

ІНСТИТУТ КУЛЬТУРОЛОГІЇ
НАЦІОНАЛЬНОЇ АКАДЕМІЇ МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ



Олена Берегова

**УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВО
В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ
КУЛЬТУРНОМУ ДІАЛОЗІ**

Монографія

Інститут культурології НАМ України
Київ — 2025

УДК 7:316.722(477+4)"19-20"

Б48

Рекомендовано
Вченою радою Інституту культурології
Національної академії мистецтв України
до опублікування (протокол 7 від 27.11.2023 р.),
до друку (протокол 2 від 25.02.2025 р.)

Виконано в межах фундаментального наукового дослідження
Інституту культурології Національної академії мистецтв України
за темою:

«Діалог культур у постсучасності:
динаміка самоорганізації та глобалізаційні виклики»

НАУКОВИЙ КЕРІВНИК
доктор мистецтвознавства, професор **О. М. Берегова**

РЕЦЕНЗЕНТИ:

І. М. Юджін

доктор мистецтвознавства, с.н.с.,
член-кореспондент НАМ України

М. А. Собуцький

доктор філологічних наук, професор

Л. Д. Бабушка

доктор культурології, професор

Берегова Олена

Б48 Українське мистецтво в європейському культурному діалозі.
К.: Ін-т культурології НАМ України, 2025. 300 с.; іл. 69.
ISBN 978-966-2241-81-5

У монографії продемонстровано різні види і рівні діалогізму в мистецтві, здійснено спробу довести європейський характер українських культурних і мистецьких практик, вияскравити україно-європейські діалоги в сучасному мистецькому просторі, дослідити композиторську творчість часів російсько-української війни, віднайти ефективні механізми позитивної репрезентації культури України у світі.

Для викладачів, студентів і здобувачів наукових ступенів у закладах вищої освіти гуманітарного профілю, дослідників у сферах музичного мистецтва, культурології, мистецтвознавства, філософії культури.

УДК 7:316.722(477+4)"19-20"

ISBN 978-966-2241-81-5

@ Інститут культурології НАМ України, 2025
@ Берегова Олена Миколаївна, 2025

ЗМІСТ

<i>Передмова</i>	7
РОЗДІЛ ПЕРШИЙ. ARS UT DIALOGUS.	
ПЛЮРАЛЬНІСТЬ МИСТЕЦЬКОГО ДІАЛОГІЗМУ	11
Між народом і владою: парадокси творчої біографії Костянтина Данькевича	12
Універсалізм творчого мислення Івана Карабиця	23
Діалог як парадигма творчості Євгена Станковича	44
У діалозі з Поетом: музична Шевченкіана ХХ–ХХІ століть	54
Комунікативність інструментального театру: від діалогу-в-собі до діалогу зі Всесвітом	77
РОЗДІЛ ДРУГИЙ. DIALOGUS CON MEMORIA.	
УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВО МІЖ МИНУЛИМ І МАЙБУТНІМ	117
Українська музична культура ХХ–ХХІ століть у світлі комеморативних практик	118
Мистецтво часів війни. Біль, пам'ять, молитва, просвітлення	132
Повернення забутих імен діячів культури як маркер деколонізації України	155
Деконструкція міфологем тоталітарного суспільства в українському мистецтвознавстві	166
РОЗДІЛ ТРЕТІЙ. DIALOGUS COMPETITORUM.	
КОНКУРСНИЙ РУХ ЯК ПРОСТІР ГЛОБАЛЬНОГО МУЛЬТИКУЛЬТУРНОГО ДІАЛОГУ	177
Фортепіанні конкурси в соціокультурних реаліях глобалізації	178
Українські фортепіанні конкурси і світовий культурний процес	205
Міжнародний конкурс молодих піаністів пам'яті Володимира Горовиця на культурній мапі Європи і світу	214
РОЗДІЛ ЧЕТВЕРТИЙ. DIALOGUS INTERCULTURALIS.	
УКРАЇНО-ЄВРОПЕЙСЬКІ КУЛЬТУРНІ ДІАЛОГИ	219
Україна — Німеччина: українські лавреати Міжнародного конкурсу імені Баха як культурні амбасадори	220
Україна — Британія: українські музиканти на обширах Туманного Альбіону	232
Україна — Румунія: віртуальна зустріч двох велетів національних культур	243
Україна — Польща: стипендіальна програма «Gaude Polonia» у розвитку творчого потенціалу молодих українських митців	271
<i>Післямова</i>	279
<i>Список літератури</i>	281
<i>Summary</i>	296

ПЕРЕДМОВА

Ще в 70-х роках XX століття відомий французький антрополог Клод Леві-Строс писав, що XXI століття буде віком гуманітарних наук або його не буде взагалі. Тонко відчувши тенденцію різкого зниження духовності в суспільстві, учений прозорливо передбачив трагічні наслідки дегуманізації — техногенні катастрофи, епідемії, теракти, війни, які по-ставляють під загрозу саме існування людської цивілізації на межі століть і тисячоліть.

Перша чверть XXI століття, на жаль, підтвердила тривожні думки французького мислителя. Нічим не спровоковане повномасштабне вторгнення російської федерації в Україну, варварське захоплення українських територій, смертоносні ракети, бомби, безпілотники, які російський агресор щоденно вже упродовж трьох років скеровує на українські міста, вбиваючи мирних мешканців, руйнуючи школи, дитячі садочки, лікарні, — усе це свідчить про абсолютне ігнорування росією законів цивілізованого людського спілкування, попирання демократичних цінностей, прав і свобод людини, марність наданих цією країною безпекових гарантій.

Війна в центрі європейського континенту довела, що традиційні моделі комунікації й діалогу зазнали краху. Діалог із агресором може відбуватися виключно з позиції сили. Водночас воля і мужність українського народу у відстоюванні права на національне самовизначення і самостійний шлях розвитку підважили й самі підвалини імперсько-тоталітарного мислення щодо України. Російсько-українська війна активізувала процеси деколонізації в українському суспільстві, переосмислення власної історії, повернення до європейських витоків української державності, відтворення національної ідентичності. Ці процеси мають критично важливе значення в умовах повномасштабної війни росії проти України та її спроб знищити українську ідентичність, спотворити українську історію і взагалі заперечувати право України на існування як незалежної держави. Росія упродовж багатьох століть здійснювала експропріацію не лише українських земель, а й української культурної спадщини, привласнюючи собі найвидатніших українських митців, їхні здобутки і применшуючи цінність української культури та її значення в європейській культурній спадщині. Культурна колонізація завжди спрямована на те, щоб не дати поневоленій нації можливості самостійного розвитку і становлення через культуру. Тому чи-

мало видатних митців, науковців, історичних постатей, творів мистецтва відомі світовій спільноті як російські, у той час як вони є невід'ємною частиною української культури.

У XX столітті процеси колонізації України посилювалися через насадження радянської комуністичної ідеології та примусову русифікацію українського суспільства. Отже, зараз Україна має вирішувати проблему з трьох складників: деколонізація, декомунізація, дерусифікація.

Особливо гострою є проблема деколонізації у мистецькій сфері. За часи незалежності України було зроблено надто мало для того, щоб сталося відокремлення українського культурного простору від російсько-радянського і відбувся повний і безповоротний розрив із тоталітарним минулим. Як це не прикро, але в незалежній Україні не були започатковані постколоніальні студії у сфері мистецтвознавства, не були проведені дискусії в суспільстві та мистецьких спільнотах щодо тих чи тих творчих персоналій, пов'язаних із «руським міром», не було кардинальним чином переглянуто ані репертуар театрів і творчих колективів, ані навчальні плани і програми мистецьких навчальних закладів, не були написані нові підручники і навчальні посібники, які б об'єктивно і справедливо висвітлювали історію різних видів українського мистецтва. Ті поодинокі спроби заповнити цю величезну прогалину є радше приватною ініціативою окремих національно свідомих викладачів, але ніяк не стратегічним напрямом гуманітарної політики держави. У багатьох освітніх закладах України мистецького спрямування досі використовуються в навчальному процесі старі радянські російськомовні підручники та посібники з історії мистецтва та інших мистецьких дисциплін, у яких закладені штучні радянські ідеологічні наративи і міфологеми, що дискредитують цінність і самостійність української культури, її здатність продукувати твори високої мистецької вартості, заперечують європейський вектор розвитку різних видів українського мистецтва.

Пропонована монографія, яку підготовлено в межах фундаментальної теми наукових досліджень Інституту культурології Національної академії мистецтв України «Діалог культур у постсучасності: динаміка самоорганізації та глобалізаційні виклики» (2020–2023 роки, керівник теми — авторка цієї монографії, докторка мистецтвознавства, професорка О. М. Берегова), якраз має на меті довести європейський характер українських культурних і мистецьких практик, вияскравити україно-європейські діалоги в сучасному мистецькому просторі, дослідити багатоманітну, багатовимірну художню реальність, творчі прояви особистості і трансформації людської сутності.

Розуміючи складність охоплення теми діалогу в мистецтві в одній монографії, зосередимося на чотирьох аспектах, пов'язаних насамперед із іманентними діалогічними якостями музики як виду мистецтва (перший розділ). Ключовим поняттям обрано латинський вислів *ARS UT DIALOGUS* (мистецтво як діалог). У сучасній мистецькій (зокрема композиторській)

творчості акцентуватимемо увагу на множинності, плюральності, невичерпності форм художнього осягнення світу від внутрішнього діалогу до діалогу зі Всесвітом. Діалогізм у мистецтві може виявлятися на рівні взаємодії з традиціями, суспільними феноменами, іншими видами мистецтва тощо.

На позначення діалогу з пам'яттю, минувшиною в другому розділі роботи послугувуватимемося терміном *DIALOGUS CON MEMORIA* (діалог із пам'яттю), який може мати багато вимірів: від глибоко особистісного до загальнолюдського. Меморативні практики в мистецтві є однією з найбільш досконалих форм емоційного переживання, оприявлення в суспільстві та вшанування травматичного досвіду як окремої людини, так і цілих народів і націй. Мистецтво здатне зберігати для майбутніх поколінь цей досвід і саму пам'ять про трагічні події історії, застерігати від їх повторення, сприяти духовному очищенню і соціальному примиренню. Звертаючись до меморіальних тем, митці виявляють свою громадянську і патріотичну позицію.

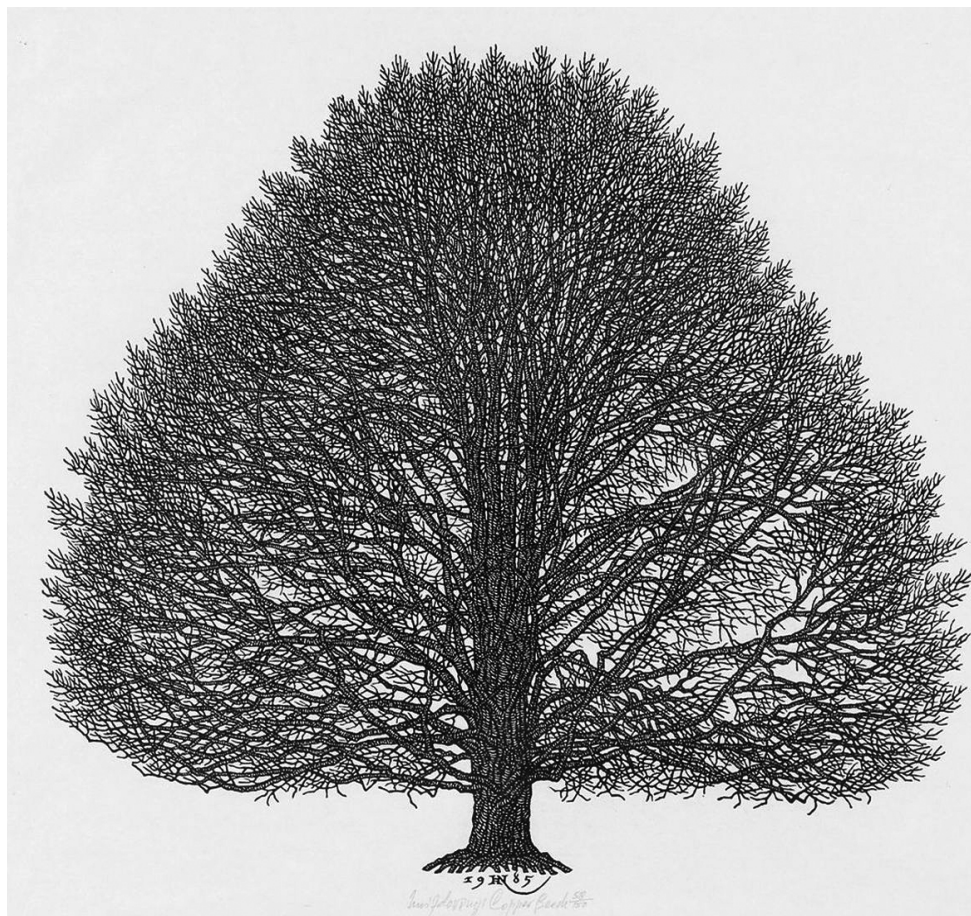
Далі пропонуване дослідження мистецького діалогізму розгортається у площину мистецьких змагань та міжнародної культурно-мистецької інтеракції (третій розділ). Основою діалогу суперництва або *DIALOGUS COMPETITORUM* у мистецтві є закладені в природі людини конкурентність і агональний імпульс. Мистецькі спільноти упродовж багатьох століть виробили способи виявлення кращих із кращих за допомогою організації та проведення мистецьких конкурсів, фестивалів, інших публічних заходів. У прагматичному ХХІ столітті природний агональний чинник («помірятися силами») поєднується з рекламно-маркетинговими технологіями і стратегіями артменеджменту. У час, коли суттєво зростає кількість людей, які присвячують своє життя мистецтву, без проведення мистецьких конкурсів і виявлення переможців організовувати мистецьке життя було б досить важко. Фактично, перед переможцями мистецьких змагань відчиняються двері у світ мистецького бізнесу, з'являються запрошення до співпраці, контракти, ангажементи тощо. А в час російсько-української війни кожний успішний виступ українського музиканта і кожна перемога на міжнародному конкурсі стають потужною зброєю в гібридній війні.

Завершується робота оприявленням сучасних україно-європейських культурних інтеракцій у мистецтві. Основне поняття останнього, четвертого розділу — *DIALOGUS INTERCULTURALIS* (міжкультурний діалог) — розумітимемо як добровільний взаємовигідний обмін культурними і мистецькими цінностями між представниками різних народів і країн, спрямований на гармонізацію відносин, порозуміння, консенсус, співпрацю, підтримку і розвиток загальногуманістичних цінностей. Міжкультурний діалог сприяє взаємозбагаченню культур, появі нових мистецьких форм і явищ культурного життя, розвитку індивідуальних і колективних твор-

чих колаборацій. Міжкультурний діалог є однією з найефективніших форм культурної дипломатії.

Авторка вірить у високий духовний потенціал українського мистецтва та його колосальну спроможність у відновленні втрачених якостей міжлюдського діалогу, адже саме мистецтво є середовищем формування і збереження людського в людині, навіть у кризовій ситуації існування цивілізації.

РОЗДІЛ ПЕРШИЙ



ARS UT DIALOGUS.
ПЛЮРАЛЬНІСТЬ
МИСТЕЦЬКОГО ДІАЛОГІЗМУ

МІЖ НАРОДОМ І ВЛАДОЮ: ПАРАДОКСИ ТВОРЧОЇ БІОГРАФІЇ КОСТЯНТИНА ДАНЬКЕВИЧА



Костянтин Данькевич

Ім'я Костянтина Федоровича Данькевича (1905–1984) — видатного українського композитора і музично-громадського діяча ХХ сторіччя — сьогодні згадується нечасто. Дивує, що значний внесок у культуру України цієї непересічної, багатогранної творчої особистості, яка стояла у витоків формування сучасної української композиторської школи і не втратила людської гідності в часи тоталітарного мракобісся, досі не пошанований належним чином, хоча і різножанровий творчий доробок митця, і його біографія являють собою цінний матеріал для наукових досліджень. У більш ніж скромному переліку музикознавчих праць про творчість К. Данькевича поки що немає монографій і дисертаційних досліджень. Чільне місце в бібліографії про

композитора посідає невеличка брошура М. Михайлова з популярної у 1970–1980-х роках серії «Творчі портрети українських композиторів» (опублікована ще за життя К. Данькевича), окремим жанрам творчості композитора та постановкам його балету «*Лілея*» й опери «*Богдан Хмельницький*» присвячено статті М. Загайкевич, А. Постанові, А. Васильової, М. Гордійчука, О. Олійник, Ю. Станішевського, О. Зінкевич, П. Білаша та ін. у журнальній періодиці (переважно в часописі «Музика»), також представлено спогади молодших сучасників композитора О. Сокола, Ю. Дикого, Л. Гінзбург та ін. Цього, звісно, явно недостатньо для митця такого обдаровання і масштабу, якими був наділений Костянтин Данькевич.

Композитор народився в Одесі 24 (за старим стилем — 11) грудня 1905 року. У 1929 році закінчив Одеський музично-драматичний інститут по класу композиції Василя Золотарьова та Порфирія Молчанова, по класу

фортепіано Марії Рибицької. Паралельно вивчав диригування у Григорія Столярова і вокал у професорів С. Силигіної, Віктора Селявіна, Олександра Брагіна. Після закінчення навчання залишився працювати в *alma mater* як викладач.

Одним із перших великих здобутків Данькевича-композитора слід вважати балет «*Лілея*» (1940), який став одним із перших зразків національного класичного балету. Цей твір народився на перехресті магістральних художніх тенденцій свого часу, зокрема, таких, як звернення до національного фольклору і сюжетів творів «великої літератури». Немов підсумувавши різноманітні шукання та експерименти в галузі балетного театру, композитор запропонував власний оригінальний варіант поширеного у 1930-1940-х роках так названого «драмбалету». Життєдайним ґрунтом для Костянтина Данькевича стала масштабна за своєю філософською багатоманітністю поетична творчість Тараса Шевченка: балет «*Лілея*» написано за мотивами творів, присвячених трагічній долі української жінки-кріпачки.

Щедра мелодична винахідливість композитора, яскрава музична образність, велика емоційність і сила впливу музики при вдалому лібрето значною мірою зумовили успіх і тривале сценічне життя балету «*Лілея*». Прем'єра балету відбулася 26 серпня 1940 року в Києві. Перша постановниця твору Галина Березова — учениця славнозвісної педагогині-балетмейстерки Агрипини Ваганової — органічно поєднала класичну та українську народну танцювальну лексику, що на той час було справжнім новаторством для національного хореографічного мистецтва. З того часу балет «*Лілея*» увійшов у сценічну практику українських театрів і став одним із найулюбленіших спектаклів. У 1958 р. балетмейстер Вахтанг Вронський та кінорежисер Василь Лапокниш екранізували балет «*Лілея*», створивши перший український фільм-балет.

За створення балету «*Лілея*» Костянтин Данькевича в 1941 році було відзначено почесним званням заслуженого артиста УРСР. А незабаром його уперше було обрано головою Спілки композиторів України (загалом К. Данькевич обирався на посаду голови Спілки тричі: у 1941, 1956 та 1962 роках). Це відбулося 20–24 квітня 1941 року на II з'їзді Спілки композиторів УРСР. Проте діяльність Данькевича на посаді голови Спілки було перервано з початком Другої світової війни.

У роки війни Костянтин Данькевич перебував у Тбілісі, працював у Спілці композиторів Грузії. У 1942–1943 роках він проводив систематичну культурно-освітню роботу в частинах Закавказького військового округу, був художнім керівником Ансамблю пісні і танцю військ НКВС Закавказзя, налагодив листування з композиторами — членами Спілки, підтримуючи їх морально, підкріплюючи віру в перемогу. Як композитор Костянтин Данькевич також зробив свій внесок у справу перемоги, звеличуючи у творах малих і великих форм героїчні подвиги борців із фашизмом.

У квітні 1944 року після визволення Одеси Костянтину Данькевичу було доручено відновити роботу Одеської консерваторії. Його, авторитетного композитора, піаніста, педагога, музично-громадського діяча, призначили директором консерваторії і завідувачем кафедри композиції. Як писав Юрій Станішевський, «увесь свій організаторський талант і енергію митець спрямував на відновлення діяльності педагогічного колективу консерваторії, облаштування гуртожитку, налагодження навчального процесу...»¹. Зокрема, за ректорства Данькевича до викладання в Одеській консерваторії було залучено видатних музикантів: Костянтина Пігрова, Ольгу Благовидову, Серафима Орфеева, Марію Рибицьку, Людмилу Гінзбург та ін.

Проте, на думку Юрія Дикого, у цей період найбільш повно виявляється суперечлива, бентежна, творча натура Костянтина Данькевича з усіма його достоїнствами, промахами і помилками². Так, уже на початку своєї ректорської каденції Костянтин Данькевич постав у непривабливому світлі в трагічній історії з Бертою Михайлівною Рейнгальд — відомою в усьому колишньому Радянському Союзі піаністкою і педагогом, професором, завідувачем кафедри спеціального фортепіано Одеської консерваторії в 30-х роках ХХ ст. Серед її учнів були відомі вже на той час піаністи Еміль Гілельс, Марія Грінберг, Тетяна та Іда Гольдфарб та багато інших. Після звільнення Одеси від фашистів Берта Рейнгальд разом із групою професорів Одеської консерваторії, які перебували в евакуації в Ташкенті, повернулася до Одеси. Однак після приїзду з'ясувалося, що квартира, в якій вона народилася і прожила понад сорок років, зайнята якимсь високопоставленим працівником органів безпеки, і виселитися він не збирається. Міська влада Одеси пообіцяла їй іншу квартиру, але вирішення цього питання затягувалося на невизначений термін. Не допомагали ні всесоюзна слава, ні орден Трудового Червоного Прапора, яким Берту Рейнгальд нагородили за успіхи на музично-педагогічній ниві, ні навіть те, що до війни вона була депутатом Одеської міської та обласної рад кількох скликань. Знаменитий рояль німецької фірми «C. Bechstein», подарований як урядова нагорода піаністці і педагогу у зв'язку з перемогою її учня, юного Еміля Гілельса у всесоюзному фортепіанному конкурсі — теж не вдалося повернути у власність професорки. Подійкували, що його привласнив ректор консерваторії і відмовлявся повернути, хоча ця інформація не підтвердилася.

Подальші події лише згущують фарби на тогочасному портреті Костянтина Данькевича. Знаючи, що професорка Рейнгальд не має житла, ректор, котрий мав особисті і професійні відносини з найбільш впливовими високопосадовцями міста і був вхожим до всіх владних кабінетів, не доклав жодних зусиль, аби допомогти їй отримати житло або хоча б кімнату

¹ Станішевський Юрій. Гетьман української музики. *Музика*. 2006, № 1, с. 25-29. С.27.

² Дикий Юрій. *Данькевич Костянтин Федорович*. Режим доступу: <http://odessa-memory.info/index.php?id=171>

у консерваторському гуртожитку, облаштуванням якого він саме займався. Замість цього він «люб'язно» виділив їй куток консерваторського коридору і дозволив тимчасово поставити там ліжко. Більшого приниження для шанованого професора, викладачки фортепіано, яку наввипередки запрошували на роботу консерваторії Москви, Ленінграда, Києва, Ташкента, годі було й шукати. Проте на цьому історія не закінчилася. Як писав молодший сучасник Берти Рейнгальд, одесит Володимир Серебро, котрий знав професорку особисто, «відсутність житла паралізувала можливість влаштуватися на роботу, адже без житла неможливо прописатися, а без прописки не є можливим зарахування в штат. У митарствах Рейнгальд відчувалася неприхована ворожість міської влади і ректора консерваторії. І це при тому, що вона, видатний педагог, зробила колосальний внесок у культурний авторитет міста і альма-матер»³. Після півторамісячних «ходінь по муках» Берта Рейнгальд покінула життя самогубством 19 жовтня 1944 року.

Важко сказати, що спонукало ректора Костянтина Данькевича на такі без перебільшення непорядні, аморальні вчинки щодо шанованого музиканта і без перебільшення видатного фортепіанного педагога Берти Михайлівни Рейнгальд. Можемо припустити, що він отримав якусь вказівку від представників радянської влади і, сам того не усвідомлюючи, став знаряддям розправи над однією з найдостойніших представниць творчої інтелігенції міста. Фактично, це був початок антисемітської кампанії, апофеозом якої згодом стали «справа лікарів» та інші ганебні процеси-судилища. Та міне зовсім небагато часу, і серед «підсудних» опиниться і сам Данькевич.

На початку 1950-х Данькевич плідно працює як композитор. Його увагу привертає жанр опери, проте його опери не мали такої щасливої долі, як балет *«Лілея»*. Найбільше творче досягнення Костянтина Данькевича в оперному жанрі — опера *«Богдан Хмельницький»* (1951 р., лібрето О. Корнійчука та В. Василевської, друга редакція — 1953), присвячена історичним подіям 1648–1654 років. Оперу про гетьмана України було замовлено Данькевичу для Київського оперного театру, який у червні 1951 року мав брати участь у Декаді української літератури та мистецтва в Москві. Сюжет опери в тогочасних радянських традиціях вирізняється численними історичними неточностями і фальсифікаціями фактів, акцентами на рабській покорі українців російській імперії і радості возз'єднання «народів-братів». Московська прем'єра *«Богдана Хмельницького»* відбулася 15 червня 1951 року у Большому театрі і пройшла чотири рази з незмінним успіхом. Як писав Юрій Станішевський, «на одній із вистав в урядовій ложі з'явився сам Сталін в оточенні членів Політбюро. Він після першої дії прихильно поаплодував виконавцям, високо оцінивши постановку. В антракті всі вітали Данькевича і запевняли, що його чекає Сталінська премія. У другій дії керівники театру

³ Серебро Владимир. *Графоманские уши*. Нью-Йорк, 2011, 392 с. С. 22.

й уряду республіки з хвилюванням дивилися не на сцену, а, затамувавши подих, стежили за реакцією вождя. І раптом після драматичного епізоду, де за фальшивим доносом підступного Лизогуба Богдан звинувачував відданого народові полковника Богуна у зраді, Сталін несподівано залишив театр, нікому нічого не сказавши. Увесь колектив був стривожений... 24 червня Декада завершилася також оперою К. Данькевича. Всі учасники творчого звіту отримали нагороди»⁴.

Незважаючи на це, оперу було піддано нищівній критиці: у редакційній статті всесоюзної газети «Правда» (без підпису) від 20 червня 1951 року композитора звинуватили у безпринципності, проявах буржуазного націоналізму, нерозумінні завдань соцреалізму. Серед недоліків опери також відзначалися значні ідейні вади лібрето, відсутність яскраво вираженого протиставлення основних дійових сил. У відповідь композитор у 1953 році створив другу редакцію опери, тоді як перша «зникла» за невідомих обставин.

У другій редакції опера *«Богдан Хмельницький»* являє собою монументальне чотирьохактне історико-патріотичне полотно. Це велична епопея національно-визвольної боротьби українського народу проти польської шляхти під проводом гетьмана Богдана Хмельницького. В опері поєднуються риси історико-драматичного та епічного жанрів, провідна ідея опери — боротьба українського народу за визволення від польсько-шляхетського гноблення — вирішується у плані конфліктно-драматичного розвитку, зіткнення двох ворогуючих таборів. На одному полюсі яскраві вольнолюбні і мужні образи легендарних народних героїв: гетьмана Богдана Хмельницького, його бойових друзів і побратимів Максима Кривоноса і Богуна, старого козака Тура, вдови страченого сподвижника Богдана Хмельницького Варвари та інших позитивних героїв і українського народу загалом. Протилежний полюс — підступні зрадницькі образи військового писаря, найманця ієзуїтів Лизогуба і дружини Богдана Хмельницького, шпигунки Гелени, а також епізодичні образи Потоцького, Калиновського, Лентовського, коменданта та узагальнені образи польської шляхти і католицького духовенства. Втілення основного драматичного конфлікту великою мірою пов'язано з широким розвитком пісенності і створенням індивідуалізованих музичних характеристик. Музична мова номерів і сцен, які змальовують народних героїв, яскрава і своєрідна, глибоко пов'язана з українською народною пісенністю. Образи ворогів розкриваються переважно в жанрово-інструментальному плані (полонез, католицький хорал).

У створенні музичних характеристик головних персонажів опери Костянтин Данькевич спирався на деякі принципи «пісенної опери». У *«Богдані Хмельницькому»* Данькевича помітною є перевага закінчених номерів (арій, аріозо, монологів, хорів тощо) над декламаційними сценами наскрізного

4 Станішевський Юрій. Гетьман української музики. *Музика*, 2006, № 1, с. 25-29. С. 28.

типу. Музика опери насичена інтонаціями різножанрових народних пісень, серед яких виділяються героїчна пісня-дума, історична пісня, бойова пісня-марш, лірична побутова пісня-романс, скорботна заплачка тощо. Відтворюючи в опері героїчні сторінки, композитор звернувся до українського пісенного фольклору і використав багато справжніх народних мелодій, особливо в хорових епізодах, які узагальнено розкривають образ народу. Так, в опері використані історичні пісні епохи Богдана Хмельницького, зокрема пісня запорізької вольниці «Розлилися круті бережки», яка проходить лейтмотивом через усю оперу, а також інші пісні того часу «Гей, нум, хлопці, до зброї», «Гей, не дивуйте, добрії люди», «Гомін, гомін по діброві». Глибоке проникнення в дух та інтонаційну сутність української народно-пісенної творчості дало змогу композиторові і самому створити мелодії, що є близькими за складом і характером до справжніх народних пісень. Такими стали жіночий хор «Чорний ворон в полі кричє» з 1-ї картини, пронизаний інтонаціями українських заплачок, маршоподібний хор з 1-ї картини «Ой, не ликуйте, вельможі-магнати», бадьора войовнича хорова пісня «Гей, виступай на Жовті Води» з 3-ї картини та інші хорові епізоди опери.

Українські народні пісні цитуються і в музичних характеристиках окремих персонажів опери. Лейтмотив Варвари, побудований на темі української народної пісні «Про Хорка», за жанром наближається до жіночого плачу. Музична характеристика дяка Гаврила побудована на темі народної української застільної пісні «Як засядем, браття, коло чари».

Характерні особливості українських народних пісень (зокрема, їхній інтонаційний стрій, ладо-гармонічна своєрідність) проникають і в неписані форми опери — арії, монологи й навіть в оркестрові лейтмотиви. Так, музична характеристика головної дійової особи опери — гетьмана Богдана Хмельницького — насичена інтонаціями героїчних українських народних дум та історичних пісень. Складний і багатогранний образ Богдана Хмельницького послідовно розкривається у кожній дії опери завдяки використанню 3 лейтмотивів, появи у численних сольних епізодах (2 розлогих аріях у I дії, монологів у II і IV діях, думі у III дії і заключному аріозо у фінальній сцені опери) та сценах з народом. Однією з найбільш виразних та яскравих сцен опери є дума Богдана Хмельницького з III дії у сцені суду над Богуном.

Лейтмотиви супроводжують й інших героїв опери — Кривоносу, Варвару, ліричну пару Богуна і Соломію (лейтмотив кохання), а також негативних персонажів-зрадників Лизогуба і Гелену та ін. Оригінальним, вдало знайденим музично-драматичним прийомом стало використання як лейтмотивів, пов'язаних із образом народу, хорових пісень «Ой, не ликуйте вельможі-магнати», лейтмотив волі і мужності «Розляглися широко бережечки» — лейтмотив народу, що бореться, та «Чорний круг» — лейтмотив страждання народу. Прийом лейтмотивних характеристик, заснованих на народних українських і авторських хорових піснях, надає музиці

опери великої узагальнювальної сили, сприяє яскравому і переконливо-му відтворенню образу мужнього, вольнолюбного народу, який бореться і перемагає. Розгорнута лейтмотивна система поряд із такими принципами музичної драматургії опери, як безперервний розвиток основного конфлікту і контрастне зіставлення окремих сцен і епізодів, є засобами подолання спрощеності, властивої жанру «пісенної опери».

У другій редакції в опері з'явилися дві нові картини (пролог і сцена захоплення замку Потоцького), нові персонажі — козаки Нива і Журба. У фінальній, четвертій дії опери кардинально зміщено політичний акцент: подія відбувається у Переяславі не 14 січня, у день підписання історичної угоди, а напередодні, 8 січня, коли московський посол зачитує радісно збудженим, святково вбраним козакам і всьому народові «Грамоту» царя Олексія Михайловича. Під гул дзвонів і залпи гармат звучить заключна пісня хору «Прийшов бажаний щасливий день» на мелодію російської народної пісні «Слава». На жаль, продемонстровані в другій редакції опери Данькевича єдність козацтва і всього українського народу в сприйнятті тогочасних подій, однастайність у їх позитивній оцінці є історичною неправдою. І лібретисту, і композитору було відомо, що оцінки діяльності Богдана Хмельницького були неоднозначними як серед науковців, так і поміж самих козаків. Однак саме такий варіант фіналу опери задовольняв імперські амбіції радянських ідеологів мистецтва.

Компроміс із владою дав змогу митцеві продовжити успішну кар'єру: він переїхав до Києва, почав викладати у Київській консерваторії, отримав вчене звання професора, а 1954 році — почесне звання народного артиста СРСР. Оперу «*Богдан Хмельницький*» у другій редакції було поставлено у Київському оперному театрі в жовтні 1953 року та показано у Москві на сцені Большого театру під час святкування 300-річчя возз'єднання України з Росією. Проте справжня реабілітація твору та його автора відбулася значно пізніше, через п'ять років. Різку негативну оцінку опери було скасовано у постанові ЦК КПРС від 28 травня 1958 року «Про виправлення помилок в оцінці опер «Велика дружба», «Богдан Хмельницький» та «Від усього серця». Було знято необґрунтовані звинувачення з композиторів, оголошених формалістами, а саме: Вано Мураделі, Георгія Жуковського та Костянтина Данькевича, пом'якшено формулювання висновків щодо їхньої творчості.

При всіх своїх достоїнствах і недоліках опера «*Богдан Хмельницький*» свого часу була досить популярною, ставилася не лише в Україні (Київ, Харків, Одеса, Львів), а й в інших республіках колишнього Радянського Союзу.

У 1956 році Костянтин Данькевича вдруге обирають головою правління Спілки композиторів України. А у 1957 році на другому Всесоюзному з'їзді радянських композиторів його обрали до складу секретаріату та правління Спілки композиторів СРСР.

У Спілці композиторів України Данькевич був одним із керівників-

«довгожителів», майже дванадцять років очолював цю творчу організацію. Саме на час правління Данькевича припадає період «хрущовської відлиги», що для музичного мистецтва означало перший етап реабілітації композиторів, безпідставно звинувачених у формалізмі в попередні роки. Данькевичу доводилося керувати творчими особистостями в непростий час, коли відбувалася зміна поколінь і соціально-культурних систем, коли в середовищі композиторів сталося значне стиліське та ідейне розмежування на старших за віком прибічників традиціоналістської лінії творчості, до якої належав і сам Костянтин Данькевич, і молодших — сміливих експериментаторів-новаторів.

Саме кінець 1950-х — 1960-і роки позначені в українській музиці як час радикального стиліського і жанрового оновлення, вибух «нової фольклорної хвилі», прояв авангардних тенденцій композиторської творчості. Значно послаблюються ідеологічні лещата методу соцреалізму, художня творчість символізує протест проти нівелювання особистості, яке культивувалося тоталітарним режимом. У композиторів з'являється можливість прямої та опосередкованої комунікації з колегами, музикантами з-за кордону та зарубіжною музикою в її різноманітних стиліських і технологічних аспектах і, відповідно, опанування нових способів організації музичного матеріалу. Проте, жанрово-стиліське оновлення в українській музиці відбувалося не безболісно: саме в цей період помітним стає конфлікт поколінь, конфронтація двох основних стиліських тенденцій: традиційної класичної, прибічниками якої були композитори старшого покоління, й тієї, що несла на собі помітний відбиток радикальних новацій і цікавила творчу молодь. Протистояння поколінь із різкою критикою творів молодих, що справляли враження виклику, іноді закінчувалося драматично. За свідченнями багатьох композиторів-шістдесятників, у ті часи ще існувало поняття кари за творчий пошук, а найбільш радикальним «новаторам» загрожували навіть репресивно-каральними методами.

На посаді голови Спілки композиторів Костянтинові Данькевичу доводилося вирішувати не лише творчі питання. Він, як і інші керівники Спілки, енергійно займався питаннями надання членам Спілки матеріальної допомоги, одержання композиторами роботи, житла тощо.

«Довгожителство» Данькевича на керівному посту можна пояснити й деякими рисами його творчої натури. Він був різнобічно обдарованим музикантом, мав не лише композиторський хист, а й здібності піаніста, співака, диригента. Це був широко освічений та ерудований митець, котрий досконало знав історію світового мистецтва, філософію, поезію, сам писав вірші. Колеги Данькевича згадували про нього як про блискучого виконавця, виступи якого вирізнялися емоційною виразністю, драматизмом і задушевністю. Наприклад, Людмила Гінзбург у своїх спогадах підкреслювала енциклопедичні знання, талант організатора, чудовий ораторський дар Костянтина

Данькевича, котрий любив виступати перед публікою й умів захопити аудиторію своєю емоційною промовою-грою⁵.

Жваво описує Данькевича доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент Національної академії мистецтв України Олександр Сокол, котрий згадує, як під час однієї з зустрічей зі студентами Одеської консерваторії «оратор творив щось небачене на сцені. Він щось полум'яно прославляв (насамперед — українську музику), когось пристрасно знеславлював, із кимось боровся, до чогось закликав і насамперед — до великої правди в музиці і в житті. Його голос гримів під склепінням залу, несподівано переходив на шепіт, грізно здіймався й зривався, помираючи в жахливій паузі. Драматична напруга емоцій перетиналася з гумором, сарказмом, захоплений пістет переходив у трагічні пророцтва, інтимна задушевність — у загрозу. Це була справжня вистава — драма, лірика, епос, комедія — вистава одного актора, драматурга й режисера під загальною назвою: «Костянтин Данькевич»⁶. Аналогічний випадок, який характеризує Данькевича як різнобічно обдарованого музиканта й ерудита, описує Юрій Дикий: «В одній із закордонних поїздок (у складі урядової делегації) один зарубіжний журналіст не без іронії поцікавився знанням іноземних мов у майстра. Не знітившись ні на секунду, Костянтин Федорович сів за рояль і заграв досить розлогий фрагмент однієї з найскладніших у фортепіанній літературі п'єс — «Ісламей» Балакирева, потім заспівав одну з арій басового репертуару під власний акомпанемент, прочитав значний поетичний уривок з Овідія, після чого поцікавився у журналіста про його творчі можливості. Кореспондент ретирувався, а Костянтин Федорович заслужив аплодисменти присутніх»⁷.

Описані епізоди з життя Костянтина Данькевича характеризують його як неординарну особистість, людину-артиста — композитора, виконавця, оратора, поета, організатора, педагога, актора в одній особі.

Незважаючи на компромісні стосунки Данькевича з владою, траплялися й прикрі випадки несприйняття його творів можновладцями. У цьому контексті не можна оминати увагою драматичну долю останньої, третьої опери Данькевича «Назар Стодоля». У 1960 році щойно завершений твір планувався до постановки під час Третьої декади української літератури та мистецтва в Москві, проте з незрозумілих причин був відхилений представниками ідеологічного сектору комуністичної партії України. Незважаючи на це, уже наступного 1961 року оперу поставили всі діючі на той час оперні театри в Харкові, Львові, Києві та Одесі, її також включили до програм святкування 100-річчя від дня смерті та 150-річчя від дня народження Тараса Шевченка (відповідно 1961 та 1964 рр.). Однак подальша доля цієї опери

⁵ Гинзбург Людмила. Воспоминания о Константине Федоровиче Данькевиче. *Одесская консерватория: забытые имена, новые страницы*. Одесса: ОКФА, 1994, с. 44-45.

⁶ Цитується за сайтом: http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-sokol-dankevic.html

⁷ Цитується за сайтом: <http://odessa-memory.info/index.php?id=171>

також була драматичною: її було висунуто на присудження щойно започаткованої Республіканської (нині — Національна) премії України імені Тараса Шевченка, але урядовий комітет зняв оперу з обговорення без пояснення причин. Це стало важким ударом для композитора, спричинило гостру творчу кризу: перебуваючи у тяжкій депресії, Данькевич десять років (від 1962 до 1972) не виходив з дому.

Композиторіві таки вдалося подолати творчу кризу. У 1976 році в Київському оперному театрі було здійснено новаторську постановку балету «Лілея» балетмейстером Анатолієм Шекерою та диригентом Олексієм Рябовим, Костянтин Федорович радісно сприйняв цю постановку. Про подолання творчої кризи свідчить його повернення до творчої праці — створення нових редакцій опери «Назар Стодоля», симфонічної поеми «На півдні Вітчизни, де море шумить», вокально-симфонічної оди «Пісня про Україну». А в 1978 році композитор усе ж таки отримав омріяну Шевченківську премію, але не за «Назара Стодолю», а за «Богдана Хмельницького», поставленого новоствореним колективом Дніпропетровського театру опери та балету за новою редакцією опери, здійсненою головним диригентом київського оперного театру, легендарним Костянтином Симеоновим. У 2006 році, до святкування 100-ліття від дня народження Костянтина Данькевича, було створено ще одну редакцію опери у зв'язку з її постановкою Донецьким театром опери і балету. Твір було суттєво скорочено (зокрема, вилучено пафосну сцену Переяславської ради). Також композитор Євген Станкович дописав епілог на основі попередніх ескізів Данькевича. Як зазначали музичні критики, «основою для нього став знайдений в архівах Київського оперного театру сценарний план, в якому Переяславську Раду замінено радою в Чигирині. Замість апофеозу возз'єднання України з Росією в епілозі звучать роздуми Хмельницького та його побратимів про майбутнє Батьківщини. Після прийняття грамот від послів Польщі, Угорщини, Туреччини, царства Московського Богдан присягає народу зберегти омріяну волю, аби через віки «святилось ім'я України»⁸.

