно-інструментальної школи.

18 січня 2023 року, у день народження Олени Костенко, її учнями було ініційовано цимбальне свято – День цимбалів на Слобожанщині як ще одна з форм вшанування Вчителя та можливість у цей день презентувати різні форми творчої активності Слобожанської цимбальної спільноти. Зважаючи на умови (воєнний стан та дистанційне навчання), студенти, випускники та вступники класу цимбалів ХНУМ імені І. П. Котляревського записали твір талановитої харківської цимбалістки Вероніки Івоніної, який Михайло Кужба аранжував для 12 цимбалів – п'єсу, що має як епіграф афоризм Г. Сковороди «Кому душа болить, тому весь світ плаче».

Показовим прикладом творчої активності став не просто концерт цимбалістів, а тематичний концерт «Мандри з цимбалами» (08.10.2024) в межах творчо-наукового проекту «Місяць з Іваном Котляревським» до 255-річчя з дня народження митця. Він об'єднав класи цимбалів харківських мистецьких фахових коледжів та ХНУМ імені І. П. Котляревського, а в програмі концерту органічно поєднались твори від епохи Бароко до сучасності у виконанні як солістів, так і ансамблів (дуєт цимбалістів, інструментальний ансамбль за участю цимбалів). Цінним доповненням до концертної програми стали коментарі ведучої програми, докторки мистецтвознавства, професорки Юлії Ніколаєвської, яка

провела паралелі між філософськими поглядами та життєвим шляхом українського філософа Григорія Сковороди, музичною складовою концерту та історією харківської школи виконавства на цимбалах.

Цікавим рішенням стало залучення цимбалів до запису Народним художнім колективом Харківського обласного палацу дитячої та юнацької творчості – хором «Весняні голоси» під керівництвом О. Фартушки – «Коліскової» сучасного харківського композитора Д. Малого на слова Г. Матвєєвої. Це показало, на нашу думку, відкритість митців до цимбальної творчості, відчуття її природної імпровізаційності (аранжування партії цимбалів виконавицею В. Івоніною), різнометровості й різноплановості (в названому творі інструмент виступив в ліричному амплуа, тяжіючи до камерності та інтимності).

Новим напрямом професійної діяльності для представників харківської школи стало активне залучення до арттерапевтичних практик. Однією з перших до цього напрямку звернулася викладачка Дитячої школи мистецтв № 4 імені М. Леонтовича Оксана Лебединська, яка використовувала окремі напрацювання в роботі з учнями мистецької школи, осмислюючи та презентуючи їх у своїх методичних доповідях (наприклад, на тему «Поняття успіху у роботі з учнями-цимбалістами: інклюзивний підхід»). Пізніше, після знайомства представників мистецького Харкова на чолі з Ю. Ніколаєвською з композитором, професором Найджелом Осборном (Единбург, Шотландія), восени 2022 року в межах міжнародного проєкту «*Ukrainian artistic camp*», під час циклу семінарів «Мистецтво як підтримка жертв війни, зокрема для дітей та сімей: терапія, реабілітація, соціальне здоров'я, освіта» («*Art as support for victims of war in particular for children: therapy, rehabilitation, social care, education*»), було започатковано Центр арттерапевтичної допомоги ХНУМ імені І. П. Котляревського, до роботи якого залучено студентку класу цимбалів ХНУМ В. Івоніну. Водночас викладачка дитячої музичної школи № 9 імені В. І. Сокальського та мистецької школи м. Верхівцеве Дніпропетровської області А. Шморгун стала активно використовувати окремі форми музичної арттерапії в роботі з учнями. Результатом такої роботи стала доповідь-

презентація «Використання арттерапевтичних методів на уроках класу цимбалів та ансамблю для розкриття творчого потенціалу учня» в межах «Педагогічної майстерні» на базі обласного навчально-методичного центру.

Окремо зазначимо одну із найважливіших подій останніх років для цимбального Харкова – можливість придбання концертних цимбалів «HOLAK» чеського майстра Мирослава Голиша (Miroslav Holiš) для Університету мистецтв завдяки підтримці благодійного фонду громади Харкова «Толока». Однією з місій благодійного фонду є сприяння розвитку культурного потенціалу Харківщини, однією зі складових якого є і виконавська цимбальна школа.

Висновки.

2021–2024 роки для Слобожанської цимбальної школи є роками потрясінь та переосмислення її представниками своєї ролі у збереженні високого рівня професіоналізму та подальшого розвитку її людського та творчого потенціалу. Реалізація цих двох місій проходила завдяки різним напрямам діяльності представників цимбальної школи.