У цьому підрозділі акцентовано лише деякі моменти творчої біографії Костянтина Данькевича, які розкривають його суперечливу творчу натуру і непрості стосунки з радянською владою. Не можна не погодитися з тими дослідниками, котрі вважають, що окремі епізоди біографії Данькевича, в яких він постає в непривабливому світлі, перебувають у безпосередньому сусідстві з багатьма його далекоглядними, мудрими і благородними вчинками і рішеннями, багато з яких мали історичне значення. Очевидно, Костянтин Данькевич робив неблаговидні вчинки під тиском представників ідеологічної керівної верхівки. Як продовжувач традицій української музичної класики, Данькевич не сприймав новаторські пошуки молодшого покоління композиторів

⁸ Олійник Леся. Повернення Богдана Хмельницького. *Музика*, 2006, № 2, с. 13–14. С. 14.

України, але як людина глибоко порядна віддавав усі сили на захист членів керованої ним Спілки композиторів України, котрих, як і його самого, було безпідставно звинувачено у формалізмі й націоналізмі. У творчості Костянтина Данькевича було чимало кон'юнктурних, заангажованих комуністичною пропагандою опусів (у тому числі й на власні вірші), однак вершинними стали твори глибоко національної спрямованості з прекрасною музикою, яка пережила свого автора і з успіхом виконується і в наш час.

Багато білих плям залишається в біографії композитора. І його творчий доробок, в якому нараховується величезна кількість творів, серед яких — 3 опери: *«Трагедійна ніч»* (1935), *«Богдан Хмельницький»* (1951) і *«Назар Стодоля»* (1959), балет *«Лілея»* (1940), дві симфонії (1937, 1945), численні хорові і вокальні твори, симфонічні сюїти, поеми, увертюри, ораторії, камерно-інструментальні ансамблі, фортепіанні твори, романси, пісні, музика для драматичного театру і кіно — ще чекає свого справжнього, ґрунтовного неупередженого дослідження та актуалізації в сучасному музикознавстві.

УНІВЕРСАЛІЗМ ТВОРЧОГО МИСЛЕННЯ ІВАНА КАРАБИЦЯ



Іван Карабиць

Оригінальна і самобутня композиторська творчість Івана Карабиця багато в чому визначила обличчя новітньої української музики 60–90-х років ХХ ст. і дала яскраві зразки в основних музичних жанрах. Це безцінний скарб у вигляді трьох симфоній, трьох концертів для оркестру, двох ораторій, двох концертів для фортепіано з оркестром, великих симфонічно-хорових опусів, серед яких такі перлини, як поема для баритона та симфонічного оркестру

«*Vivere memento*» на вірші Івана Франка, концерт для хору, солістів та симфонічного оркестру «*Сад божественних пісень*» на вірші Григорія Сковороди, ораторія «*Заклинання вогню*», опера-ораторія «*Київські фрески*», вокальні цикли «*На березі вічності*», «*Мати*» та інші твори на вірші Бориса Олійника, понад 50 естрадних пісень, музика до художніх, анімаційних фільмів і театральних вистав.

Творчість І. Карабиця (1945–2002) завжди приваблювала увагу українських дослідників. Однією з перших праць на цю тему була невелика брошура Г. Єрмакової⁹, далі були окремі розділи в дисертаціях і монографіях А. Терещенко¹⁰, О. Зінкевич¹¹, О. Берегової¹², дисертації О. Галузевської¹³,

⁹ Єрмакова Галина. *Іван Карабиць*. К. : Музична Україна, 1983. 48 с. (Серія: Творчі портрети українських композиторів).

¹⁰ Терещенко Алла. *Украинская советская кантата и оратория. Эволюция и жанровые разновидности* : дис. ... докт. искусствед. : 17.00.02 Музыкальное искусство; АН УССР, Ин-т искусствознания, фольклора и этнографии им. М. Ф. Рильского. К., 1984. 186 л.

¹¹ Зинкевич Елена. *Динамика обновления: украинская симфония на современном этапе в свете диалектики традиции и новаторства (1970-е — нач. 80-х годов)*. К. : Муз. Україна, 1986. 184 с.

¹² Берегова Олена. *Тенденції постмодернізму в камерних творах українських композиторів 80–90-х років ХХ сторіччя* : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво; Нац. муз. Академія України ім. П. І. Чайковського. К., 2000. 204 арк.; Берегова О. М. *Постмодернізм в українській камерній музиці 80–90-х років ХХ століття*. К. : НПБУ, 1999. 141 арк.

¹³ Галузевська Олена. *Діалог слова і музики у співтворчості Івана Карабиця та Бориса Олійника* : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво; Ін-т. мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. К., 2005. 178 арк.

О. Гуркової¹⁴, магістерські роботи (наприклад, І. Карабиць¹⁵ та ін.), а також низка статей, авторами яких є В. Задерацький¹⁶, І. Пясковський¹⁷, О. Маркова¹⁸, Лідія Мельник¹⁹, Л. Рязанцева²⁰, І. Таркова²¹, О. Берегова²², І. Гамова²³, І. Савчук²⁴, С. Мірошніченко²⁵, І. Ягодзинська²⁶, О. Гармелъ²⁷, О. Вільчин-

¹⁴ Гуркова Ольга. *Творчість І. Карабиця в контексті жанрово-стильових тенденцій в українській музиці останньої третини ХХ століття*: дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво; Нац.муз.акад.України ім.П.І.Чайковського. Київ, 2016. 302 с.

¹⁵ Карабиць Іванна. *«Київські фрески» Івана Карабиця в аспекті синтезу мистецтв* : наук. робота ... магістра муз. мистецтва; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. К., 2007. 87 арк.

¹⁶ Задерацький Всеволод. Заметки о стиле и поэтике инструментальных сочинений Ивана Карабица. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 31 : Vivere memento (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця: упоряд. М. Д. Копиця. Київ : Центрмузінформ, 2003. С. 44–58.

¹⁷ Пясковський Ігор. Семіотична система концерту для оркестру No 3 («Голосіння») Івана Карабиця. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 31 : Vivere memento (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця: упоряд. М. Д. Копиця. Київ : Центрмузінформ, 2003. С. 59–69.

¹⁸ Маркова Олена. Твори Івана Карабиця у стильовій симультанності української музичної культури кінця ХХ — початку ХХІ століття. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 31 : Vivere memento (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця: упоряд. М. Д. Копиця. Київ : Центрмузінформ, 2003. С. 69–74.

¹⁹ Мельник Лідія. «Сад божественних пісней» Івана Карабиця в контексті розвитку жанру в українській музиці 70–80 років ХХ століття. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 31 : Vivere memento (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця: упоряд. М. Д. Копиця. Київ : Центрмузінформ, 2003. С. 88–96.

²⁰ Рязанцева Лариса. «Сад божественных песней» Івана Карабиця — возрождение старинного жанра. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 31 : Vivere memento (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця: упоряд. М. Д. Копиця. Київ : Центрмузінформ, 2003. С. 97–100.

²¹ Таркова І. Про склад і ладову організацію фіналу Концерту для хору, солістів і симфонічного оркестру на слова Григорія Сковороди «Сад божественних пісней» Івана Карабиця. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 31 : Vivere memento (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця: упоряд. М. Д. Копиця. Київ : Центрмузінформ, 2003. С. 101–108.

²² Берегова Олена. Стильова палітра останніх камерно-інструментальних опусів Івана Карабиця. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 31 : Vivere memento (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця: упоряд. М. Д. Копиця. Київ : Центрмузінформ, 2003. С. 108–119.

²³ Гамова І. Про поліфонію в Другій сонаті для віолончелі і фортепіано Івана Карабиця. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 31 : Vivere memento (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця: упоряд. М. Д. Копиця. Київ : Центрмузінформ, 2003. С. 119–125.

²⁴ Савчук Ігор. Екзистенціальна гра у тексті 24-х прелюдій для фортепіано Івана Карабиця. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 31 : Vivere memento (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця: упоряд. М. Д. Копиця. Київ : Центрмузінформ, 2003. С. 125–135.

²⁵ Мірошніченко Світлана. Циклічність фортепіанних прелюдій Івана Карабиця. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 31 : Vivere memento (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця: упоряд. М. Д. Копиця. Київ : Центрмузінформ, 2003. С. 136–149.

²⁶ Ягодзинская Ирина. К вопросу образного строя цикла 24-х прелюдий Ивана Карабица. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 31 : Vivere memento (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця: упоряд. М. Д. Копиця. Київ : Центрмузінформ, 2003. С. 149–156.

²⁷ Гармелъ Оксана. Постлюдія останнього рукопису (І. Карабиць В. Сильвестров). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 31 : Vivere memento (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця: упоряд. М. Д. Копиця. Київ : Центрмузінформ, 2003. С. 156–162.

ська²⁸, В. Іванченко²⁹ та ін. Однією з найбільш масштабних праць останніх років стала монографія Любові Кияновської³⁰.

Формування Івана Карабиця як митця і громадянина відбувалося в 60-і роки ХХ століття, в бурхливій атмосфері «хрущовської відлиги». Це були роки національно-культурного пробудження. Визначальною ознакою української культури цього періоду був рух шістдесятників, представники якого не лише шукали нових форм художнього самовираження, а й спрямовували свою діяльність на відродження національної свідомості народу, навернення його до рідних першоджерел і вивчення власної історії, від якої українців відлучали упродовж багатьох століть. Покоління шістдесятників в Україні представлене видатними іменами поетів і прозаїків: Івана Драча, Миколи Вінграновського, Василя Симоненка, Ліни Костенко, Бориса Олійника, Євгена Гуцала, Володимира Дрозда, Валерія Шевчука, пізніше — Василя Стуса; літературознавців і публіцистів Івана Дзюби, Івана Світличного, Євгена Сверстюка, Михайлини Коцюбинської; режисерів Сергія Параджанова, Юрія Іллєнка, Леоніда Осика, Леся Танюка; актора Івана Миколайчука; художників і графіків Опанаса Заливахи, Алли Горської, Віктора Зарецького, Галини Севрук, Людмили Семикіної, Веніаміна Кушніра, Георгія Якутовича, Івана Остафійчука, Івана Марчука та ін.

Славу української композиторської школи 60-х складали творчі здобутки таких визнаних майстрів, як Борис Лятошинський, Левко Ревуцький, Станіслав Людкевич, Анатолій Кос-Анатольський, Андрій Штогаренко, Костянтин Данькевич, а також представників середнього і молодшого покоління: Георгія і Платона Майбород, Ігоря Шамо, Віталія Кирейка, Алемдара Караманова, Валентина Бібіка, Олександра Білаша, Бориса Бувєвського, Леоніда Грабовського, Віталія Годзяцького, Віталія Губаренка, Левка Колодуба, Лесі Дичко, Юрія Іщенка, Геннадія Ляшенка, Валентина Сильвестрова, Мирослава Скорика та ін. Разом із тим, у середовищі композиторів відчутним було протистояння, конфлікт поколінь. Це був болісний, навіть трагічний процес. Представники старшого покоління, які надавали перевагу більш традиційним засобам музичної виразності і близьким українській ментальності лірико-пісенним жанрам, часто не розуміли і не сприймали радикальних новацій і авангардних експериментів із новітніми композиторськими техніками, що цікавили творчу молодь. Нове покоління

²⁸ Вільчинська О. Іван Карабиць. «Молитва Катерини»: історія створення, особливості жанру та драматургія. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 31 : Vivere memento (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця: упоряд. М. Д. Копиця. Київ : Центрмузінформ, 2003. С. 162–166.

²⁹ Іванченко В. Образний зміст Третьої симфонії Івана Карабиця (до проблеми змістовності у непрограмних інструментальних творах). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 31 : Vivere memento (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця: упоряд. М. Д. Копиця. Київ : Центрмузінформ, 2003. С. 166–173.

³⁰ Кияновська Любов. *Сад пісень Івана Карабиця*. Київ: Видавництво ДУХ І ЛІТЕРА, 2017. 288 с.

композиторів-шістдесятників приділяло велику увагу засвоєнню сучасних композиторських технік. Найбільш яскраво новітні композиторські техніки були представлені у творчості українських авангардистів-шістдесятників Валентина Сильвестрова, Леоніда Грабовського, Віталія Годзяцького та ін. Музика українських композиторів-авангардистів викликала велику цікавість за кордоном, їхні твори виконували і друкували, про них писали у пресі. На батьківщині ж вони звучали вкрай рідко, замовчувалися, викликали нарікання з боку офіційних кіл. Композиторам доводилося працювати в умовах ідеологічно-бюрократичного пресингу, коли діяльність митців, котрі не підтримували естетичних та ідейних догм соцреалізму, натрапляла на жорсткий опір офіційних органів управління культурою. Показовим для тогочасної соціокультурної ситуації став факт виключення з лав Спілки композиторів України двох талановитих українських композиторів-авангардистів Валентина Сильвестрова та Віталія Годзяцького і одночасне звільнення їх з роботи в музичній школі, де вони разом викладали.

Однією з найбільш яскравих стильових тенденцій в українській музиці 60-х років стала «нова фольклорна хвиля», яка, в той же час, не була для української музичної культури новітньою тенденцією. Це був закономірний процес піднесення демократичних, гуманістичних засад національної культури, поєднаний із гостротою новаторського осмислення фольклору. Естетика «нової фольклорної хвилі» найяскравіше виявилася у творчості Леоніда Грабовського («Чотири українські народні пісні» для мішаного хору і симфонічного оркестру, 1959), Лесі Дичко (кантата «Червона калина», 1968), Мирослава Скорика («Гуцульський триптих» для симфонічного оркестру, 1965, «Карпатський концерт» для великого симфонічного оркестру, 1972) та ін.

У творчості Івана Карабиця раннього періоду також представлені твори неофольклорного спрямування: «Три пісні на народні тексти» для голосу і фортепіано (1969), вокальний цикл «Пісні Явдохи Зуїхи» для голосу, флейти та альту, п'єса «Музика» для скрипки соло (1974).

Зокрема, один із найяскравіших ранніх творів композитора — прекрасна віртуозна концертна п'єса для скрипки соло «Музика», написана в 1974 році. Від часу появи твір став дуже популярним, згодом він був обов'язковим на Міжнародному музичному конкурсі ім. М. В. Лисенка для всіх виконавців у номінації «Скрипка». У цій невеликій кількахвилинній п'єсі з програмною назвою створено колоритний образ музики — народного скрипаля-аматора. Це ніби маленький театр одного актора, в якому виконавець демонструє свою майстерність в імпровізаційній народній манері гри. Створюючи цю оригінальну скрипкову мініатюру, композитор пам'ятав, що в українській народно-інструментальній традиції скрипалі-музики часом вдавалися до різних звуконаслідувальних ефектів з гумористичною метою, досягаючи майстерного відтворення звуків сопілки, волинки, співу птахів, окремих

слів людської мови і навіть цілих розмовних сцен. Не будучи сам скрипалем, Карабиць глибоко вивчив народну манеру скрипкового виконавства, і тому його *«Музика»* став справжньою енциклопедією засобів традиційного народного музикування. Під час прослуховування цієї п'єси іноді здається, що звучить не одна, а дві скрипки — такий унікальний тембровий ефект двоголосся виникає завдяки контрастному зіставленню регістрів та засобам підголоскової поліфонії. В інших епізодах скрипка уподібнюється до балайки — виконавець використовує характерний балалаечний принцип гри. А ще скрипка може наслідувати гру гусяра або кобзаря-лірника — такі асоціації виникають, коли звучать складні акорди в техніці арпеджіато (нотний приклад 1).

Є у творі й цитата: в одному з епізодів використані елементи української народної пісні «Ой на горі та й жінці жнуть». При всій неофольклорній спрямованості п'єси *«Музика»* звучить дуже сучасно, в ній використовуються новітні технічні прийоми, штрихи, засоби звуковидобування, зокрема, такі, як принцип алеаторики в каденції.

Надзвичайно важливим для формування особистості і творчого стилю Івана Карабиця стало навчання композиції в Київській консерваторії в класі видатного українського композитора ХХ століття Бориса Миколайовича Лятошинського. Карабиць був яскравим представником творчої школи Лятошинського, чия традиція є однією з головних складників сучасної національної музичної культури. Видатний симфоніст сучасності, основоположник конфліктно-драматичного, концепційного типу симфонізму в українській музиці, блискучий майстер оркестрового стилю, Борис Лятошинський справив значний вплив на формування творчої особистості Івана Карабиця. Активна позиція художника-громадянина, успадкована Карабицем від свого учителя, викликала до життя твори високої етико-філософської і патріотичної спрямованості та напруженого емоційного тону, а часто й трагедійного пафосу. Композитора приваблювали вселенські ідеї осягнення історії та сучасності, потаємності світобудови й пошуку істини, його хвилювали одвічні філософські питання життя, смерті й вічності. Його оркестрові, хорові, вокально-симфонічні полотна вирізняються потягом до монументальної циклічності, багатопланової концепційності, часто трагедійного плану, розгорнутих авторських монологів; музична мова підкреслює динамічне напруження, емоційну вибуховість, оголеність контрастів. Карабиць розвиває у своїй творчості започаткований Лятошинським конфліктно-драматичний тип симфонізму з характерним розповсюдженням принципу сонатності на весь цикл, поєднанням, динамічною активністю експозиції, проникненням розробковості в усі розділи форми, безперервністю якісного оновлення тематичного матеріалу, важливою формоутворювальною роллю поліфонії.

Дорогому вчителеві, котрий передчасно пішов із життя в 1968 році, Іван Карабиць присвятив партитуру своєї Першої симфонії *«П'ять пісень*

Нотний приклад 1

І. Карабиць. Фрагмент твору «Музика» для скрипки соло (1974)



про Україну» (1974), яка стала яскравим зразком поєднання традицій симфонічного епосу та радикального жанрового новаторства. У грандіозній п'ятичастинній симфонії-епопеї з рисами програмності органічно взаємодіють епос, лірика і драма, втілюючи ідею автора: через осмислення подій історії утвердити дух високого патріотизму у відчутті сучасної України. Важливу роль має у творі «авторський голос», присутній в авторських ліричних відступах, монологах скрипки соло тощо. Кожна з п'яти пісень спирається на домінуючу інтонаційно-жанрову основу (зокрема, перша пісня несе в собі ознаки епічної оповіді, друга — думи, третя — веснянки, четверта — реквієму-плачу і трагічного вальсу в середньому розділі, п'ята — святкових дзвонів). Водночас твір має і всі ознаки конфліктно-драматичного симфонізму: I ч. (Andante) виконує роль прологу до драми, II ч. (Lento) — напружена наскрізна дія, III ч. — народно-жанрове скерцо (Con moto), IV ч. — медитативне Largo, V ч. — фінал (Maestoso), у якому немає нового тематизму, натомість синтезується тематизм усіх попередніх частин. Найбільш насиченою в плані жанрових перемикань є перша частина циклу, в якій втілено узагальнений образ України. В її музичній тканині переплетені інтонації суворой знаменної псалмодії, імпровізаційних «флюяр» (виконує альтова флейта), церковного хоралу, дзвонів, переборів бандури з характерними «пустими» квінтами (виконує арфа). Композиційна структура I ч. характеризується поєднанням ознак подвійних варіацій і сонатної форми. Особливістю II ч. (її написано у формі вільно трактованої сонати) є використання думної стилістики на всіх рівнях організації музичного матеріалу: образно-семантично-

му (перемикання неквапливого епічного тону висловлювання то в площину драматичної дієвості, то в лірико-експресивну сферу), мелодичному (мелодія формується і розгортається як мелодизований речитатив зі вступної «заплачки», яка набуває значення лейтмотиву), ладовому (переважає «думний» лад), структурному (матеріал розподіляється на три «уступи», кожен з яких має однаковий початок і завершення і, водночас, є варіантом попереднього). III ч. — скерцо у тричастинній формі з традиційною для цієї частини циклу народно-жанровою основою тематизму, в якому синтезуються ознаки веснянковості й танцювальності. У тріо скерцо варіюється мелодія української народної пісні «Ой ви, хлопці, безштанці». Після колоритної жанровості скерцо відбувається перехід у трагедійну площину повільної IV-ї частини, яка символізує оплакування полеглих (її форма має ознаки концентричності і варіаційності). Це картина траурної ходи, підкреслено патетичних промов і трагічних вигуків. Звичне для траурних маршів світло-піднесене тріо замінене стрімким драматичним вальсом. Відсутність власних репризних розділів у I-й, II-й та IV-й частинах надолужується у фіналі — синтетичній репризі усього циклу, в якій тематизм попередніх частин повертається як у початковому вигляді, так і в якісно перетвореному звучанні (святкові дзвони, «трембітні» вигуки, героїзовані думні мотиви у мідних духових тощо). Відмітними рисами фіналу стали героїко-патетична піднесеність, велична урочистість, монументалізація образу народу.

В українській культурі 70-і — перша половина 80-х років стали періодом нівеляції особливостей українського мистецтва, суттєвого звуження сфери функціонування української мови і масової русифікації населення, поступового згортання фундаментальних досліджень у галузях української історії, мовознавства, мистецтвознавства та інших гуманітарних наук. Разом із тим, українська література і поезія, різні види мистецтва цього періоду вирізняються оспівуванням духовної величі людини та засудженням байдужого ставлення до України та рідної мови й культури, заглибленням у проблему обов'язку митця перед народом і філософським осмисленням сенсу людського буття, збагачуються пошуками нових форм висловлювання і лексичних засобів. У творчості окремих митців з'явилися твори, що викривають набридлі канони соцреалізму і саму радянську дійсність в іронічному дусі.

Творчий доробок І. Карабиця в цей період збагатився вокальним циклом «Повісті» на слова О. Куліча (1975), який продовжує традиції сатиричних жанрів у творчості таких видатних митців ХХ ст., як М. Зощенко, І. Ільф та Є. Петров — у літературі, О. Мосолов, Д. Шостакович — у музиці. Вокальний цикл Карабиця складається з п'яти частин, кожна з яких викриває типові вади радянського суспільства, зображує радянський спосіб життя в сатирико-іронічному ключі. Об'єктами висміювання у творі стали шкідливі звички людини (пияцтво, тютюнопаління), схильність до азартних ігор, неробство, кумівство, злодійство тощо, а також загальносуспільні про-

Нотний приклад 2

І. Карабиць. Фрагмент другої частини
вокального циклу «Повісті» на вірші Л. Куліча (1975)

II

In Valse (rubato)

ten. ten.

f

dim.

p

По - вість о том, как о - дна

p

жен - щина вы - шла

блеми, як-от: розкрадання державного майна, несправедливе судочинство, безглуздість окремих науково-технічних нововведень на радянських підприємствах тощо. Більшість частин циклу мають строфічну будову, у вокальній партії переважають декламаційність, речитація, промовляння окремих

фраз та інші засоби, що йдуть від розмовної лексики. Гротескність образів створюється за допомогою специфічних музично-виразових засобів, як-от: незбіг змальованого образу з реальним, гіперболізація, плакатність подання матеріалу тощо. Наприклад, створюючи образ жінки, котра прагнула кохання (II ч. «Повість про те, як одна жінка вийшла заміж»), композитор вдається до вальсового ритму, чітко визначеної ладо-тональності та мелодики польотного типу (нотний приклад 2), а при зображенні трьох її чоловіків, котрі пиячать, палять і грають у карти, використовує протилежні музичні засоби: речитативність, дисонантні ладо-гармонічні сполуки і тональну невизначеність.

Крім сатиричних творів на противагу монументальному, помпезному офіційному мистецтву соцреалізму в українській культурі 70-80-х з'явилося чимало ліричних творів, які згодом оформилися як течія «тихої поезії», «сповідальної прози» і найяскравіше виявилися у творчості Павла Загребельного, Григора Тютюнника, Василя Земляка, Миколи Бажана, Володимира Дрозда, Романа Іваничука, поетів Павла Тичини, Володимира Сосюри, Василя Стуса, Дмитра Павличка, Івана Драча, Ліни Костенко та ін. Подібну тенденцію спостерігаємо і в українському образотворчому мистецтві 70-х, відмінною рисою якого став «тихий живопис» з його витонченою ліричністю, людяністю, музикою ритмів. «Тихий живопис» розроблявся в індивідуальній пластичній манері Зої Лерман, Галини Григор'євої, Якіма Левича, Ірини Макарової-Вишеславської, Євгена Волобуєва та інших художників-ліриків, які тихо, але наполегливо чинили опір стандартам офіційних експозицій.

Ліричний струмінь потужно виявився і в українській музиці 70-х — першої половини 80-х років XX століття. Однією з найбільш яскравих стильових тенденцій цього періоду стала неоромантична, яка отримала вияв у творчості Євгена Станковича (Симфонія №1 «*Larga*» для струнних, 1973; Симфонія №4 «*Lirica*», 1977; Симфонія №5 «*Пасторалей*» для скрипки і симфонічного оркестру, 1980), Валентина Сильвестрова (Четверта симфонія, 1976; вокальний цикл «*Тихі пісні*», 1977) та інших композиторів.

Іван Карабиць постає витонченим ліриком у багатьох камерних творах 70-х — першої половини 80-х років. Це «*Ліричні сцени*» для скрипки і фортепіано (1970), вокальні цикли «*Пастелі*» для сопрано і фортепіано на сл. П. Тичини (1970), «*Із пісень Хіросіми*» для голосу і флейти на сл. Е. Йонеди (1973), «*На березі вічності*» для голосу і фортепіано на сл. Б. Олійника (1977), «*Ранкова сюїта*» для голосу та естрадно-симфонічного оркестру на сл. В. Батюка і В. Губарця (1978–1980), «*Мати*» для середнього голосу та фортепіано на сл. Б. Олійника (1980) тощо.

«*Ліричні сцени*» для скрипки і фортепіано стали яскравим прикладом романтизації і театралізації інструментального жанру. Іван Карабиць вибудовує концепцію невеликого чотиричастинного інструментального твору

Нотний приклад 3

І. Карабиць. Початковий фрагмент
«Ліричних сцен» для скрипки і фортепіано (1970)

ЛІРИЧНІ СЦЕНИ ЛИРИЧЕСКИЕ СЦЕНЫ

І. Карабиць І Н. Карабиць

Moderato capriccioso Moderato capriccioso

The image shows a musical score for a piece titled "ЛІРИЧНІ СЦЕНИ" (Lyrical Scenes) by I. Karabits, also known as "ЛИРИЧЕСКИЕ СЦЕНЫ" (Lyrical Scenes) by N. Karabits. The score is for Violin and Piano. It is marked "Moderato capriccioso". The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into two systems, each with a violin staff and a piano staff. The first system includes dynamic markings like "mf" and "p". The second system continues the musical development with various note values and rests.

як низку театралізованих сцен із типово романтичним протиставленням особистості та її суспільного оточення. Два учасники дійства — скрипка і фортепіано — є метафоричним втіленням двох протилежних начал: внутрішнього, суб'єктивного і зовнішнього, об'єктивного. Внутрішнє, особистісне виражене в партії скрипки і має ліричний характер (нотний приклад 3). Як і багато інших композиторів минулого і сучасності, Карабиць сприймав тембр скрипки як уособлення людського голосу. Цим пояснюється наявність у партії скрипки великої кількості «розмовних» — речитативних, декламаційних інтонацій. Ліричний образ, зосереджений у партії скрипки, проходить різні етапи становлення від легкої танцювальності, кантילени (I ч.), елегійності, філософської заглибленості (II ч.) до експресивної загостреності (III — IV чч.). Фортепіанна партія не конфліктує зі скрипковою, упродовж усього твору звучання фортепіано також трансформується від напруженого на початку через діалогічні перегукування з партією скрипки всередині і повного єднання обох партій в кінці твору. У *«Ліричних сценах»* помітні ознаки полістилістики у вигляді стильових алюзій до інструментальних традицій Й. С. Баха, Б. Бартока, Ф. Шопена, С. Рахманінова, а також до власної фортепіанної творчості (зокрема до циклу «24 прелюдії»).

Особливе місце у творчому доробку І. Карабиця посідає перлина камерно-вокальної лірики — вокальний цикл *«Мати»* на вірші друга і творчого побратима композитора, видатного українського поета ХХ ст. Бориса Олійника. Яскраве, метафоричне слово Бориса Олійника віддзеркалює глибинні етичні та естетичні засади української національної ментальності. У співпраці двох видатних митців народилося багато творів, а саме: ораторія *«Заклинання вогню»*, опера-ораторія *«Київські фрески»*, вокальний цикл *«На березі вічності»*, багато ліричних естрадних пісень. І для Олійника, і для Карабиця, і взагалі для української культури образ матері є основою духовного універсуму, він має безліч художніх інтерпретацій. У вокальному циклі Карабиця образ матері є глибоко особистісним, інтимним, у ньому бринять і материнська любов, і її тривоги, сподівання, молитви, і щем спогадів про дитинство, і прощання з батьківською домівкою, і вічне чекання-виглядання матір'ю своїх дітей. Водночас образ матері для творців вокального циклу є суспільно значущим: через нього передані трагічні моменти історії і символічно уособлений образ України.

70–80-х роки ХХ ст. були часом радикального стильового новаторства в українському мистецтві, пошуку нових жанрових і стильових рішень, оновлення засобів художньої виразності музичної творчості. У цей час виявляється нова яскрава тенденція, відома як метод полістилістики. Як відомо, в основі цього методу лежить принцип вільного оперування «чужими» стилями, при якому досягається стильова багатоплановість твору. У широкому розумінні полістилістичність є тенденцією часу, яка органічно вписується в ряд таких музичних явищ, як політональність, полігармонія, поліритмія,

поліфункційність тощо, що віддзеркалюють багатовимірність сучасного світу у свідомості людини. У вузькому значенні полістилістика являє собою конкретний вид композиторської техніки, пов'язаний з включеннями цитатного плану, грою стилів (алюзії, колажі тощо). Принцип полістилістики ознаменував собою подальше утвердження синтетичного типу мислення та універсальної художньої мови. Чимало художніх відкриттів в українській музиці 1970–1980-х років пов'язано з різноманітними стильовими синтезами або явищами полістилістики. Включення «чужого слова» в образну систему твору сприяло новаторському вирішенню нових художніх завдань, стало важливим чинником оновлення української музики.

Яскравим зразком полістилістики в українській музиці стала опера-ораторія-балет *«Київські фрески»* (1983) Івана Карабиця — масштабна мультимедійна композиція з 12-ти номерів-фресок, заснована на ідеї синтезу різних видів і жанрів мистецтва: театрального, концертно-ораторіального, хореографічного та кінематографічного. В основі концепції твору лежить ідея відображення ключових подій історії Києва зі збереженням хронологічної послідовності історичних часів від язичництва й княжої доби через трагічні моменти української історії до революційних подій ХХ ст., Другої світової війни, повоєнної відбудови і наших днів. Така своєрідна проєкція минулого на події сучасності зумовила необхідність звернення композитора до стилістичних особливостей музики різних історичних епох, у результаті чого виникла полістильова та поліжанрова структура твору. Поетична основа твору теж полістильова — від народних обрядових текстів, *«Заповіту»* князя Ярослава Мудрого, віршів Тараса Шевченка до поезій сучасних авторів Павла Тичини, Максима Рильського, Івана Драча (автор лібрето — відомий український поет і громадський діяч Борис Олійник). Наскрізним, об'єднуювальним вектором і важливим інтертекстуальним елементом твору, що дає змогу сполучати тексти різних часів і епох, стала постать автора, втілена в партії Читця.

Як зауважила музикознавець Алла Терещенко, «така своєрідна проєкція мистецьких здобутків минулого на проблеми сучасності зумовлює необхідність звернення до різних історичних епох, а значить і до різних стильових шарів»³¹.

На засадах полістилістики будується й концепція Концерту для оркестру № 3 *«Голосіння»* (1989) Івана Карабиця, в якому поєдналися риси неobaroko, неофольклоризму, стильових знаків інших композиторів, сучасних композиторських технік та індивідуального стилю композитора. Це — двочастинний цикл, що тяжіє до одностайності (частини звучать без перерви — *attacca*). Перша частина сприймається як розгорнута передмова-вступ до основного розділу, який написано у формі фуги. Подібні двочастинні цикли виникли в

³¹ Терещенко Алла. *«Київські фрески»* І.Карабиця: задум — втілення — виконання. *Музика*, 1986, № 4, с. 1.

епоху бароко (прелюдія і fuga, токати і fuga тощо), отже, це свідчить про наявність у Концерті небарокових рис. Великий вплив на драматургію твору справили народно-жанрові джерела — плачі, голосіння, від них — і принципи розвитку тематизму (імпровізаційність, постійне варіантне оновлення тощо). Тракткування жанру голосіння у Карабиця є дуже узагальненим: тут втілено ідею загальнолюдської скорботи, плачу, туги. У вступі використано справжню українську народну пісню «Ой засвіти, місяцю», яка не є плачем. Її мелодія в дорійському мінорі має скорботний і, водночас, просвітлений характер. Також у мелізматичі, оспівуванні окремих ступенів ладу відчуються елементи думної стилістики. Тема пісні обрамлює твір: на початку звучить у валторни соло на тлі дзвіночків як епіграф, у кінці — як арка до початку. Використання дзвонів і дзвіночків створює ефект віддалення в часі, надає творові епічного характеру і певної багатозначності. Основна частина твору — авторський монолог, який приводить до грандіозної драматичної кульмінації. Принципи розвитку тематизму вказують на генетичний зв'язок музики Карабиця з творчістю композиторів драматичного спрямування (зокрема Лятошинського). Також у другій частині використані сучасні композиторські засоби: серійна та алеаторична техніки, елементи «інструментального театру». Останні яскраво виявляються наприкінці твору, коли диригент переходить від диригентського пульта до концертного роялю, який стоїть на сцені, і грає на цьому інструменті спочатку соло, а потім — з оркестром. Суміщення функцій диригента і піаніста-виконавця здійснюється цілком у дусі бароко: у ті далекі часи диригентом був клавесиніст, який грав на своєму інструменті і одночасно керував оркестром. У цьому — ще одна небарокова риса Концерту Карабиця.

Період другої половини 80–90-х років XX ст. став епохою різкого суспільного зламу. Ламалися ідеологічні пріоритети попередньої доби, це був час нестабільності, невизначеності, відсутності ціннісних орієнтирів і загальної кризи всіх сфер людського буття. Водночас цей період був пов'язаний із колосальним сплеском національного відродження в Україні, значним розширенням діапазону творчих пошуків. Помітно пожвавлюється культурно-громадське життя: значно оновлюється й збагачується репертуар театральних-концертних організацій, традиційні огляди музичної творчості втрачають номенклатурно-офіційний характер, на зміну їм приходять численні музичні фестивалі. Так, у Києві у 1989 році з ініціативи Івана Карабиця з'являється і поступово стає найбільшою імпрезою сучасної української музики перший міжнародний музичний фестиваль «Київ Музик Фест»³², за ним упродовж кількох наступних десятиліть виникли подібні фестивалі в інших містах України, зокрема, «Два дні і дві ночі нової музики» (Одеса), «Контрасти» (Львів), «Харківські асамблеї» (Харків) тощо.

³² І.Ф.Карабиць був засновником і незмінним директором міжнародного музичного фестивалю «Київ Музик Фест» упродовж перших 12 років його існування.



Логотип фестивалю «Київ Музик Фест»

У мистецькій творчості цей період пройшов під знаком постмодерністського світогляду, який дав яскраві вирази у різних видах мистецтва, вплинув на концепційно-естетичну сторону і стилістику творів. Особливістю українського постмодернізму стало те, що окремі ідеї постмодернізму виявилися близькими українській ментальності та історико-культурній традиції. Так, українському національному характеру завжди були властиві відкритість до світу, розуміння його як плюралістичного різнобарв'я, діалогічність у

спілкуванні з природним довкіллям і людським оточенням, мрійливість та дух гіперболізації. Усі ці риси українського менталітету відповідають світоглядним настановам, які сповідує постмодернізм. Також українському сучасному мистецтву чужі тенденції деструктивності і повного заперечення всіх і усього, для нього більш характерні пошуки духовної основи нового відродження, естетизм, чуттєво-образне, духовно-релігійне, екзистенціальне усвідомлення людського буття, зв'язок із вічним, катарсичне переживання, яке збуджується творами, — це те, що відрізняє українське сучасне мистецтво від західноєвропейського постмодернізму.

Зокрема, в українському образотворчому мистецтві 80–90-х років загострена увага до духовної, «космічної» основи буття, помітне прагнення художників осмислити і розкрити глибокий філософський зміст образів і ситуацій (роботи М. Кривенка, І. Марчука, О. Дубовика, Е. Петренка, Ю. Левченка, О. Клименка та ін.). Митці намагаються проникнути в таємниці відносин людини і природи, відновити втрачений зв'язок з універсумом, відтворити нову духовність через пошуки морального ідеалу, ствердження людської гідності, уславлення доброти і шляхетності. Однією з найвиразніших стильових тенденцій образотворчого мистецтва 80-х років стала концепція необароко з декларованими нею відчуттями театральності, бурлескності, фрагментованого сприйняття дійсності, пантеїзму і динаміки (твори Ю. Луцкевича, П. Гончара, О. Бородая, А. Захарова, Н. Стороженка та ін.).

В українській літературі, безпосередньо орієнтованій на постмодернізм, працюють поети і прозаїки творчих угруповань «Бу-ба-бу» (Ю. Андрухович, В. Неборак, О. Ірванець), «Пропапа грамота» (Ю. Позаяк, В. Недоступ,

С. Либонь) та «Нова дегенерація» (П. Андрусак, С. Процюк, І. Ципердюк) та ін. Українська постмодерна література широко використовує засоби пародії, скепсису та іронії, риси урбанізму і карнавальності, а також фрагментарність, нульовий синтаксис, візуалізацію тексту, автоцитування, імморалізм та інші постмодерністські прийоми.

Постмодерні вияви характерні і для українського кінематографу (фільми «Три історії» К. Муратової, «Сьомий маршрут» М. Ілленка тощо). Серед засобів постмодернізму кінорежисери найчастіше обирають гру з жанровими можливостями кіно та історичними станами розвитку цього виду мистецтва, підкреслення штампованості елементів сюжету, іронічне зіставлення або співіснування різних систем цінностей.

Естетика і стилістика постмодернізму дали яскраві вияви в українському музичному мистецтві 80-90-х років, головними рисами якого є розмаїття концепцій та ідей, перегукування епох і стилів, пошуки нової якості звучання музики і нетрадиційних засобів виразності.

Паростки постмодерністського типу мислення з'явилися в творчості Карабиця ще на початку 80-х років. Наприклад, у смислове поле «Концертино» для дев'яти виконавців (кларнета, фагота, труби, тромбона, скрипки, контрабаса, фортепіано, вібрафона та двох ударних, 1983) включено стильові знаки композиторів різних епох і країн: О. Скрибіна (стильова паралель виявляється у всеосяжній прозорості фактури, ефектності й патетичності кульмінаційної зони І ч.), А. Шнітке (використання тембру вібрафона, опертя на принцип статичної драматургії з окремими кульмінаційними вкрапленнями-сплесками в І ч.), Дж. Гершвіна (риса джазової гармонії і ритміки на початку II ч.). До постмодерних виявів можна віднести і використані в «Концертино» засоби іронії, сарказму, карикатурного перебільшення форм, особливо помітні у «Серенаді» (II ч.): легка, широка за інтервальним складом мелодія в стилі вальсу поєднується зі складними ритмічними групами (дуолі, квартолі), переходить від інструментів духової групи до струнної, чим підкреслюється діалогічна природа цього театралізованого фрагмента (нотний приклад 4).

Діалогічність у більш широкому розумінні — як діалог культур — лежить в основі центрального розділу заключної, третьої частини твору. Алеторичний епізод за участю ударних інструментів (від ц. 41) створює майже візуальну картину африканського ритуального дійства, отже, африканська музична традиція ніби вступає в діалог з європейською.

Оригінальним виявом естетики постмодернізму став твір Карабиця «*Music from Waterside*» для скрипки, флейти, кларнета, фортепіано та ударних (1994), в якому риси пантеїстично-медитативного світогляду поєдналися з неоромантичними та неоімпресіоністичними засобами. Цей твір дає досить яскраве уявлення про останній період творчості композитора. У ньому узагальнюються внутрішньо суперечливі моменти попередніх пошуків, підтвер-

Нотний приклад 4

І. Карабиць. Початковий фрагмент II частини
«Концертино» для дев'яти виконавців (1983)

Handwritten musical score for "Concertino" Part II by I. Karabits. The score is for nine instruments: Clarinet Bb, Flute, Trumpet Bb, Trumpet, Violin, Viola, Cello, Double Bass, and Piano. The title "Serenade" is written in cursive above the staves. The tempo/mood is "rubato espressivo". The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score shows the beginning of the piece with various dynamics like "f" (forte) and "p" (piano). There are handwritten notes like "senza sord." (without mutes) and "In Valze" (in waltz style) with a 3/4 time signature change. The score is marked with "II" and "11" in boxes.

джуються філософська націленість творчої натури композитора і незамуленість вічних ідей, які завжди переповнювали митця. Особливе ставлення до природи і схильність до медитативних роздумів, що виробилися в ранній період творчості І. Карабиця, по-новому розкриваються в 90-і роки.

Твір «*Music from Waterside*» («Музика з Уотерсайду») написаний у 1994 році під час перебування композитора в Нью-Йорку. Місце, де він мешкав, мало назву Waterside Plaza — звідси назва твору, який передає сум за батьківщиною, думи «про вічне, про людське і про найвищу втіху в єднанні з природою», як зазначено в авторській програмі. Враження композитора від природи сколихнули цілу гаму почуттів, і кожна з чотирьох частин цик-

лу — «Одинокє дерево», «Раптовий вітер», «Поклик птаха», «Про що співала ріка» — це не просто пейзажна пантеїстично-споглядальна замальовка, а ще й характеристика миттєвостей настрою, станів людської душі. У цьому прагненні передати безпосереднє враження від того чи того явища Карабиць наслідує традиції імпресіонізму (це виявляється і в тяжінні до мініатюрних форм, і в програмних заголовках кожної частини — як у Дебюссі). Сама ж символіка образів твору суто романтична. Кожний образ має свою, вже усталену в мистецтві семантичну пару: одинокє дерево — самотність, вітер — буря почуттів, символ перемін, птах — свобода, ріка — плин часу, вічність.