Творчий, організаційний. Так з'являються нові цимбальні проєкти – репрезентанти індивідуальної творчості митця чи колективу (М. Кужба, «Цимбальний всесвіт: стильові виміри сучасної творчості»; В. Івоніна, «Sincerity. Концерт цимбальної музики», Цимбандо «Харків...!!! Тут серця б'ються сильніше», «Харківці, для вас!!!», «Іще одна весна» тощо) та збірні концертні програми із залученням представників цимбальних класів мистецьких закладів освіти різних рівнів («Цимбальний концерт пам'яті Вчителя», Концерт класу цимбалів ХНУМ, присвячений ювілею кафедри народних інструментів України, «Мандри з цимбалами»). Характерною рисою стає визначення тематичного контексту, що закладений або в назві концерту, або в самому репертуарному та вербальному наповненні концертної програми. Діяльність представників цимбальної школи в зазначений період характеризується їх дедалі більшою участю в різних проєктах, не так з метою популяризації народно-інструментального мистецтва, як з метою відновлення психологічної рівноваги слухачів

(арттерапевтичні заходи, виступи для військових та переселенців тощо). Okремо відзначимо започаткування Всеукраїнського конкурсу цимбалістів імені Олени Костенко, у межах якого, крім виконавського змагання учасників, проводяться професійні тематичні зустрічі з провідними фахівцями цимбального мистецтва України та Словаччини, відбувається комунікація представників різних регіонів України (виконавців, викладачів, науковців), яка спонукає на подальші професійні відкриття та досягнення.

Науковий. Як було зазначено раніше, у 20 роки XXI століття в харківському цимбалознавстві, що є вагомою і невід'ємною частиною українського, продовжуються наукові розвідки та осмислення цимбального мистецтва. За жанрами в означений часовий період виокремимо наукові статті за такою тематикою, як вивчення питань школи (О. Костенко, 2021; М. Кужба, 2021; О. Юрченко, 2021), сучасної творчості (М. Кужба, 2023), життя окремого жанру в цимбальній практиці (О. Юрченко, 2015).

Методичний, редакторсько-видавничий. Час, коли освітній процес здебільшого проходить у дистанційному форматі, не став часом «зупинки» для такої форми творчої діяльності. Навпаки, він відкрив нові можливості для більш інтенсивного професійного спілкування між представниками різних регіонів України й не тільки. У цей період було проведено низку майстер-класів (А. Войчук, І. Брухаль, М. Захарія), воркшопів (М. Кужба), методичних зустрічей (М. Кужба, Т. Стрілець, О. Юрченко, С. Мостовий та ін.) у межах різних проєктів ХНУМ імені І. П. Котляревського, ХМФК ім. Б. М. Лятошинського, ХФВКМ, ОНМЦПК, модераторами яких часто виступали харківські цимбалісти. Як результат викладацької та аранжувальної діяльності, з метою підвищення рівня цимбального виконавства було видано декілька нотних збірок (укладачі М. Кужба, Т. Шабанова, О. Юрченко, В. Івоніна, Т. Стрілець) тощо.

Нові умови спонукають цимбальну спільноту Слобожанщини до пошуку шляхів синтезу вже здобутого на професійному рівні та ціннісного як відгуку на запит сьогодення. Отже, як неодноразово

зазначалося в інших дослідженнях та під час різних дискусій, Слобожанська цимбальна школа є прикладом репрезентації сучасної цимбальної творчості як процесуальної та відкритої, але з усталеними поглядами на засади професіоналізму. Враховуючи все це і усвідомлюючи виклики сьогодення (дистанційне навчання, міграційні процеси, відтік потенційного здобувацького та діючого викладацького складу з регіону), у перспективі розуміємо важливість подальшої активної творчо-організаційної та науково-методичної роботи (різноформатна концертна діяльність, організація професійних зустрічей, наукове осмислення процесів цимбального мистецтва як складової народно-інструментальної культури сучасної України, систематизація і фіксація методичних напрацювань тощо) для збереження як професійного рівня цимбального виконавства, так і самого феномена «Слобожанська цимбальна школа».