Композиційне втілення такої образності здійснюється за допомогою принципу монотематизму. В основі тематизму кожної з чотирьох частин лежить секундова інтонація, яка упродовж твору розкриває свої протилежні якості. Наприклад, у I ч. створено спокійний, споглядальний образ із легким серпанком смутку, а закінчення майже кожної фрази секундовими «зітханнями» породжує відчуття якоїсь непевності, приголомшливої самотності. II ч. є сферою стихійно-агресивних, поривчастих настроїв, отже, секундова інтонація набуває нових якостей: тривожного тремоловання скрипки і кларнета і кластероподібного накладання різних видів секунд (малої, великої, збільшеної) у партії фортепіано. Секундова інтонація лежить і в основі остінатної трихордної поспівки, яка імітує плин ріки (IV ч.). Використані в IV-й частині інтонаційні, ритмічні, темброві, фактурні елементи усіх попередніх частин допомагають розкрити смисловий підтекст останньої частини і всього твору: вони підказують, що ріка «співала» про одинокє дерево і раптовий вітер, про птаха і навіть про саму себе, тобто, про незмінні, вічні істини, на яких тримається світ. Всі вони мають єдиний первень, вони, водночас, рухливі і незмінні, що й підкреслює інтонаційна драматургія твору. Зміщення драматургічної кульмінації циклу ближче до початку твору (вона припадає на II частину «Раптовий вітер») дає змогу авторові зробити акцент на стані спокою і споглядально-медитативних настроях (нотний приклад 5).

Важливе місце займають у творі звуконаслідувальні ефекти, зокрема ефект вітру в II ч., який створюється багатьма прийомами інструментальної гри: специфічним звучанням тарілок, «поривами» і «злетами» фортепіанних пасажів, «завиваннями» дерев'яних духових і скрипки тощо. Введення вібрафона в III ч. вкупі з дерев'яними духовими створює особливий тембровий ефект, що наслідує курликання птахів.

Милування природою з легким серпанком смутку-ностальгії, «олюднення» образів природи, медитативно-філософське їх переосмислення — ось характерні риси твору І. Карабиця, закорінені в основах української ментальності.

У багатьох творах Карабиця 90-х років помітним є зсув у бік трагічного світовідчуття. У 1992 році в Києві в рамках Міжнародного музичного фести-

Нотний приклад 5

I. Карабиць. *Music from Waterside* (1994), початок другої частини

Moderato != 92 [1] II (A SUDDEN WIND)

V-ro - tr^a (ad lib.)

Fl - f > P poco a poco cresc.

Ce - tr[#] (ad lib.)

Timp - f > P poco a poco cresc.

atter - p.tti PP f

Piano - mf f8--

f P poco a poco cresc.

[2] tr^a

f > P cresc.

f > P cresc.

f P cresc.

-4-

валю «Київ Музик Фест» відбувався конкурс творів, присвячених 60-річчю трагічної події української історії XX століття — Голодомору 1932–1933 років. Іван Карабиць представив на цей конкурс твір *«Молитва Катерини»* для читця, дитячого хору та великого симфонічного оркестру на вірші Катерини Мотрич. Це тричастинна кантата, в якій трагедійна тематика втілена з надзвичайною силою художнього впливу.

У першій частині, яка змальовує образ спустошеної, мертвої землі, експонуються основні інтонаційні зерна — тема смерті і тема божественного заступництва. Трагічну образність підсилюють асоціації з траурним маршем і тембр вібрафона, що нагадує звучання церковних дзвонів. Особливого смислового підтексту надає творові звучання дитячих голосів, які символізують моральну чистоту, безвинність українського народу. Друга частина, в якій втілено ідею руйнації моральних норм і зневіри, є кульмінаційною у смислово-і драматургічному планах: звучання наростає і драматизується, напруження досягає трагедійного піку, хор з гучного співу переходить на крик. Жахливі подробиці трагедії, передані в партії Читця, сповнюють звукову ауру твору невимовною скорботою. Проте наприкінці другої частини звучання просвітлюється, пасторальні поспівки флейти соло уособлюють прихід весни на зранену, знесилену землю. Основними ідеями останньої, третьої частини твору є філософське осмислення трагедії, заклик людства до покаяння, ушанування всіх безневинно загиблих. Фінал вирізняють тематичні арки до першої частини кантати (звучать теми траурного маршу, смерті і божественного заступництва), більш просвітлений, ніж у перших двох частинах, колорит. Тематичні арки, безперервний розвиток образів, значна роль оркестру стали свідченням симфонізації кантатно-ораторіального жанру у творчості І. Карабиця.

Драматичною кульмінацією творчості композитора 90-х років став *«Концерт-триптих»* для струнного оркестру, створений у 1996 році. Композитора, як і багатьох інших митців, у той час гостро хвилювала проблема «людина і світ». Болісні роздуми над долею людини у безжалісному і жорсткому сучасному світі у *«Концерті-триптиху»* вирішено в трагічному ключі: людина, роздавлена об'єктивними обставинами, втрачає власне обличчя, а суспільство — свою людяність і духовність — такий вирок сучасності виносить композитор. Конфлікт об'єктивного та суб'єктивного виявляється на мовно-стилістичному рівні твору. Об'єктивне начало представлене протилежними музичними засобами: з одного боку, воно незмінне (остинатні ритмоформули, підкреслено жорсткі, агресивні, механістичні ритми), з іншого — мінливе (поліфонічно рухливе, схильне до динамізації і трансформації). Суб'єктивне начало також багатоліке, представлене безліччю відтінків ліричної мелодики: тут споглядання і оповідь, скорбота і приреченість, піднесення і патетика. У результаті протистояння суб'єктивне потрапляє під владу об'єктивного, ритмічне начало витісняє мелодичне, індивідуальне



Виконання «Молитви Катерини» Івана Карабиця 23 листопада 2019 р.
у Дитячому музичному театрі на Подолі. Фото з особистого архіву авторки монографії

розчиняється в загальному.

Трагічна ідея втрати людиною власного обличчя, нівелювання особистості в жорстокому сучасному світі об'єднує всі три частини *«Концерт-триптиха»*. Композитор ніби б'є на сполох, примушуючи людину зазирнути вглиб себе, віднайти джерела для духовного відродження.

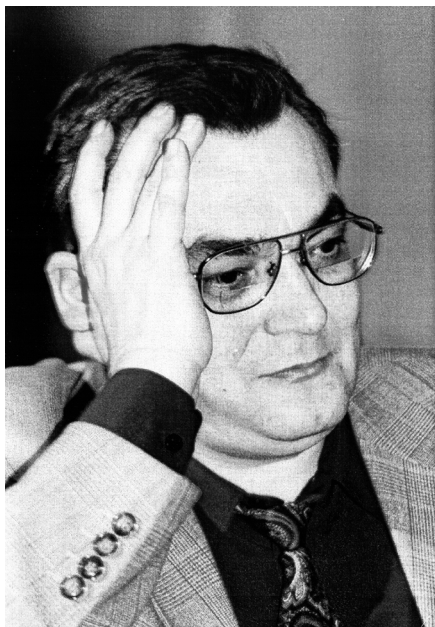
Серед стилістичних засад твору виділяються: класичне трактування інструментального циклу з темповим контрастом швидких I і III та повільної II частин; ознаки сонатної форми в I частині, інших класичних форм в III (рондальності, концентричності тощо); інтонаційні зв'язки I і III частин, поліфонічні прийоми роботи з тематизмом; опора на функціональну тональнотональну ладову гармонію. За цими параметрами *«Концерт-триптих»* можна віднести до неокласичної тенденції сучасної музичної творчості. Використання у творі неокласичних рис і сучасних прийомів гри і технік композиції (зокрема алеаторики в III ч.), стильових алюзій до творів Б. Лятошинського, Ф. Ліста, Д. Шостаковича є ознаками постмодерністського типу мислення.

Як видно зі стислого огляду творчого доробку Івана Карабиця, композитор завжди йшов у ногу зі своїм часом, іноді навіть випереджаючи або еври-

тично пророкуючи у своїй творчості окремі події, явища чи тенденції духовного життя соціуму. Образний зміст творів композитора є надзвичайно широким, зокрема, його завжди приваблювали вселенські ідеї осягнення історії та сучасності, потаємності світобудови й пошуку істини, складної взаємодії людини і суспільства, а також одвічні філософські питання життя, смерті й вічності. У багатьох масштабних циклічних творах (Перша симфонія, концерт для хору, солістів та симфонічного оркестру «*Сад божественних пісень*» на вірші Г. Сковороди, опера-ораторія «*Київські фрески*» тощо) митець прагне через осмислення подій історії утвердити дух високого патріотизму у відчутті сучасної України. Оспівуючи духовну красу людини та велич рідної землі, композитор водночас звертався і до сатиричної тематики у творах, що викривали набридлі канони соцреалізму і саму радянську дійсність в іронічному дусі (вокальний цикл «*Повісті*» на вірші О. Куліча). У творах пізнього періоду творчості помітним є зсув у бік трагічного світовідчуття, зокрема, у Концерті для оркестру № 3 «*Голосіння*» втілено ідею загальнолюдської скорботи, у кантаті «*Молитва Катерини*» з величезною силою художнього впливу відтворено трагічні події Голодомору в Україні 1932-1933 років, провідною в «*Концерті-триптиху*» стала трагічна ідея втрати людиною власного обличчя, нівелювання особистості в жорстокому сучасному світі.

У жанрово-стильовому і стилістичному аспектах композитор завжди демонстрував широту та універсальність творчого мислення, новаторський підхід до традиційних музичних жанрів і форм. Швидко проминувши стадію учнівства, Іван Карабиць вже наприкінці 1960-х років досяг високої професійної майстерності у володінні сучасними композиторськими техніками композиції (полістилістикою, серійною технікою, алеаторикою тощо). Як яскравий представник композиторської школи Бориса Лятошинського Карабиць розвиває конфліктно-драматичний тип симфонізму в масштабних оркестрових і вокально-симфонічних композиціях, а в камерно-інструментальних і камерно-вокальних творах постає витонченим ліриком і психологом людської душі. Композитор не обмежував себе якимось одним стилем чи напрямком у творчості, кожний його твір відкриває нам нові стильові орієнтири, нові грані духовного світу митця та його епохи. Разом із тим, Карабиць виявив і глибоке проникнення в дух і стильові особливості музики попередніх епох, що дало змогу йому творчо переосмислити і втілити у власній творчості необарокові, неокласичні, неоромантичні, неоімпресіоністичні, неофольклорні та інші стильові моделі, які в різних комбінаціях та у своїй сукупності стали ознакою постмодерного світогляду.

ДІАЛОГ ЯК ПАРАДИГМА ТВОРЧОСТІ ЄВГЕНА СТАНКОВИЧА



Євген Станкович

Євген Станкович (нар.1942) — живий класик української сучасної музики. Його величезний творчий доробок охоплює твори в різних жанрах — від симфонічної, кантатно-ораторіальної, камерної музики, музично-театральних опусів і балетних вистав до кіномузики. Як і Іван Карабиць, Є. Станкович був учнем Бориса Лятошинського і заявив про себе в кінці 1960-х — на початку 1970-х років.

Діалог із традицією в симфонічній творчості

У багатьох симфонічних творах Є. Станковича відчутні генетичні зв'язки з масштабно-концепційним симфонізмом Бориса Лятошинського. Є. Станкович ніби вступає в діалог з Учителем і з усією традицією музики ХХ століття, водночас демонструючи власну творчу індивідуальність.

Формування власної художньої концепції через полістильовий синтез оригінально здійснено в *«Симфонієті»* Євгена Станковича (1971) — одному з перших в Україні творів, у яких використано принцип полістилістики³³. Компактна тричастинна композиція приваблює яскравою образністю, молодечьким завзяттям, несподіваними переключеннями ігрових і ліричних планів у драматичні й навіть трагічні, що символізує полярність аспектів людського буття. У творі відчувається стильова орієнтація на музику Сергія Прокоф'єва, особливо на його Першу (*«Класичну»*) симфонію. Однак підзаголовок *«Симфонієти»* *«In modo collage»* повною мірою виправдовується лише в конфліктно-драматичному фіналі, в якому використовуються засоби кола-

³³ Твір написано за кілька років до офіційної доповіді Альфреда Шнітке, в якій було оприлюднено ідею про наявність у сучасній музиці полістилістичних тенденцій.

жу (до-мінорна прелюдія з Першого тому «Добре темперованого клавіру» Баха), цитати (тема долі з П'ятої симфонії Бетховена) та алюзії (траурний марш 1 ч. П'ятої симфонії Малера).

Перша симфонія Євгена Станковича («*Sinfonia Larga*» — «Повільна симфонія», 1973) — нетиповий приклад драматичного симфонізму. У цьому одночастинному творі для 15 струнних немає конфліктного зіткнення, антагоністичного протистояння образних сфер. Як пише О. Зінкевич, «власне драма, дія відбувається до «підняття завіси», до початку твору. А сам він — реакція на ці події, їхнє усвідомлення»³⁴. Розділи сонатної форми відображують різні фази осмислення драми. Гранично загострена експресія, патетика і протестний пафос головної партії досягаються завдяки поєднанню поліфонічних засобів (лінійна неконтрастна поліфонія в дусі добахівського строгого стилю) і сонористичного трактування музичної тканини. Ніжна лірична тема побічної партії, в якій триває процес осмислення, створює образ глибоких скорботних роздумів. Розробку побудовано як єдину динамічну хвилю, в якій відбувається накопичення енергії протесту і гнівного пафосу фугованими формами розвитку. У темі фугато в розробці найвиразніше виявляється діалогізм Першої симфонії Станковича із симфонізмом Лятошинського. У кульмінаційній зоні всі поліфонічні голоси зведено в потужний низхідний унісон низьких струнних, який символізує звукову катастрофу і «обвал» свідомості. Реприза розставляє нові емоційно-сміслові акценти в цій драмі: головна партія втрачає свою експресію і кульмінаційну загостреність, побічна піддається значній образній трансформації завдяки переходу від суб'єктивної сфери до об'єктивної, певній монументалізації ліричного образу, набуттю ним епічної широти і суворості. Наприкінці репризи й у коді використано засоби сонористики та контрольованої алеаторики (шурхіт, відлуння, піщикатні сплески пасажів, кластери, чвертьтонову нотацію тощо) як символічне знеособлення, розчинення конфлікту в просторі.

Євген Станкович зумів внести свою лепту до розвитку в українській музиці різних типів симфонізму — драматичного, епічного, ліричного. Так, Третя симфонія Євгена Станковича «*Я тверджуюсь*» на вірші Павла Тичини є зразком епічного типу симфонізму. Однак уже наступна, Четверта симфонія Є. Станковича (1977) засвідчила поворот в українській музиці до ліричного симфонізму або новий виток розвитку постромантичної традиції. Концепцію Четвертої симфонії — одночастинної симфонії-поєми з програмним підзаголовком «*Lirica*» («Лірична») засновано на принципі вільного чергування різних ліричних станів від найвищого напруження почуття до несподіваного спаду, втихомирення. Уже в першому, експозиційному розділі подано п'ять тем — п'ять різних граней ліричного образу. Представлено теми м'які й мрійливо-ніжні, зосереджені та благородні, напружені й спо-

³⁴ Зінкевич Елена. Динамика обновления: Украинская симфония на современном этапе в свете диалектики традиции и новаторства (1970-е — нач. 1980-х годов). К.: Муз.Україна, 1986. С. 56.

внені динаміки, рішучості, активного руху. Більшість із них відразу набувають значного розвитку завдяки використанню варіантного оновлення, полімелодичних нашарувань, гармонічних ускладнень, ладової гостроти тощо. Однією з основних у творі стала друга тема, яку доручено віолончелі соло. Її звучання є яскравим виявом пісенної лірики, пов'язаної з українським фольклором. У другому, серединно-розробковому розділі, звучання динамізується за типом чергування темпових і динамічних хвиль, з'являються нові відтінки лірики (тривога, сумніви, неспокій, які, втім, не стають домінуючими), відбувається розробка як уже відомих тем, так і експонування нового матеріалу, фактура зазнає тотальної мелодизації. Цей процес триває і в репризі, яка, порівняно з експозицією, стає ще більш розгорнутою і масштабною. Загальний характер звучання — рішучий і цілеспрямований, на перший план виходять динамічні теми, у коді утверджується вольовий, оптимістичний, життєствердний тон.

Для оркестрового стилю Євгена Станковича характерне вільне володіння всіма сучасними видами композиторської техніки, органічне використання додекафонії, алеаторики, різноманітних колажів, сонорних ефектів, засобів поліфонії. Композитор тяжіє до епіко-філософських широкомасштабних симфонічних полотен з насиченою музичною драматургією і, водночас, до тремтливих ліричних висловлювань, поетичних сповідей-монологів, роздумів про людину та її місце у світі.

Водночас Євген Станкович, як і багато інших українських композиторів ХХ–ХХІ століть (зокрема А. Караманов, В. Губаренко, І. Щербаков, Г. Гаврилець, В. Рунчак, В. Зубицький, Б. Кривопуст, Є. Оркін та ін.), намагається знайти альтернативу традиційним моделям жанру симфонії. Так утворилися нові різновиди жанру: «симфонії для...», симфонії малих форм, камерні симфонії. У доробку Станковича — 15 камерних симфоній.

Камерна симфонія № 9 *Quid pro quo* для фортепіано та струнного оркестру (2000) приваблює незвичайністю концепції, свіжістю трактування жанру і насиченістю інтонаційно-тембрового діалогізму. Для програмної назви композитор обрав фразу «*Quid pro quo*» — латинський вислів, який у перекладі означає «щось замість чогось», рівноцінний обмін товарами або послугами. Уперше таке словосполучення латиною датується кінцем XVI століття. У початковому значенні цей вислів використовувався в медицині та фармації для позначення ситуації, коли, наприклад, в аптеці один лікарський препарат замінювався іншим. Такі заміни могли бути випадковими, але траплялися й випадки шахрайських підмін. Згодом вислів «*Quid pro quo*» набув ширшого вжитку. У сучасній англійській мові «*Quid pro quo*» (this for that) означає плутанину, непорозуміння, одне замість іншого.

У творі оригінально переосмислені традиції романтичного програмного симфонізму лістівського типу. В одночастинній вільно скомпонованій музичній тканині твору поєдналися ознаки двох жанрів — симфонічного (точ-

ніше симфонічної поеми) і фортепіанного концерту. Лейтінтонацією, з якої «вирастає» вся композиція, є висхідна велика секунда у верхньому регістрі фортепіано. У вступному сольному розділі фортепіано лейтінтонація багатократно обігрується, потім на неї, ніби мереживо, нанизуються інші звуки. Ритм стає все більш примхливим і вигадливим, кількість фігурацій збільшується, фактура набуває ознак імпровізаційності, однак секундова лейтінтонація весь час перебуває у звуковому полі слухача. Ніби здалеку, на фортепіанні фігурації накладається тихий акорд-кластер струнних, що тягнеться. Застосування техніки поступового збільшення звуків у кластері і розширення діапазону фігурацій у фортепіано створюють просторовий ефект наближення звукової маси. Перший ліричний розділ твору — це статична, ніби застигла музика, розшарована на три пласти: сумна мелодія скрипок, крапкові тони фортепіано, розкидані по клавіатурі в пуантилістичній манері, й акордовий супровід струнних. Поява секундової лейтінтонації вкупі з кришталевими фігураціями у високому регістрі фортепіано нагадує вступний розділ твору. Однак тут з'являється ще один дієвець: із подібним інтонаційно-ритмічним малюнком вступає перша скрипка, хоча її імпровізаційні награвання більше нагадують імітацію пташиного співу. Сольні інструменти входять у зону діалогу, ніби влаштовуючи змагання в майстерності імпровізації. Далі в розвитку діалогу настає нова фаза: соліст (перша скрипка) + соліст (фортепіано) + оркестр. У партії фортепіано вперше з'являються звуки в басовому ключі, які потовщуються в октаву, потім розкладені акорди, напруга посилюється, зокрема завдяки використанню репетитивної техніки, що додає музиці нервової тремтливості, здійснюється хвиля драматичного звучання. У наступному розділі ініціатива переходить до струнного оркестру, у якого з'являються паростки ліричної мелодії. Однак вона не встигає розвинути, бо в якийсь момент звучання завмирає на акорді, що тягнеться, і на цьому тлі знов з'являються початкові химерні фігурації фортепіано у високому регістрі. Чергування музики струнних і фігурацій фортепіано повторюється кілька разів, складається враження, що струнні нібито хочуть заграти якусь виразну ліричну мелодію, але в неї весь час «встряють» фортепіанні фігурації. Зрештою лейтінтонація — висхідний секундовий мотив — переміщується в басовий регістр фортепіано на тлі довгого тихого акорду струнних. Кластер струнних і різкі удари-пасажі в низькому регістрі фортепіано переростають у кульмінаційний бурхливо-емоційний сплеск, у якому виділяються лейтінтонації у партії фортепіано. Патетичне звучання фортепіано, кластери струнних і низхідний пасаж скрипок символізують завершення кульмінаційного розділу. Знов, як і на початку твору, лунають примхливі фігурації фортепіано, а потім і скрипок, в яких основну роль відіграє секундовий лейтмотив, повторений багато разів. Партія фортепіано стає все більш насиченою: в ній експресивні елементи з кульмінаційного розділу в низькому регістрі чергуються з імпровізаційними фігураціями у

верхніх октавах, а струнні виконують фонову функцію. Пасажі в нижньому регістрі фортепіано стають усе більш напруженими, подеколи навіть грубими, а секундові інтонації у верхньому регістрі — пониклими, зніченими, ніби надломленими. Останній розділ твору — реприза прекрасної музики струнних із фігураціями фортепіано. Нарешті, мелодія вже не «застрягає» і не зупиняється, а летиться ніби на одному диханні, а фортепіанні мотиви інкрустують, оздоблюють і розфарбовують її. У коді симфонії висхідні секунди у фортепіано чергуються з подовженими звуками струнних. Кілька останніх вигадливих фігурацій зависають у повітрі, немов знак питання.

Таким чином, у Камерній симфонії № 9 програмність, поемність, лірико-драматична образність, лейтмотивний принцип розробки тематизму як відлуння романтичного симфонізму вступають у діалог із засобами композиторського письма XX століття, як-от: просторово-сонорні ефекти, пуантилістика, поліпластовість, репетитивна техніка.

Діалог з історією в музично-сценічних жанрах: від романтизації епосу до покайної тематики

Історична тематика посідає вагоме місце у творчості Євгена Станковича. Однією з найпомітніших прем'єр 1980-х років став балет Євгена Станковича «*Ольга*» (1981, лібрето Ю. Ілленка) — епічна оповідь-легенда про героїчну і сувору епоху Київської Русі та просту дівчину з народу — Ольгу, яка стала першою руською княгинею.

Розкриваючи в розгорнутому музично-сценічному полотні драматичні події далекого минулого, композитор увів ряд лейттем, що стали своєрідними символами певних сценічних ситуацій, настроїв і почуттів героїв. У пошуках відповідної змістові балету інтонаційної мови композитор звернувся до старовинних шарів фольклору, пов'язаних із побутом і звичаями східнослов'янських племен: обрядово-календарних пісень (зокрема, веснянок і купальських хороводів), плачів, знаменного розспіву, билинного епосу. Водночас Станкович ніде не вдається до цитування, фольклорний матеріал стає інтонаційною основою його власної музичної мови. Образ київської княгині Ольги є центральним у фільмі «*Легенда про княгиню Ольгу*» (1983, реж. Ю. Ілленко), музику до якого також написав Євген Станкович.

Спробою осмислення подій далеких історичних часів став ще один балет Євгена Станковича «*Вікінги*» (1999). Це романтична історія кохання відважного норвезького короля Гаральда Суворого і чарівної київської князівни Єлизавети, доньки великого князя Ярослава Мудрого та шведської королівни Інгігерди. Одружившись із Гаральдом, Єлизавета (згодом — норвезька королева Елізіф) разом із чоловіком заснувала столицю Норвегії Осло і своєю доброчинною діяльністю сприяла утвердженню християнства на Скандинавському півострові. Станкович створив масштабне лірико-епічне полотно, сповнене романтики і драматичного напруження. Музика балету (особливо



*Сцена з балетної вистави Є. Станковича «Ольга»
в постановці Київського театру опери і балету імені Т.Г.Шевченка*

в дуетних сценах Гаральда та Єлизавети, епізодах в палаці візантійської імператриці Зої) позначена емоційною виразністю, багатством оркестрових барв, несподіваними колористичними знахідками, за стилем є близькою до попередніх робіт композитора, пов'язаних із епохою Київської Русі: балету «Ольга» та музики до кінофільму «Ярослав Мудрий».

Низку кантатно-ораторіальних творів Євгена Станковича присвячено трагічним сторінкам історії України: Каддиш-реквієм «Бабин Яр» для тенора, баса, хору та оркестру на вірші Дмитра Павличка (1991); «Чорну елегію» для хору та оркестру на вірші Павла Мовчана (1991, твір присвячено Чорнобильській трагедії 1986 року); «Панахиду за померлими з голоду» для солістів, двох мішаних хорів, читця та симфонічного оркестру на вірші Дмитра Павличка (1993). Багатьом творам Є. Станковича притаманна покаянна тематика у вигляді ідеї спокутування провини і морального очищення люд-



*Сцена з балетної вистави Є. Станковича «Вікінги»
в постановці Київського театру опери і балету імені Т.Г.Шевченка*

ства від гріхів попередніх поколінь. Прикладами можуть бути хорові твори і зразки вокально-симфонічного жанру на канонічні тексти.

Трагічним сторінкам історії України присвячено також і твори Станковича в інших жанрах, наприклад, оркестровому: *«Поему скорботи»*, *«Ave Maria»*.

Діалог із фольклором у музичному театрі

Український пісенний та інструментальний фольклор, зокрема рідного композиторові Карпатського регіону, пронизує всю творчість Євгена Стан-

ковича від раннього триптиха «*На Верховині*» для скрипки та фортепіано (1972) до масштабних симфонічних і оперних полотен зрілого періоду. Фольк-опера Євгена Станковича «*Коли цвіте папороть*», написана в 1970-х роках, але поставлена вже в часи незалежності України, є яскравим зразком неофольклоризму і трансформації оперного жанру. Діалог традицій і сучасності виявляється в оригінальному поєднанні хорового співу в народній манері та симфонічного оркестру, звучання якого збагачене авангардними засобами музичної виразності. Рада Станковича-Спольська відзначає такі жанрові особливості цієї опери, як відсутність змістової цілісності і завершеності, використання народно-пісенного фольклору, яскрава лексично-стилістична аутентичність³⁵.

У балеті «*Ніч перед Різдвом*» (1993) дотепно, із соковитим гумором та крізь призму іронії й гротеску відтворено реальний і фантастичний світ одноїменної гоголівської повісті. Зображуючи картини життя сільської молоді й святкування Різдвяної ночі з щедрівками, колядками і народною грою «Коза», композитор передав у музиці багатство народних звичаїв, поетичних вірувань і фантастики. Партитура балету насичена різноманітними танцювальними ритмами та яскравими інтонаціями «знайомих мелодій»: фольклорних різдвяних пісень «Щедрик» і «Радуйся, земле» та популярних сучасних танців «Танго», «Ріо-Ріта», «Розамунда» тощо. Майстерно й вигадливо змальовані фантастичні образи нічних зірок, місяця, нечистої сили, епізоди польоту коваля Вакули до цариці Катерини та його перебування в царському палаці. Музична драматургія балету будується за принципом контрастного протиставлення народно-масових сцен святкування Різдва та комедійно-жанрових епізодів, у яких виразно розкриваються образи гоголівських персонажів — пихатого й бундючного Голови, полохливого й богобоязливого Дяка, неквапливого й розважливого Чуба, гордовитої та владної Солохи, закоханих молодих героїв — відважного, запального коваля Вакули та вередливої й водночас ніжної красуні Оксани.

Фольклорні джерела визначили інтонаційну основу ще одного оперного твору Є. Станковича — «*Opera rustica*» для сопрано, баритона і камерного оркестру (2008). Літературною основою камерної опери-елегії (за визначенням О. Корчової) стала поезія Бориса Олійника, а основними образами-настроями, які домінують у творі, стали «ностальгічний тон, світлий сум «осені життя», суто українська журба, туга за недосяжним, нездійсненням»³⁶. Твір має ознаки пісенної опери — жанру, який був поширений у композиторській практиці в 30–50-ті роки ХХ століття, щоправда, Є. Станкович, відроджуючи цей призабутий жанр, осучаснює його, орієнтуючись на камерний склад

³⁵ Станкович-Спольська Рада. «*Цвіт папороті*» Євгена Станковича: проблема жанру: дис. кандидата мистецтвознавства. Київ: НМАУ ім.П.Чайковського, 2005. 189 с.

³⁶ Корчова Олена. Нова опера Євгена Станковича: досвід перших виконань. *Мистецтвознавство України*, вип. 12, 2012, с. 86-91. С. 89.



*Сцена з вистави «Ніч перед Різдвом» Є. Станковича
в постановці Київського театру опери і балету імені Т.Г.Шевченка*

виконавців. Дослідниця творчості композитора А. Луніна пропонує власні оригінальні визначення жанру твору: опера-міф, опера-обряд, опера-медитація, опера-елегія³⁷.

В опері сім номерів-сцен, що звучать attacca, тобто без перерви: № 1 – Увертюра, № 2 – «За рікою тільки вишні», № 3 – «Говорили-балакали», № 4 – «Мати наша — сивая горлиця», № 5 – «О, це осіннє журавлине кру», № 6 – «Мамо, вечір догоря», № 7 – «Затули мене крилом».

Переконаливим з точки зору втілення українських фольклорних традицій є образ Матері, створений у № 4 опери. Фольклорність у цьому розділі виявляється у наближеній до народних інтонацій партії сопрано, для якої характерні мелодичні заокруглення фраз, оспівування основних тонів, поєднання висхідного і низхідного мелодичних рухів у побудові фрази тощо (нотний приклад 6). В інструментальному супроводі — в партіях флейти, гобоя, кларнета, фортепіано — композитор часто використовує прийом народно-підготоскової поліфонії або так званої «втори». Також варто відзначити певну звукозображальність супроводу, який імітує то спів пташок, то плин води тощо.

Отже, діалогічність є природною для творчості Євгена Станковича. У

³⁷ Луніна Анна. «Opera rustica»: діалектика міфу буття. *Музика*, 2012, № 4. С. 45.

духовному універсумі композитора постійно присутній діалог традицій і новаторства, який виявляється потужним концептуальним і конструктивним

Нотний приклад 6.

Є. Станкович. *Opera rustica* (2008), фрагмент вокальної партії № 4 «Мати наша — сивая горлиця»

p dolcissimo

Lento ♩ = 52

Ма-ти на-ша - си-ва-я гор-ли-ця. Все до і-і сер-день-ка

гор-ить-ся: зо-ло-та бджо-ла - на-мис-ти-но-ю, не-бо- праз-ни-ко-во-ю ху-

20 24

-ти-но-ю, си-вий дуб - про-ку-ре-ним пра-ді-дом, бі-лоч-ка - ма-льо-ва-ним пря-ни-

вектором багатьох творів композитора. Опора на незаперечні, «вічні» авторитети розкриває характер діалогу композитора з традицією культури, тотожності автора і музичних «авторитетів», до яких він відсилає слухача. Діалог із музичною традицією загалом і творчістю Вчителя Бориса Лятошинського зокрема простежується в симфонічній творчості Євгена Станковича, у його балетній творчості чути діалогічний перегук історичних епох, у кантатно-ораторіальному жанрі переосмислюються травматичний досвід українського народу і трагічні сторінки історії XX століття, а діалог із українським пісенно-інструментальним фольклором визначає концептуальний стрижень оперних полотен. Також в операх Станковича глибинна національна традиція ніби вступає в діалог із сучасністю, оскільки майстерне оркестрування і специфічна темброва драматургія, використання найсучасніших композиторських технік вказують на приналежність музики Є. Станковича до інтонаційного словника другої половини XX — початку XXI століття.

Творчість Євгена Станковича вже давно стала візитівкою сучасної української музичної культури. Постійна присутність творів цього композитора в концертних і фестивальних програмах різних країн сприяє широкому міжнародному діалогу культур. Цій же справі слугує й музично-громадська діяльність Євгена Станковича: як багаторічний голова правління Національної спілки композиторів України, він упродовж тривалого часу плідно працював для зміцнення та урізноманітнення міжнародних музичних контактів України, промоції сучасного українського музичного мистецтва, уви-разнення «обличчя» української культури в Європі і світі.

У ДІАЛОЗІ З ПОЕТОМ: МУЗИЧНА ШЕВЧЕНКІАНА ХХ-ХХІ СТОЛІТЬ

Звернення до творчості Тараса Шевченка є традиційним для української музичної культури, хоча в різні періоди історії уявлення про Шевченка як поета, особистість, культурно-громадського діяча переосмислювалося. Як центральна постать в українській культурі, Тарас Шевченко незмінно привертає увагу провідних митців, учених, а будь-яке концептуальне осмислення (переосмислення) самої парадигми української культури майже неминуче розпочинається з нового тлумачення ролі та значення творчості поета.

Шевченкіана у творчості попередників, сучасників і послідовників Миколи Лисенка

Одним із перших інтерпретаторів поезій Шевченка в музиці ще за життя поета був композитор і музикознавець Петро Сокальський (1832–1887). Йому належать пісні й романси на поетові слова: *«Утоптала стежечку»*, *«Полюбила молодого козака дівчина»* (з *«Тополі»*), *«Єсть на світі доля»* (з *«Катерини»*). Кілька Шевченкових поезій композитор використав в опері *«Майська ніч»* (за Миколою Гоголем).

Велику популярність в другій половині ХІХ століття мала музична картина *«Вечорниці»* (1875) до драми *«Назар Стодоля»* Тараса Шевченка авторства Петра Ніщинського (1832–1896). Популярною до наших днів залишається пісня *«Реве та стогне Дніпр широкий»* (1886) композитора Данила Крижанівського (1856–1894).

Владислав Заремба (1833–1902) є автором близько 30 вокальних творів на слова Т. Шевченка, що укладені у збірку *«Музика до «Кобзаря»*, у тому числі *«Ой, одна я одна»*, *«Не тополю високою вітер нагинає»*, *«Утоптала стежечку через яр»*, *«Якби мені, мамо, намисто»* тощо. Композитор Анатоль Вахнянин (1841–1908) написав музику до драми Т. Шевченка *«Назар Стодоля»*. Безперечним мелодичним талантом у втіленні поезії Шевченка відзначився Остап Нижанківський (1863–1919) — автор популярних хороших творів на вірші Тараса Шевченка: *«Наша дума, наша пісня»*, *«Вітер в гаю нагинає»*, *«Минулі літа»*.

Значний внесок до музичної Шевченкіани зробив фундатор української професійної композиторської школи Микола Лисенко (1842–1912), у доробку якого понад 80 творів на вірші Тараса Шевченка. Шевченків *«Кобзар»* був

настільною книгою Лисенка, композитор вчився у геніального українського поета безмежної любові до рідної землі, народу та його пісень. Жодний композитор ані до Лисенка, ні після нього не написав такої кількості різножанрових музичних творів на тексти Тараса Шевченка, мало кому вдалося й так глибоко проникнути в інтонацію поетичного слова, розкрити музичну основу Шевченкового вірша. Творчість Лисенка ніби обрамлюють твори на вірші Шевченка: першу оригінальну хорову поему, датовану 1868 роком, Лисенко написав на текст славнозвісного «Заповіту», а остання кантата композитора *«До 50-річчя з дня смерті Тараса Шевченка»* (1911) оспівує велич народного поета, ідею його духовного безсмертя.

У багатющому творчому доробку Миколи Лисенка вирізняється кантата *«Радуйся, ниво неполитая»* — перший зразок класичної форми кантати в українській музиці. Твір написано в кульмінаційний період творчої діяльності композитора (1880-і роки) на текст одного з найвиразніших за своїм гуманістичним філософським змістом віршів Тараса Шевченка — *«Ісая. Глава 35 (подражаніє)»*. У п'ятичастинній кантаті Микола Лисенко, ґрунтуючись на поетичному першоджерелі, втілює за допомогою засобів контрастної хорової драматургії урочисто-оптимістичні образи й мрії поета про визволення поневоленої рідної землі та її майбутній розквіт.

Традиції М. Лисенка продовжили композитори ХХ ст. Творчість великого Кобзаря була справжнім джерелом натхнення і для композиторів Михайла Вербицького, Дениса Січинського, Григорія Топольницького, Філарета Колесси, Василя Барвінського, Михайла Вериківського та ін. Інтерпретація поезії Тараса Шевченка в українській музиці відбувається в різних жанрах, але найбільш популярними є вокально-інструментальний та хоровий. На початку ХХ ст. започатковано й традицію творів-присвят Шевченкові: у цьому контексті можемо згадати хор *«На роковини Тараса Шевченка»* (1906–1907) на сл. Лесі Українки Якова Степового, кантату *«Шевченкові»* (1910) на сл. К. Малицької Кирила Стеценка, а також уже згадувану кантату Миколи Лисенка *«До 50-річчя з дня смерті Тараса Шевченка»* (1911).

Важливе місце в українській музичній Шевченкіані посідає творчість Кирила Стеценка, зокрема його солоспіви на слова Тараса Шевченка. К. Стеценко також є автором музики до поем *«Гайдамаки»*, кантат *«Рано вранці новобранці»*, *«У неділеньку святую»*, пісні *«Ой, літа орел»*, *«Плавай, плавай, лебедонько»*.

Романси, пісні, солоспіви, балади на вірші Тараса Шевченка писали такі композитори, як Данило Роздольський, Яків Степовий, Борис Кудрик, Михайло Жербін, Віталій Кирейко, Левко Колодуб, Георгій Майборода, Юхим Макаревич, Тамара Малюкова (Сидоренко), Юлій Мейтус, Федір Надененко, Володимир Наливайко, Серафим Орфеев, Борис Підгорецький, Микола Радзівський, Всеволод Рибальченко, Юдіф Рожавська, Анатолій Кос-Анатольський, Аркадій Філіпенко, Володимир Тилик, Василь Уманець, Богдана Фільц та ін.

Вокальні цикли або цикли романсів знаходимо в доробку таких композиторів, як Яків Степовий («Кобзар» — 20 пісень на сл. Т. Шевченка), Дмитро Клебанов, Олександр Красотов, Ігор Шамо, Олександр Левицький, Михайло Тиц (вокальний цикл «Монологи з поем Тараса Шевченка»).

У 1959 році композитор Ігор Шамо написав на слова Кобзаря десять солоспівів для середнього голосу. Цикл складається з таких романсів: «Така доля моя», «У перетику ходила», «У гаю, гаю», «Якби мені черевички», «Ой, одна я, одна», «Зацвіла в долині», «Закувала зозуленька», «Ой, стрічечка до стрічечки», «Чого мені тяжко», «Ой, гоп, гопака».

Хоровий жанр природньо є плідним для творчого втілення поезії Тараса Шевченка. Традиції М. Лисенка розвивали упродовж ХХ століття композитори як материкової України, так і української діаспори. Відзначимо хори «*Минули літа молодії*» (1907) Дениса Січинського; кілька хорових творів у доробку Івана Левицького: «*За байраком байрак*» (1914), «*І небо невмите, і заспані хвилі*» (1914), «*По вулиці вітер віє*» (1914), «*Тече вода в синє море*» (1923); «*Тече вода з-під явора*» (1918) Якова Степового; у Євсевія Мандичевського — «*І день іде, і ніч іде*», «*Ой, діброво*». Кілька хорових творів на Шевченківську тематику знаходимо у Філарета Колесси: «*Ой, умер старий батько*», «*Утоптала стежечку*», «*Якби мені черевички*», «*Було колись на Вкраїні*». «*Ой, три шляхи широкії*» (1951) Михайла Їжакевича; «*Вибір гетьмана*» Бориса Кудрика; «*І небо невмите*» Тараса Кравціва; «*Гопак*» (1956) Анатолія Коломійця; «*Думи мої*» Євгена Козака. Анатолій Кос-Анатольський написав хори «*Доле моя, доле*» — на текст уривку з «*Хустини*» та «*Учітєся, брати мої*» — на текст фрагмента з послання Кобзаря «*І мертвим, і живим...*».

Хорові твори на слова Тараса Шевченка писали також Гнат Хоткевич, Євген Юцевич, Юхим Макаревич, Тамара Малюкова (Сидоренко), Володимир Наливайко, Серафим Орфеев, Павло Сениця, Василь Уманець, Яків Файнтух, Богдана Фільц та ін.

Шевченкіана в кантатно-ораторіальному жанрі ХХ століття

Станіслав Людкевич зацікавився творчістю Тараса Шевченка ще під час навчання у гімназії. Кантату-симфонію «*Кавказ*» Станіслава Людкевича (1913) написано за мотивами однойменної поеми Шевченка. Твір виник у час, коли відбувалася активізація національно-демократичного руху, і спалах надії на соціальне й національне визволення українського народу загострив експресію вираження революційного почуття у художній творчості. Революційна спрямованість Шевченкової поезії у творі Людкевича поєдналася з типовими для ХХ ст. новаціями у плані революційної риторики, підкресленою увагою до слова і декламації, специфікою ораторського виступу. Монументальна чотиричастинна композиція епіко-романтичного типу ввібрала в себе ознаки двох музичних жанрів — кантати й симфонії. Від кантати —

багаточастинність (але без сюжетного розвитку), логіка чергування сольних і хорових епізодів, фольклорна основа тематизму; від симфонії — подібність до частин симфонічного циклу (I ч. — «Прометей» — сонатне Allegro, II ч. — «Не нам на прю» — лірико-філософська молитва, III ч. — «Хортам, гончим слава» — гротескове скерцо, IV ч. — «Борітеся!» — фінал), масштабність симфонічного розвитку з докорінним переосмисленням тематизму, жанрові й тематичні арки тощо. Так, у I ч. тема плачу, страждань, молитви у процесі інтонаційного нагнітання перетворюється на тему революційного протесту — гнівного, полум'яного, експресивного. Між першою частиною і фіналом є грандіозна смислова арка: обидві частини містять у розробках поліфонічні розділи — фугато, а в кульмінаційних зонах з'являються нові жанрово-інтонаційні шари (козацький марш у I-й ч., революційний гімн з елементами театралізації у фіналі).

Крім кантати *«Кавказ»* Станіслав Людкевич написав на тексти поезій Тараса Шевченка симфонічно-хорові твори *«Косар»* (1901), *«Ой, виюстру товариша»* (1920), *«Наша дума, наша пісня»* (1931), хор *«Сонце сходить»*. Станіслав Людкевич 1964 року був удостоєний Державної (нині — Національна) премії імені Тараса Шевченка за кантати *«Кавказ»* і *«Заповіт»*.

Композитор Кирило Стеценко був одним із найпоспідовніших у зверненні до започаткованого Миколою Лисенком жанру хорової поеми. Кантата *«У неділеньку святую»* на слова Тараса Шевченка (1911) — це типова одночастинна хорова поема, цікава в плані актуалізації та переосмислення історичної теми. У творі показана сцена виборів гетьмана, в якій обраний більшістю старий козак відмовляється від цієї честі на користь молодого. І поет, і композитор символічно змальовують естафету визвольної боротьби від старшого до молодшого покоління. У творі помітні риси театральної драматургії, що виявляються у динамічній подієвості, типово сценічній картинності вирішення епізодів, обранні для групових та індивідуальних характеристик образів рис певних жанрів. Зокрема, інтонаційна характеристика Гетьмана має епіко-драматичну думну основу, образ духовенства, яке благословляє козацтво, пов'язаний з хоральністю, аскетизмом, типовими для церковної православної музики, образ козацького війська — з епічною маршовістю.

У 1930-х роках з'явилися два знакові для української музичної культури твори на вірші Тараса Шевченка: кантата-поема *«Хустина»* Левка Ревуцького (1932) та кантата *«Заповіт»* Бориса Лятошинського (1939). Обидва твори відрізнялися міцною фольклорною основою тематизму.

Левко Ревуцький обрав простий зворушливий сюжет про сумну долю бідної дівчини-сироти та її коханого, молодого чумака, який гине в дорозі, а вірна дівчина йде в черниці³⁸. Драматичний сюжет, поширений в українських народних чумацьких піснях, покликав до життя одночастинну ліри-

³⁸ Задовго до Л. Ревуцького вокально-симфонічну кантату на текст поеми Т. Шевченка *«Хустина»* створив у 1898 році інший український композитор — Генріх Топольницький (1864-1920).

ко-епічну вокально-симфонічну композицію поемного типу, в якій виразно проступають народнописанні інтонації. І хоча в Левка Ревуцького не цитується жодна народна мелодія, у музиці відчуються і перетворена лірична пісня, і заплачка, і старовинний кант, і багатоголосна хорова пісня. Кантата-поема «*Хустина*» складається з окремих, пов'язаних між собою розділів, які об'єднує варіантний принцип музичного розвитку. Крім кантати-поєми «*Хустина*», Ревуцький створив на вірші Шевченка хори «*Ой, чого ти по-чорніло*» (1963), «*На ріках круг Вавилона*», «*У перетику ходила*» (1967) тощо.

Борис Лятошинський узяв за основу відому народну мелодію на текст «*Заповіту*» Тараса Шевченка й розгорнув її у невелику кантату. Форма кантати зовнішньо куплетна, але всі куплети підкорені центральному драматургічному стрижневі й підсилюються певними інструментальними засобами, чим подолано статичність самої будови. «*Заповіт*» Лятошинського є зразком вільної обробки народної мелодії, коли не просто дописується гармонічний супровід до пісні, а пропонується її оригінальна концепція, що збагачує народну пісню, підносить її до рівня високого симфонічного узагальнення. Борис Лятошинський ще не раз звертався у своїй творчості до поезії Тараса Шевченка. Йому, зокрема, належать: романс «*Є карії очі*» для високого голосу і фортепіано (1927), обробка української народної пісні «*Реве та стогне Дніпр широкий*» для мішаного хору без супроводу (1942), музика до кінофільму «*Тарас Шевченко*» (1952) та хорові твори на слова Шевченка «*Тече вода в синє море*», «*Із-за гаю сонце сходить*» (1949–1951), «*За байраком байрак*», «*Над Дніпровою сагою*», «*Серце кобзаря*», «*Чернеча гора*», «*У перетику ходила*» (1960).

Збагатили кантатно-ораторіальний жанр ХХ століття такі твори українських композиторів на вірші Т. Шевченка, як: ораторія для соліста і симфонічного оркестру «*У тієї Катерини*» (1946) Михайла Полонського; вокально-симфонічна сюїта на слова Т. Шевченка (1946–1947) Якова Файнтуха; кантата «*Давно те минуло*» (1961) Анатолія Кос-Анатольського; кантата «*Шевченкіана*» (1963) Андрія Штогаренка, вокально-симфонічна поема «*Тополя*» (1966) Платона Майбороди та інші твори.

Проблеми втілення Шевченкіани в музичному театрі

В українській музиці існує небагато зразків оперного жанру на тексти Тараса Шевченка. Першу оперу на сюжет поеми Тараса Шевченка «*Катерина*» створив у 1890-му році композитор Микола Аркас (1853-1909). У 1916 році Павло Сениця написав оперу «*Наймичка*» за однойменним твором Тараса Шевченка.

Значний внесок у оперну музичну Шевченкіану ХХ століття зробив Михайло Вериківський. Йому належать опери «*Сотник*» (1938) та «*Наймичка*» (1943 р., друга ред. — 1956 р.) за однойменними поемами Тараса Шевченка.

В опері «*Наймичка*» Михайла Вериківського розробляється надзвичайно широко представлена у творчості Шевченка тема жінки-матері та її складної долі. Це зворушлива лірико-психологічна драма про страждання зрадженої дівчини та неймовірну силу материнської любові. Автори лібрето — композитор М. Вериківський та поет К. Герасименко — використали текст однойменної поеми Т. Шевченка. Дію опери зосереджено навколо образу головного жіночого персонажа. Складність завдання композитора полягала в тому, що треба було показати головну героїню Ганну в різних періодах її життя — від юності до старості, дібрати для музично-сценічного втілення поворотні моменти її біографії. Як і в поемі Шевченка, в опері відсутня передісторія сюжету (взаємини дівчини та її спокусника), твір починається з трагічного моменту вимушеної розлуки Ганни з дитиною, яку вона підкидає до заможного бездітного подружжя.

У другій картині змальовано гнітючу самотність Ганни, котра не знаходить собі місця серед рідних, уболіваючи за долю сина Марка. Третя картина — це сцена зустрічі матері й дитини. Аби бути ближчою до сина, Ганна йде в наймички до його прийомних батьків. Далі Марко показаний дорослим чоловіком, він знаходить собі пару і одружується. Четверта картина побудована на зіставленні контрастних почуттів: веселощі й розваги народного весілля і тяжкі переживання нещасної матері. Кульмінація образу головної героїні настає в останній, п'ятій картині: в годину смерті Ганна відкриває Маркові правду про те, що вона не наймичка, а його рідна мати. Коріння музичної мови опери — у народній пісні. У творі використано фольклорні мелодії у вигляді цитат (наприклад, українська народна пісня «*Ой, у полі та туман, димно*», яка розробляється в увертюрі) і як тематичний матеріал для оригінальної композиторської творчості, зокрема, в індивідуальних характеристиках героїв. Музичний портрет Ганни створений цілком на фольклорній основі, причому в опері відбувається певна еволюція інтонаційної сфери партії Ганни від схвиленої ліричної пісенності й мелодичної визначеності на початку до переваги декламаційних зворотів у останній картині.

Крім двох опер Михайло Вериківський написав на тексти Тараса Шевченка вокально-симфонічну поему «*Чернець*» для баса і симфонічного оркестру (1942–1943), яку детально аналізує В. Тишков³⁹.

Оригінальний колективний твір — оперу «*Гайдамаки*» за однойменною поемою Тараса Шевченка написали в 1940–1941 роках троє українських композиторів — Юлій Мейтус, Всеволод Рибальченко і Михайло Тіц.

Хореографічна Шевченкіана також є нечисленною. Одним із перших прочитань поезії Тараса Шевченка в музично-хореографічному жанрі став балет «*Лілея*» (1940) Костянтина Данькевича. Втілення поезії Тараса Шев-

³⁹ Тишков Володимир. Вокально-симфонічна поема «Чернець» Михайла Вериківського: культурно-історичний та жанровий виміри. *Музичне мистецтво і культура*, 2022, вип. 34, книга 2, с. 46-59. <https://music-art-and-culture.com/index.php/music-art-and-culture-journal/article/view/791/1144>



*Сцена з опери «Наймичка» М. Вериківського у постановці
Київського театру опери і балету імені Т.Г.Шевченка*

ченка у жанрі балету також здійснили Вадим Гомоляка, у доробку якого є балет «Оксана» за твором Шевченка «Сліпа» (1964), та Віталій Кирейко, якому належить балет «Відьма» (1967) за однойменною поемою Шевченка.

Балет «Лілея» Костянтина Данькевича написано за мотивами творів Тараса Шевченка, присвячених трагічній долі жінки-кріпачки. У сюжеті використано мотиви кількох творів поета — «Лілея», «Княжна», «Марина», «Відьма», «Сліпий» тощо. У лібрето відтворено дух Шевченкової поезії, провідними стали мотиви соціальної нерівності й народного протесту проти панської сваволі, а гірку долю Лілеї та її коханого Степана змальовано на фоні життя народу. У симфонічному розвитку балету особливе значення мають не тільки ліричні теми головних героїв, а й сувора та епічна лейттема народу. Наприкінці кожної з трьох дій балету й у фіналі ця тема переростає у могутній марш повстанців, а в апофеозі балету лунає тріумфально і поліфонічно поєднується з мелодією «Заповіту».

Балет складається з трьох дій, чотирьох картин. Вагомим чинником музичної драматургії балету та портретних характеристик головних персонажів стало цитатне використання відомих народно-пісенних мотивів. За своїм емоційним змістом ці пісні відповідають діям і характерам героїв балету, сприяють глибокому розкриттю сценічних ситуацій. Так, музична характеристика ніжної красуні Лілеї ґрунтується на наспівах улюбленої пісні

Тараса Шевченка «*Ой, і зійди, зійди ти, зіронько та вечірняя*». Лейттема Лілеї уперше з'являється у вступі до 1-ї картини. Одна з найбільш мелодично привабливих українських народних пісень плавна, сумна, задумлива «*Тихо, тихо Дунай воду несе*» покладена в основу хореографічних дуетів (адажіо) Лілеї і Степана як лейттема кохання. У більш драматичних моментах балету композитор використовує для характеристики закоханої пари лірико-драматичну народну пісню «*Коло млину, коло броду два голуби пили воду*».

Логічно вплетені у зміст сценічної дії й інші народні мелодії. Наприклад, коли Лілея, ховаючись у лісі від Князя, звертається з благанням до Місяця, в оркестрі звучить мелодія відомої української ліричної пісні «*Ой, не світи, місяченьку*». А коли Степан, втративши Лілею, йде до народу, щоб підняти його на боротьбу проти гнобителів, звучать мелодії пісень «*Ой, на горі вогонь горить*» і «*Туман яром*».

У симфонічному розвитку балету особливе значення має лейттема народу — суворі і епічні, у типовому для стародавніх мелодій складному розмірі 7/4. Ця мелодія, що нагадує старовинні слов'янські пісні, стала свідченням глибокого проникнення композитора в інтонаційну ауру українського пісенно-танцювального фольклору. Наприкінці кожної дії балету і в фіналі ця тема переростає в могутній марш повстанців, а в апофеозі балету звучить тріумфально і поліфонічно з'єднується із загальновідомою мелодією Шевченкового «*Заповіт*».

Різко відмінною від розлогих і плавних пісенно-танцювальних тем балету є лейттема Князя — лаконічна, «суха», ритмічно загострена та інтонаційно нестійка.

Важливе місце в музичній драматургії балету посідають масові сцени. У першому акті відроджені стародавні українські обряди, що виникли під впливом різноманітних народних повір'їв про ніч на Івана Купала (дівочий хоровод, обрядовий танець «*Стрибки через багаття*», молодецькі танці парубків на ритмах гопака, стрімка «метелиця», жвава картина гри «у горюдуба», гумористичні сюжетні танцювальні ансамблі). Також у 1-му акті відтворено стародавній народний обряд заручин. У другому акті стилізовано ритмо-мелодичну своєрідність та енергетику рухливих, запальних і темпераментних народних циганських танців, у третьому — фантастичні ігри, танці і хороводи русалок, в основі яких лежать справжні веснянки, народні побутові танці та авторські танцювальні мелодії в народному дусі.

Серед найбільш яскравих номерів балету слід відзначити: у 1-й картині — дівочий хоровод і сцену прощання, вихід Лілеї, ноктюрн Лілеї та Степана, варіацію Степана. У другій картині це «Танець дівчат», сцена кохання, загальний танець «*Халандра*». У 3-й картині виділяються танці і хороводи русалок, Варіації Лілеї, Оповідання Степана, у якому вперше в українському балетному мистецтві використані своєрідно трансформовані елементи жанру думи. В останній 4-й картині — сцена Лілеї і вчителя тан-



Сцена з вистави балету «Лілея» К. Данькевича
в постановці Київського театру опери і балету «імені Т.Г.Шевченка»

ців (Вальс Лілеї), Варіації Афіни, Венери і Гери, Варіації Паріса, загальні танці, велика картина народного повстання.

Крім балету «Лілея» в доробку Костянтина Данькевича є поема «Тарас Шевченко» для симфонічного оркестру (1939), а в 1959-му році він написав за мотивами поезій Тараса Шевченка оперу «Назар Стодоля» (лібрето Л. Преславича).

Нове прочитання поезії Шевченка на межі XX–XXI століть

У другій половині XX ст. розширюється жанровий спектр музичної Шевченкіани, з'являються програмні симфонічні твори, поштовхом до написання яких стала творчість Тараса Шевченка. До поезії Шевченка звертаються у своїй творчості такі композитори, як Мирослав Скорик, Віталій Губаренко, Левко Колодуб, Леся Дичко, Євген Станкович, Валентин Сильвестров, Іван Карабиць та ін.

Володимир Флис став автором твору для симфонічного оркестру «Ярема Галайда» (1961) за поемою «Гайдамаки» Тараса Шевченка. Леся Дичко написала вокально-симфонічну рапсодію «Думка» (1964) за мотивами поезій Тараса Шевченка, а Левко Колодуб — симфонію-думу «Шевченківські образи» (1964).

Творчість Тараса Шевченка привертала увагу Мирослава Скорика вже в ранньому періоді творчості (тут можемо згадати романси «Якби мені черевики», «Зацвіла в долині», «За сонцем хмаронька пливе», «Ой, сяду я під хатою», написані в 1962 р.).

Окремою жанровою сферою, пов'язаною з постаттю Тараса Шевченка, є музичні твори-присвяти, навіяні роздумами над творчістю поета. Ця традиція йде від початку ХХ століття, від творчості Миколи Лисенка, Якова Степового, Кирила Стеценка. У другій половині ХХ століття з'явилися фортепіанний цикл *«Тарасові думи»* (1960) Ігоря Шамо; вокально-симфонічна поема *«Дума про безсмертного Кобзаря»* (1960) на слова Павла Тичини Аркадія Філіпенка; поема для симфонічного оркестру *«Душа Кобзаря»* (1961) та хорова сюїта *«Шевченкіана»* (1963) Андрія Штогаренка; симфонічна поема *«Пам'яті Тараса Шевченка»* (1962) Віталія Губаренка; кантата *«Безсмертному Кобзареві»* (1963) на слова Володимира Симоненка Якова Цегляра; опера *«Тарас Шевченко»* (1964) Георгія Майбороди; кантата *«Шевченкові»* Йосипа Кишакевича; кантата-дума *«На могилі Шевченка»* (1967) на слова Володимира Сосюри Тараса Кравців та тощо.

Значний внесок у музичну Шевченкіану зробив Левко Колодуб, котрий поповнив її романсами *«Закувала зозуленька»*, *«Зоре моя вечірняя»*, *«Тополя»*, *«Доленько моя»*, *«Утоптала стежечку»* (1963), симфонією-думою № 2 *«Шевченківські образи»* (1964), чоловічим хором без супроводу *«Ой, діброво, темний гаю»* (1964), а також оперою *«Поет»* (1988, лібрето Олександра Біляцького та Зиновія Сигалова), в якій «події життя поета перетинаються з сюжетними колізіями його творів»⁴⁰. Оперу вперше було поставлено в 2001 році на сцені Харківського театру опери і балету.

Шевченківська тематика посідала значне місце у творчості Віталія Губаренка — автора симфонічної поеми *«Пам'яті Тараса Шевченка»* (1962), опери-ораторії *«Згадайте, братія моя!..»* за творами Тараса Шевченка (1991) та симфонії для тенора, сопрано та симфонічного оркестру *De profundis* на тексти останніх віршів Тараса Шевченка (1995).

Євген Станкович створив симфонію для хору а cappella на вірші Тараса Шевченка (1985).

У доробку Віктора Камінського — хори *«Не так тії вороги»* та *«Ой, чого ти почорніло»*, кантата *«Іван Підкова»* (1988), камерна кантата на слова Тараса Шевченка (1988).

В останній третині ХХ ст. українськими композиторами написано низку опер на основі раніше не втілюваних на сцені поезій Тараса Шевченка (*«Згадайте, братія моя»* В. Губаренка, *«Сліпий»* О. Злотника, *«Чумацький шлях Тараса»* О. Рудянського тощо).

Іван Карабиць використав поезію Тараса Шевченка в опері-ораторії *«Київські фрески»* (1983). Композитор ще за радянських часів порушив у цьому творі тему боротьби України за свою незалежність, розкрив сучасними йому музичними засобами ідеї соборності, єдності, утвердження національ-

⁴⁰ Маклюк Дмитро. Специфіка втілення образу Т. Шевченка в опері Л. Колодуба *«Поет»*. *Аспекти історичного музикознавства*, 2019, вип. XVIII, с. 40–57. С. 47. https://aspekty.kh.ua/vypusk18/aspekty_18_3_maklyuk.pdf

ної ідентичності. Кульмінацією патріотичної ідеї твору стала п'ята фреска. Для неї обрано уривок поеми «Кавказ» (1860), який не лише утверджує ідею народного протесту проти соціального зла, а й через міфологічно-біблійну символіку образів Прометея та розп'ятого Христа дає можливість розпізнати образ поневоленої України. Також у цій частині твору використано текст віршу Шевченка «О люди! люди небораки...». Справжнім евристичним прогнозом майбутньої долі України звучить колаж із строф обох поетичних творів Тараса Шевченка в партії читця: «Встане правда! Встане воля! Борітеся! — Поборете!».

Поезія Тараса Шевченка надихає композиторів і в XXI столітті. Мирослав Скорик створив монументальну кантату-поему «Гамалія» для мішаного хору, сопрано, тенора та симфонічного оркестру (2004). Поема «Гамалія», що стала літературною основою твору, написана у 1842 р. і належить до раннього періоду творчості Тараса Шевченка. Історичні події доби козащини подані як оповідь про визволення бранців козаками на чолі з отаманом Гамалією з турецької неволі. Висвітлені у поемі трагічні колізії отримують позитивну героїчну розв'язку, яка нечасто трапляється в історичних сюжетах Шевченка. Багатоступовість образності і символіки поетичного першоджерела (зокрема поєднання епічної фольклорно-думної основи з іншими жанрово-стильовими елементами національного фольклору — ліричними, історичними, жартівливими піснями, а також ознаками поширених у тогочасній європейській романтичній поезії жанрів оди, драматичного монологу тощо) «проростає» у музиці Мирослава Скорика у багатовимірну з точки зору втілених мелодико-інтонаційних і жанрово-стилістичних джерел цілісну поемну форму. Дослідники виділяють у цьому творі «шість основних жанрово-стилістичних рівнів, які взаємодоповнюються, перетинаються, діалогізують між собою: думна речитація, побудована на вільно-імпровізаційному, декламаційному розспівуванні тексту; експресивний театралізований речитатив, який частіше доручається солістам; жартівливо-танцювальна сфера; лірично-пісенні фрагменти, позначені як рисами українського романсу, так і оперної експресії; звороти історичних (козацьких) пісень, як героїчно-маршові, так і урочисто-прославні; хоральність, наближена до манери українського духовного концерту XVIII ст.»⁴¹. Кульмінаційним епізодом контрастної драматургії кантати-поєми є молитва козаків, у якій вони благають Бога про порятунок на чужині, причому просять захистити не лише їх особисто, а й усю Україну.

Геннадій Ляшенко написав на слова Тараса Шевченка кантату «*Мистерія тиші*» для хору а cappella (2007), використав Шевченкові тексти при створенні Симфонії № 6 (2008), яка наближається до жанру хорової симфонії. Поетичне слово Тараса Шевченка стало визначальним для другого

⁴¹ Кияновська Л. Мирослав Скорик: людина і митець: монографія. Львів, 2008. 588 с. С. 562.

розділу симфонії: тут використано початковий фрагмент поеми *«Марія»* з молитвою за ошуканих сліпих невідьників.

Інтерес до доробку Тараса Шевченка проходить через всю творчість Валентина Сильвестрова. Поезія Шевченка надихнула композитора на написання таких творів, як *Кантата* (1977), *Елегія* (1996), *«Реквієм для Лариси»* (1997–99), *Два диптихи* (1995, 2016), *Псалми* (2005), *Чотири триптихи* (2013–2015), *Піснеспіви* (2014).

Масштабну музичну інтерпретацію Шевченкового слова здійснено в ораторії *«Страсті за Тарасом»* Євгена Станковича (2013).

Юрій Шевченко у 2014 році з нагоди 200-річчя від дня народження Тараса Шевченка написав кантату-балет *«Кобзар»* для балетної трупи «Шумка» з міста Едмонтона (Канада). У прем'єрному виконанні взяв участь творчий колектив Київської опери. Кілька років по тому, в 2022 р., відомий український диригент Володимир Кожухар разом із композитором Юрієм Шевченком зробили нову редакцію цього твору, дещо змінивши його жанровий нахил і назвавши композицію симфонічно-хорові фрески *«Кобзар»*. Перша репетиція оновленого твору мала відбутися 24 лютого 2022 року, однак початок повномасштабного російського вторгнення в Україну став на заваді реалізації цих планів. Так сталося, що в перші місяці війни обидва співавтори симфонічно-хорових фресок Юрій Шевченко і Володимир Кожухар передчасно пішли з життя, але ідею постановки підхопила і втілила в життя головна хормейстерка Київської опери Анжела Масленнікова. Під її орудою прем'єра твору в інтерпретації хору та оркестру Київської опери відбулася 9 березня 2024 року і була присвячена 210-й річниці від дня народження Тараса Шевченка.

Твір складається з чотирьох частин. В основі кожної з них лежать поезії Тараса Шевченка, які вже мали музичне втілення. Більше того, композитор запозичив для своїх симфонічно-хорових фресок і творчо переробив саме найвідоміші мелодії романсів і пісень на вірші Шевченка, які стали символами української музичної культури — *«Думи мої»* Миколи Лисенка, українську народну пісню *«Садок вишневий»*, *«Рече та стогне Дніпр широкий»* Данила Крижанівського, *«Така її доля»* Владислава Заремби. Водночас симфонічно-хоровий цикл Юрія Шевченка важко назвати перекладенням для хору та оркестру або обробкою відомих пісень, оскільки у творі є доволі багато авторської музики, а вибір і послідовність Шевченкових текстів вибудовуються у струнку концепцію, яка містить ключові для української ментальності імперативи: кордоцентричність (пріоритет «серця» над «головою», як писав Григорій Сковорода), опертя на родинні цінності, прагнення свободи і незалежності, мужність, незламність, силу духу, віру в краще майбутнє. Так, перша частина *«Думи мої, думи...»* (*«Доля»*) уособлює образ народу, який шукає свій шлях; друга частина *«Садок вишневий»* (*«Душа»*) змальовує українську родину, в центрі якої — образ Матері; третя частина

«Рече та стогне...» («Відвага») символізує багатовікову боротьбу українців за незалежність; а в четвертій частині «Така її доля» («Надія») образ закоханої дівчини-сироти спричиняється до роздумів про майбутнє України зі світлою надією в серці.

Музична драматургія симфонічно-хорових фресок будується за принципом образного контрасту і спирається на тембральне розмаїття оркестрових та хорових виражальних засобів. Композиторів вдалося створити неповторний український етноколот за допомогою збагачення оркестрової палітри звучанням традиційних народних інструментів бандури і пан-флейти. Обидва ці інструменти звучать, як правило, в найбільш ліричних моментах твору. Наприклад, у завершальному прекрасному світлому епізоді першої частини, який втілює ідею Шевченкового раю. У третій частині звучання пан-флейти в діалозі зі скрипкою соло і бандурою відтворює таємничий образ ночі перед куплетом «Ще треті півні не співали». Значною є роль дуету пан-флейти і бандури і в останній четвертій частині.

Звукозображальні засоби використовуються композитором і з залученням інших інструментів і груп оркестру. Так, драматизація пісні «Думи мої» відбувається за допомогою тембрів мідних духових (зокрема, труби) і чеканного ритму ударних. Торжество природи і розкіш літнього українського вечора у «Садку вишневого» створено ліричною мелодикою відомої української народної пісні, танцювальним ритмом та легкою прозорою оркестровкою з вкрапленням дзвіночків. На словах «Та соловейко не дає» в оркестрі з'являються фіоритури флейт, кларнетів та інших дерев'яних духових, які традиційно асоціюються з голосами природи. У найбільш похмурій третій частині твору «Рече та стогне» відома мелодія насичується оркестровими підголосками та низхідними пасажима-завиваннями, які уособлюють нічну бурю. Цікаві оркестрові засоби використано в заключній четвертій частині «Така її доля»: тут і архаїчні паралельні квінти в хорі, що вкупі з переборами бандури відсилають слухача до давньої кобзарсько-лірницької традиції, і синкопований ритм танцю, схожого на гопак. Водночас національна пісенно-інструментальна традиція мирно співіснує в межах цієї частини з чіткою ритмічною пульсацією, яка використовується в оркеструванні естрадно-симфонічних композицій.

Засоби хорового письма у симфонічно-хорових фресках «Кобзар» Юрія Шевченка також різноманітні: композитор демонструє вміння створювати різні образи та емоційні стани, вільне володіння різноманітними технічними прийомами від кантиленного співу до імітації хором інструментального звучання, багату динамічну палітру. Національна пісенно-хорова традиція «проростає» в особливій виразності і пластичності хорової інтонації, моментах співу в терцію і сексту, епізодах респонсорних перегуків хору та оркестру.

Симфонічно-хорові фрески «Кобзар» Юрія Шевченка постали як подвійний інтертекстуальний діалог композитора — з поезією Тараса Шевченка та

її ранніми втіленнями у пісенних шедеврах XVIII–XIX століть. Замилування українською пісенно-романсовою лірикою спонукало автора вдихнути в неї нове життя, актуалізувати, осучаснити її в техніці симфонічно-хорового «рімейку». Музика Юрія Шевченка дуже світла і національно означена завдяки використанню українського народного інструментарію і міцній вкоріненості в ґрунт національної вокально-хорової традиції. Водночас композитор оприявнив європейський вектор свого симфонічно-хорового стилю — насамперед у симфонізації пісенних першоджерел та елементах постмодерного мислення, в якому співіснують архаїчне і сучасне, народне і естрадне, національне і глобальне.

Одним із музичних відкриттів останнього десятиліття стала симфонія-реквієм Богдани Фроляк *«Праведная душе»* для солістів, хору та симфонічного оркестру на вірші Тараса Шевченка. Твір написано 2014 року до святкування 200-річчя від дня народження Тараса Шевченка з ініціативи очільника Львівської обласної філармонії імені Станіслава Людкевича, диригента Володимира Сивохіпа.

Твір має три частини. Поетичну основу тексту склали одинадцять фрагментів поезій з Шевченкового *«Кобзаря»*, вибір яких здійснено самою композиторкою. Робота над твором відбувалася під час трагічних подій Революції Гідності на Майдані Незалежності в Києві в 2013 – 2014 роках, чим пояснюється вибір жанру симфонії-реквієму. Дослідниця Аделіна Єфіменко справедливо вбачає в цьому творі синтез східних і західних музичних традицій, вважаючи, що композиторці «вдалося поєднати літургійну семантику реквієму, який наче відспівував загиблих героїв Небесної сотні, з біблійним для всіх українців Словом Тараса Шевченка»⁴².

В основу тексту першої частини покладено фрагменти поезій Шевченка *«На вічну пам'ять Котляревському»*, *«Тарасова ніч»* і *«Перебендя»*. Своєрідним симфонічно-хоровим прологом твору є унісонне звучання хору, яке супроводжується дзвонами. Як зауважила сама авторка твору, «початок — довгий, статичний, монотонний, коли хор упродовж тривалого часу співає лише два слова — «Праведная душе...» на одній ноті, створює стан заціпеніння, ніби очікування життєвої трагедії, і водночас, світла»⁴³. Музика початку супроводжується ритмічною пульсацією литавр, яка нагадує ритм людського серця. Композиційна будова першої частини має хвилеподібний характер, музичне полотно розгортається безперервним потоком, в ньому майже неможливо виділити структурні одиниці. Благосне гармонійне звучання хору (рух паралельними терціями, тризвуки з затриманнями, глибокі «оксамитові» баси) сприймається як символ віри, надії, звернення до Бога. Початковий консонантний епізод переростає в напружений оркестро-

⁴² Єфіменко Аделіна. «Праведная душе» Богдани Фроляк у 9 інтенціях: інтерв'ю з композиторкою. *Збруч*, 31 травня 2017 року. Доступно за посиланням: <https://zbruc.eu/node/66672>

⁴³ Там само.

вий розділ (ц. 4-5), у якому панують тривожна ритмічна пульсація, «повзучі» хроматизми і драматичне скандування окремих звуків. Вступ хору з текстом про трагічну долю України («Зажурилась Україна» — ц. 6) є першою драматичною кульмінацією симфонії-реквієму. У подальшому розвитку (на словах хору «Україно, Україно! // Серце моє, ненько!») прискорюється темп, звучання ще більше драматизується, прийом скандування одного звуку переходить до хору («Така ваша доля»), але згодом напруга поступово згасає і втихомирюється.

Заключний розділ першої частини («Вітер віє» — ц. 10) виконують солісти (баритон та мецо-сопрано) разом із чоловічою групою хору в супроводі «застиглої» музики оркестру, трохи схожої на колискову, яка ніби повертає початкову атмосферу заціпеніння. У вірші Тараса Шевченка, обраному для цього розділу, змальовано образ кобзаря («На могилі кобзар сидить // Та на кобзі грає») — типовий для української культури архетип старця, філософа-мудреця, який прожив життя і згадує його. Звучання соліста-баритона і чоловічого хору підкреслює епічний спокійний характер філософських роздумів-спогадів-мрій. Характерну для вірша безмежність часу і простору, втілену в концептах вітру, могили, степу, моря, ілюструє звучання низьких чоловічих голосів. Інша тембральна барва в низькій теситурі — вібрато у віолончелей вкупі з низьким регістром валторн — підсилює враження безкрайності і нескінченності. Для завершення першої частини симфонії-реквієму композиторка використовує тематичну арку: на тлі органного пункту оркестру та дзвонів повертається унісонне звучання хору з початковими словами «Праведная душе».

За текст другої частини твору Б. Фроляк обрала кілька поезій Тараса Шевченка лірико-філософського і лірико-драматичного змісту, зокрема фрагменти поем «Катерина», «І мертвим, і живим, і ненародженим..» і «До Основ'яненка» та цілісні тексти віршів «Садок вишневий коло хати» і «Маленькій Мар'яні». Для втілення філософських роздумів поета про долю жінки, неволі і свободу, бідність і багатство, горе і радість («Єсть на світі доля, // А хто її знає? // Єсть на світі воля, // А хто її має?») композиторка вдається до цитування українського народного канту на цей же текст. Втім, це єдина цитата у творі. Прекрасній мелодії у стилі ліричної пісні-романсу, яку виконує солістка мецо-сопрано у супроводі арфи, струнної групи оркестру та скрипки соло, протистоять строге чотириголосся хорових «коментарів», що викликає алузії з бахівськими пасіонами. Так українські народнопісенні елементи органічно переплітаються з алузіями барокових хоралів.

Своєрідний ліричний центр твору пов'язаний з музичним осмисленням теми Шевченкового раю, долі української жінки і всієї України. Оспівування краси української природи і тихого літнього вечора у вірші («Садок вишневий коло хати» — ц. 17) провокують композиторку на вибір наймилозвучніших мелодико-гармонічних засобів і створення благородної, високої і світлої ліри-

ки, далекої від звукозображальної пасторальності. Дуєт мецо-сопрано і баритона неквапливо розгортається в крайніх розділах тричастинної форми на тлі довгих протяжних хорових кластерів, оркестрових педалей і скрипкових дуєтів у терцію, які ніби «доспівують» те, що неможливо передати словами. Середній епізод, що його доручено партії сопрано («Сім'я вечера коло хати»), має розвивальний характер. Особливе відчуття часу, подібне до уповільненої зйомки в кінематографі, створюється завдяки зупинкам на довгих нотах, численним ферматам і затримкам основного тону. У цьому також вбачаємо алюзію до творчості Валентина Сильвестрова. Наступний розділ — «Рости, рости, моя пташко» (написаний на вірш «*Маленькій Мар'яні*» — ц. 20-24). Настрій світлої лірики, що панував у попередньому фрагменті, змінюється тривожними передчуттями неминучої небезпеки, занепокоєнням матері за майбутнє маленької донечки. Водночас зміст цього тексту Т. Шевченка можна тлумачити й ширше — як плач над жіночою долею. Трагізм і гірку правду життя, висловлену в поетичних рядках, композиторка намагається пом'якшити за допомогою молитви, яка, згідно зі світоглядними настановами мисткині, є найкращим захистом від будь-якого лиха. Прониклива сумна мелодія мецо-сопрано, якій вторить хор а cappella, занурює слухача в молитовний стан. Інтонаційно цей розділ пов'язаний з різними пластами української народно-пісенної культури, якими є колискові, ліричні пісні-романси, плачі, традиції православного духовного хорового співу.

Для драматичної кульмінації другої частини симфонії-реквієму обрано найбільш експресивні фрагменти вірша «*І мертвим, і живим, і ненародженим...*». Кульмінаційний розділ, що має хвилеподібну структуру, розпочинається подовженими звуками низьких струнних і тромбонів, які створюють тривожний і якийсь безпросвітний фон для партії соліста-баритона («І смеркає, і світає...» — ц. 25). Повільний, напружений висхідний рух вокальної партії приводить до першої вершини («Тільки я, мов окаянний, // І день і ніч плачу»). Тричі повторене солістом слово «плачу» в дуєті зі скрипкою соло звучить щемно і проникливо. Нова хвиля кульмінаційного нагнітання приводить до квазі-фугатного розділу, де домінує загрозливе звучання оркестрової маси зі дзвонами в чергуванні з ламаними ходами низьких струнних, які згодом переміщуються до партій скрипок і альтів. На піку напруги розпочинається справжня кульмінація — тривалий розділ оркестрового tutti і хорового скандування («Схаменіться, будьте люди» — ц. 28) із додаванням дзвонів на апофеозі звучання. Енергетика і загальний трагічний тонус звучання нагадують частину *Dies irae* («*День гніву*») в католицькому реквіємі. Шевченкові пророцтва про нещасну долю України і велику руїну («І потече сторіками // Кров у сине море // Дітей ваших... І не буде // Кому помагати») резонують не лише з трагічними подіями Революції Гідності на Майдані, а й з жахливими реаліями російсько-української війни. В оркестровій масі виділяються тембри мідних духових, які викликають алюзію до розділу *Tuba*

Mirum у структурі реквієму, а загрозливі повзучі хроматичні інтонації вкупі з динамізацією всіх компонентів музичної тканини та ударами литавр і дзвонів підсилюють відчуття вселенської катастрофи.

Разючим контрастом до кульмінації-обвалу, якою завершується друга частина, є початок останньої, третьої частини симфонії-реквієму. Це сольний розділ соліста-баритона, який вводить слухача ніби в іншу, позачасову реальність (9 тактів до ц. 31 — до кінця ц. 34). Туга за батьківщиною, мрії про відвідини рідного краю й передчуття смерті на чужині є основними настроями останнього фрагмента вірша *«До Основ'яненка»* («Нехай я заплачу»), що послужив поетичною основою для цього розділу. Щемливі ламентозні інтонації соліста подекуди в консонатному дуєті з віолончелями в терцію або дециму та уповільненому русі створюють ауру безмежної тихої печалі, занурюють у медитативний стан. За супровід править прозора оркестрова фактура — металеві дзвіночки, флейти, вібрафон, легкі «повітряні» фігурації фортепіано, подовжені, ніби застигли звучання низьких струнних. У стилізовому плані цей фрагмент апелює до «тихої музики» Валентина Сильвестрова і вже вкотре свідчить про зв'язок із українською народнопісенною лірикою.

У заключних розділах відбувається поступове просвітлення звучання. Авторка музики підкреслювала, що вона «дуже хотіла, аби до кінця твір усе світлішав і світлішав. Прямував до Світла і Правди, як хотів Шевченко»⁴⁴. Передостанні розділи симфонії-реквієму *«Зоре моя вечірняя»* (сопрано, хор та струнна група оркестру — цц. 35–38), *«Сонце заходить»* (хор а capella — цц. 39–43) — це гімн розкішній українській природі і одночасно туга за батьківщиною. Завершальним епізодом симфонії-реквієму є знаменитий *«Заповіт»* (усі солісти, хор, оркестр — цц. 44–47). Упродовж останніх частин відбувається поступове просвітлення, умиротворення, сходження до Світла і досягнення стану спокою, «розчинення у спогадах про красу Божого світу»⁴⁵. Авторка прагне відтворити ритміку, мелодику і семантику Шевченкового вірша, тому її хорова партитура побудована на грі світла і тіні, співставленнях мажору і мінору, незначних коливаннях динаміки, змінах метру і частих *ritenuto* з наступними поверненнями до основного темпу. Остаточний перехід до благозвуччя в акордовій вертикалі, мелодійність, рух паралельними терціями і секстами, щедre багатство гармонічних засобів (затримки основного тону, модуляції, терпкі нонакорди тощо) все більше нагадують молитовний спів хору в православному храмі. Хорові *divisi* утворюють об'ємне 8-голосне звучання, ніби воскрешаючи традиції партесних концертів Березовського, Бортнянського, Веделя. Так жанрова сфера твору, визначена композиторкою як симфонія-реквієм, роз-

⁴⁴ Єфіменко Аделіна. «Праведная душе» Богдани Фроляк у 9 інтенціях: інтерв'ю з композиторкою. *Збруч*, 31 травня 2017 року. Доступно за посиланням: <https://zbruc.eu/node/66672>

⁴⁵ Там само.

ширюється і збагачується музичними засобами партесного співу і православної літургії.

Симфонія-реквієм *«Праведная душе...»* Б. Фроляк — це об'ємна багатошарова полісемантична композиція, яка віддзеркалює волелюбний і патріотичний дух Шевченкової поезії, його тужливі настрої в неволі, філософські роздуми і тривоги за долю України, перестороги нащадкам і заклики до визвольної боротьби проти поневолення. Зверненням до поезії Тараса Шевченка композиторка нагадала про її (поезії) універсальність, актуальність і евристичний потенціал, розкрила діалог епох і духовний зв'язок поетичного слова з сучасними подіями в Україні. Композиторці вдалося зробити наголос на найдраматичніших моментах Шевченкового слова, але водночас передати поетове замилювання красою рідного краю і його безмежну любов до України. Особливе місце в обраних поетичних фрагментах посідають картини природи і жіночі образи — матері, дочки, які для поета є уособленням образу України. В обраних для музичного втілення текстах 11 разів згадується серце (серденько), отже, у творі підкреслено кордоцентризм як одну з найважливіших рис української ментальності. Варто відзначити інтимність авторського прочитання Шевченкової поезії, особливу сакральність і високу духовність її музичного втілення, надзвичайно ліричний і світлий тонус музики Богдани Фроляк.

Музика симфонії-реквієму вирізняється широтою стильового діалогу епох, має поліжанрову і полістильову основу. Поліжанровість виявляється в поєднанні рис західноєвропейського католицького реквієму, ораторійності, симфонічної масштабності в реалізації задуму — і водночас інтимної вокально-хорової лірики (канту, колискової, ліричної пісні-романсу, плачу). Полістильова основа — у наявності необарокових, неокласичних і неоромантичних тенденцій. Необарокові риси помітні в опорі на традиції барокових хоралів і бахівських пасонів, застосуванні антифонно-респонсорного типу викладу (соліст — і «відповідь» хору), а також у відтворенні стилю українського музичного бароко (традиція партесних хорових концертів). Неокласичні риси проступають у використанні класичної тонально-гармонічної системи, репризності, тричастинності, варіаційності, наявності оркестрового фугато, тематичних арок тощо. Риси неоромантизму — в картинності, програмності музики, особливій емоційності і ліричній інтонації, втіленні різних ліричних станів від заціпеніння, молитви-медитації до тужливості, тривоги, відчаю, трагічних передчуттів.

Богдана Фроляк продемонструвала здатність до синтезу західних і східних культурних кодів: у неї реквієм органічно взаємодіє з православною літургичною традицією, а європейська мажоро-мінорна система — з національним українським народнопісенним мелосом.