ЛІТЕРАТУРА

- Данилюк, М., Данилюк, Я. (2021). Міжнародний конкурс виконавців на народних інструментах «Арт-Домінанта» як чинник підтримання духовної безпеки українського суспільства та пропаганди традицій народно-інструментального мистецтва України у світі. *Культурологічна думка*, 19, 174–187. DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-19-2021-1.174-187>
- Костенко, О. (2021). Історія та сучасність класу цимбалів в ХНУМ імені І. П. Котляревського. До 30-річчя від дня заснування. *Аспекти історичного музикознавства*, 22, 86–100. DOI 10.34064/khnum2-2205
- Кужба, М. (2023). *Цимбальний всесвіт: стильові виміри сучасної творчості*. (Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків. https://num.kharkiv.ua/share/docs/aspirant_asistent/2023/DoctorMystectva/Zahysty/Kuzhba/nauk-obgruntuvannya.pdf
- Кужба, М., Юрченко, О. (2021). Олена Костенко: фундатор харківської цимбальної школи. *Аспекти історичного музикознавства*, 22, 135–149. DOI 10.34064/khnum2-2208
- Мандзюк, Л. (2024). Музично-виконавські проєкти як вид вшанування пам'яті видатного харків'янина Гната Хоткевича. *Аспекти історичного музикознавства*, 36, 7–27. DOI 10.34064/khnum2-3601

- Положення І Всеукраїнського конкурсу цимбалістів імені Олени Костенко. (2021). Отримано з <https://num.kharkiv.ua/share/docs/actual/2024/04/PolozhennyaKostenko.pdf>
- Шепшелей, Б. (2024). *Формування та особливості розвитку українського сопілкового мистецтва кінця ХХ століття – початку ХХІ століття* (Магістерська робота). Волинський національний університет імені Лесі Українки. Луцьк.
- Юрченко, О. (2015). *Жанрово-стильові засади професійного цимбального мистецтва України*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет імені І. П. Котляревського. Харків.

REFERENCES

- Danyliuk, M., Danyliuk, Ya. (2021). International competition of performers on folk instruments “Art-Dominanta” as a factor in maintaining the spiritual security of Ukrainian society and promoting the traditions of folk instrumental art of Ukraine in the world. *Cultural Thought*, 19, 174–187. DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-19-2021-1.174-187> [in Ukrainian].
- Kostenko, O. (2021). History and modernity of the cymbalom class at the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. To the 30th anniversary of its foundation. *Aspects of Historical Musicology*, 22, 86–100. DOI 10.34064/khnum2-2205 [in Ukrainian].
- Kuzhba, M. (2023). *Cymbal Universe: Stylistic dimensions of contemporary creativity*. (Scientific substantiation of a creative artistic project). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Kuzhba, M., Yurchenko, O. (2021). Olena Kostenko: Founder of the Kharkiv Cymbalom School. *Aspects of Historical Musicology*, 22, 135–149. DOI 10.34064/khnum2-2208 [in Ukrainian].
- Mandziuk, L. (2024). Musical and performance projects as a form of honoring the memory of the prominent Kharkiv citizen Hnat Khotkevych. *Aspects of Historical Musicology*, 36, 7–27. DOI 10.34064/khnum2-3601 [in Ukrainian].
- Regulations of the First National Cymbalists’ Competition named after Olena Kostenko. (2021). Retrieved from <https://num.kharkiv.ua/share/docs/actual/2024/04/PolozhennyaKostenko.pdf> [in Ukrainian].
- Shepshelai, B. (2024). *Formation and peculiarities of the development of Ukrainian flute art in the late 20th – early 21st century*. (Master’s Thesis). Lesya Ukrainka Volyn National University. Lutsk [in Ukrainian].

Yurchenko, O. (2015). Genre and stylistic foundations of professional cymbal art in Ukraine. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].

Mykhailo Kuzhba

Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts,
Doctor of Arts, Senior Lecturer at the Department of Folk Instruments of Ukraine;
e-mail:kuzhba@ukr.net; ORCID iD:0000-0002-5762-8574

Olha Yurchenko

Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts,
PhD in Art Studies, Senior Lecturer at the Department of Folk Instruments of Ukraine;
e-mail:yurchenkocimb@ukr.net; ORCID ID:0000-0003-1282-4595

**New dimensions of the creativity
of the Slobozhanshchyna cymbalom school in the 21st century**

Statement of the problem. *The history of the Slobozhanshchyna cymbalom school has been going on for 45 years, from the moment the first cymbalom class was opened in 1979 to the present day, when cymbalom classes are available in many educational institutions of Kharkiv and the region at all levels of art education in Ukraine. Today, the spread of not only the traditional approach in the teaching, creative, and scientific activities of the school representatives is relevant, but also the need for constant search and “discovering” of new meanings. And our present, especially the 20^s of the 21st century, has become a kind of difficult challenge for the Kharkiv cymbalom community.*