Також у творі Б. Фроляк помітні впливи індивідуальних композиторських стилів, зокрема симфонізму Густава Малера з його трактуванням симфонії як масштабної вокально-хорової і симфонічної форми. Багато сторінок

партитури Б. Фроляк викликають стильові алюзії до творчості Валентина Сильвестрова і його концепції «тихої музики», в якій медитативність поєднується з сакральним духовним змістом музики.

Крім симфонії-реквієму «*Праведная душе...*» Богдана Фроляк написала на вірші Тараса Шевченка кантату «*Цвіт*» для голосу, фортепіано та мішаного хору, твори «*Приснитись сон мені*», «*Диптих*». Твори Богдани Фроляк позначені глибоко особистісним сприйняттям і трактуванням поезії Тараса Шевченка.

У музично-виконавській практиці XXI століття трапляються вдалі приклади поєднання авторського музичного матеріалу із поезією Тараса Шевченка саме з ініціативи виконавців. Як відомо, тенденції зростання ролі режисера в постановочному процесі і перетворення театру на режисерський театр є очевидними і в сучасному музичному мистецтві. Часом функції режисера бере на себе композитор, і тоді з'являються твори, в яких до найдрібніших деталей прописані не лише музично-виконавські нюанси, а й моделі сценічної поведінки виконавців. Саме такий підхід демонструють автори, які схильні до жанрів інструментального театру й різноманітних музично-перформативних практик. Водночас існують твори, в яких композитори не залишають розгорнутих коментарів і вказівок щодо можливої поведінки музикантів під час виконання, однак іманентна театральність музичної партитури спонукає режисерів та диригентів до пошуку театралізованих форм її сценічної інтерпретації.

Одним із таких прикладів є історична ораторія Ганни Гаврилець «*Віють вітри*» для мішаного хору, народних та ударних інструментів, яку було написано в 2018 році і присвячено 100-річчю культурно-історичної місії Олександра Кошиця. Композиторка поєднала в драматургічну цілісність дванадцять українських народних пісень, записаних композитором і диригентом Олександром Кошицем під час фольклорних експедицій по Кубані у 1903-1905 роках. Ганна Гаврилець обрала для свого твору фольклорні мелодії різних жанрів — ліричні (№ 1 «*Уже літ за двісті*»; № 9 «*Ой, горе чайці*»), балади (№ 3 «*Ходить турчин по риночку*»), героїчні (№ 7 «*Ой, на горі та жєнці жнуть*»; № 12 «*Гей, нумо, хлопці, до зброї*»), гумористичні (№ 4 «*Їхав козак з України*»), однак більшість складають історичні пісні, головною темою яких є пробудження бойового духу українського народу та соборності українських земель (№ 2 «*Максим козак Залізняк*»; № 10 «*Ой, пише москаль*»; № 11 «*Та віють вітри*»). Кожна з 12 пісень розгортається авторкою в хорову поему, при цьому делікатно збережено неповторний колорит пісенного першоджерела, розкрито й розвинуто його потужні внутрішні ресурси. У партитурі твору немає авторських ремарок щодо можливостей театралізації, проте сам зміст історичних пісень, у яких описуються діяння народних месників — героїв українських національно-визвольних битв, а також монументальність концепції і драматургія крупної багаточастинної форми з перевагою лірико-епічного первня розкривають перед виконавцями потенціал і способи театралізації.

У музиці першої половини ораторії (від першого до четвертого номерів) панують лірико-епічні настрої. В основі музичної драматургії лежить принцип контрасту — образного, інтонаційно-тембрового, темпового тощо. Розлога інструментально-хорова інтродукція (№ 1 «Уже літ за двісті») з мелодійними награваннями бандури і тихим епічним звучанням хору змінюється енергійним співом чоловічого ансамблю в супроводі ударних — оповіддю про подвиги народного героя Максима Залізняка, яку згодом підхоплює й жіноча частина хору (№ 2 «Максим козак Залізник»). Наступний епізод (№ 3 «Ходить турчин по риночку») побудовано за принципом дзеркальної драматургії: ліричну сценку⁴⁶ заспівують сопрано соло і дівоча група хору, до яких наприкінці долучаються хористи-чоловіки. Кульмінацією ліричної (точніше лірико-гумористичної) лінії ораторії є № 4 «Іхав козак з України»: удари литавр і звуки сопілки супроводжують театралізований діалог хлопця і дівчини зі сценами залищань і танцювальними епізодами.

Першою драматичною кульмінацією ораторії є № 5 «У неділю рано-пораненьку» (пісня про Коваленка⁴⁷). Суворе стримана мелодія, яку розпочинає тенор соло на фоні приглушеного співу чоловічого хору (*mormorando*) та бурдонної квінти у бандури, розгортається в динамічну хорову поему. Близькою до неї за змістом є наступна частина — № 6 «Зажурилась Україна», в якій звучить заклик до спротиву ворогам України.

Між шостою й сьомою частинами ораторії введено невеликий інструментальний епізод, який виконує подвійну функцію: з одного боку, він дає слухачеві перепочинок від драматичних оповідей про події історії України, а з іншого — налаштовує на сприйняття наступної частини. Учасниками інструментального антракту є троє хлопців-хористів, котрі «грають» на косах, вдаряючи по них невеликими металевими предметами. Звучання початкового фрагмента цього антракту нагадує святковий церковний передзвін. Далі гравці на косах демонструють темброву і ритмічну різноманітність звучання таких незвичних ударних інструментів⁴⁸, доповнюючи своє виконання вигуками: «Гей, нумо, косарі, будем грати до зорі!» і «Нумо, гей!».

Логічним продовженням інструментального виступу «косарів» є № 7 «Ой, на горі та женці жнуть» — пісня про звиягу славних українських гетьманів Дорошенка та Сагайдачного. Героїчний характер відомої народної пісні підкреслюється традиційними засобами: звучанням литаврів у поєднанні з

⁴⁶ У тексті пісні йдеться про несподівану зустріч брата з молодшою сестрою, яку він ніколи не бачив, бо був учасником козацьких походів до Туреччини.

⁴⁷ Пісня відтворює типові для українських земель події, що відбувалися упродовж ХV–ХVІІ століть — спустошливі набіги турецько-татарських орд, вигнання в полон населення, продаж у рабство. Коваленко — це збірний образ народного героя, який боровся проти варварських нападів чужинців і поневолення українського народу. Пісня відома в багатьох варіантах. У деяких із них указується, що татари осліпили Коваленка («залили очі да живицею»), закували його в кайдани («скували ніжки да скрипицею»).

⁴⁸ Цей розділ ораторії Г. Гаврилець викликає асоціації з антрактом між другою і третьою картинами опери «Ніс» Д. Шостаковича, який також написано для ударних інструментів.

сопілкою та дробом малого барабана, чітким маршевим ритмом, варіантно-варіаційним розвитком мелодії у хорі. До супроводу додається трійка «косарів» із попереднього інструментального антракту, що вносить оригінальну темброво-фонічну барву до героїко-патріотичної музичної картини.

Разючим контрастом бентежить слухача наступна частина — № 8 «*Ой, горе чайці*». В українській культурній традиції чайка — це уособлення жінки, яка тужить за загиблим коханим, і водночас — символ України, яка оплакує полеглих синів-воїнів. Тихі перебори бандури і квінта-бурдон у чоловічому хорі готують появу тужливої мелодії, яку доручено мецо-сопрано соло. Близькою за настроєм і образним змістом є пісня № 9 «*Стоїть явір над водою*», яку виконує спочатку тенор соло в супроводі чоловічого хору, а потім увесь мішаний хор. Номери 8 і 9 складають лірико-трагічну кульмінацію ораторії.

Заклучні частини ораторії повертають героїко-патріотичний тонус музики. У № 10 «*Ой, пише москаль*», яку виконує чоловіча група хору, відтворено сценку читання козаками листа від «превращаго москаля», який хоче одурити козаків підступною угодою та відібрати українські землі. У тексті в алегоричній формі подано історичну правду, яка супроводжує українсько-російські відносини від часів Козаччини аж до наших днів, та незважаючи на це, у пісні панують енергія, сила духу, незламність, воля і свобода.

Остання лірична кульмінація — №11 «*Віють вітри*» — дала назву всьому творі. Протяжну ліричну пісню про долю самотньої жінки, яка втратила коханого, виконують дві пари дівчат і хлопців, до яких згодом приєднується решта учасників хору. Нарешті, останній № 12 «*Гей, нумо, хлопці, до зброї*» завершує музичну реконструкцію славної української історії закличком до боротьби.

Історична ораторія «*Віють вітри*» Ганни Гаврилець вже мала кілька сценічних інтерпретацій. Перша з них — це світова прем'єра у виконанні муніципального камерного хору «Київ» (художній керівник і диригент — Микола Гобдич), яка відбулася в Києві 2 жовтня 2018 року під час Міжнародного музичного фестивалю «Київ Музик Фест». Режисером-постановником Василем Вовкуном були запропоновані численні редакторські правки і купюри. Зокрема, за узгодженням з авторкою музики було вилучено п'ятий і дев'ятий номери, дещо статичні в плані драматургії (на думку режисера), натомість уведено інструментальний антракт для оригінального ансамблю ударних — марш «Козацька бойова» (аранжування Георгія Черненка). С. Ваврищук, намагаючись умотивувати такий режисерський підхід, писав, що «постановники історичної ораторії «Віють вітри» Г. Гаврилець прагнули досягти динамічності, видовищності й театральної ефектності виконання»⁴⁹.

⁴⁹ Ваврищук Сергій. «Віють вітри» Ганни Гаврилець у театралізованій інтерпретації камерного хору «Київ». *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 2021, № 3–4(52–53), с. 50–65. С. 56.

В іншій сценічній версії ораторії *«Віють вітри»*, яку запропонував академічний камерний хор «БРЕВІС» Тернопільської обласної філармонії 1 грудня 2020 року (диригент — заслужений артист України Святослав Дунець), навпаки, було продемонстроване обережне і дбайливе ставлення до авторської партитури. Особливо вдалим було поєднання музики Ганни Гаврилець із поезією Тараса Шевченка, що розширило смислові контексти і підсилило героїко-патріотичну ідею твору. Режисерка-постановниця ораторії Світлана Умриш запропонувала виставу в дусі народного хорового театру, включивши три поетичні інтермедії — між п'ятою і шостою частинами ораторії, дев'ятою й десятою та перед фінальною дванадцятою частиною. У першому виступі читця (народного артиста України В'ячеслава Хім'яка) прозвучав вірш Тараса Шевченка *«Погибнеш, згинеш, Україно»* (*«Осії глава XIV»*) (1859). Цей вірш є наслідуванням текстів біблійного єврейського пророка Осії, і перейнятий він роздумами над історичною долею України. Адресатами Шевченкового тексту є «лукаві чада» України, чиї «гріхи синовні» — «безчестіє, і зрада, і криводушіє» оскверняють національну історію, а запопадливість перед милостями «доброго» й «кроткого» російського царя видавалася Шевченкові небезпечнішою від кріпацтва. Артикулювання вірша *«Погибнеш, згинеш, Україно»* між двома драматичними частинами ораторії (№ 5 *«У неділю рано-пораненьку»* і № 6 *«Зажурилась Україна»*) підсилила образний зміст музики, а Шевченкові пророцтва і перестороги щодо гіркої долі України вступили в резонанс із подіями російсько-української війни.

Другий поетичний антракт на тексти Тараса Шевченка припадає на лірико-трагічну кульмінацію ораторії — № 8, в основі якого лежить лірична пісня *«Ой, горе чайці»*. У виконанні одного з артистів хору після завершення частини прозвучав співзвучний народній піснє за змістом фрагмент поеми Шевченка *«Тополя»* (1839): *«Полюбила чорнобрива // Козака дівчина. // Полюбила — не спинила, // Пішов та й загинув...»*.

Нарешті, останній, третій поетичний епізод уведено перед заключною частиною ораторії (№ 12 *«Гей, нумо, хлопці, до зброї»*). Звучить початковий фрагмент поеми Тараса Шевченка *«Гамалія»* (1841). Як відомо, цей поетичний твір присвячено подіям народного повстання під проводом Максима Залізняка та Івана Гонти 1786–1789 років, відомого під назвою Коліївщина. Поетичне слово оспівує мужність і душевну красу повсталого народу, звеличує його волю до боротьби за свободу, незламність і віру в перемогу.

Уведення уривків із поезій Тараса Шевченка до постановки історичної ораторії Ганни Гаврилець Тернопільським камерним хором «БРЕВІС» збагатило образний зміст твору, насатило його новими сенсами, розширило спектр кодів художньої комунікації і засобів впливу на слухача.

Як бачимо, Шевченкова поезія надихала і продовжує надихати українських композиторів на написання творів у різних музичних жанрах: романсів, хорів, зразків кантатно-ораторіального жанру, опер і балетів, музики до

кінофільмів. У деяких композиторів (В. Губаренко, Л. Колодуб, Г. Ляшенко та ін.) невмируще Шевченкове слово проникає навіть у симфонічний жанр, трансформуючи його композиційні основи та поглиблюючи філософську сутність.

В українській музиці ХХІ століття виявлено різні типи взаємодії з поезією Тараса Шевченка: створення оригінальної авторської композиції з вільним підбором текстів із *«Кобзаря»* (Б. Фроляк); інтертекстуальний тип, який поєднує улюблені мелодії пісень на слова Шевченка з авторською музикою (Ю. Шевченко); застосування принципу музично-поетичного монтажу — введення уривків поезій Т. Шевченка до цілісної музичної форми для підсилення образного змісту (Г. Гаврилець).

Новітня музична Шевченкіана розкрила надзвичайно широке і багатогранне коло образів, ідей і тем від глибоких розмислів над історією України, мотивів народного протесту проти несправедливості й поневолення і палких національно-визвольних закликів до трагічних образів української жінки і матері, тем зневаженого кохання, молитов за згорьований народ і пророцтв про майбутню долю України. Шевченкове слово гостро резонує з драматичними подіями перших десятиліть ХХІ століття. Знов і знов звертаючись до поезії Тараса Шевченка як одного з найцінніших скарбів української культури і відшукуючи в ній нові сенси, українські музиканти роблять вагомий внесок у боротьбу українського народу за визволення від багатовікового рабства і перемогу ідеї незалежного самостійного шляху розвитку України, її державності, мови, культури, мистецтва. Поява художньо значущих творів на тексти Тараса Шевченка в часи російсько-української війни підтверджує, що невичерпний всесвіт поезії українського пророка продовжує бути важливим духовним орієнтиром сучасного українського суспільства.

КОМУНІКАТИВНІСТЬ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ТЕАТРУ: ВІД ДІАЛОГУ-В-СОБІ ДО ДІАЛОГУ ЗІ ВСЕСВІТОМ

Світовий мистецький ландшафт за останнє століття зазнав колосальних змін. Це зумовлено і тектонічними зрушеннями, що сталися на онтологічному рівні і вплинули на розвиток музики як виду мистецтва, і процесами глобалізації, які спричинили значно більшу, ніж у минулі епохи, інтенсивність культурної конвергенції, і «квантовим стрибком», пов'язаним із поширенням новітніх засобів комунікації і зв'язку. Неабияке значення набула візуалізація культурних і мистецьких практик, яка отримала назву «візуального повороту» в сучасній культурі⁵⁰.

Візуалізація музичного мистецтва тісно пов'язана з характерною для ХХ століття тенденцією синтезу жанрів, появою так званих гібридних жанрів: опера-балет, опера-ораторія, концерт-симфонія, симфонія-балет. Тенденції видовищності, театралізації і синтезу мистецтв, проникаючи у сферу інструментальної музики, зумовили появу такого явища, як інструментальний театр. Під впливом синтезу мистецтв (зокрема, музики і театру) виникли абсолютно нові музичні жанри так названого музичного акціонізму: хепенінг, перформанс, рольова гра, саунд-арт, інструментальне мультимедіа. Мету створення подібних перформативних опусів композитори вбачали у декларації новаторських позицій, коли досить специфічний візуальний ряд міг пропагувати певні смисли, приваблювати увагу публіки.

Сам термін «інструментальний театр» з'явився у першій половині ХХ століття і спочатку використовувався для позначення композиторських пошуків у сфері нового розуміння тембру. Інструментальний театр як специфічне явище музичної творчості вперше був усвідомлений у середині 1960-х років, тоді ж з'явилися й перші визначення поняття, різні типи класифікацій, музикознавчі інтерпретації зразків інструментального театру.

Дослідники відзначають такі ключові характеристики інструментального театру, як пошук нової музичної мови; наявність драматургії звука; звернення до голосу та слова як фона чи смислового підтексту; прихована полісюжетність; відкритість до протесту і провокації; сценічна гра самих музикантів-виконавців. Новаторство в інструментальному театрі охопило три сфери музич-

⁵⁰ Шинкаренко Олена. Етичні експлікації «візуального повороту» в сучасній культурі. *Українські культурологічні студії*, 2020, 1 (6), с. 45–49. <https://journals.indexcopernicus.com/api/file/viewByFileId/1304073.pdf>

ного виконавства, пов'язані з принципами нотації, введенням розширених виконавських технік та акторської майстерності⁵¹. В останні десятиліття ку- мулятивні процеси в цьому виді мистецтва підсилювалися постмодерними тен- денціями, які формують творчу свідомість сучасного митця в полі культурного плюралізму, діалогу епох і стилів, дифузії елітарної і масової культури, актив- ної взаємодії і взаємозбагачення національних музичних традицій.

Специфічні якості нового жанру знайшли висвітлення у визначеннях по- няття «інструментальний театр» і в різноманітних методологічних підходах до дослідження перформативних практик у музичному мистецтві. Наприклад, Анна Приходько в своїй дефініції інструментального театру акцентує увагу на синтезі музичного і театрального в цьому жанрі, розуміючи його як «створення певного сценічного дійства із залученням музичних інструментів, заснованого на цілісному сприйнятті музичного твору, до складу якого входять не тільки музичні звуки, але й шуми, а також дії виконавців під час виконання твору»⁵².

Владислав Петров виокремлює візуальний чинник в інструментально- му театрі у своєму визначенні цього поняття, під яким розуміє «жанр, твори якого призначені для сценічної реалізації, яка поєднує музичні і театральні прийоми, несуть слухову та візуальну/вербальну інформацію, мають кон- кретні елементи театралізації, спрямовані на виявлення композиторської ідеї»⁵³. Серед оригінальних ознак інструментального театру В. Петров нази- ває його «...відмінне від інших жанрів інструментальної сфери призначен- ня — візуалізувати музичну драматургію, у зв'язку з чим відбувається син- тез різних типів інформації»⁵⁴. В. Петров також фіксує різноманітні способи театралізації в інструментальному виконавстві від новаторської диспозиції інструментів і пересування музикантів у просторі сцени до психофізичних і технологічних способів впливу на слухача⁵⁵.

Бенджамін Фогельс з Гарвардського університету (США) вважає, що основною рисою, яка породжує перформативність у музиці, є тембр. Відштов- хуючись від ідеї спільності музики та мовленнєвих актів, Фогельс доводить, що перформативні жанри можуть бути проаналізовані за методологією аналі- зу мовленнєвих актів, а за приклад того, як перформативність у музиці пра- цює через тембр, бере твір Карлоса Мастоур'єтро *Memoria del borde* (1996)⁵⁶.

⁵¹ Pittenger Elise, *Visible Music: Instrumental Music Theatre Shaping Sight and Sound in Instrumental Music*, Montreal: McGill University, 2010. P. 43.

⁵² Приходько Анна, Інструментальний театр у соціокультурному просторі XX–XXI століть. *Музичне мистецтво*, 2013, вип.13, с. 95–102. С. 96.

⁵³ Petrov Vladislav, *Instrumentalniy teatr XX veka: istoriya i teoriya zhanra [Instrumental theater of the XX century: history and theory of the genre]*, 2014 <http://cheloveknauka.com/instrumentalnyy-teatr-xx-veka-istoriya-i-teoriya-zhanra> (accessed: 10.02.2023).

⁵⁴ Там само.

⁵⁵ Там само.

⁵⁶ Vogels Benjamin, "Performative Sounds: The Threatening Touch of Timbre", in: *Contemporary Music Review*, Vol. 36, Issue 6, 2017, p. 544–561. DOI <https://www.doi.org/10.1080/07494467.2018.1427185>

Дослідниця Ледіче Фернандес Вайс із Університету Сан-Паулу (Бразилія) обстоює іншу ідею — первинності жесту в інструментальному театрі. Розглядаючи проблему розширення виконавських жестів у сучасній музиці, Вайс застосовує концепцію (де)конструкції жесту в інструментальному театрі, яку ілюструє на прикладі творів для гітари Мауріціо Кагеля, Хельмута Лахенмана та Артура Кампелі. Вайс вважає, що фізичний зв'язок музиканта з його інструментом і розвиток техніки музиканта-виконавця, що раніше вважалося ремеслом, яке потрібно приховувати, тепер стає одним із засобів музичного вираження, метою, сценічним елементом. Наголошує на «валоризації» виконавського жесту, тобто наданні йому онтологічної цінності. Також відбувається дослідження фізичного простору інструмента і навколо виконавця, надання цінності тактильним та візуальним елементам музичного виконавства. Дослідниця наголошує на глибокій зміні парадигми, що відбувається внаслідок зміщення фокусу з «найабстрактніших символів музичної нотації на цілісне відчуття безперервного звуку та руху по відношенню до наших тіл»⁵⁷. Ці ідеї резонують із думкою українського піаніста Олександра Перепелиці про те, що «у виконавця нової музики вибудовується певний сценарій жестів на кожний конкретний твір. Виконавський жест опрацьовується так само, як і музичний текст твору»⁵⁸.

Еліз Піттенгер з Федерального університету Мінас-Жерайс (Бразилія) вважає, що «інструментальний музичний театр — це музика, яка робить драматургію виконання повністю навмисною. Його матеріал є одночасно візуальним і акустичним, включаючи фізичні жести інструментального виконання, а також численні стосунки між музикантами, глядачами, партитурою, сценою і, звісно, звуком»⁵⁹. Дослідниця зауважує, що принципи і методи, якими користуються музикознавці при аналізі оперних, балетних спектаклів та інших зразків музичного театру, можуть бути застосовані при дослідженні інструментального музичного театру. Розмірковуючи про взаємозв'язок між візуальним відображенням і музичним звуком у перформативних опусах, Е. Піттенгер підкреслює, що цей зв'язок «в інструментальному музичному театрі артикулюється навмисно, так що візуальний матеріал стає частиною структури і сенсу твору. Самоусвідомлення, яке передається кожному жесту, взаємовідносинам і звуку під час вистави, надає їй нового рівня значущості, складнішого, ніж в інших інструментальних формах. Часто існує декілька рівнів структури та символізму, що діють одночасно: візуальний матеріал може сприяти формальній цілісності твору, в той

⁵⁷ Weiss Ledice Fernandes, Deconstructing the guitarist's gesture: The relationship with the instrument according to three twentieth-century composers. *Musica Hodie*, Vol. 20, 2021, article number e61203. DOI <https://doi.org/10.5216/mh.v20.61203>

⁵⁸ Перепелиця Олександр. Жестикуляція піаніста як засіб виконавської виразовості. *Музика*, 2013, № 2, с. 28–31.

⁵⁹ Pittenger Elise, *Visible Music: Instrumental Music Theatre Shaping Sight and Sound in Instrumental Music*, Montreal: McGill University, 2010. P. 5.

час як акустичний ландшафт може мати власну формальну структуру»⁶⁰. Дослідниця наводить приклади творів та уривки з висловлювань фундаторів інструментального театру Маурісіо Кагеля, Карлхайнца Штокгаузена, Джорджа Крамба, Гельмута Лахенмана та інших, котрі наголошували важливість фізичного руху на сцені під час виконання музичного твору, що дозволяє візуалізувати, унаочнити музику.

В одному з останніх зарубіжних досліджень інструментального театру французький дослідник Жан-Франсуа Трубер (Jean-François Trubert) на основі архівних документів, що зберігаються у Фонді Пауля Захера в Базелі, простежує творчий шлях аргентинського композитора Маурісіо Кагеля в Німеччині між 1957 і 1963 роками та зосереджується на історії створення композиції *Sonant* для гітари, арфи, контрабаса та ударних (1960). Цей твір був однією з перших мистецьких декларацій концепції «інструментального театру» М. Кагеля та естетичного позиціонування композитора як знакової постаті європейського музичного авангарду⁶¹.

Різні види інструментального театру розвивали у своїй творчості сучасні зарубіжні композитори Джон Кейдж (США), Мауріціо Кагель (Аргентина — Німеччина), Лучано Беріо (Італія), Влодзімедж Котонський (Польща), Авет Тертерян (Вірменія) та багато інших.

Піонером інструментального театру серед українських композиторів був Іван Карабиць (1945–2002). Риси інструментального театру були притаманні його камерно-інструментальним творам вже з кінця 1960-х років. Одним із найяскравіших з точки зору театралізації інструментального жанру став «Концертний дивертисмент» для струнного квінтету і фортепіано (1975). Особливістю концепції цього твору стало театралізоване відтворення уроків музики через уособлення постаті Вчителя (партія фортепіано) та учнів (окремі сольні та ансамблеві епізоди). Ще один приклад — динамічний Концерт для оркестру № 2 (1986), в якому композитор застосував оригінальне переміщення оплесків із глядацької зали на сцену: в одному з епізодів третьої частини чути ритмічне плескання в долоні оркестрантами, а в кінці фрагмента — справжні аплодисменти. На жаль, композитор не залишив у партитурі жодних ремарок, які б могли допомогли з'ясувати призначення оплесків самими інструменталістами в його творі. У будь-якому разі цей засіб слугує залученню оркестрантів до гри зі слухачами і є одним із перших зразків інструментального театру в українській композиторській творчості.

В українській музиці 1990–2000-х років жанри інструментального театру розвивають у своїй творчості такі композитори, як Сергій Зажитко,

⁶⁰ Pittenger Elise, *Visible Music: Instrumental Music Theatre Shaping Sight and Sound in Instrumental Music*, Montreal: McGill University, 2010. P. 7.

⁶¹ Trubert Jean-François, *Inventing a Genre: Mauricio Kagel and Instrumental Theater. Revisiting the Historiography of Postwar Avant-Garde Music*, Anne-Sylvie Barthel-Calvet and Christopher Brent Murray (eds.), London: Routledge, 2022, p. 64–82.

Володимир Рунчак, Іван Небесний, Сергій Ярунський, Максим Шоренков та ін. Українські жінки-композиторки Юлія Гомельська, Марина Денисенко, Людмила Юріна, Кармелла Цепколенко та інші вносять свою лепту до розвитку інструментального театру, в їхній творчості представлені такі різновиди жанру, як інструментальний моносpektакль, інструментальний камерний спектакль та масовий спектакль. Проблемі інструментального театру в сучасній українській музиці присвячено низку статей українських музикознавців Соломії Горохівської⁶², Анни Приходько⁶³, Ольги Гуркової⁶⁴, Олени Берегової⁶⁵, Людмили Юріної⁶⁶. Водночас доводиться констатувати, що творчість українських композиторів у сфері інструментального театру — як чоловіків, так і жінок — є практично недослідженою.

Проблемним ракурсом дослідження зразків українського інструментального театру в цьому дослідженні обрано аспект музичної комунікації, оскільки, на нашу думку, саме з таких позицій стають найбільш очевидними оригінальність, новизна і новаторські якості перформативних жанрів у сучасній музиці.

Проблемі музичної комунікації та окремим її аспектам присвячено чимало наукових досліджень. У 1960–1980-х роках цю проблему досліджували переважно в межах музичної психології. Період 1990-х — початку 2000-х років розширив контексти дослідження і ознаменувався появою колективних монографій і авторських праць, в яких музична комунікація осмислювалася як складна різнорівнева система і цілісний феномен. Значний поступ у розробці проблематики музичної комунікації відбувся завдяки численним інтердисциплінарним дослідженням. Це був період швидкого розвитку нейронаук — когнітивістики, нейрофізіології тощо, які значно вплинули на формування нових напрямків у розкритті проблеми музичної комунікації. Значний інтерес становить збірка «Когнітивні основи музичної комунікації» за матеріалами наукової конференції, яка відбулася в Університеті штату Огайо (США) у 1990 році. Це була одна з перших книжок, метою якої було «пояснити музичні, соціальні та культурні процеси, які лежать в основі

⁶² Горохівська Соломія. Інструментальний театр у творах українських композиторів (В. Рунчак, С. Зажитко, М. Шоренков), *Українське музикознавство*, 2011, вип. 37, с. 189–204; Горохівська Соломія. Принципи інструментального театру Мауріціо Кагеля, *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. Чайковського*, 2013, вип. 106, с. 265–280.

⁶³ Приходько Анна. Інструментальний театр у соціокультурному просторі XX–XXI століть. *Музичне мистецтво*, 2013, вип. 13, с. 95–102.

⁶⁴ Гуркова Ольга. *Творчість І. Карабиця в контексті жанрово-стильових тенденцій в українській музиці останньої третини XX століття*: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 Музичне мистецтво; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2016. 218 с.

⁶⁵ Берегова Олена. Тенденції візуалізації в сучасній інструментальній академічній музиці в аспекті музичної комунікації. *Культурологічна думка*, 2017, № 11, с. 16–25.

⁶⁶ Юріна Людмила. Українсько-німецькі перехрестя: естетика Мауріціо Кагеля як імпульс для творчих експериментів Сергія Зажитка. *Київське музикознавство*, вип. 59, 2019, с. 100–111. <https://kyivmusicology.com/index.php/journal/article/view/100>

остаточної реалізації події акустичного перформансу (композитором, виконавцем, аранжувальником та всіма іншими залученими особами), засоби, за допомогою яких вони призводять до реакції слухача, а відтак до коротко-строкових і довготермінових впливів на рівень збудження, пізнання, емоції та подальшу поведінку»⁶⁷.

Дослідження, розгорнуте в широкий міждисциплінарній перспективі, доводить, що музика може діяти як форма спілкування, охоплюючи біологічні, когнітивні, культурні, соціальні, освітньо-виховні, терапевтичні і навіть маркетингові процеси. У книзі окреслено теоретичні положення і передумови вивчення музичної комунікації з акцентом на соціальних і психологічних підходах, запропоновано модель «реципрного зворотного зв'язку», яку було створено шляхом поєднання двох паралельних компонентних моделей: одна з них визначає основні особистісні, музичні та ситуативні змінні, які спричиняють музичне виконання, а друга пояснює реакцію на музику в конкретній ситуації⁶⁸.

Системний підхід до музичної комунікації помітний у працях Олександра Якупова, котрий поставив перед собою завдання виділити дослідження проблеми комунікації в музиці в окремий розділ мистецтвознавства. Спираючись на досягнення музикознавства у сфері музичної форми, О. Якупов сприймає музичну комунікацію в контексті складної багатоаспектної системи музичного мистецтва, яка перебуває в постійному динамічному русі, аналізує структури та функціональні утворення цієї системи, з'ясовує її внутрішні та зовнішні зв'язки, а також виявляє шляхи впливу на комунікативні потоки та можливого управління процесами розповсюдження і споживання музики в суспільстві⁶⁹.

Ксав'є Сєрра досліджує музичну комунікацію в системі комп'ютерної музики⁷⁰. Девід Тріппетт розглядає музичну комунікацію в контексті акустичних досліджень музики⁷¹. Мелле Ян Кромхаут цікавиться технічними аспектами музичної комунікації, простежує вплив технічних засобів масової комунікації на музику, вивчає вплив медіатехнологій на формування звуку, зосереджується на проблемі шуму в звукозаписі⁷².

⁶⁷ *Musical Communication*. Edited by Dorothy Miell, Raymond MacDonald, and David Hargreaves. Oxford University Press, 2005. <https://academic.oup.com/book/5956>

⁶⁸ Miell Dorothy, MacDonald Raymond, Hargreaves David. How do people communicate using music? *Musical Communication*, Edited by D. Miell, R. MacDonald, and D. Hargreaves, Oxford University Press, 2005. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780198529361.003.0001>

⁶⁹ Yakupov Aleksandr. *The Theory of Musical Communication*. Cambridge Scholars Publishing, 2016. 250 p.

⁷⁰ Serra Xavier, The Musical Communication Chain and its Modeling, *Mathematics and Music. A Diderot Mathematical Forum*. Springer Verlag, 2002, p. 3–11. https://www.academia.edu/45299418/The_Musical_Communication_Chain_and_its_Modeling

⁷¹ Trippett David. Music and the Transhuman Ear: Ultrasonics, Material Bodies, and the Limits of Sensation, *The Musical Quarterly*, Volume 100, Issue 2, Summer 2017, p. 199–261, <https://doi.org/10.1093/musqtl/gdy001>

⁷² Melle Jan Kromhout. *The Logic of Filtering: How Noise Shapes the Sound of Recorded Music*, Oxford University Press, 2021. <https://doi.org/10.1093/oso/9780190070137.001.0001>

Значний внесок у розробку проблеми музичної комунікації зробили українські дослідники. Однією з перших розробок цієї проблеми в українській культурології стали праці авторки цієї монографії⁷³. Інші дослідники опрацьовували різні складові проблеми музичної комунікації від комунікативних⁷⁴ і онтопсихологічних⁷⁵ аспектів музичного виконавства до артменеджерських практик⁷⁶, музично-комп'ютерних технологій⁷⁷ та інтерпретативних стратегій⁷⁸.

Актуальною галуззю музикознавчих досліджень останніх десятиліть стали рецептивні студії.

У працях видатного українського музикознавця Олександра Костюка ще в середині 1960-х років були закладені підвалини сучасної теорії музичної рецепції. Зокрема, вчений диференціював сприйняття музичних явищ підготовленим і не підготовленим слухачем і ввів поняття «культура сприймання», під яким розумів структурно-функціональну його (сприймання) організацію, що уможливорює здатність суб'єкта до розуміння музики. Від рівня культури, за О. Костюком, залежить здатність суб'єкта правильно осягнути і належно оцінити зміст музичного твору. Досліджуючи процеси виникнення зорових образів у сприйманні музики (зокрема, програмної), О. Костюк спростував думку про те, що наочно-асоціативний тип сприйняття є найпоширенішим у слухачів. Учений також звернув увагу на зворотний зв'язок, взаємозалежність відправника та реципієнта у системі музичної комунікації: для адекватного розуміння музики слухач повинен бути художньо вихованою людиною і дбати про підвищення власної культури сприйняття, оскільки «... розвиток самої композиторської творчості базується на реальній музичній культурі мас, залежить від її рівня»⁷⁹.

Дослідники відзначають, що закономірності сприйняття музики є недостатньо вивченими. У багатьох працях проголошується ідея, що у про-

⁷³ Берегова Олена. *Комунікація в соціокультурному просторі України: технологія чи творчість?* : монографія. Київ: НМАУ, 2006. 388 с.

⁷⁴ Опарик Лариса, *Комунікативний аспект музично-виконавського висловлювання*: дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства, Львів, 2006; Коробка Тетяна, *Комунікаційні аспекти хорового виконавства (на прикладі діяльності Академічного хору ім. Платона Майбороди Національної радіокомпанії України)*: дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства, НМАУ ім.П.Чайковського, 2015, 218 с.

⁷⁵ Побережна Галина, *Онтопсихологічні аспекти музичної комунікації. Ставропегійські філософські дослідження*, вип.6, Львів, 2012, с. 230–235.

⁷⁶ Злотник Олександр, *Комунікативний простір музичного мистецтва України кінця ХХ — початку ХХІ століть*: дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства, Київ, 2019. 196 с.

⁷⁷ Юферова Ганна, *Музичні комп'ютерні технології в комунікаційних процесах у сучасній українській музиці*: дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства, Київ, 2021. 219 с.

⁷⁸ Ніколаєвська Юлія, *Музична комунікація як інтерпретативний феномен (на прикладі творчості ХХ — початку ХХІ століть)*: дисертація на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства., Харків, 2020, 517 с.

⁷⁹ Костюк Олександр, *Сприймання музики і художня культура слухача*, Київ: Наукова думка, 1965, 123 с. С. 110.

цесі музичного сприйняття відбувається контакт музичного твору, який є результатом продуктивної діяльності свідомості композитора у творенні художнього образу, з музичною свідомістю слухача. За допомогою діяльності музичної свідомості музика сприймається й усвідомлюється нами як специфічна музична мова, яка породжує широкі художні асоціації. Виходячи з теорії комунікації, в момент передачі музичної інформації комплекс асоціацій, уявлень і сприйняття слухача повинен хоча б частково збігатися з комплексом асоціацій, уявлень і сприйняття композитора. Множина подібних асоціацій, наявних у пам'яті композитора й слухача, входить до «асоціативного фонду» музичної культури. І композитор, який створює асоціативний образ, і слухач, котрий його сприймає, — обидва в акті музичної комунікації користуються цим соціально-культурним асоціативним фондом і одночасно збагачують його. Це й робить музичну комунікацію ефективною, забезпечуючи комунікативно-естетичний зв'язок між композитором-творцем та його аудиторією.

Олександра Самойленко звертає увагу на процес розпізнавання значень як співвіднесення актуального (безпосереднього) звучання та інформації, що зберігається в пам'яті, який дослідниця називає «семантичним кодуванням». На її думку, «для семантичного кодування особливо важливі “контекстні стимули”, як “зовнішні” — зі сторони тексту, що сприймається, так і “внутрішні” — зі сторони запасів пам'яті»⁸⁰. Другий етап роботи пам'яті, пов'язаний з наділенням «стимулів» значеннями та виявленням їхніх знакових функцій, дослідниця визначає як «семантичну інтерпретацію». Що ж до процесів осмислення, які відбуваються вже після й за межами безпосереднього сприйняття музичної композиції, то це, за О. Самойленко, — семантична репрезентація.

Втім у сучасній композиторській і виконавській практиці існують концепції свідомої некомунікативності музичних творів. У цьому зв'язку заслуговує на увагу думка Алексея Нікольського, котрий вважає, що автори сучасної музики, як правило, не розглядають питань сприйняття. Орієнтація на полегшення створення музики, а не на її сприйняття лежить в основі принципово некомунікативних композиторських стратегій. Цікавою видається й висловлена А. Нікольським ідея впливу маркетингових комунікацій на сучасну композиторську творчість: «Коли комунікативна функція в музиці відходить на другий план, і коли композитор не оптимізує свою музику для спілкування зі слухачем, структура його твору, як правило, підпорядковується законам маркетингу. Композитор інтуїтивно починає шукати модель організації, яка б дозволила йому стати поміченим — не обов'язково через прослуховування, але через різні супутні фактори: назву твору, інструментарій, художній маніфест тощо. Він продовжує корегувати свою лінійку про-

⁸⁰ Самойленко Олександра. *Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога*. Одесса: Астропринт, 2002. 244 с. С. 102.

дуктів, доки не з'ясує, який образ найкраще працює для того, щоб викликати інтерес критиків. Тоді він починає підвищувати впізнаваність бренду (свого продукту). Якщо впізнаваність бренду падає, він змінює конфігурацію елементів бренду і запускає апдейт — нову розробку в своїй техніці»⁸¹.

Серед значного різноманіття підходів до проблеми музичної комунікації найбільш прийнятним для з'ясування комунікаційних аспектів розвитку інструментального театру в сучасній українській музиці видається рецептивний аспект. У контексті обраної теми вважаємо за необхідне дослідити комунікативні функції музичного твору, які реалізуються за допомогою комунікативного синтаксису. Під поняттям комунікативного синтаксису будемо розуміти «внутрішню будову й загальні закономірності розвитку структурних одиниць музичного твору в кожному конкретному акті музичної комунікації»⁸². Комунікативний синтаксис бере безпосередню участь в створенні форми музичної композиції, перебуваючи у відповідності з психологічними діями, виконуваними слухачем на різних етапах входження в художній світ твору. Комунікативні функції музичного твору є своєрідними маркерами уваги і пам'яті слухача. Вже став аксіомою поділ комунікативних функцій музичного твору на кларитивні і евристичні. Під кларитивними (прояснювальними) функціями розуміють всі прийоми, які полегшують розпізнавання елементів музичного твору (передбачення і запам'ятовування музики), приводять структуру музики у відповідність із обмеженнями уваги і короткочасної пам'яті. Це, наприклад, способи створення ясних очікувань, розділення елементів на рельєф і фон за допомогою засобів підкреслення, різного роду орієнтири, всілякі внутрішні аналогії, замасковані і явні повтори в організації рівнів і сторін твору. Прояснювальна функція виявляється на різних рівнях, зокрема в сфері музичної форми, породжуючи відчуття відповідності, пропорційності, стрункості всього твору. Її прояви можна знайти і на фонічному рівні форми. Евристичні (або ж прогностичні) функції музики полягають у впливі на механізми активізації уваги, сприйняття, інтуїтивних і свідомих процесів мислення. Виявляються вони в ефектах жвавості викладу, привабливості, цікавості. До засобів, що служать активізації уваги, будемо відносити: обмани очікування слухача, суперечності (зближення далеких ідей, аж до парадоксальності, гротеску, сарказму, абсурду), боротьбу протилежних динамічно-спрямованих і стримуючих сил, ускладнення, що утруднюють сприйняття (вуалювання, приховування), зволікання і ретардації, недовомовленість і невизначеність, використання нового, незвичного, своєрідного, що відхиляється від традиції або від життєвих прообразів. Усі ці прийоми можуть розгортатися як у конструктивному, так і в

⁸¹ Nikolsky Aleksey, *Non-communicative Music Grammars of the 20th Century*. 2021. URL: https://figshare.com/articles/conference_contribution/Non-communicative_Music_Grammars_of_the_20th_Century/14850543

⁸² Берегова Олена, *Комунікаційні аспекти сучасного розвитку музичної культури України*: дисертація на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства, Київ, 2007, 460 с. С. 305.

змістовному плані, а їх психічні дії — як у сфері розпізнавання структури, так і в сфері усвідомлення смислу.

Враховуючи те, що зразки українського інструментального театру ще не розглядалися з позицій музичної комунікації, спробуємо застосувати теорію комунікативного синтаксису і проаналізувати комунікативні функції творів в українській музиці 1990–2000-х років. Також спробуємо з'ясувати справедливість гіпотези про те, що жанр інструментального театру змінює функції кожного об'єкта музичної комунікації в системі Композитор — Музичний твір — Виконавець — Слухач.

Кларитивні засоби в інструментальному моноспектаклі Марини Денисенко-Сапмаз

Творчість Марини Денисенко-Сапмаз — представниці київської композиторської школи, яка останні півтора десятиріччя свого життя мешкала і працювала в Туреччині — є яскравою ілюстрацією майстерної драматургії тембрів. Основним принципом, який породжує перформативність у музиці цієї композиторки, є тембр.

Оригінальним зразком інструментального театру є її п'єса *«Романс-гокет»* для фагота соло (2008). Існує версія цього твору для фагота і фортепіано (2010). Найпершим і найважливішим кларитивним засобом, який прояснює слухачеві ідею і зміст твору, є його заголовок. У назві зацентровано увагу на зіставленні двох різних способів вокального інтонування, які належать до різних історичних епох і стильових систем. Цікаво, що вокальні техніки застосовано у виконавстві на духовому інструменті. Як відомо, романс — це невеликий вокальний твір ліричного змісту в супроводі інструмента або інструментального ансамблю, поширений у музиці, починаючи від XVIII століття. Гокет — техніка багатоголосної композиції в середньовічній музиці XIII–XIV століть або тип фактури, в якій звуки мелодії розподіляються по різних голосах або по групах інструментів, завдяки чому музика стає переривчастою, ніби рваною. Композиторка застосовує незвичне поєднання вокальних практик у сольній інструментальній п'єсі як конструктивний і формотворчий принцип. Загалом для творчого почерку Марини Денисенко-Сапмаз характерний діалогічний перегук давнини і сучасності, наприклад, поєднання необарокової та неоромантичної стилістики (Концерт для струнних та клавесина, 1990), французького бароко та сонорики (Три фрагменти зі старовинної сюїти для камерного ансамблю та контратенора, 1994), заглиблення в малодосліджені пласти світової музичної архайки та їх реконструкція за допомогою сучасних оркестрових засобів (*«Найдовша сутра»* для камерного оркестру, 1993).

«Романс-гокет» — це типово постмодерністське жанрове поєднання, що дає надзвичайно вражаючий колористичний ефект: звукова палітра фагота набуває яскравої об'ємності, характеристичності, театральності. Тембро-

во-фактурне протиставлення, надзвичайно виразне і гнучке використання тембрових можливостей інструмента, метафоричність образних конструкцій М. Денисенко-Сапмаз вражають невичерпними можливостями вільних семантичних комбінацій і поєднань музичних лексем, здатних продукувати множину виконавських інтерпретативних стратегій. У композиції дві умовні частини, які розмежовані за типом контрастного інтонаційного зіставлення (1 частина – 1–23 такти; 2 частина – 24–49 такти). Також є кода, в якій матеріал обох частин подано в інтонаційному «субстраті» (50–62 такти).

Діапазон твору зручний для виконання, що вповні дозволяє розкрити природу «голосу» фагота. Основним кларитивним засобом у п'єсі є мелодизм, який походить від романтичної музики. Такими «маркерами» у цьому творі виявляються дві початкові інтонації (1–3 такти). Це традиційна «формула» питання — відповідь, що бере початок від контрастно-сполучних інтонацій класико-романтичної доби. Між першим та другим реченням (3–5 тт.) важливим є секвенційний зв'язок та «оспівування» двох опорних тонів — с та b — з остаточним утвердженням с; таким чином, ця побудова сприймається як період. Розімкнена (оскільки має несиметричну ритмічну структуру та різні опірні звуки початку та закінчення) висхідна інтонація «запитання» с — d — es — as — es — d.... та її «відповідь» f — g — as — a — b.....водночас є основою першого періоду (6 з половиною тактів). Цей період має експозиційну функцію в композиції п'єси — в ньому є основна мелодично-речитативна ідея та її варіантні закріплення (нотний приклад 7).

Нотний приклад 7

М. Денисенко-Сапмаз. «Романс-гокет» (2008), такти 1–9



Друга періодична структура (7–23 такти) має розвивальний характер. В основі мелодики з перших двох основних фраз лежить секвенційність. Інтонаційна лінія розширює свій діапазон «уступами», в яких важливою є висхідна квартова інтонація, затактові тріольні або форшлагові арпеджійовані елементи (тут буде доречною аналогія з гітарним акомпанементом традиційного романсу). У цьому ж розділі вперше з'являються опорні ноти «на відстані» (як у майстрів стилю *ars antique*, з якого, власне, походить жанр *гокету*), які поступово та ненав'язливо готують інтонаційно-фактурний базис умовної другої частини п'єси.

Для умовної першої частини характерні різноманітні, барвисті інтонаційні алюзії романсової мелодики, імпровізаційні елементи в тембровому

Нотний приклад 8

М. Денисенко-Сапмаз. «Романс-гокет», такти 25–42



трактуванні регістрів у стрибках, метро-ритмічна свобода. Водночас усе помітнішим стає «приховане двоголосся» в інтонаціях одноголосної мелодичної лінії, що є характерним для творів старовинних поліфонічних шкіл. Неси-

Нотний приклад 9

М. Денисенко-Сапмаз. «Романс-гокет», такти 49-62



метрична поява «вершин» та їх «перекличка» створює певну синкопованість тканини та її динамічність (як у короткому з'єднувальному епізоді між частинами (22–23 тт.)

Друга частина п'єси спирається на жанр середньовічної поліфонічної хорової музики — гокет. Розшарування фактури, ритмічна «рваність» підкреслюють зміну характеру музики і утворюють контраст-зіставлення з романтичним колоритом попередньої частини. Власне, гокет виконується легким стакато і заснований на активному використанні пауз у хоровій фактурі (зазвичай в партії тенора), що робить її легкою, «повітряною». Під час прослуховування цієї частини п'єси іноді складається враження, що на сцені не один фаготист, а декілька, які ведуть між собою переклички (нотний приклад 8).

У сучасному розумінні гокет — це свого роду форма колористики в обмежених законами композиції жанрах строгого стилю. Колористичному обіграванню піддається та сама інтонаційна основа, у тактах 42–48 в ритмічній пульсації дещо механічного звукового потоку з'являються каденційні «романсові» звороти, які готують плавний перехід до «романсового ідеального образу» в кінці твору.

У кодї інтонації романсового речитативу, які мають широкий діапазон звучання, стають дещо драматично-патетичними, водночас, плинний образ і схвилюваний настрій легко зникають. У темповому відношенні спостерігається зміна темпів між першою і другою частиною на *allegretto* і знову плавно до *moderato* в кодї (нотний приклад 9).

Як справедливо зауважує Наталія Тимошенко, «фаготова композиція Марини Денисенко побудована на ідеї тембрального протиставлення полярних образно-змістовних пластів і різних типів інтонування»⁸³. Водночас п'еса розкриває нові принципи театралізації інструментального жанру завдяки розширенню колористичних можливостей інструмента і використанню жанрових модусів, які належать до різних історичних епох.

Отже, Марина Денисенко-Сапмаз застосовує кларитивні засоби на різних рівнях твору: вербальному (заголовок), жанрово-стильовому (контраст жанрів, які належать до різних історичних епох і стильових систем), темброво-фактурному (зіставлення різних типів інтонування), стилістичному (мелодизм, романсовість, інтонаційні структури типу «питання — відповідь», секвенційні побудови, оспівування опорних тонів, арпеджійовані пасажі) тощо.

Прогностичні засоби в інструментальних п'есах Людмили Юріної, Юлії Гомельської та Анни Корсун

Композиція *As soon as possible* («Якнайскоріше») для гобоя соло (1997) представниці київської композиторської школи Людмили Юріної була написана спеціально для майстер-курсу в Райнсберзькій музичній академії (Німеччина) та опублікована у видавництві «Terem-Music Verlag» (м. Базель, Швейцарія). Творчим імпульсом для появи цієї п'еси послужило прочитання авторкою оповідання Ежена Йонеско «Оріфламма». Ежен Йонеско (1909–1994) — французько-румунський прозаїк і драматург, один із фундаторів «театру абсурду». Він володів даром бачити комічне і сатиричне в повсякденному і банальному, помічаючи смішні риси в людині, Йонеско водночас умів підкреслити трагізм людського існування. Зв'язок між музикою гобойної п'еси Л. Юріної та літературним першоджерелом не сюжетний, а радше естетичний, і полягає він в опорі на абсурдність, театральність як головні характеристики образного змісту, а також у зверненні до притаманних про-

⁸³ Тимошенко Наталія. *Фагот в українській камерній музиці кінця XX — початку XXI століть: виконавські школи та композиторська творчість*: дис....канд.мист. 17.00.03 Музичне мистецтво. НМАУ ім. П. І. Чайковського, Київ, 2018. 207 с. С. 146.

зі Е. Йонеско принципів композиційної драматургії, зокрема непередбачуваності розвитку сюжету. Починаючись із цілком «пристойного» звучання, п'єса поступово трансформується в інструментально-театральну сценку, яка набуває ознак абсурдності. Основною ідеєю твору, яка відображена в його програмній назві, стало поступове прискорення темпу: від повільного, задумливо-філософського вступу до швидкої, феєричної кульмінації-каденції. Композиційна драматургія твору вирішена у вільній формі контрастно-складового типу з елементами репризності, де кожен із розділів піддається ще мікроподрібненню на підрозділи за темповими позначками (іх усього 12). Важливим компонентом драматургії твору є акторська гра. В. Петров називає це «психофізичним способом приваблення уваги публіки» і надає акторській пластиці великого значення в контексті дослідження інструментального театру⁸⁴. Використання засобів пантоміми та жестикуляції, зокрема тупотіння ногами у фіналі п'єси, у поєднанні з вигуками виконавця «Fast! Faster! Faster! Faster! Stop!», за задумом авторки, мають викликати сміх у глядачів. Партитура містить чимало режисерських коментарів щодо виконавських прийомів і тексту, котрий виголошує виконавець під час гри. Ідея прискорення, динамізації як головних конструктивних і формотворчих чинників твору найбільш яскраво реалізується в алеаторичних епізодах: від подовжених ферматами тривалостей (т.12 — нотний приклад 10) через чергування

Нотный приклад 10

Л. Юріна. As soon as possible для гобоя соло (1997), такти 1-12

9 **Tempo I**
mp *mf*
 ♩ = 72 senza metro

12
p *mp*
 ♩ = 80

15
p *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p*

18
mf *p* *mf* *p* *f* *p* sh-sh

⁸⁴ Petrov V. *Instrumental theater of the XX century: history and theory of the genre*, 2014, <http://cheloveknauka.com/instrumentalnyy-teatr-xx-veka-istoriya-i-teoriya-zhanra> (accessed: 10.02.2023).

Нотний приклад 11

Л. Юріна. *As soon as possible* для гобоя соло (1997), такти 49-54

41 *senza metro* 5" 2" 5" 2" 5" $\text{♩} = 76$
p mf *mp* *p* mf *mp* *p* *mp* *mp* *f*

43 3

46 $\text{♩} = 64$ 5 7 8 *tr* *tr* *mp* *p*

48 *senza metro* *staccato sim.* *poco a poco più mosso e crescendo*

52 3"*) (voice) 4"**) *f* *fast!* *f* *faster!*

54 5"**) 7"**) *f* *faster! faster! ff* *stop! (ff)*

**) at the same time stamping your foot

п'ятисекундних трелеподібних і двосекундних репетицієподібних відрізків контрольованої алеаторики (т.41) до кульмінаційної імпровізації-каденції, в якій початковий фрагмент ще має виписану автором звуковисотність, а чотири останні прискорення — суцільна імпровізація (тт.49–54 — нотний приклад 11). Ці особливості твору свідчать про звернення композиторки до принципів кадрово-монтажної драматургії: чергування контрастних епізодів із прискоренням темпу нагадують швидку зміну кадрів на екрані з поступовим нагнітанням-прискоренням у кінці.

Ще один твір Людмили Юріної *Trombon(o)per(a)Dirk* для тромбона соло (2008) був написаний на замовлення відомого німецького тромбоніста Дірка Амрайна. Цей твір яскраво ілюструє такі важливі тенденції розвитку інструментального театру, як вокалізація, вербалізація та візуалізація виконавського процесу. Вербальний ряд опусу створено на основі одного з віршів ви-

Нотний приклад 12

Л. Юріна. *Trombon(o)per(a)Dirk* для тромбона соло (2008),
перша сторінка партитури

$\text{♩} = 68-70$

6 (Voice) Rrah! ta-ta yaa.. *ff* *con sord.* *fff* *mf* *fr.*

11 *ord. 3* *fff* *sub. p* *mp* *mf* *fr.* *fff* *mf*

15 *t - t - t* *t - t - t* *t - t - t* *t - t - t* *mp*

18 *fr.* *ord.* *t - t - t* *fr.* *fff* *mf* *p*

(senza sord.) *ord.* *tr* *gliss.* *sub. p* *poco a poco più mosso*

22 *3* *3* *3* *3* *3* *3*

27 *a tempo* *f* *3* *mf*

датного американського поета Едварда Естліна Каммінгса (1894–1962). Як відомо, стиль цього поета сформувався під впливом європейських модерністських пошуків 1910–1920-х років, його радикальні експерименти включали

навмисне викривлення граматики і пунктуації, зміну порядку слів у англійському реченні, візуалізацію вірша через розкидування слів, їхніх фрагментів, знаків пунктуації тощо у просторі книжкової сторінки. У багатьох поезіях Е. Е. Каммінгса відчутне гостре соціальне спрямування, в них висміюються недоліки суспільного устрою, водночас є і високі людські почуття кохання, дружби, співчуття, взаємодопомоги. Вірш, який ліг в основу тромбонової п'єси Л. Юріної, акцентує увагу слухача на поняттях життя і смерті, величі і ніцості, штучного, рукотворного світу технічного прогресу і живого, вразливого світу природи. У творі Л. Юріної голос використовується як носій інформації, а текст виконує функцію доповнення, оскільки виражає спільний з музикою образ і читається одночасно з її звучанням. Текст диктує музичне втілення: в атональній композиції, написаній у наскрізній формі, використовуються різноманітні технічні прийоми, зокрема *glissando*, *frullato*, звуки без чітко визначеної висоти, репетитивна техніка тощо. Візуальний чинник посилюється завдяки чергуванню сольних тромбонових епізодів з елементами акторської гри виконавця: вигуками або беззвучним промовлянням окремих слів і фраз, клацанням пальцями, притупуванням, пританцюванням, коловими рухами рук тощо (нотний приклад 12). За серйозністю змісту твору і різноманітністю використаних у ньому традиційних і новаторських засобів композицію можна назвати маленькою тромбоною оперою.

Яскравим прикладом використання прогностичних засобів в інструментальному моноспектаклі є твір одеситки Юлії Гомельської *Dabuba-Pa* для скрипки соло (2000). Інструментальний театр у творчості Ю. Гомельської 1990–2000-х років — явище особливе і неординарне. Композиторка написала чимало творів, у яких музиканти презентують свої можливості не лише як виконавці-віртуози, а й як актори, які майстерно поєднують гру на інструменті з декламуванням, співом, засобами міміки, жестикуляції тощо. Твір був написаний спеціально для відомого британського скрипаля Пітера Шеппарда-Скаєрведа, котрий володіє яскравими акторськими здібностями. Велику допомогу виконавцеві під час підготовки твору до виконання надають авторські режисерські вказівки-коментарі щодо розширених виконавських технік, застосованих у творі. Зокрема, «play and pronounce by loud whisper very sharply» («грати і вимовляти голосним шепотом дуже різко») (вступ, 5 розділ), «crescendo – press the bow with the effect of gnashing» («натисніть струну з ефектом скреготу») (4 розділ), «other side of bridge» («інша сторона моста») (11 розділ – каденція), «don't move!» («не рухатися!») (13 розділ – кода) та інші пояснення типу «with passion» («із пристрасстю») (у 4 розділі) тощо. *Dabuba-Pa* можна вважати своєрідною антологією технічних можливостей скрипки і сучасних композиторських технік. О. Гуркова вказує на наявність у цьому творі «інтонаційних відрізків обмеженої алеаторики, прихованої поліфонії, обмеженої алеаторики ..., сонорності..., частково пунанти-

Нотний приклад 13

Ю. Гомельська. *Dabuba-Pa* для скрипки соло (2000), фрагмент партитури

The musical score consists of six staves of music for solo violin. The first staff begins with a tempo change to *Subito più mosso* (♩=160) and includes dynamics *f*, *ff*, and *sp*. It features a boxed section labeled *sul pont.* with the vocalization "Da-bu- ba, Da-bu- ba, Da-bu- ba" repeated twice. The second staff starts with *ord. f* and includes *mf*, with a boxed *sul pont.* section repeated twice. The third staff has a boxed *sul pont.* section repeated four times, followed by *ord.* and *f* dynamics, with vocalizations "Pa! Pa! Pa!". The fourth staff includes *ff* dynamics and a boxed *s.p.* section repeated twice. The fifth staff starts with *ff* and includes *f* and *mf* dynamics, with vocalizations "Da-bu- ba, Da-bu- ba, Da-bu- ba, Da-bu- ba". The sixth staff includes *mp*, *p*, *pizz.*, and *mf* dynamics, with vocalizations "Da-bu- ba, Da-bu- ba, Da-bu- ba, Pa! Pa! Pa! Pa!".

лізму, мотивно-модальної композиторської техніки»⁸⁵. Оригінально, сучасно і майстерно вибудовано і драматургію акторської гри-декламації (чи то сказаних фраз вголос чітко або пошепки, чи то чисто інтонаційно заспіваного відрізка партії). Цікаво, що заголовок цієї п'єси має також не кларитивну, а прогностичну функцію. Як зазначала сама композиторка, квазі-джазова поспівка «*Dabuba-Pa*», що озвучена в імпровізаційній манері, не містить у собі якогось конкретного сенсу, а стає додатковою образно-вербальною барвою з певним відтінком напруги і потаємною енергетикою. Кожен виступ соліста-

⁸⁵ Гуркова Ольга. *Творчість І. Карабиця в контексті жанрово-стильових тенденцій в українській музиці останньої третини ХХ століття*: дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства, НМАУ ім.П.Чайковського, Київ, 2016. 218 с. С. 149.

декламатора набуває все більш імпульсивного звучання: від окремих вигуків «Pa!» до цілих «діалогів-у-собі» (нотний приклад 13).

Покладений в основу твору контраст ліричного світу соліста-віртуоза (скрипаля) із драматичним універсумом актора-виконавця вирішений за принципом драматизації, як у симфоніях конфліктно-драматичного типу. Симфонізм у творі для скрипки соло можна розуміти фігурально, як драматургічний принцип. Так, тематичним зерном, з якого виростає уся композиція, стає розділ вступу — *Espressivo*. Таким чином, *Dabuba-Pa* для скрипки соло Ю. Гомельської є яскравим прикладом принципу інструментального монотеатру, де головний герой-виконавець одночасно є солістом-віртуозом і актором.

Молода українська композиторка Анна Корсун, яка нині мешкає і працює в Німеччині, виявила себе яскравою новаторкою у сфері вокального театру з характерним для її стилю трактуванням голосу як музичного інструмента. В її доробку чимало композицій, у яких вона прагне втілити візуальні картини і об'єкти за допомогою музичних засобів, експериментує з новими виконавськими техніками, використовує не лише звучання людських голосів, а також складові голосового апарату людини — язик, губи, піднебіння, дихання, шепіт, свист тощо. Наприклад, в одному з епізодів твору Анни Корсун *Landscapes* (2011) для п'яти голосів використано видих як звук, тому він практично цілком побудований на видихах, до яких додаються шерхіт, свист, шепотіння та інші позамузичні звуки, які здатен витворити голосовий апарат людини. Для іншого розділу характерним є вимовляння різних глухих свистячих і шиплячих приголосних — с, ц, ш, х, к, ч тощо то у певному ритмі, то переривчасто, то подовжено. В інших епізодах відрефлектовано як звуки дихання, свист, окремі випадкові вигуки. Усі ці засоби вкупі створюють вражаючі картини фантастичних звукових пейзажів.

Цікавим у контексті нашого дослідження є твір *Marevo* для співаючого інструментального ансамблю (2019, склад: дві скрипки, дві віолончелі, два співаючих виконавці на пилах, електронне фортепіано). А. Корсун намагається відтворити рідкісне зорове явище в атмосфері, при якому біля небокраю з'являються уявні зображення наземних предметів або міражі. Задля занурення слухача в магію примарних звучань і сонорних плям композиторка використовує незвичайні поєднання інструментів і голосів в бесконфліктній статичній драматургії. Основним виконавським прийомом на всіх інструментах є *glissando*. Сиреноподібні тихі м'які глісандо інструментів у неширокому діапазоні і повільному темпі періодично сходяться в унісон. Горизонталь і вертикаль замінені згущеннями — розрідженнями тягучої звукової маси, яка поступово ніби «сповзає» вниз. Композиторка використовує в цьому творі винайдену нею техніку тихого наспівування, яку вона назвала «сгооп»⁸⁶. Десь у середині п'єси музиканти-інструменталісти починають під-

⁸⁶ Гнатів Наталія. Індивідуальний стиль вокальної творчості Анни Корсун. *Науковий вісник НМАУ*, вип. 126, 2019, с. 68–79. С. 74.

Нотний приклад 14

А. Корсун. *Marevo* для співаючого інструментального ансамблю (2019)

МАРЕВО

anna korsun

q = 90 subtle

співувати самі собі з закритими ротами, причому звучання голосів та інструментів практично неможливо відрізнити одне від одного. Пристрасть Анни Корсун до співу примушує її винаходити незвичайні «співучі» прийоми і для виконавців-інструменталістів. Зокрема, пеформативною родзинкою «*Марева*» є використання двох пил: по них водять контрабасовим смичком, і вони починають видавати звуки, схожі на спів. Глядач, спостерігаючи за жестами виконавців на цих «інструментах», які часом стають надзвичайно складними та енергійними, вражений розбіжністю між візуальним та аудіальним ефектом. Ближче до завершення твору використано скрипкові і віолончельні флажолети у високому регістрі вкупі з високими звуками електронного фортепіано. На кульмінації обидві віолончелі грають традиційне інтенсивне вібрато, після чого глісандування інструментів поступово припиняється. Кожен інструмент зупиняється на «своєму» звуці, ніби знайшовши його і багатократно повторюючи в репетитивній техніці (нотний приклад 14).

У коді ненадовго повертається тихе глісандування, ніби спогад про довгі звукові мандри, але інструменти все-таки тримаються знайдених ними звукових позицій. Довге затихання і розчинення у просторі ледь чутних звучань символічно відтворює ефект зникнення примарних видінь.

У цьому підрозділі ми з'ясували, що в інструментальних моно- і камерних спектаклях можуть успішно застосовуватися прогностичні засоби, спрямовані на активізацію уваги і роботу свідомості слухача. У Людмили

Юріної — це абсурдизм сюжету, динамізація форми і прискорення темпу як змістовий стрижень композиції, застосування алеаторики, атональності, принципів кадрово-монтажної драматургії і акторської пластики. У Юлії Гомельської — імпульсивність, джазова імпровізаційність, розширені виконавські техніки, обмежена алеаторика, пуантилістика, мотивно-модальна композиторська техніка тощо. Анна Корсун використовує нові вокальні техніки на основі експериментів із голосовим апаратом людини, репетитивну техніку, статичну бесконфліктну драматургію, алеаторно-сонористичні засоби, вуалювання вокальних та інструментальних фонічних ефектів тощо.

Пріоритет кларитивних засобів над прогностичними в інструментальному театрі Кармелли Цепколенко

Представниця одеської композиторської школи Кармелла Цепколенко у творі *«Нічний преферанс»* для кларнета, органа, віолончелі та ударних (1991, існує версія, в якій замість органа використовується фортепіано) намагається відтворити засобами інструментального театру процес гри в карти, комбінації мастей, моменти переходу ініціативи від одного гравця до іншого, хоча й не без певної психологізації образів. Закодована у творі програма відображена в заголовку, який має кларитивний характер. У цьому композиторку можна назвати послідовницею Ігоря Стравінського та інших композиторів минулих епох, котрі також зверталися до втілення в музиці ідеї гри в карти.

Проблему гри як феномен культури ще на початку ХХ століття дослідив нідерландський культуролог Йоган Гейзінга. Саме він уперше описав такі характерні ознаки гри, як свідоме перебування гравців поза «звичайним» життям, в інших часових і просторових межах відповідно до встановлених правил, вступ у гру в певному порядку, повторюваність і чергування, елемент напруги тощо⁸⁷. Усі ці атрибути гри майстерно відтворені в інструментальному театрі Кармелли Цепколенко.

У *«Нічному преферансі»* композиторка йде шляхом поєднання принципу концертності з ідеєю театралізації: у творі є своя драматургія з експозицією ігрових сил, розвитком образів, потужною стресовою кульмінацією — піком азарту. Всі музиканти-інструменталісти у цьому творі виконують не лише свої партії, а й перевтілюються у гравців у преферанс, тому в партитурі виписані окремі слова і вигуки, які використовуються в цій грі. У досить компактному інструментальному творі композиторка застосовує систему лейтмотивів, аби музика, відбиваючи суть гри, давала змогу слухачеві не просто бути стороннім спостерігачем, а «бачити» всі деталі й нюанси гри, відчувати процес ніби зсередини. Система лейтмотивів є одним із найпотужніших кларитивних засобів у цьому творі. У партитурі виписані графічні

⁸⁷ Huizinga Johan. *Homo Ludens. A Study of Play-Element in Culture*, Brooklyn: Angelico Press, 2016. 232 p.

Нотний приклад 15

К. Цепколенко. «Нічний преферанс» для кларнета, органа, віолончелі та ударних (1991), тема «роздавання карт», перша сторінка партитури

Karmella Tsepkoenko

Night Preference

for Flute, Organ, Cello and Percussion

The image shows a handwritten musical score for the piece "Night Preference" by Karmella Tsepkoenko. The score is for Flute, Organ, Cello, and Percussion. At the top, there is a title page with the title "Night Preference" and the subtitle "for Flute, Organ, Cello and Percussion". Above the staves, there are hand-drawn icons for each instrument: a circle for flute, a rectangle for violoncello, a square for organ, and a diamond for piatto bonghi. The score consists of two staves. The first staff has a tempo marking of quarter note = 152. The second staff has a tempo marking of quarter note = 76. The percussion part includes a "piatto bonghi" section. The score is written in a handwritten style with various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings like "p" (piano).

Нотний приклад 16

К. Цепколенко. «Нічний преферанс» для кларнета, органа, віолончелі та ударних (1991), тема «треф»

*Sprechen "pass" und klopfen auf dem Körper des Instrumenten.

**Sprechen "pass" und klopfen auf dem Decke des Instrumenten.

Нотний приклад 17

К. Цепколенко. «Нічний преферанс» для кларнета, органа, віолончелі та ударних (1991), «чирвова» тема

позначки лейтмотивів кожної карточної масті — «треф», «бубна», «чирва» і «пік». Важливу роль у творі відіграє початкова тема «роздавання карт», яка організує його рондоподібну структуру. Вперше цю тему доручено ударним, і вона являє собою чотирикратний повтор тріольної ритмоформули з двома акцентованими ударами в кінці. Загальна кількість нотних довжин у темі (разом з паузами) дорівнює 36 — і це дуже символічно, бо саме стільки карт у колоді для гри у преферанс (нотний приклад 15).

Тему «роздавання карт» по черзі виконують всі «гравці»: другу — кларнетист, третю — віолончеліст і т.д. Після «роздавання» гравці, вмиль оцінивши свої сили, роблять «ставки». Наприклад, органіст, «поставивши» на треф, виконує дуже коротку, але виразну «трефову» тему, яка складається з повторення

двох зчеплених спільними звуками акордів: розгорнутого тризвука F-dur та квартсекстакорда a-moll з розщепленою квінтою (2 т. ц. 1 — нотний приклад 16):

Ця тема дуже стала, масивна, «важка», їй притаманна самодостатність і квадратна замкненість. Далі «трефова» тема звучить в іншій, мелодичній фактурі, звуки обох акордів розпорошуються у хвилеподібному русі, до них додаються інші звуки, тобто починається розвиток теми. Цей варіант теми має більше значення, ніж розвивальний епізод: його поява у творі (у скороченому вигляді) завжди буде мати те ж саме значення, що й акордове першоджерело, і пов'язуватиметься з мастю «треф».

«Чирвовий» мотив — двічі повторена в низхідному русі мала секста від звука "а" малої октави і наступна за нею велика секста від того ж звука — вперше з'являється в партії віолончелі. Секстовість стає визначальною рисою теми і в подальшому розвитку, де переважають широкі інтервали та секундові мотиви «зітхання». Всі ці ознаки разом з авторською ремаркою «cantabile» на початку теми створюють типово романтичну лірико-сентиментальну образність, характерну для романсів та любовних оперних дуетів. Напевно, у виборі музично-виражальних засобів авторка керувалася тим, що графічним зображенням чирвової масті в картах якраз є серце (нотний приклад 17).

«Бубнова» тема у кларнета починається з довгого акцентованого звука "е", який продовжує серія фігурацій у межах тритону та збільшеної квінти (нотний приклад 18):

Гравець-органіст, ніби зрозумівши мізерність своїх шансів виграти цю партію зі ставкою на трєф, «пасує» і продовжує змагатися з флейтою за бубну, а ударні, вдруге відмовившись від боротьби, вибувають з гри в цій партії. Інтерпретований органом «бубновий» мотив, що звучить у вигляді поліфонічної секвенції, переплітається з кларнетовою темою, яка розвивається більш вільно, адже в ній є і трелеподібні елементи, й гамоподібні злети, і фрагменти власне теми. Почавшись із вершини-джерела, ця емоційно насичена тема завершується в партії кларнета майже на початкових звуках, тоді як у партії органу відбувається повільне просування з регістру малої октави в першу.

Експозиції найбільш таємничої і фатальної масті «пik» передую не зовсім звичайне «роздавання карт» (1 т. до ц. 7): по-перше, воно неповне — шість тріольних груп замість дванадцяти, а по-друге, його починають ударні, до яких приєднується орган. Тема «пik» — це каденція органа з усіма наявними її ознаками: віртуозністю, вільною імпровізаційністю викладу, дедалі зростаючим емоційним загостренням звучання тощо. Але в музичному плані ця тема майже не має нічого нового, в ній поєднані елементи всіх попередніх тем, особливо, «бубни» і «чирви» — найбільш світлих, щирих і людських (нотний приклад 19).

Зашифровані в каденції дві лейттеми — «пik» і «треф» — це символічне уособлення зла, фатуму, доленосної події, ворожих, негіддвладних волі людини містичних сил. Завершення розділу масивним акордовим звучанням

Нотний приклад 18

К. Цепколенко. «Нічний преферанс» для кларнета,
органа, віолончелі та ударних (1991), «бубнова» тема

The musical score is written for four instruments: Clarinet (top staff), Organ (second staff), Viola (third staff), and Percussion (bottom staff). The score is divided into three systems, each containing two measures. The first system begins with a diamond-shaped accent mark and a dynamic marking of *mf*. The second system features a dynamic marking of *ap* and a *pass* marking. The third system includes a dynamic marking of *mf*. Above the first system, there is a bracketed sequence of numbers: [1, 2, 3, 4]. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Нотний приклад 19

К. Цепколенко. «Нічний преферанс» для кларнета,
органа, віолончелі та ударних (1991), тема «п'як»

The image displays a handwritten musical score for the piece "Night Preferans" (Нічний преферанс) by K. Zepko. The score is written on multiple staves, including a grand staff (treble and bass clefs) and individual staves for other instruments. The notation is in a handwritten style, featuring various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. A prominent section is marked with a circled '7' and the tempo instruction "Ritardando agitato". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' (forte). The handwriting is in black ink on white paper.

«трефової» теми, значно ущільненим і динамізованим, порівняно з початком, закріплює негативний підтекст каденції і ніби передбачає відповідний результат всієї гри (ц. 7, 8). Відокремлення «пікової» теми від процесу гри може мати й інше тлумачення, адже, згідно з програмою твору, гра відбувається вночі, в особливій таємничій атмосфері.

Інша сольна каденція, яку виконує віолончель, майже повністю будується на елементах «чирвової» теми (слід нагадати, що саме віолончель була носієм ліричного образу серця в попередніх розділах твору). Це мелодичні ходи на широкі інтервали, патетичні «вигуки», ліричні інтонації, підкреслені авторською ремаркою «cantabile» та ін. Тричі повторений протягом звучання каденції вигук «пас!» (хоча гру призупинено) можна розцінити як відмову гравця, котрий щойно отримав поразку, від участі в подальшій грі. Але на більш глибокому рівні — це абсолютно нормальна людська реакція на образи попередньої органної каденції: страх перед невідомим майбутнім, інтуїтивна боязнь можливого програшу, відчуття більш сильних суперників.

Ці дві каденції у творі мають дуже символічний смисл: перша, фатальна — це сфера нової ігрової реальності, в якій діють чітко визначені правила і закони; друга — сфера суб'єктивних людських почуттів. Будучи втягнутою до привабливої зовні ігрової реальності, гравець, усвідомивши безглуздість своєї боротьби з долею, не може виплутатися з тенет гри — правила не дозволяють. На підтвердження цієї думки наприкінці віолончельної каденції з'являються хвилеподібні кластерні пасажі органа, які ніби переконують гравця відкинути всі сумніви і продовжувати гру. На тлі цієї «суперечки» в партії флейти виникає рефрен «роздавання карт».

Принципи роботи з тематизмом у творі Кармелли Цепколенко нагадують розробку в сонатній формі. Так, ознакою першої хвилі розробки стає виокремлення тематичних елементів та самостійний їх розвиток. В ц. 10, коли у кларнета і віолончелі звучить тема «бубни», а в органу — тема «треф», темп гри значно прискорюється, «бубнова» тема у віолончелі динамізується висхідними пасажами-злетами (символ напруги, нестримного бажання виграти), але несподівано перемагає карта «треф» — і пластичні терцеві акорди органа змінюються жорсткими, ніби глузливими секундовими кластерами (2 т. до ц. 12).

В епізоді, що за характером нагадує другу хвилю розробки в сонатній формі, ведуть ударні, ритмічно варіюючи «піковий» мотив; у кларнета звучать уривки «пікової» та «чирвової» тем, а віолончель грає довгі високі флажолети.

Фінальний розділ твору містить ознаки прогностичних комунікативних засобів. Останнє, десяте «роздавання карт» відбувається в атмосфері цілковитого хаосу, азарт гри досягає апогею. Ударні «роздають», кларнет награв «бубнову» тему, орган — фрагмент першої «пікової» каденції, а віолончель — патетичні вигуки з другої. «Роздавання карт» (ц. 20) завершується несподівано: один із гравців (кларнет), вирішивши зіграти по-крупному, оголошує «мізер».

Фінальна партія (цц. 21–24) — найбільш напружений агоністичний розділ твору, який складається з двох частин. Перша — це власне гра, де ударні й віолончель розробляють окремі елементи «півкової» теми, орган — «трефової», а в партії кларнета немає жодної з тем, вона обмежується трелеподібними фігураціями. Однак, з настанням кульмінації (ц. 23) стає зрозуміло, що кларнет програв цю партію, про що свідчить «трефовий» мотив, повторений в унісон безліч разів органом, віолончеллю та ударними (розкладений акорд E-dur, з'єднаний з великим мажорним септакордом від звука «es»). Останнє «слово» кларнета — низхідна хроматизована поспівка з ц. 18, яка нав'язливо повторювалася у кларнета 6 разів, в даному контексті сприймається як мотив розпачу, зведених надій.

Таким чином, обрана для твору тема нічної гри у преферанс диктує образно-тематичний зміст композиції та її структуру. Серед кларитивних засобів визначальну роль тут відіграє система лейтмотивів, кожний з яких крім суто прикладної функції (ознака масті) має ту чи ту семантику, а нейтральна тема «роздавання карт» організує рондоподібну музичну форму з двома сольними каденціями.

На цілісному, драматургічному рівні твору процес гри, майстерно відтворений композиторкою, включає всі її атрибути, виведені ще Йоганом Гейзінгою. Наприклад, повторюваність і чергування як одна з найістотніших властивостей гри на музичному рівні твору виявляється в постійному поверненні рефрену — теми «роздавання карт». Повторюваність і чергування є одночасно кларитивними, прояснювальними засобами. Однак у фіналі домінують прогностичні засоби. Особливістю сценарію твору К. Цепколенко є його фінал з апофеозом напруги, після якого не настає відчуття заспокоєння, релаксації. Герой твору Кармелли Цепколенко, не вмючи гідно програвати, не витримує цієї напруги, виявляє слабкість і безвольність свого характеру, покору долі. Агональність гри тут доведена до абсурду, поєднана з відчуттям надриву, дисгармонії, духовного зламу, ломки людської індивідуальності. Кармелла Цепколенко ніби вступає в суперечку з Йоганом Гейзінгою, котрий вважав однією з позитивних і найбагатіших якостей гри її здатність творити гармонію, лад, порядок, адже «у недовершений світ, у життєве сум'яття вона вносить тимчасову, обмежену довершеність»⁸⁸. Твір Кармелли Цепколенко демонструє протилежний бік гри — її афектність, абсурдність, деформацію людської особистості. Подача ідеї гри в «оголеному» вигляді, використання системи лейтмотивів, класичних поліфонічних прийомів та принципів форми рондо з елементами сонатної розробки в епізодах, романтичної лірико-сентиментальної мелодики, трелей, гамоподібних пасажів є ознаками кларитивної функції, яка є домінантною в цьому творі, а що стосується прогностичних засобів, то вони також тут наявні у вигляді каденцій із кластероподібними поліакордо-

⁸⁸ Huizinga Johan, *Homo Ludens. A Study of Play-Element in Culture*, Brooklyn: Angelico Press, 2016, 232 p. P. 17.

вими конструкціями, створеної музичними засобами атмосфери хаосу, агону, напруги у грі, яка досягає апогею у фінальному епізоді твору.

Перевага прогностичних засобів над кларитивними в масовому інструментальному спектаклі Вікторії Польової

Прикладом поєднання прогностичних та кларитивних засобів з перевагою перших у інструментальному масовому спектаклі може слугувати твір «Трансформа» для ансамблю солістів та симфонічного оркестру (1993) киянки Вікторії Польової.

Твір являє собою складну багаторівневу композицію, яка об'єднує інструментальний театр, оркестрову та хорову музику, електроніку, світло, пластику. Жанр твору визначений авторкою як «містеріальна драма». Заголовок «Трансформа» пов'язаний із прогностичною функцією, спрямованою на активну ментальну роботу слухача. Велике значення для розуміння концепції цього твору має його програма, в якій викладено сюжет, що належить самій композиторці. Неординарний стиль і майстерність викладу ідей, багатство літературної мови програми заслуговують на увагу і спонукають розглядати її як окремий художній твір. Як зазначено в програмі, «“Трансформа” — містеріальна драма, що відображає акт творення світу і людини з вируючого хаосу, шлях руйнувань і падінь створеного, внаслідок якого виникає «переживання світла, дива і незнищенності світу»⁸⁹. Твір складається з трьох частин, кожна з яких має власну назву і склад виконавців:

I частина — «Прогулянки в порожнечі», перформанс для ансамблю;

II частина — «Langsam» для симфонічного оркестру;

III частина — «Стихира Великодня» для сопрано та жіночого хору з накладенням електронного запису.

За задумом композиторки, «Прогулянки в порожнечі» є самостійним твором, однак при виконанні спільно з «Langsam» та «Стихиною Пасхи» утворюють композицію «Трансформа». Цікаво, що при поділі «Трансформи» на три частини композиторка декларує ще один поділ твору — на п'ять фаз. Перші три фази віддзеркалюють змістові процеси, які відбуваються в першій частині («Прогулянки в порожнечі»), четверта фаза кореспондується з «Langsam», а остання, п'ята — зі «Стихиною Великодня». Більш детальний аналіз твору за рукописом партитури та відеозаписом, у якому взяли участь провідні українські творчі колективи і виконавці⁹⁰, дасть змогу краще зрозуміти принципи інструментального театру Вікторії Польової.

⁸⁹ Польова Вікторія. «Трансформа» для ансамблю солістів, рукопис партитури, 1993. 17 с. С. 3.

⁹⁰ У відеозаписі 2014 року брали участь Національний камерний оркестр «Київські солісти» (диригент Дмитро Яблонський), жіночий хор «Ніка» (диригентка Оксана Нікітюк), Ансамбль сучасної музики *Nostri temporis* (керівник Максим Коломєць), ансамбль ударних інструментів «Арс нова» (керівник Георгій Черненко), Новий драматичний театр на Печерську (художній керівник Олександр Крижанівський). Партію фортепіано виконувала сама авторка Вікторія Польова. Доступно за посиланням: <https://www.youtube.com/watch?v=VQbpbZTKNJ4&t=252s>

У розділі *«Прогулянки в порожнечі»* переважають прогностичні засоби, оскільки він є сонорно-алеаторичною композицією. Перша фаза розвитку сюжету, відповідно до заявленої програми, це — інтуїтивне «обмацування» порожнього простору. Все відбувається ніби уві сні. Музиканти сидять, схиливши голови над інструментами. Входить диригент і закликає грати. Солісти поступово пожвавлюються, починають перезиратися, сміятися, перешіптуватися, невиразно бурмотіти «*stirb und werde*» («помри і відродись»), проте їхні рухи механістичні, а замість музики чутно невизначені шуми. Сенс сцени — первинне зіткнення творця з матеріалом. Він поки що невиразний, випадковий і подібний до праху, звідси й неінтонаційне, екмелічне втілення. Творець відмовляється від цієї спроби»⁹¹.