Recent research and publications. *To date, Ukrainian cymbalom studies have already highlighted certain issues of the history of the Kharkiv cymbalom performance school formation (Yurchenko, 2015); the contribution in this process Olena Kostenko’s creative personality (Kuzhba & Yurchenko, 2021); the role of the cymbalom class at Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts in forming the Kharkiv cymbalom school from the day the class opened until 2021 (Kostenko, 2021).*

Objectives, methods and novelty of the research. *The purpose of the study is to access a creative potential of the famous in Ukraine Slobozhanshchyna cymbalom school: to identify and analyze new dimensions of the creativity of its representatives, the significance of their activities for the preservation and continuous development of Kharkiv’s folk instrumental art as a component of the image of Ukrainian culture. Historical, chronological, analytical and structural, statistical and comparative,*

and comprehensive research methods are used. For the first time, new dimensions of the creativity of representatives of the cimbalom school have been identified and analyzed, and the peculiarities of their creative, scientific, methodological, organizational, and editorial-arranging activities have been revealed, taking into account the difficult challenges of today for the art world of Kharkiv, in particular its cimbalom community (COVID-19, wartime, distance learning, migration processes).

Research results. *The last four years (2021–2024) for the Slobozhanshchyna cimbalom school are years of upheaval and rethinking by its representatives of their role in maintaining a high level of professionalism and further development of its human and creative potential. Thus, new cimbalom projects appear as manifestations of the artists' or a teams' individual creativity and the collective concert programs involving representatives of cimbalom classes of art educational institutions of various levels. We would like to separately note the start of the All-Ukrainian Competition of Cimbalom Players named after Olena Kostenko. During the 20^s of the 21st century, studying the cimbalom art continue in Kharkiv; we will single out the genre of scientific article, where the study of school issues, modern creativity of performers and composers, separate genres in cimbalom practice are under consideration. In the specified time period, a number of master classes, workshops, methodological seminars and creative meetings were held within the framework of various projects of the Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Art, the Kharkiv B.M. Liatoshynsky Professional Musical College, the Kharkiv Professional Higher College of Arts, and the Regional Centre for Advanced Training for the Employees of Cultural Institutions, which were often moderated by Kharkiv cimbalom players. As a result of teaching and arranging activities, several music collections were published in order to support the development of Ukrainian cimbalom art and affirm its professionalism.*

Conclusion. *The high level of professionalism was preserved and further development of the Slobozhanshchyna cimbalom school was achieved owing to various directions of activity of its representatives. In order to restore people's mental health, the concert activities are being intensified and the practice of art-therapy is developed. In the scientific studies, three genres main directions are single out: the study of various genres, composer work, and modern performance with its schools. The methodical, editorial and publishing direction is represented by a number of professional meetings, the presentation of sheet music collections. The new environmental conditions encourage the Slobozhanshchyna cimbalom community to the synthesis of what has already been achieved at the professional level and what is valuable as a response to the challenges of the present, and it is*

the priority for preservation of both, the level of professionalism and the phenomenon of the performance school itself.

Keywords: *modern creativity; performance school; Slobozhanshchyna cimbalom school; cimbalom performance; performance competitions; Olena Kostenko All-Ukrainian Competition of Cimbalom Players; folk instrumental art; art projects; concert activities.*

Стаття надійшла до редакції 29 січня 2025 року

ДЛЯ НОТАТОК

ДЛЯ НОТАТОК

Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського

АСПЕКТИ ІСТОРИЧНОГО МУЗИКОЗНАВСТВА

ВИП. XXXVIII (38)

Збірник наукових статей

Відповідальний за випуск –

Чернявська М. С., кандидат мистецтвознавства, професор,
проректор з наукової роботи ХНУМ імені І. П. Котляревського.

Редактори-упорядники – Л. В. Русакова, Я. О. Сердюк

Комп'ютерне макетування – Л. В. Русакова

Підписано до друку 30.04.2025 р. Формат 60 x 84 1/16
Папір офсетний. Ум. друк. арк. 18,2. Обл. вид. 19,9.
Тираж 100 прим.



ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ
УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВА
ІМЕНІ І. П. КОТЛІВСЬКОГО