У музиці першої фази домінують спочатку звуки невизначеної висоти, схожі на шарудіння, постукування, гру з якимись дерев'яними предметами. Потім до них додаються глухі удари і шкряботіння по струнах рояля, тихі піщикато струнних, беззвучне дуття в духові інструменти, далі — глісандоподібні пасажі духових, «вигуки» флейт, флажолети скрипки тощо (нотний приклад 20).

Далі сонорно-алеаторична композиція насичується більшою подієвістю, поступово додаються вербальні засоби — вимовляння музикантами окремих шиплячих і свистячих звуків (с, ш, ф, х), шепіт, сміх. У першій фазі зосереджено й найцікавіші засоби театралізації. Крім музикантів-виконавців і диригента на сцені з'являються актори-перформери. Роль акторської пластики в цій частині твору пов'язана з кларитивною функцією. Спочатку люди в темних плащах ходять із ліхтарем по темній сцені. Далі освітлюється велика глиняна куля, яка стоїть на гончарному колі. Один із акторів підходить до неї, скидає плащ, одягає фартух, змочує руки водою з глиняного глечика, який стоїть поряд із кулею, і починає якісь магічні дії над кулею: гладить її руками, крутить, поливає водою з глечика. Потім всідається біля гончарного кола і починає крутити його ногами, як це зазвичай роблять гончарі.

Починається друга фаза — «наповнення» форми. Згідно з авторською програмою, «диригент підходить до фортепіано і сам задає інтонаційний образ. Підлеглі поступово втягуються в гру. З вируючої магми фортепіанного фону вимальовуються обриси музичних образів і знову розчиняються в ній. Проносяться видіння різних музик, неясні спогади про звучання, фрагменти майбутнього *Langsam*. Музиканти міняються інструментами, пробують різні способи звуковидобування. Нарешті, диригент зупиняє цей процес спокійним владним жестом. Сенс сцени — «бродіння», ліплення-формування ідеї, пошук і добір образів, ніби накидання покривала на невидимі об'єкти»⁹². У музиці другої фази переважають прогностичні засоби, сонорно-алеаторичне тло ущільнюється, інтенсифікується. В кульмінаційний момент напружено-

⁹¹ Польова Вікторія, *«Трансформа»* для ансамблю солістів, рукопис партитури, 1993. 17 с. С. 3.

⁹² Там само.

Нотний приклад 20

В. Польова. «Трансформа» (1993),
початок частини I «Прогулянки в порожнечі»

Трансформа

I. Прогулянки в пустоті

Виктория Полевая

A.

Flauto

Clarinetto basso

V-no

Cello

Tubi di bamboo

Batteria

Piano

10" 7" 6" 4" 5" 15"

2 Fl. muta in Piccolo

Fl

Cl

V-no

Cello

Tubi di bamboo

Batt.

Piano

15" 7" 6" 4" 4"

го драматизму на сцені з'являється другий диригент, який своїм вольовим жестом зупиняє звучання. Актор-перформер біля гончарного кола припиняє роботу з кулею і кілька хвилин дивиться на нього. Згодом сонорно-алеаторичний комплекс відновлюється обережними звуками фортепіано в низькому регістрі, до яких додаються флажолети скрипки, тихі постукування ударних і фрагменти красивої мелодії у флейти. Відновлюється й робота «гончара» над його творінням. На сцені з'являється актор у чорному плащі і промовляє такі слова: «Я бачив темне небо і високі вежі та зірки. Усе це було наче дуже далеко, але бачилося ясно»⁹³. Вербальні акторські засоби виконують кларитивну функцію у творі.

Далі настає третя фаза — «оживлення» хаосу. Як зазначено в партитурі, «в основу покладено кабалістичну ідею оживлення творіння — Голема — шляхом проголошення тетраграмматона, таємного імені Бога («хто зуміє відкрити і вимовити тетраграмматон, той створить світ і вдихне життя в творіння»). Диригент урочисто піднімає руки і, здійснюючи магічні паси, вимовляє: «Emet!» («істина» давньоєврейською). Тричі він повторює заклинання, і музиканти зачаровано відповідають йому містичними звучаннями. Однак, отримавши життя, творіння виходить з-під контролю і починає агресивні дії проти свого творця. Солісти піднімаються зі своїх місць, і, бурхливо імпровізуючи, загрозливо рухаються на диригента. Сцена бунту»⁹⁴. У сонорно-алеаторичній музиці третьої фази починають з'являтися фрагменти мелодій у класичному стилі, прекрасна класична музика ніби пробивається через якийсь гул, шепіт, шуми, шарудіння. Ось віолончель грає красивий пасаж, потім кларнет, скрипка. Гончар, ніби закінчивши роботу, встає з-за гончарного кола. До нього підходить другий диригент і дивиться на його роботу. Тричі вигукує, ніби заклинання, слово «Emet!», з кожним разом все голосніше. На сцені з'являються якісь дивні люди, починають бігати і кричати щось на зразок: «Це дурниця!». Нотні листки сиплються на піаністку звідкись згори. Починається хаос. Чути слабкий удар гонга.

Друга частина твору *Langsam* відповідає четвертій фазі розвитку концепції, яка носить назву «приборкання» хаосу (нотний приклад 21). З авторської програми Вікторії Польової: «Диригент сідає за рояль і починає грати тихий хорал, потім передаючи його піаністу. Голем розсипається на порошок. Здавалося б, усе закінчено, але звідкись ззаду, накладаючись на звучання фортепіано, починає доноситися оркестровий хорал *Langsam*. Він невблаганно наростає, поглинаючи «Прогулянки в порожнечі». Таким чином, відбувається трансформа — перехід. Земний мікрокосм поглинається вищим началом, макрокосмом. Усі марні марнославні задуми і спроби вбираються єдиною співочою монадою і розсіюються в нескінченному океані звучностей

⁹³ Тут і далі переклад тексту здійснено авторкою цієї монографії.

⁹⁴ Польова Вікторія. «Трансформа» для ансамблю солістів, рукопис партитури, 1993. 17 с. С. 3.

Нотний приклад 21

В. Польова. «Трансформа» (1993), початок частини II *Langsam*

Larghetto $\text{♩} = 60$

The musical score is written for a full orchestra. The tempo is marked 'Larghetto' with a quarter note equal to 60 beats. The key signature has two sharps (F# and C#). The score is divided into two systems. The first system includes Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabass. The second system includes Bassoon, Horns, Trumpets, Violins, Violas, Cellos, and Contrabasses. The music is characterized by long, sustained notes and a slow, flowing melody. Dynamics range from *pp* (pianissimo) to *p* (piano). Expressive markings include *molto espr.* (much expression) and *div.* (divisi). The score shows a gradual increase in dynamics from *pp* to *p*, with various expressive markings like *molto espr.* and *div.*.

коди, які переходять у шепіт усього оркестру: «Ewig» («вічно»). Як у малерівській «Пісні про землю»⁹⁵.

У частині *Langsam* переважають кларитивні засоби, оскільки це — прекрасна музика в класико-романтичному стилі, що має алюзії до оркестрових творів Баха, Малера, Сильвестрова.

Розпочинає віолончель соло, потім у дуєті з піаністом, врешті цю прекрасну музику грає весь склад симфонічного оркестру, а в кінці до них додається

⁹⁵ Там само.

ще й ансамбль вокалістів. Прекрасна мелодія кілька разів проходить в оркестрі то в скрипок, то в альтів, потім у віолончелей, далі звучання піддається варіаційній обробці, динамізується, на кульмінації стає дещо дисгармонічним, але якось поволи вирівнюється, гармонія врешті-решт перемагає драматизм і експресію. Наприкінці оркестрового фрагмента виділяються тембри скрипки, альту, другої скрипки, які грають соло. Довгий унісон оркестру починає зсередини «розмиватися» сонорною плямою, шумами, гулом, нашаруванням інших звукових пластів аж доки сонор не стане домінуючим. Звучання стає схожим на звукові поміхи на радіохвилях. На тлі цієї звукової «плями» ніби здалеку чути голос сопрано. Це початок останньої фази *«Трансформи»*.

В авторській програмі остання, п'ята фаза твору називається «трансформація» і щодо неї зазначено: «На оркестрову коду накладається звучання невидимого жіночого хору в записі, що співає стихиру Великодня, потім із темряви постає і сам хор, ніби піднімається з самого дна і освітлює весь простір яскравістю звуку»⁹⁶. Дивовижним чином засоби акторської пластики, які виконували прояснювальну, кларитивну функцію в першій частині твору, тут перетворюються на свою протилежність, набувають прогностичних рис, запрошуючи слухача до осмислення і творчої інтерпретації сцени. Чоловік-гончар у білій сорочці стоїть, ніби зачарований, і слухає цей ангельський спів, тримаючи в руках виліплену ним велику глиняну кулю. Раптом куля починає повільно підніматися вгору. Жіночий спів, що виконує церковну Великодню стихиру, чути все ближче: жіночий вокальний ансамбль у білих сукнях заходить до глядацької зали (нотний приклад 22). Гул починає заглушати спів. Зникає світло. Гул ще якийсь час продовжується і стихає.

Аналіз прогностичних і кларитивних засобів, застосованих у творі *«Трансформа»*, допомагає зрозуміти, що тут символічно втілено ідею дуальності буття як створення світу, народження краси і гармонії з хаосу і наступного поглинання краси, розчинення її у звуках Всесвіту. У першій частині твору (*«Прогулянки в порожнечі»*) переважає прогностична функція, яка виявляється в застосуванні засобів алеаторики і сонористики, створенні атмосфери таємничості, невизначеності, хаосу, напруженого драматичного розвитку. Прогностичну функцію мають також заголовок і програма твору. Несподіваною є наявність двох диригентів. Один з них диригує першу, сонорно-алеаторичну частину, другий — частини з оркестром і солістами. У другій частині (*«Langsam»*) домінують кларитивні засоби, якими є мелодика в класичному стилі, алюзії до творів Баха, Малера, Сильвестрова, хоровий спів у православній духовній традиції. Цікаво, що введення до складу виконавців професійних акторів-перформерів спочатку виконує кларитивну функцію, але у фіналі акторська пластика трансформується і набуває прогностичних рис, ніби залучаючи слухача до переосмислення і творчої інтерпретації сцени.

⁹⁶ Польова Вікторія, *«Трансформа»* для ансамблю солістів, рукопис партитури, 1993. 17 с. С. 3.

Нотний приклад 22

В. Польова. «Трансформа» (1993), початок частини III «Великодня стихира»

Вдохновенно ♩ = 96 Виктория Полевая

S solo *mp* Воск - ре - се - ни - е Тво - е, Хрис - - - те Спа - се,

S *p* Воск - - - - - ре - - - - - се - - -

A *p* Воск - - - - - ре - - - - - се - - -

S solo ² ан - - - ге - лы по - ют на не - бе - сех, и

S *p* ни - - - - - е

A *p* ни - - - - - е

S solo ³ нас на зем ли спо - до - би

S *mp* Тво - - - - - е,

A *mp* Тво - - - - - е,

S solo ⁴ *sub. mp* чис - тым се - (е) рцем Те - бе сла - - ви - - - - ти, *p*

S *sub. pp* Хрис - - - - - те Спа - - - - - се, ¹ *p*

A *sub. pp* Хрис - - - - - те Спа - - - - - се, *p*

Таким чином, образний зміст перформативних композицій у сучасній українській музиці виявився доволі широким: від змалювання карикатурно-комічних сцен до втілення ігрової естетики до пошуку істини в питаннях світобудови. За глибиною змісту творів і різноманітністю використаних

у них засобів композиції можна назвати їх маленькими інструментальними операми.

У процесі аналізу комунікативного синтаксису зразків українського інструментального театру з'ясувалося, що кларитивна функція може бути притаманною творам як драматичного, так і лірико-споглядального змісту. Кларитивні засоби можуть застосовуватися на різних рівнях твору: вербальному, жанрово-стильовому, темброво-фактурному, але найчастіше вони виявляються на стилістично-стильовому рівні, оскільки бувають часто пов'язані з інтонаційними моделями певних історичних епох, засобами звуконаслідування, формотворення, стильовими алюзіями тощо. Яскравим прикладом може служити *«Романс-гокет»* Марини Денисенко-Сапмаз, де в інструментальній композиції поєднано стилістичні ознаки двох типів вокального інтонування — романсової культури XVIII століття і середньовічного гокетного хорового письма. Кармелла Цепколенко використовує в якості кларитивних засобів систему лейтмотивів, а також класичних поліфонічних прийомів, принципів форми рондо з елементами сонатної розробки в епізодах, романтичної лірико-сентиментальної мелодики, трелей, гамоподібних пасажів тощо. В арсеналі кларитивних засобів Вікторії Польової — мелодика в класико-романтичному стилі, алюзії до творів Баха, Малера, Сильвестрова, хоровий спів у православній духовній традиції тощо.

Прогностична функція, притаманна також і дієвим, і медитативним композиціям. Вона також реалізується на різних рівнях від заголовків, які не розкривають, а радше приховують, вуалюють зміст твору, до більш високого ідейно-концептуального рівня, відкриваючи риси принципового новаторства твору, його нові конструктивні та образно-змістовні горизонти. Саме прогностична функція «пробуджує» свідомість слухача, активізує його увагу у процесі музичної комунікації. У переважній більшості розглянутих творів прогностичну функцію виконували нові композиторські і виконавські техніки: алеаторика, сонористика, атональність, пуантилістика, репетитивна і мотивно-модальна композиторські техніки, темброво-фонічна драматургія, а також застосування акторської пластики, експерименти з голосовим апаратом виконавця тощо. У великих масових інструментальних спектаклях (В. Польова) прогностичну функцію може виконувати розлога програма твору.

Кларитивні і прогностичні засоби можуть поєднуватися в одному творі з перевагою перших (К. Цепколенко) або других (В. Польова).

До засобів активізації психічних механізмів сприйняття належить шпироке розгортання інтертекстуальних дискурсів, тією чи тією мірою характерне практично для всіх розглянутих творів. Різноманітні стильові ремарки, алюзії та ремінісценції, постмодерністська гра стилів, інтертекстуальні нашарування і переключення в межах одного твору — все це, з одного боку, спрямоване на полегшення сприйняття і часто викликає емоційне піднесення від радості впізнавання знайомого в новому. А з іншого боку, силове

поле інтертекстуальності значно ускладнює семантично-образний світ творів, примушує слухача зробити певне інтелектуальне зусилля, щоб із розрізнених стильових знаків композиторів і цілих епох відновити концепційну логіку автора, розшифрувати коди його ментально-світоглядних наративів.

У процесі дослідження ми також отримали чимало доказів того, як змінюються функції об'єктів музичної комунікації в інструментальному театрі.

На першій ланці системи музичної комунікації («Композитор») відбувається розширення повноважень композитора, наділення його функціями сценариста і режисера-постановника, іноді — виконавця у власній перформативній композиції (В. Польова). Практично для всіх розглянутих опусів характерною є фіксація в партитурах найдрібніших нюансів виконання. Автори творів мають схильність до режисування і контролю над постановочним процесом. Також для кожної композиції у сфері інструментального театру прописується свій сценарій перформативних дій і комунікативних стратегій.

На другій ланці системи музичної комунікації («Музичний твір») найбільших змін зазнають акустичний та візуальний компоненти музичного твору. Театралізація інструментального жанру включає не тільки розширення виконавських технік або інструментарію за рахунок введення немuzичних (шумових) інструментів (наприклад, двох пил у *«Мареві»* А. Корсун). Йдеться про специфічне, часто відмінне від усталеного розташування інструментів, підвищену увагу авторів до світло-кольорового оформлення сцени, використання реквізиту, бутафорії, костюмів, мультимедійних засобів. Часом композитори шукають можливості театралізації інструментального жанру не в зовнішній атрибутиці музичного виконавства, а в іманентних якостях музики, наприклад, за допомогою розширення тембральних і колористичних можливостей інструменту, використанню жанрових моделей, які були вироблені в різні періоди історії музики (*«Романс-гокет»* М. Денисенко-Сапмаз). Значних змін зазнає спосіб фіксації всіх аспектів виконавського процесу в партитурі. Кожна партитура містить детальні інструкції та унікальні, винайдені автором графічні позначки і вказівки щодо типів і способів виконання твору.

Функції «Виконавця» зазнають найбільших змін у системі музичної комунікації. Як показало наше дослідження, у творах цього типу на перший план виходить особистість виконавця, котрий повинен продемонструвати не лише високу професійну майстерність у грі на своєму інструменті, а й неабиякі акторські здібності, вміти перевтілюватися з одного акторського амплуа в інше і навіть виконувати одночасно декілька ролей. Музикант-інструменталіст часто наділений невластивими йому функціями, наприклад, співака, танцюриста, актора чи виконавця розмовного жанру. До специфічних рис належать також пошук нових способів гри на музичних інструментах, пересування виконавців у просторі сцени, зміна традиційного концертного одягу або його елементів, зняття умовних кордонів між сценою та глядацькою залом

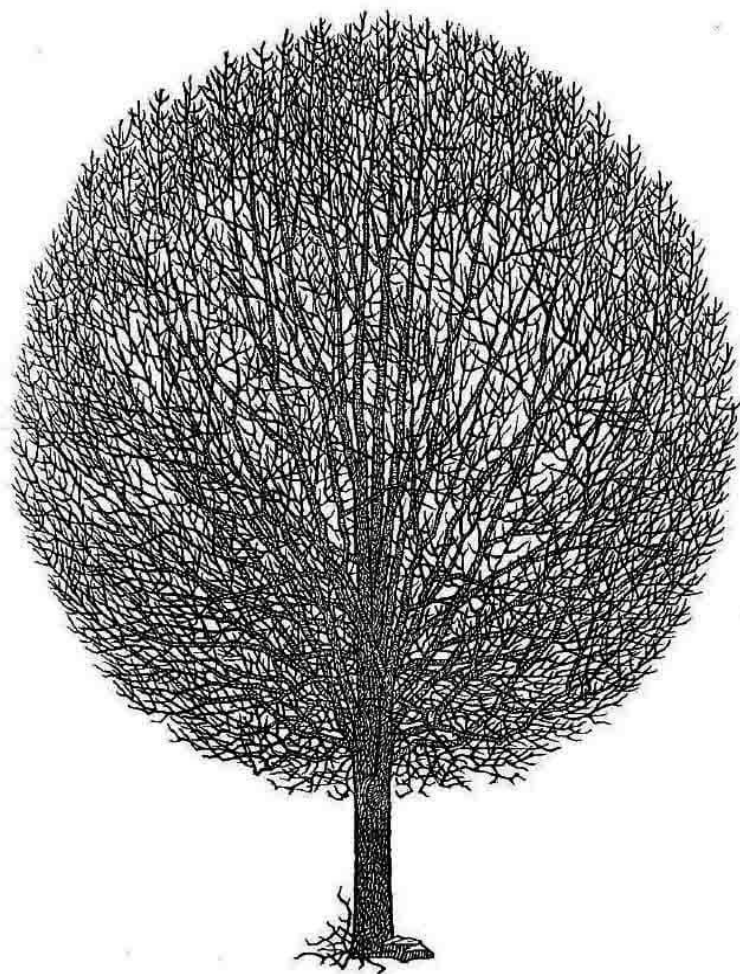
тощо. Вікторія Польова змінює традиційне уявлення про присутність лише одного диригента на сцені («Трансформа»). Окремою сферою новаторства в сучасній інструментальній музиці є розширення меж виконавської жестикуляції. Жест трактується широко, не лише як рух виконавця. Сучасні композитори переглядають ставлення до виконавця, звертаючи увагу не лише на його професійну майстерність, а й на його тіло як частину виконавського процесу. Аналогічні зміни стосуються музичного інструмента/інструментів, які постійно досліджують на предмет нових тембральних можливостей, пре-парують, винаходять усе нові способи звуковидобування. На основі розглянутих творів можемо відмітити й дві протилежні і водночас взаємопов'язані тенденції: привнесення вокальних технік у сферу інструментальної музики («Романс-гокет» М. Денисенко-Сапмаз) і трактування голосів виконавців-інструменталістів як додаткових інструментів («Марево» А. Корсун).

Зміни відбулися і на рівні кінцевої ланки музичної комунікації «Слухач», що стало наслідком перегляду традиційного розташування музикантів на сцені і слухачів у залі та активізації участі слухача в музичному дійстві. Власне, всі описані вище засоби візуалізації і театралізації інструментального жанру слугують меті привернення уваги публіки, прагненню здивувати, захопити, заворожити слухача, залучити його до гри, зрештою, створити яскраву видовищну і змістовну альтернативу шаблонним формам масових медійних комунікацій і примітивному контенту соціальних мереж.

Зміна парадигм написання, виконання і сприйняття музики, домінування у багатьох творах видовищного чинника над власне музичним, дедалі більша візуалізація і театралізація музичного процесу стали свідченням трансформації сучасного музичного мислення. Ці міркування жваво ілюструє інструментальний театр — явище відносно нове як у світовій культурі, так і в українській музиці. Подальші дослідження цього феномена допоможуть не тільки виокремити його специфічні риси, а й усвідомити нові духовні константи сучасності⁹⁷.

⁹⁷ Матеріал цього розділу було апробовано в таких публікаціях авторки: Берегова О. Шевченкіана в українській композиторській творчості ХХ століття. *Культурологічна думка*: щорічник наук.праць. К.: Інститут культурології Національної академії мистецтв України, 2014. № 7, с. 9–14; Берегова О. Особливості композиторського стилю Івана Карабиця в контексті тенденцій розвитку української культури останньої третини ХХ століття. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського*, 2015, № 2 (27), с. 46–61; Берегова О. Костянтин Данькевич: парадокси творчої біографії. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*, вип. 114, 2016, с. 110–125; Berehova O. (2018). Instrumental theater in contemporary Ukrainian music within the framework of the discourse on musical communication. *Interpretacje dzieła muzycznego. W kręgu semantyki*. Pod redakcją Anny Nowak. Bydgoszcz: Akademia Muzyczna imienia Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy. S.61–70; Берегова О. Інструментальний театр у творчості сучасних українських композиторів. *Культурологічна думка*: щорічник наук. праць. К.: Інститут культурології Національної академії мистецтв України, 2018, №14, с. 102–108; Berehova O. Instrumental Theater in Ukrainian Women Composers' Creativity: The Communication Aspect. *Lithuanian Musicology*, Issue 24. Vilnius: Lithuanian Academy of Music and Theatre, 2023, p. 32–57.

РОЗДІЛ ДРУГИЙ



DIALOGUS CON MEMORIA.
УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВО
МІЖ МИНУЛИМ І МАЙБУТНІМ

УКРАЇНЬСЬКА МУЗИЧНА КУЛЬТУРА ХХ-ХХІ СТОЛІТЬ У СВІТЛІ КОМЕМОРАТИВНИХ ПРАКТИК

Меморіальні практики існували в українській культурі з давніх часів. Серед звичаїв, що посідають чільне місце в українській духовній культурі, — поховальні обряди, традиції поминання, вшанування пам'яті предків. Зокрема важливу функцію в поховальному обряді мало виконання голо-сінь — особливого вокально-епічного жанру народної музично-поетичної творчості. Голосіння походять від ритуального оплакування загиблих воїнів та князів під час тризни, коли вважалося необхідним переказати їхні життєві досягнення та бойові якості. Важливим в українській культурі здавна був і до сьогодні залишається обряд весняного вшанування предків на їхніх могилах, який виник ще за часів язичництва і зберігся навіть після запровадження християнства. Метою символічного «спілкування» з предками, поклоніння їм, ушанування пам'яті було прагнення заручитися їхньою підтримкою в найбільш важливий момент квітання збіжжя, отримати сприяння в усіх добрих починаннях.

Упродовж багатьох віків усна народна творчість зберігала для наступних поколінь пам'ять про звияту і подвиги народних героїв у піснях, переказах, міфах, легендах, казках.

З появою і розвитком різних видів професійного мистецтва з'явилися нові меморіальні (комеморативні) практики.

Поняття «комеморативні практики» лише входить в ужиток в українській гуманітаристиці і використовується в дослідженнях, присвячених проблемам пам'яті та вшанування раніше замовчуваних чи викривлених історичних подій. В історичній науці під комеморативними практиками розуміють комплекс дій та об'єктів — ритуали, церемонії, пам'ятники, меморіальні комплекси тощо, які спрямовані на репрезентацію певного історичного наративу і є значущими для суспільства. Проте, на нашу думку, це поняття може застосовуватися і в мистецтвознавстві на позначення мистецьких рефлексій і артефактів, присвячених подіям новітньої історії, які розгортаються у нас на очах.

Перш ніж буде здійснено аналіз меморіальних практик у сучасному музичному мистецтві України, що є метою пропонованого розділу, звернімося до короткого огляду наукової літератури з питань досліджень

пам'яті (memory studies) і такого їх різновиду, як культурна пам'ять.

Перші концепції культурної пам'яті з'явилися в наукових дослідженнях близько ста років тому. Французький соціолог Моріс Гальбвакс першим розкрив соціальні функції пам'яті⁹⁸, виявив різні типи пам'яті — індивідуальну, колективну, історичну⁹⁹, довів, що пам'ять індивідів і груп є соціально детермінованою. Німецький мистецтвознавець і культуролог Абі Моріц Варбург зацікавився взаємодією міфів, образів і обрядів з різних культурних контекстів і здійснив спробу зруйнувати жорсткі межі історії мистецтва. Його масштабна праця про культурну пам'ять, у назві якої згадується давньогрецька богиня пам'яті, — *«Атлас Мнемозіни»*¹⁰⁰ — відображає історію візуальних образів у культурі країн середземноморського регіону. Учений створив великі таблиці за тематичними блоками «Макро- і мікрокосмос», «Переслідування і перетворення», «Викрадення жінок» тощо. Таблиці стали аналітичним матеріалом, де на одному полі зіставлялися репродукції творів мистецтва Близького Сходу, європейської античності та Ренесансу, а також сучасні вченому візуальні образи — поштові марки, реклама, фотографії, газетна хроніка. Отже, у своїх роботах Варбург уперше застосував метод іконологічного аналізу візуальних зображень.

Ідеї М. Хальбвакса та А. Варбурга стали плідними для сучасних науковців, які «знаходяться у постійному пошуку методів дослідження різних проявів культурної пам'яті, трактуючи її як процес, що перебуває у постійному розгортанні та трансформації, не завжди характеризується лінійністю, раціональністю та логічністю, а також має тенденції до вибіркості та потенційної конфліктності (у соціокультурному сенсі)»¹⁰¹.

У 1980–2000-х роках науковий дискурс memory studies розгортається в напрямку роздумів над співвідношенням пам'яті та історії. Зокрема французький історик Жак Ле Гофф здійснив спробу пояснити роботу історика відповідно до зв'язків між інструментами історичної рефлексії, якими є пам'ять та опозиції минуле / теперішнє, давнє / сучасне. Праця Ле Гоффа *«Історія і пам'ять»*¹⁰² — це пошук безперервності та подібності в еволюції історії від античності до наших днів, а також опис мутацій та розривів, які траплялися в історії людського суспільства.

Видатний французький філософ і культуролог Поль Рікер розширив обрії філософії пам'яті, надавши нового виміру темі Анрі Бергсона — зусилля пригадування. У книзі *«Пам'ять, історія, забуття»*¹⁰³ П. Рікер аналі-

⁹⁸ Maurice Halbwachs, *Les Cadres sociaux de la mémoire*. Paris: Librairie Felix Alcan, 1925. 426 p.

⁹⁹ Maurice Halbwachs, *La Mémoire collective*. Видавець: Albin Michel, 1997, 304 p.

¹⁰⁰ Aby Moritz Warburg, *Der Bilderatlas Mnemosyne*. Видавець: Akademie Verlag, 2000. 140 p.

¹⁰¹ Гармель Оксана. Феномен діаспори в аспекті пам'яті культури (на прикладі творчості Вірка Балея). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. Чайковського*. 2018, вип. 121. С. 8.

¹⁰² Jacques Le Goff, *Histoire et mémoire*, Paris: FOLIO HISTOIRE, 1988. 416 p.

¹⁰³ Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Editions du Seuil, 2000. 736 p.

зує з позицій феноменологічної герменевтики проблеми історії у контексті властивих людській суб'єктивності явищ пам'яті та забуття. Твір складається з трьох частин, чітко розмежованих темою і методом. Перший розділ («Про пам'ять і пригадування») присвячений пам'яті та мнемонічним феноменам, які розглядаються під егідою феноменології в гуссерлівському розумінні. Другий («Історія. Епістемологія») стосується епістемології історичних наук. У третьому («Історичний стан») аналізується герменевтика історичного стану людей, а кульмінацією є тема забуття як одного з головних символів нашого ставлення до часу. Також П. Рікер, стурбований тривожними явищами забуття історії і зловживання пам'яттю, акцентує увагу на ідеї політики справедливої пам'яті — одній з найважливіших для нього громадянських тем.

Американський історик Аллан Мегілл у праці *«Історичне знання, історична помилка»*¹⁰⁴ здійснює широку панораму розвитку історичного знання, розкриває сутність історії як наукової дисципліни від античності до сьогодення, а разом з цим і специфіку історичного дискурсу в цілому. Ця праця підсумовує багаторічні дослідження автора в галузі історичної епістемології та водночас пропонує контури структури того типу мислення, який називають історичним. В іншій монографії Аллана Мегілла під назвою *«Історична епістемологія»*¹⁰⁵ пояснюється сутність відмінності між історичною пам'яттю і коменорацією: згідно з його концепцією, історична пам'ять є досвідом учасників історичних подій, а коменорація — ритуальне поминання жертв і героїв минулого, яке здійснюється з метою ідеологічного впливу на свідомість людей і консолідації суспільства¹⁰⁶. Поняття «коменоративні практики» сьогодні успішно використовується в історичній науці. Під ним розуміють комплекс дій та об'єктів — ритуали, церемонії, пам'ятники, меморіальні комплекси тощо, які спрямовані на репрезентацію певного історичного наративу і є значущими для суспільства.

Німецький єгиптолог, історик релігії та культури Ян Ассман є одним із авторів сучасної концепції культурної пам'яті. У праці *«Культурна пам'ять: писемність, пам'ять і політична ідентичність у ранніх розвинених цивілізаціях»*¹⁰⁷ Ян Ассман досліджує роль пам'яті у формуванні культурних ідентичностей, форми і типи організації культурної пам'яті на прикладі трьох середземноморських культур античності — Єгипту, Ізраїлю та Греції. Згідно з Яном Ассманом, культурна пам'ять є чимось більшим, ніж пам'ять окремої людини, її сутність передається від покоління до покоління завдяки інституціолізованим механізмам і усталеним практикам (на-

¹⁰⁴ Allan Megill, *Historical Knowledge, Historical Error*, University of Chicago Press, 2007. 288 p.

¹⁰⁵ Allan Megill, *Historical Epistemology*. Kanon+» ROOY «Reabylytatsyya, 2007. 480 p.

¹⁰⁶ Там само, с. 116.

¹⁰⁷ Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, Muenchen: Verlag CHBeck, 1992. 344 p.

приклад, таким, як святкування, ритуали, церемонії, писемність, малюнки тощо) у межах окремого суспільства. Таким чином, теорія культурної пам'яті Яна Ассмана поєднує у собі три полюси — пам'ять, культуру та певну соціальну групу.

Дружина Яна Ассмана, німецька історикиня і культурологиня Аляйда Ассман, робить наступний крок у дослідженні культурної пам'яті. У роботі «Простори спогадів. Форми та трансформації культурної пам'яті»¹⁰⁸ дослідниця виявляє різноманітні видозміни культурної пам'яті, її комунікативні функції (такі, як письмо, зображення чи пам'ятники), а також форми оперування збереженим знанням, серед яких, поряд із політикою та наукою, дедалі важливішим стає мистецтво. Аляйда Ассман вводить поняття накопичувальної і функціональної пам'яті. Згідно з концепцією А. Ассман, накопичувальна (або акумулятивна) пам'ять — це маса або певне сховище розрізнених елементів минулого, які не пов'язані з сучасністю, а функціональна пам'ять є селективною, аксіологічно спрямованою, пов'язаною з певною соціальною групою та орієнтованою на перспективу. Функції медіумів у накопичувальній пам'яті виконують, за А. Ассман, література, мистецтво, музеї, наука, а у функціональній — свята і суспільні ритуали колективного вшанування. Проте дослідниця є далекою від протиставлення цих видів пам'яті, в її концепції накопичувальна пам'ять уподібнюється до резервуару функціональної пам'яті, в якій народжуються змісти і (де)конструюються значення, формуються ідентичності та оновлюються цінності й орієнтири.

Загалом, подружжя Ассманів зробило значний внесок у розвиток теорії культурної пам'яті. Для нас важливою є їхня спільна думка про те, що культурна пам'ять існує в рамках рефлексованих канонів, тобто в чітко визначеному процесі передачі сакральних знань. Відповідно, канонізація — це своєрідний спосіб творення ідентичності за допомогою літератури, архітектури та інших текстів культури.

Французькому історикові П'єру Нора належить концепція «місць пам'яті» — символічних об'єктів, з якими певна група людей пов'язує свої спогади, цінності, досвід. На думку історика, ми живемо в епоху панування пам'яті, яку він пропонує назвати «меморіальною епохою». Суспільство, яке живе під знаком історії, змушене відзначати певні місця, які вчений називає місцями пам'яті, і закріплюватися в них для збереження історичної пам'яті. Джерелами «місць пам'яті», згідно з концепцією П. Нора, можуть бути не лише географічні локуси, а й будь-які предмети, архітектурні споруди, художні твори, артефакти або навіть люди, які зберігають інформацію про певну подію, явище чи ідею. У своїй багатотомній праці «*Les lieux de memoire*»¹⁰⁹ П. Нора намагається описати топографію колективної пам'яті

¹⁰⁸ Aleida Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, Muenchen: Verlag CHBeck, 1999. 424 p.

¹⁰⁹ Pierre Nora (ed.), *Les lieux de memoire*. 3 volumes. Collection Quarto, Gallimard. 1997.

Франції, вказуючи на ті найважливіші місця, які виконують символічну роль у створенні і збереженні національної ідентичності.

В останні десятиліття питаннями memory studies і культурної пам'яті займалися такі дослідники, як А. Barnier і J. Sutton¹¹⁰, Р. Connerton¹¹¹, А. Erll, і А. Nünning¹¹², S. Radstone¹¹³, Н. L. Roediger і J. V. Wertsch¹¹⁴, Е. Keightley і М. Pickering¹¹⁵, Т. Е. Bosch¹¹⁶ та інші.

Спробуємо з'ясувати, які з ідей щодо культури пам'яті резонують у творчості українських композиторів ХХ–ХХІ століть.

Персоналізовані меморіальні практики.

Програмні твори з присвятами і музичні приношення

Одним із родоначальників меморіальної традиції в українській музиці був засновник української композиторської школи Микола Лисенко. У його доробку є твори, присвячені видатним діячам української культури — Кантата «*На вічну пам'ять Котляревському*» на слова Тараса Шевченка (1895), хор «*До 50-х роковин з дня смерті Тараса Шевченка*» на слова Володимира Самійленка (1911), *Елегія* до дня роковин смерті Тараса Шевченка для скрипки і фортепіано (1912) та інші твори.

По смерті Миколи Лисенка традиція вшанування пам'яті видатних письменників і музикантів продовжилася і розширилася. Яків Степовий є автором прелюдії для фортепіано «*Пам'яті Тараса Шевченка*» (1912), Кирило Стеценко — *Панахиди пам'яті Миколи Лисенка* (1922), Нестор Нижанківський — фортепіанної п'єси «*Спомин*», присвяченої диригентці Платоніді Щуровській-Росиневич (1925), Андрій Штогаренко — Симфонічної сюїти «*Пам'яті Лесі Українки*» (1951) тощо.

Фундатор сучасної української композиторської школи Борис Лятошинський присвятив пам'яті свого вчителя в Київській консерваторії Рейнгольда Глієра «*Ліричну поему*» (1964).

Низку творів українських композиторів присвячено пам'яті самого Бориса Лятошинського. Це твори його учнів у Київській консерваторії: «*Поєма пам'яті Бориса Лятошинського*» для камерного оркестру (1968) Валентина Сильвестрова, *Соната* для віолончелі і фортепіано № 1 (пам'яті Бориса Лятошинського) (1968) Івана Карабиця, «*Епітафія пам'яті Бориса*

¹¹⁰ Barnier, A. & Sutton, J. (2008). From individual to collective memory: Theoretical and empirical perspectives. *Memory*, 16(3), p. 177–182.

¹¹¹ Connerton, P. (2008). Seven types of forgetting. *Memory Studies* 1(1), p. 59–71.

¹¹² Erll, A. & Nünning, A. (eds). (2008). *A companion to cultural memory studies*. W de G. Berlin, Germany.

¹¹³ Radstone, S. (2008). Memory studies: For and against. *Memory Studies* 1(1), p. 31–39.

¹¹⁴ Roediger, H. L., & Wertsch, J. V. (2008). Creating a new discipline of memory studies. *Memory Studies* 1(1), p. 9–22.

¹¹⁵ Keightley, E. & Pickering, M. (eds). (2013). *Research methods for memory studies*. Edinburgh University Press: UK.

¹¹⁶ Bosch, T.E. (2016). *Memory Studies, A brief concept paper*. Working Paper. MeCoDEM.

Лятошинського» Ярослава Верещагіна, *Камерна симфонія № 1 пам'яті Лятошинського* (1986) Володимира Рунчака, симфонічна елегія «*Ворзель*» пам'яті Бориса Лятошинського для 3-х оркестрових груп (1992) Леоніда Грабовського.

Українські композитори вшановують у своїх творах пам'ять вчителів, колег, друзів, близьких людей.

Свген Станкович відгукнувся на смерть свого педагога у Львівській консерваторії, видатного українського композитора Станіслава Людкевича «*Елегією пам'яті С. Людкевича*» для струнного оркестру (1979). Багаторічна творча співпраця пов'язувала Є. Станковича з видатним українським диригентом Стефаном Турчаком, котрий став першим диригентом-постановником його балетів «*Ольга*» (1982) і «*Прометей*» (1986). Композитор присвятив колезі симфонічну поему «*Присвята Стефану Турчаку*» (2013).

Валентин Сильвестров, тяжко переживаючи втрату дружини, музикознавиці Лариси Бондаренко, присвятив їй пам'яті твір — «*Реквієм для Лариси*» (на сл. Тараса Шевченка, 1997–1999).

Ігор Щербаков на вшанування свого колеги-композитора написав Концерт для флейти з оркестром «*Пам'яті Олега Киви*» (2008).

Американському композиторові українського походження Віркові Балею належить симфонія «*Священні пам'ятники*» (*Sacred Monuments*) (1999). У цьому творі кожна з чотирьох частин присвячена видатному українському композиторові — Максиму Березовському, Артемію Веделю, Дмитру Бортнянському, Борису Лятошинському.

Серед зарубіжних композиторів, яким віддали шану у своїй творчості українські композитори — Вольфганг Амадей Моцарт, Антон Веберн, Дмитро Шостакович, Сергій Рахманінов, Альфред Шнітке, Вітольд Лютославський та ін. У цьому контексті варто пригадати такі твори, як *Струнний квартет пам'яті Дмитра Шостаковича* (1975) Олега Киви; *Четверта симфонія* («*Пам'яті Шостаковича*») (1976) і «*Музика пам'яті Альфреда Шнітке*» для інструментального ансамблю (1998) Валентина Бібіка; «*Православний хоровий концерт пам'яті Сергія Рахманінова*» для мішаного хору а саррелла на канонічні тексти (1996) і Концерт № 2 для фортепіано та симфонічного оркестру «*Пам'яті Дмитра Шостаковича*» (2006) Ігоря Щербакова; «*Рондо-111*» (Антону Веберну до 111-річчя) (1994) Миколи Ковалінаса; *Chansone triste пам'яті Вітольда Лютославського* для хору (1994) Олександра Козаренка; *Is the flute magic? — Музичне приношення В. А. Моцарту* для флейти та оркестру (2017) Володимира Рунчака тощо.

В українській музиці існує також низка меморіальних творів широкого філософського змісту без персоніфікованої конкретизації: три поеми для фортепіано «*Пам'яті музикантів*» (1961) і Симфонія № 2 для струнного оркестру «*Пам'яті товариша*» (1965) Андрія Штогаренка, симфонічна по-

ема *Vivere temento* («Пам'ятай про життя») на вірш Івана Франка (1970) Івана Карабиця, *Memoria* для ансамблю віолончелей (1985) Валентина Бібіка, *Pro memoria* для симфонічного оркестру (1992) Геннадія Ляшенка, Камерна симфонія № 2 *In Memoriam* (1995) Ганни Гаврилець, симфонія № 1 *In Memoriam* для фортепіано з оркестром (2006) Євгена Петриченка, *In Memoriam* для хору (2020) Валентина Сильвестрова тощо.

У широкому діалозі з музикою минулого українські композитори віддають данину пам'яті і вдячності. Однією з найголовніших ознак творів цього типу стає інтертекстуальність — використання цитат, алюзій, ремінісценцій та інших способів персоніфікованого «згадування» про особистість і творчість того, кому присвячений твір. Показовим прикладом є симфонічна елегія «Ворзель» пам'яті Бориса Лятошинського для 3-х оркестрових груп (1992) Леоніда Грабовського. У композиції в символічній формі відтворюється світ музики вчителя Грабовського Бориса Миколайовича Лятошинського. Назва твору пов'язана з містечком Ворзель під Києвом, де знаходилася дача Лятошинських — улюблене місце відпочинку композитора, своєрідна творча лабораторія, в якій народжувалися найвизначніші його твори. Тема пам'яті у Грабовського реалізується завдяки включенню в музичну тканину твору лейтмотиву найвідомішого твору Лятошинського — Третьої симфонії, що став своєрідним музичним символом його імені. Для відтворення образного світу музики великого майстра Грабовський вдається до тематичних запозичень із Третьої, а також П'ятої симфонії Лятошинського. Найголовнішим серед них є фрагмент головної теми з Третьої симфонії — початковий мотив із трьох звуків з першої теми вступу першої частини, яка виконує функцію лейттеми. Тризвучний мотив стає джерелом, з якого виростає новий симфонічний твір Грабовського. Завдяки багатократному повторенню цього тематичного елемента впродовж усієї елегії музика Лятошинського постійно знаходиться у звуковому полі слухача.

Розподіл оркестру на три групи у творі Грабовського, кожна з яких існує у власному звуковому вимірі, відповідає одній з характерних тенденцій сучасної музики — накладанню декількох оркестрових шарів. Так, запозичений тематизм із симфоній Лятошинського і постійно повторюваний тематичний лейткомплекс спостерігається тільки у першій оркестровій групі.

Матеріал другої оркестрової групи в елегії можна умовно означити як «звуки природи», оскільки його основу становлять різноманітні короткі тематичні утворення в забарвленні колоритних тембрів, що імітують звуки та голоси лісової природи.

Третя оркестрова група (струнні й дерев'яні духові в чергуванні з валторною) являє собою щільний сонорний рельєфно-фоновий шар з рівномірною ритмічною пульсацією упродовж усього твору. Сонорний тематизм створює просторовий ефект наближення і віддалення, ніби викликаючи в уяві спомин про дорогу людину.

Комеморативні практики як вияви травматичної історичної пам'яті

В українській музиці на межі XX–XXI століть з'явилася велика кількість творів, які віддзеркалюють трагічне світовідчуття сучасних митців у висвітленні історичної тематики. Особливо помітною ця тенденція є в порівнянні з попереднім періодом історії української музики, коли твори зокрема в музично-сценічних жанрах носили переважно героїко-славильний характер, приурочувалися до певних дат радянського святкового календаря і використовувалися в ідеологічних цілях. Чи не єдиною трагічною темою в радянській ідеології вважалася пам'ять і скорбота за загиблими в роки Другої світової війни. У 1990-х роках перелік трагічних тем української історії, які пробуджують творчі інтенції композиторів, починає стрімко збільшуватися, до нього додаються замовчувані або заборонені раніше теми Голодомору, аварії на Чорнобильській атомній електростанції, в останні роки — трагічних подій на Майдані Незалежності в центрі Києва та російсько-української війни. Багатьом творам притаманна покайнна тематика у вигляді ідеї спокутування провини і морального очищення людства від гріхів попередніх поколінь. У композиторську і музично-виконавську практику входять жанри духовно-релігійного змісту: реквієм (*«Український реквієм»* Ю. Шамо, *Каддиш-реквієм «Бабин Яр»* Є. Станковича, *Духовний концерт-реквієм* М. Скорика, реквієми В. Рунчака, А. Караманова тощо), панахида (*«Панахида за померлими з голоду»* Є. Станковича) тощо.

Голодомор: трагедія невідспіваних душ

Перший твір на тему штучного голоду, спровокованого злочинною радянсько-більшовицькою владою серед населення України з метою його упокорення, з'явився в українській музиці ще задовго до офіційного визнання Голодомору геноцидом українського народу — наприкінці 70-х років XX століття. Симфонію № 3 *«Пам'яті жертв голодомору 1932–1933 років в Україні»* (1978) Миколи Дремлюги було удостоєно найвищої державної нагороди України — Національної премії імені Тараса Шевченка за 1998 рік. Темі Голодомору присвячено Концерт для оркестру № 3 *«Голосіння»* (1989) та *«Молитва Катерини»* для читця, дитячого хору та симфонічного оркестру (1992) Івана Карабиця, Симфонія № 5 *Pro memoria* Левка Колодуба (1990); Симфонія № 4 *Pro memoria* Геннадія Ляшенка (1992, твір на конкурс композиторів ім. Коць); симфонічний твір *«Плач і молитва»*, присвячений пам'яті жертв українського голодомору 1930-х років (1992) Валентина Бібіка; *«Панахида за померлими з голоду»* для солістів, двох мішаних хорів, читця та симфонічного оркестру на вірші Дмитра Павличка (1993) Євгена Станковича, хорова поема *«Голод–33»* (1993) Лесі Дичко, камерна опера *«Голодомор. Червона земля. Голод»* (2013) Вірка Балея та інші твори. До творів українських композиторів на тему Голодомору звер-

таються у своїх дослідженнях українські музикознавці і культурологи¹¹⁷.

Чимало творів на тему Голодомору знаходимо у творчості Івана Карабиця. *«Молитву Катерини»* І. Карабиця для читця, дитячого хору та симфонічного оркестру написано в 1992 р. для конкурсу творів, присвячених трагічним подіям історії України — Голодомору 1932–1933 років, що проводився в рамках Міжнародного музичного фестивалю «Київ Музик Фест». Автором тексту і виконавицею партії Читця стала відома українська письменниця Катерина Мотрич. Трагедійний пафос віршів Катерини Мотрич в авторському виконанні дозволив композиторові досягнути надзвичайно сильного емоційного впливу на слухача. Драматургія *«Молитви Катерини»* будується за принципом образно-тематичного контрасту: від образів смерті, спустошеної землі, мертвої тиші, скорботних інтонацій траурного маршу в першій частині через драматичну напругу другої частини, пов'язаної із зневірою в Бога, повною руйнацією моральних устоїв людства, образами плачу, стогону, крику, хаосу (використовуються засоби хорової алеаторики) до поступового заспокоєння й просвітлення в третій частині, в якій ніби відбувається філософське осмислення трагедії, покаяння й очищення через молитву.

Друга світова війна у вимірі сучасного мистецтва

Як уже зазначалося, тематика пам'яті жертв Другої світової війни була офіційно дозволеною й толерувалася в мистецтві радянських часів. Упродовж кількох повоєнних десятиліть в українській музиці з'являлися такі твори, як Концерт для фортепіано з оркестром *«Партизанські картини»* (1957) Андрія Штогаренка або *«Кантата пам'яті жертв Аушвіца»* для солістів, хору та оркестру (1967) Олега Ківи. Водночас зі здобуттям Україною незалежності уможливилось розкриття в мистецтві нових аспектів цієї трагічної теми, написання творів у заборонених раніше жанрах релігійного змісту, залучення нових літературних джерел. Яскравими ілюстраціями цієї тенденції є Каддиш-реквієм *«Бабин Яр»* для тенора, баса, хору та оркестру на вірші Дмитра Павличка (1991) Євгена Станковича та Елегія *«Плач мовчазного Майдану»* для сопрано та симфонічного оркестру на тексти з листів блаженного Омеляна Ковча (2015) Ігоря Щербаківа.

Каддиш-реквієм *«Бабин Яр»* було створено Євгеном Станковичем до 50-річчя трагедії в Бабиному Яру під час Другої світової війни (другу редакцію твору здійснено в 2010 р. до 65-річчя трагедії). Масштабна композиція твору складається з оркестрового вступу та семи частин, що виконуються attacca: «Владико світла», «Ми тут лежимо», «Буде суд», «Похилений вітром

¹¹⁷ Василенко Ольга. Тема Голодомору у творчих концепціях українських композиторів XX–XXI століть. *Актуальні питання гуманітарних наук*, вип. 36, том 1, 2021, с. 44–49; Карась Ганна. Тема Голодомору 1932–1933 років в Україні в контексті музики постмодерну: на прикладі опери Вірка Балея. *Культура і сучасність* : альманах, 2013, № 2, с. 102–107; Крамаренко Ольга. Тема Голодомору у вокально-хоровій творчості сучасних українських композиторів. *Мистецтвознавчі записки*, 2012, вип. 22, с. 92–97.

осіннім», «Мойсею сивий», «Возрадуйтеся», «Великий Боже». У Каддиш-реквіємі *«Бабин Яр»* є багато переключок з іншими творами композитора. Наприклад, засіб хорového скандування тексту по складах у кульмінаційній третій частині *«Бабиного Яру»*, *«Буде суд»* уперше був використаний Станковичем у його епіко-філософській Третій симфонії *«Я стверджуюсь»* на вірші Павла Тичини. В інструментальних розділах *«Бабиного Яру»* багато тремтливих соло у флейти та скрипки, що є уособленням авторського голосу (як і в більш ранніх симфонічних та камерних творах композитора). А найбільш яскравим музичним образом, що проходить через усі сім частин твору, є вражаюча траурна хода.

Елегія *«Плач мовчазного майдану»* для сопрано та симфонічного оркестру — твір великої трагедійної сили, який було написано Ігорем Щербаковим на замовлення Міністерства культури і національної спадщини Польщі до 70-х роковин звільнення концтабору Майданек. Літературна основа твору вражає своєю надзвичайною філософською глибиною та екзистенційною пронизливістю: це — фрагменти листів греко-католицького священника Омеляна Ковча, закатованого в роки Другої світової війни у фашистському концтаборі Майданек. До останніх днів життя священник виконував свою душпастирську місію — сповідав і причащав в'язнів концтабору, молитовно втішав їх перед стратою. З листів Омеляна Ковча до рідних композитор обрав найбільш вражаючий фрагмент, у якому священник пояснює свою відмову рятуватися від концтабору. За жанром твір Ігоря Щербакова для сопрано та симфонічного оркестру має всі ознаки кантати, однак сам композитор задекларував жанр свого твору як «елегія». І дійсно це є зразок лірики, але не меланхолійного, а медитативного, філософського, сповідально-скорботного характеру. Лейтмотивом твору є початковий розділ *«Kyrie eleison»* («Господи, помилуй»). Обрання Ігорем Щербаковим саме цієї частини католицької меси для лейтмотивного проведення вказує на міцний зв'язок із класичною кантатно-ораторіальною традицією та глибоку символічність, пов'язану з конотаціями цього піснеспіву в світовій музичній літературі (зокрема у творчості Й. С. Баха, В. А. Моцарта і багатьох інших композиторів-класиків). Водночас Ігор Щербаков використовує сучасні композиторські засоби, зокрема мінімалістичну репетитивну техніку (в епізоді опису табору смерті), вміло користується принципами тембрової драматургії.

Чорнобиль і Майдан — українські «місця пам'яті»

Чорнобильська катастрофа була не лише найбільшою техногенною та екологічною катастрофою ХХ століття, а й катастрофою соціальною. Тематиці Чорнобильської аварії присвячено симфонічні, вокально-ораторіальні, оперні, камерні твори українських композиторів: Симфонія № 4 *«Чорнобильська»* (1986) Левка Колодуба, Симфонія № 1 *«Чорнобиль»* (1986) Олександра Яковчука, камерна кантата № 5 *«Чорнобиль»* (1988) Олександра Левковича,

«Чорна елегія» для хору та оркестру на вірші Павла Мовчана (1991) та «Музика Рудого лісу» для скрипки, віолончелі і фортепіано (1986-1987) Євгена Станковича; фортепіанна п'єса «*In Memoriam*»: жертвам Чорнобиля» (1997) канадської композиторки українського походження Лариси Кузьменко, ораторія «Гірка зоря» (2016) Данила Перцова, опера «Чорнобильдорф» (2020) Іллі Разумейка і Романа Григоріва та інші твори.

Камерний твір Євгена Станковича «Музика Рудого лісу» для скрипки, віолончелі і фортепіано мав широкий міжнародний резонанс, чому сприяло, зокрема, його виконання на Міжнародному музичному фестивалі «Варшавська осінь» у 1996 році. У концепції Станковича Чорнобиль постає як трагедія людського духу, віддзеркалення через призму екології природи ідеї екології людської душі. Катастрофа «мирного» атома втілена композитором за допомогою граничної емоційної загостреності музичної мови, гіперболізації і рельєфності образів, конфліктності драматургії. Напружений тонус цього невеликого камерного твору сягає справді трагедійної глибини. Стилїстика твору Станковича базується на використанні різноманітних технік композиції — мінімалізму, пуантилізму, сонористики, сучасних прийомів звуковидобування, а також стилєвих алюзій середньовічного католицького пісенспіву *Dies irae*, жанрів пасакальї, плачу. Струнні глісандо, тремоло, флажолети, гра біля підставки тощо на тлі пуантилістично розкиданих звуків фортепіано вводять слухача в стан якогось заціпеніння, трансу, а натуралістичний ефект жалібного писку самотнього забутого кошеняти в окремих епізодах твору створює вражаючу, майже зорову картину понівеченої наслідками аварії, спустошеної землі. Третя частина твору з остінатним ритмом пасакальї у фортепіано та виразною скрипковою мелодією з віолончельним підголоском сприймається як плач за рідною землею.

Ще одним визначим «місцем пам'яті» в новітній історії України є Майдан Незалежності в центрі Києва. Незважаючи на те, що Україна є незалежною державою, боротьба українського народу за свободу й демократичні цінності триває, що знаходить відгук у творчих пошуках митців, стає приводом для творчої рефлексії в композиторській практиці. Боротьба українців за своє європейське майбутнє і трагічні події Євромайдану 2014 року, пов'язані з розстрілом мирних демонстрантів і протистоянням народу та влади, знайшли віддзеркалення в численних творах, зокрема хоровому творі Валентина Сильвестрова «Майдан — Київ» (2014) пам'яті Героїв Небесної Сотні, «Піснях Небесних Душ» для кларнета та великого симфонічного оркестру (2015) Івана Тараненка, Симфонії № 7 «Маскарад Непобачених Снів» з присвятою невинним жертвам воєн і терору для симфонічного оркестру (2015—2016) Валерія Антонюка, «Небесному Щедрику» для карильйона, мішаного дитячого хору, симфонічного оркестру та саундтреку зі звуками Майдану Незалежності (2016) Івана Небесного, «Покаянному псалмі» (2016) Мирослава Скорика, хоровій симфонії на канонічні тексти для солістів та мішаного

хору «Світлі піснеспіви» (2016) Вікторії Польової, «Трьох етюдах зими» для голосу (сопрано) та симфонічного оркестру (2017) Лесі Дичко з присвятою Героям Небесної Сотні та інших творах.

Циклічний 15-частинний хоровий твір «Майдан — Київ» пам'яті Героїв Небесної Сотні (2014) Валентина Сильвестрова написано на тексти поезій Михайла Вербицького, Тараса Шевченка, сакральні православні й католицькі тексти. Загалом твір витримано в типовій для стилю Сильвестрова медитативній естетиці, однак загальна концепція є далекою від простого занурення в медитативні стани й утечі від реальної дійсності. Цим твором композитор висловлює свою патріотичну громадянську позицію і віддає шану пам'яті Героям Небесної Сотні. У творі використано цілу низку текстів, які мають велике значення для українців як важливі культурні й духовні символи і слугують справі консолідації нації, утвердження України як соборної незалежної держави. Одним із них є вірш Павла Чубинського «Ще не вмерла України і слава, і воля», який став основою сучасного Гімну України. У другій частині циклу використано відомі рядки Тараса Шевченка «Борітеся — поборете», які є символом боротьби українського народу за свою за свободу. Декілька частин циклу Валентина Сильвестрова занурюють слухача у стани покаяння і молитви, а епізоди сопрано соло є виразом невимовного смутку, туги, жалю за загиблими Героями.

Мнемонічні стратегії.

Автобіографічна пам'ять та її складові

У музиці українських композиторів зафіксована проте пам'ять не лише про трагедії і травматичні події минулого. Ми виявили також групу творів, які корелюються з так названими мнемонічними стратегіями або, іншими словами, автобіографічною пам'яттю та її складовими (забування — пригадування тощо). Саме дуальна природа людської пам'яті як суперечлива і водночас органічна взаємодія забуття та пам'яті склала основу давньогрецького міфу про Мнемозіну. Маркерами мнемонічного типу творів часто є програмні назви типу «Аркуш з альбому» (або «Аркуш до альбому»), «Спомини», «Спогади», «Забутий ...[вальс]» тощо. Дуже часто у музичних композиціях цього типу відтворюються спогади дитинства, юності, молодих років, щасливого періоду життя. Прикладами творів цієї категорії можуть бути «Аркуш до альбому» для фортепіано (1929) Василя Барвінського, Симфонічна поема «Не забудь юних днів» (1956) Станіслава Людкевича, Концерт для фортепіано і камерного оркестру «Дитячі спогади» (1984) Валентина Бібіка, Камерна кантата «Погляд у дитинство» на вірші Миколи Вінграновського для сопрано і камерного оркестру (1987) Ганни Гаврилець, симфонічна поема «Спогад про Батьківщину» (1994) Мирослава Скорика, Елегія-спомин для віолончелі з оркестром (2016) Ігоря Щербакова, «Спогади» для скрипки і фортепіано (2017) Євгена Петриченка тощо. Чимало творів цього лірико-романтичного

типу є у творчості композиторів — представників української діаспори, у яких ностальгія за минулим поєднується з тугою за батьківщиною.

Наприклад, у доробку українського композитора Олександра Левковича (Ізраїль — Канада) є такі твори, як *«Спогади з минулих часів»* для струнного квартету, Концерт для віолончелі та струнних *«Фантоми минулого»*, Поема *«Аркуш з альбому»* для альту соло. Стильовою моделлю для Поеми *«Аркуш з альбому»* стала музика епохи бароко, зокрема творчість Йоганна Себастьяна Баха. Некваплива сумна музика альту розгортається як лірико-епічна оповідь про події давно минулих літ. Стан світлої печалі створюється за допомогою засобів необарокової стилістики, якими є вокальний тип інтонування, прихована двоголосна поліфонія, короткі фрази на кшталт «питання — відповідь», щемливі секстові ходи, низхідні і висхідні секвенції тощо. Додатковими аргументами, які підтверджують наявність необарокової стилістики в цьому творі, є одна з найпоширеніших прикрас у барокових інструментальних сюїтах і сонатах — трель (у цій п'єсі О. Левковича вона з'являється лише один раз незадовго до завершення), а також раптове просвітлення у фіналі — заключна мажорна тоніка як промінь світла і надії.

Таким чином, меморіальні практики в сучасному музичному мистецтві України умовно можна поділити на такі групи: персоналізовані, комеморативні, мнемонічні. Також було здійснено спробу довести, що поняття «комеморативні практики» може застосовуватися не лише в історичній науці, а й у мистецтвознавстві на позначення мистецьких рефлексій і артефактів, присвячених подіям новітньої історії, які розгортаються тут і зараз. Поряд із персоналізованими творами-присвятами, глибоко особистісними спогадами, автобіографічними меморіальними рефлексіями найбільш численною виявилася саме група комеморативних творів, пов'язаних із трагічною тематикою Голодомору, Чорнобиля, Майдану, російсько-української війни. У творах українських композиторів кінця ХХ століття втілено як особисті психологічні травми митців, так і травматичний досвід багатьох попередніх поколінь українців. Значна кількість творів трагічного змісту в українській музиці (зокрема на тему Голодомору) є індикатором недостатнього артикулювання цих тем у суспільній площині, ознакою одужання від примусової радянської амнезії і повернення історичної пам'яті, вивільнення української культури, яка була століттями пригноблена, принижена, заборонена, вкрадена, розстріляна, замовчувана, але яку так і не вдалося знищити. Кодом ідентифікації нації стала для українських композиторів невмируща традиція національного пісенного та інструментального фольклору, яка присутня в музиці і в цитатному варіанті, і в опосередкованих авторських версіях як знак, символ «українськості». Водночас спостерігаються міцні зв'язки з європейською музичною культурою, свідченням чого є включення в музичну тканину творів українських композиторів середньо-

вічної секвенції *Dies Irae*, пасакалії, реквієму, меси або окремих частин цих жанрів, стильові впливи музики Баха, Моцарта та інших композиторів, використання сучасних композиторських технік. Українська музика нового XXI століття привертає увагу до українських «місць пам'яті» — Чорнобиля і київського Майдану, щоб унеможливити подібні катастрофи у майбутньому, пробуджувати вищі рівні культурної пам'яті, пов'язані з громадянською свідомістю і підтримкою України на міжнародній арені. І це — позитивні метаморфози богині Мнемозіни в контексті новочасної доби.

МИСТЕЦТВО ЧАСІВ ВІЙНИ. БІЛЬ, ПАМ'ЯТЬ, МОЛИТВА, ПРОСВІТЛЕННЯ

Неоголошена гібридна війна, спровокована російським вторгненням в Україну, має всі ознаки «тріумфу жорстокості» і «морального падіння», про які писав ще Стефан Цвейг у своїх мемуарах¹¹⁸. Сьогодні, в час рашистської агресії, відбувається не лише битва за територію України, а й боротьба за свідомість та національну ідентичність українців. У протистоянні варварства і цивілізації, нищоті і благородства, тоталітарного мислення і демократичних цінностей роль культури, освіти, мистецтва зростає в десятки і сотні разів. Творча діяльність багатьох музикантів, письменників, художників, представників інших видів мистецтва зараз має яскраво виражений анти-воєнний характер і спрямована на підтримку України та українців, збереження пам'яті про загиблих героїв, привернення уваги всього світу до нашої держави, яка відстоює свою територіальну цілісність і європейський вектор розвитку суспільства. Митці як найчутливіші духовні локатори здатні вловлювати і відображувати у творчості настрої сучасників і своєї епохи. Здатні до емпатії, вразливі, але водночас і сильні духом українські митці рефлексують щодо нових життєвих реалій, насичують свої твори власними емоціями, екзистенційними питаннями і відголосками психологічних травм, актуалізують сенси і цінності, за які бореться Україна, розкривають абсурдність нової реальності війни. Твори мистецтва допомагають усвідомити силу, єдність, незламність, сміливість українців, підтримують як мужніх воїнів, так і всіх українських людей через розповідь наших трагічних історій всьому світові. Численні концерти, фестивалі, гастролі провідних творчих колективів, прем'єри творів українських авторів у різних країнах доносять надважливі послання людям у світі, і часто завдяки символізму, яскравій метафоричності та універсальності мови мистецтва ці послання є більш зрозумілими, ніж звичайна людська мова. Українські митці мають сьогодні відповідальну місію — виявляти постійну присутність у європейському і світовому культурному просторі, бути видимими, почутими, зрозумілими і конкретними, працювати на користь України на культурно-інформаційному фронті, фіксувати новітню історію і доносячи до глобальної аудиторії правду про злочини рашистського режиму.

¹¹⁸ Stefan Zweig. *Die Welt Von Gestern: Erinnerungen Eines Europäers*. Fv Editions, 2020. 324 p.

Багатьом митцям, за їхніми власними зізнаннями, мистецтво допомогло адаптуватися до реалій війни. Постійне перебування на межі виживання, психологічні травми від втрати близьких і друзів, пошкоджених або повністю втрачених домівок, вимушеної евакуації та еміграції, загострено емоційне сприйняття дійсності, страх, біль, сум, розпач, горе, гнів, злість, ненависть, тривожність, зневіра, невпевненість у майбутньому, психічне виснаження, — увесь спектр цих негативних емоцій переживають зараз українці, які потерпають від війни. Емоційно реагуючи на біль, втрати і руйнування, мистецтво намагається допомогти людям знайти втрачену духовну опору і відновити віру в себе і свої сили. Тому в сучасній українській композиторській творчості поряд із трагедійними творами багато позитивних, які несуть світло, красу, добро і формують колективний мислеобраз майбутньої перемоги і розквіту України.

Тільки упродовж 2022–2023-го років з'явилися й були успішно виконані в Україні і багатьох країнах Європи численні твори українських композиторів, присвячені темі російсько-української війни.

У жанрі симфонічної музики широкий міжнародний резонанс мали Реквієм *«Місто Марії»* (присвячений героїчному українському місту Маріуполю) для струнного оркестру Золтана Алмаші, *«Буча. Лакрімоза»* для скрипки та симфонічного оркестру та *NOVA* для симфонічного оркестру Вікторії Польової, *Концерт для гобоя та симфонічного оркестру* Богдани Фроляк, *«Тривоги наших ночей»* для фортепіано та симфонічного оркестру Ігоря Щербакова, Симфонія № 3 *«Галина»* для скрипки та симфонічного оркестру Олексія Скрипника, *«Чоколівська симфонія»* Олександра Саратського, *«2022. Хроніка війни»* для симфонічного оркестру Олександра Гоноболіна, *«Чотири ріки»* для двох скрипок та симфонічного оркестру Максима Коломійця, Симфонія № 3 (з присвятою захисникам України) Всеволода Сіренка тощо.

У вокально-симфонічному жанрі варто відзначити твори *«Україна. Музика війни»* для хору та симфонічного оркестру Євгена Станковича, *«До перемоги»* для секстету солістів та симфонічного оркестру Олени Ільницької, симфонічну поему *Ave Vita* для солістів, оркестру, хору та органа Анастасії Комлікової, ораторію *«Вирій»* для хору, солістів, аутентичного вокального ансамблю та симфонічного оркестру Олександра Шимка.

У сфері музичного театру значний суспільний розголос в Україні та за кордоном мали такі події, як перформанс *«Колискова для Маріуполя»* та постановки археологічної опери *«Чорнобильдорф»* Іллі Разумейка і Романа Григоріва в Європі та Америці, балет *«Д.І.М.»* Віктора Рекала, гра[н]д-опера *«Мистецтво війни»* Сергія Вілки, музика до дитячої вистави *«Війна, що змінила Рондо»* Богдани Фроляк, балет *«Тасмне життя ляльок»* Ірини Гулд тощо.

Камерна музика збагатилася такими творами, як *«Похмура серенада»*

для віолончелі і фортепіано Ігоря Щербакова; «Лакрімоза» для скрипки, гобоя, валторни, двох тромбонів та органа Олександра Щетинського; «Дума» для скрипки соло, «Віддалені землі» для скрипки та електроніки, «Тиша мертвого міста» для камерного ансамблю, «Коли стихає сирена» для фортепіано Людмили Юріної; *I saw your reflection in the river mirror. You were on the other shore* для бандури соло, *Disappearing Voices* на тексти В. Рекала для вокального ансамблю та електроніки та *Footprints on the Sun* для камерного ансамблю Максима Коломійця; *Grey Earth* для контрабаса соло Назарія Стеця; сюїта «Сім простих світанків» для віолончелі соло Віктора Рекала, *Agnus Dei* для мецо-сопрано, віолончелі і фортепіано Олени Ільницької тощо. Низку камерних кантат було написано українськими жінками-композиторками в межах проекту «Українські мисткині зі своєю зброєю», який було реалізовано під час XXXIII Міжнародного фестивалю «Київ Музик Фест» у вересні 2022 року: «Читаючи історію» для сопрано, віолончелі і фортепіано (за поезією Оксани Забужко) Кармелли Цепколенко, «Відчуття» для сопрано, віолончелі і фортепіано (за поезією Ліни Костенко) Ганни Копійки, «З вірою в Україну» для сопрано, темпл-блока, віолончелі, фортепіано та відео (за поезією Юлії Дмитренко-Деспоташвілі) Асматі Чибалашвілі, «Люба моя» для сопрано, віолончелі та фортепіано (за поезією Валерії Жигаліної) Кіри Майденберг-Тодорової, «Signs of Presence» для сопрано, віолончелі та фортепіано (за поезією Гі Ківи) Алли Загайкевич та інші твори.

Поштовхом до написання творів у часи російсько-української війни стають глибоко особистісні рефлексії митців. Так, Максим Коломієць у 2022-му році написав п'єсу для бандури соло під романтичною назвою *I saw your reflection in the river mirror. You were on the other shore* («Я бачив твоє відображення у дзеркалі річки. Ти була на іншому березі»). В авторській програмі до цього твору композитор зазначив: «Твір написаний в напружений час переживань та зневіри. Але моя ідея була не передати це у своїй творчості, а навпаки, перемогти зневіру всередині себе, плекаючи найкраще, що в мене є в душі. Цей твір не про війну. Він про недосяжне світло всередині нас. Про прагнення воз'єднання зі своїм коханням, котре силою долі опинилось на іншому березі. Цей твір про вдивляння в очі коханої, пошук її погляду. І цю п'єсу я написав для моєї коханої, котра опинилась через війну далеко від мене, і зустрічі з котрою я прагнув якнайбільше...»¹¹⁹.

Вільно скомпоновану п'єсу написано в ностальгійно-меланхолійному стилі. Звуки-краплини бандури виникають із тиші, поєднуються у вигадливі мелодико-гармонічні малюнки. Багаторазове повторення одного й того самого акорду як елемент репетитивної техніки справляє враження імітації бою старовинного годинника і одночасно є нагадуванням про швидкоплинність часу. Ближче до середини п'єси — більш схвильований, емоційно

¹¹⁹ Максим Коломієць. *I saw your reflection in the river mirror. You were on the other shore* (2022). Виконує Кушковська Анастасія (бандура) <https://www.youtube.com/watch?v=537f80aW3uc>

насичений розділ імпровізаційного типу. Майстерно використана фактура бандури: виразно чути і мелодію, і супровід, а розуміння специфіки та акустичних властивостей інструмента, тонке відчуття часу і достатня кількість пауз допомагає композиторові уникнути традиційного для бандури гулу. У п'єсі є тематична реприза. Наприкінці використано новітню виконавську техніку — тремольовання по найнижчій струні бандури, що створює ефект тихого шарудіння і розчинення останніх звуків у просторі.

Темі життя і смерті, пам'яті і забуття присвячено твір Максима Коломійця «Зникаючі голоси» на слова Віктора Рекала для вокального ансамблю та електроніки (2023)¹²⁰. Авторську програму композитор виклав у соціальних мережах: «Зникаючі голоси — твір про смерть та відчуження. Про зникнення того, що нам дорого і що більше ніколи до нас не повернеться. Про наші спогади та мрії, що розчиняються в холодному просторі небуття, наче сонячне світло в океанській безодні. І на руїнах наших сподівань ми будемо новий світ, де смерть буде існувати лише як відгомін минулих епох»¹²¹.

Тексти Віктора Рекала написано майже «білим» віршем без розділових знаків, що підвищує варіативність образного змісту поезії та збагачує її асоціативний ряд. У першій частині вірша домінують вічні образи природи і природних стихій — сонце, місяць, вітер, небо, хмари, сузір'я. Приваблюють увагу незвичні метафори «хмари скубуть // голубі омели», «і розговіють // росю трави», «вітер між гіллям // стає кульгавим». Друга частина вірша пов'язана з явищами земного людського світу — звуками, тишею, рухами, снами. У тексті є натяк на стан, викликаний подіями війни: «квітне миршава тиша // в обіймах люті // як не пити до дна // то нема що забути». Останній пасаж вірша може сприйматися як декларація повного розриву з ворогом: «і стіни у нас тільки // спільні // і смерть».

Глибокий філософський зміст тексту втілено в композиції, основою якої є драматургія тембрів і звукових пластів. Ледь чутне початкове звучання чоловічих голосів (без слів, на «А...») у низькому регістрі і вузькому діапазоні нагадує григоріанський хорал. Поступово діапазон звучання розширюється, до чоловічих приєднуються жіночі голоси, відбувається динамічне крещендо. Рухлива сонорна пляма, що утворюється за рахунок нашарування хороших співзвуч, розростається до яскравого, повнокровного звучання. Перше слово тексту «сонце» довго обігрується за допомогою різноманітних засобів хорового письма: накладання тризвуків і кластерів, використання акордів нетерцієвої будови, співу в унісон і секунду, «висвічування» окремих голосів, поліпластовості хорової фактури, перекличок хорових груп тощо. Низькі

¹²⁰ Максим Коломійець. «Зникаючі голоси» для вокального ансамблю та електроніки (2023). Аудіозапис вокального ансамблю Alter Ratio, диригент Ольга Приходько. <https://www.youtube.com/watch?v=QRMD2xvAt9E&t=23s>

¹²¹ Максим Коломійець. Допис у соціальній мережі Facebook від 4 лютого 2024 року. https://www.facebook.com/maxim.kolomiets?locale=uk_UA

частоти електроніки в густому тромбовому регістрі додають звучанню нових фонічних барв і водночас виконують функцію органного пункту в цьому епізоді. Далі засобами електроніки створюються ефекти вібрацій і відлуння, які підсилюють хорову соноріку. У цьому розділі відчувається вплив медитативної хорової естетики Арво Пярта.

Фрагмент суто електронної музики з хвилеподібним нашаруванням мажорних і мінорних тризвуків приводить до кульмінаційного розділу зі страхотливими «тромбовими» басами і драматичним напруженим звучанням хору (на словах «ніч розібгає // танки сузір'їв»). Втім напруга швидко згасає, знов, як і на початку твору, чути тихі чоловічі голоси в низькому регістрі, що може сприйматися як темброво-фактурна арка. Жіночі голоси з'являються спорадично. На словах хору «і залоскоче // себе до смерті...» використано специфічну, ніби «булькаючу» електроніку, яку зазвичай полюбляють кінокомпозитори у фантастичних сценах із космічними прибульцями. Чоловіча група хору переходить на шепіт із підкреслюванням шиплячих і свистячих звуків, що створює додаткову містичну темброво-сонорну барву. І лише жіночі голоси час від часу вкраплюються зі своїми акордовими гронами. Зрештою й вони переходять на шепіт і розчиняються у просторі Всесвіту. В останньому епізоді твору засобами електроніки імітується звучання органу в храмі, і ніби здалеку лине тихе звучання заупокійної меси. Тривале згасання звуку, останній тихий сплеск вібрацій — і настає повна тиша.

Появу такого трагічного твору з концептом «зникаючих голосів» у назві можна сприймати як вираз скорботи і данину пам'яті загиблим під час війни.

Оригінальну концепцію запропоновано у програмному творі Максима Коломійця «Чотири ріки» для двох скрипок та симфонічного оркестру (2023). У доволі поетичній за формою вислову авторській програмі немає жодного слова про війну, але в символічних образах Дракона, полум'я і ранкового сонця передано мрії про настання жаданого світлого дня перемоги: «Я дивлюся у вікно на свічку на столі. У найспокійнішу ніч вона горить своїм спокійним полум'ям. Чотири ріки течуть навколо неї, оточуючи її, як сльози за всім, що мені дорого. Все, що не повернути і не згадати. І посеред свого самотнього полум'я Дракони спалює все навколо. Лише його гнучке тіло на стіні залишає тінь, яка до ранку перетворюється на промінчик ранкового сонця в моїй долоні. У ньому я вже бачу новий день»¹²². Перша частина твору має назву «Чотири ріки на свічці, що тане». Відкриває твір тихе щемливо-ліричне звучання обох скрипок, фоном для якого слугує мікромотивна підтримка різних оркестрових груп. Композиція цієї частини будується за принципом динамічних хвиль — наростань і спадів, напливів і відкатів, згущень і роз-

¹²² Максим Коломійць. «Чотири ріки» для двох скрипок і симфонічного оркестру (2023). Відеозапис симфонічного оркестру Львівської національної філармонії, диригент Володимир Сивохін, 24 листопада 2023 року <https://www.youtube.com/watch?v=gbHaiiSrO58&t=147s>

ріджень оркестрової фактури. У кульмінаційному розділі в ліричну стихію брутально вривається епізод із розв'язним вальсовим ритмом, що викликає асоціацію з розгулом нечистої сили. Завершальну подвійну каденцію побудовано як діалог солістів між собою та в перекличках з оркестром, однак в останньому динамічному сплеску оркестрового tutti чутно загрозливе «рвякання» міді як попередження про небезпеку майбутніх катастроф. Коротка і динамічна друга частина, що має назву «Політ Дракона», створює постмодерні алюзії до відомих оркестрових шедеврів XVIII-XIX століть. Так, початкове скандування одного звуку оркестровим tutti, арпеджовані пасажі, мерехтіння мажоро-мінору і загальна тривожність звучання нагадують фінальну частину Presto («Гроза») з другого концерту «Літо» циклу «Чотири пори року» Антоніо Вівальді. А провідна роль мідних духових, які постійно перебувають у слуховому полі реципієнта, відсилає до «Польоту Валькірій» Ріхарда Вагнера. У третій, фінальній частині твору Максима Коломійця під назвою «...промінь ранкового сонця в моїй долоні» повертається сумна лірична стихія. Початковий м'який унісон скрипок із підтримкою лише струнної групи розгортається в насичену полімелодичну оркестрову фактуру, яка ближче до кінця твору все більше розріджується і просвітлюється. У прозорій оркестровій тканині виділяються витончені тембри арфи, флейт, флажолети струнних і власне двох солюючих скрипок, які імітують голоси природи.

Творчі рефлексії на події війни знаходимо в доробку композитора, віолончеліста і поета Віктора Рекала. Одним із перших творів часів війни стала його сюїта «Сім простих світанків» для віолончелі соло. Прем'єра відбулася 20 травня 2022 року у виконанні автора.

В авторській програмі твору композитор зазначає: «"Прості світанки" — це сім світлих, мирних ранків, що населяють мрії та зіграють. Нехай це будуть дні тижня або сюїтний цикл — не важливо. Це музика про все найцінніше, що жило в душі до війни і лишилося там єдиним осередком сонцедайного тремтіння та щастя. Кохання, затуманена ранкова тиша десь понад озером, співи птахів, зачаровані роздуми...»¹²³.

У творі проникливе ліричне звучання віолончелі з застосуванням арпеджіато по всіх струнах (це всі непарні частини — перша, третя, п'ята, сьома) чергуються з епізодами ніби застиглого флажолетного звучання (парні частини — друга, четверта, шоста), в яких використовуються прийоми деташе, глісандо на флажолетах, мікроінтерваліка тощо. Пентатонічне ладове забарвлення 5-ої частини нагадує про східні музичні практики. Шосту частину побудовано на контрастному зіставленні натуралістичних прийомів: спочатку віолончель на високих флажолетах відтворює спів птахів, але раптово світлу ранкову ідилію порушує різкий чужорідний звук — імітація сигналу тривоги. В останньому номері сюїти повертаються схвильовані розлогі арпе-

¹²³ Віктор Рекало. Сюїта «Сім простих світанків» для віолончелі соло. Відеозапис в авторському виконанні 20 травня 2022 року. <https://www.youtube.com/watch?v=g6PshfGB730>

джіато, які є інтонаційною аркою до початку твору, і з'являється прекрасна жаліслива мелодія в українському народно-пісенному стилі з підголоском на одному звуці (бурдоном), що відсилає слухача до лірницької традиції.

Також Віктор Рекало написав проникливу музику до сучасного балету «Д.І.М.» (2022) на дві дії, присвяченого темі вимушеної евакуації, рефлексіям про дім, його простір, фізичний і духовний символізм.

Назва «Д.І.М.» метафорично вміщує два протилежні поняття — власне Дім, місце, де людина мешкає, і зашифроване словосполучення «До Іншої Могили». Хореограф-постановник вистави Ілля Мірошніченко, пояснюючи цю аббревіатуру, зауважив, що багато українських емігрантів, які змушені були залишити свої домівки через війну, більше ніколи не зможуть повернутися додому і навіть бути похованими в рідному місті чи селі¹²⁴.

Аудіальне оформлення балету містить три звукових пласти. Перший і найголовніший пласт — це стукіт коліс потяга, що рухається, сигнал гудка паровоза та інші шуми і звуки, які чує людина, подорожуючи залізницею. Ці шумові ефекти проходять крізь усю балетну виставу, особливо їх чутно на початку і в кінці першої дії, потім — у середині і в кінці другої. Символізм використання цього шумового пласта полягає у намаганні авторів вистави створити ефект подорожі, в яку вимушено відправилися тисячі українців, нагадати про людей, яких війна змусила залишити свою рідну землю. Варто зауважити, що творцями балету стали люди, які у воєнний час особисто пережили евакуацію з рідних домівок. Ще один звуковий пласт — це повна тиша, коли не чути ні стукоту коліс, ані музики. У ці моменти відбуваються пантомімічні сцени, наприклад, сцена з зерном у першій дії, яка має яскравий соціально-політичний підтекст: спочатку артисти танцюють, тримаючи мішки з зерном у руках, а потім висипають вміст мішків дотла і починають якийсь дикий танець на цьому зерні. Так автори вистави нагадують глядачам про конфлікт на українсько-польському кордоні, який розгорнувся саме під час війни (не без втручання проросійських сил), коли польський уряд заборонив імпорту українського збіжжя через територію Польщі на вимогу окремих польських політиків, які організовували блокаду української сільськогосподарської продукції на кордоні і висипали зерно з вантажівок¹²⁵. Найбільшої драматичної сили беззвучна пантоміма в балеті досягає в той момент, коли учасники «танцю на українському зерні» йдуть зі сцени, залишаючи одну артистку, котра в «танці відчаю» намагається врятувати розсипане збіжжя¹²⁶.

Нарешті, третій тип звукового континууму — це, власне, музика балету,

¹²⁴ Марія Катаєва. Вистава нагадує, що війна триває і щодня хтось втрачає свій дім, — Ілля Мірошніченко про кийську прем'єру балету «Д.І.М.». *Вечірній Київ*, 7 лютого 2024 року. <https://vechirniy.kyiv.ua/news/94610/>

¹²⁵ «Нищість і ганьба». Чому польські фермери висипали на дорогу українське зерно і знову заблокували кордон. *BBC News Україна*, 12 лютого 2024 року. <https://www.bbc.com/ukrainian/articles/cpdekqv7n99o>

¹²⁶ «Д.І.М.» — сучасний балет на 2 дії, музика Віктора Рекала. Відеозапис балету <https://www.youtube.com/watch?v=En6eyKW6HDk>

яку виконує струнний квінтет (дві скрипки, альт, віолончель і контрабас). Роль музики є ключовою у створенні тривожних настроїв, гнітючої атмосфери безвиході, відчаю, втоми, відсутності перспективи. У першій дії композитор використовує широкий спектр музично-виражальних засобів, зокрема, таких, як арпеджіато віолончелі по всіх струнах, тужлива мелодія скрипки на фоні органного пункту віолончелі, сонорні «плями» всього струнного квінтету, глісандування на флажолетах, що нагадує звук сигналу тривоги, удари древком смичка по струнах, тривожні репетиції на окремих звуках, секундова інтонація, яка довго розробляється в мінімалістичному стилі тощо. У другій дії, яка імітує обстановку бомбосховища (на це вказують декорації — розвішані скрізь речі, якісь стовпи, лінії електропередач, блочні панелі, що їх ледь видно в напівтемряві), безпросвітна, темна атмосфера підсилюється діалогом низьких струнних. Спочатку це «бруднуваті» квінти у віолончелі, потім віолончельне соло і дуєт із контрабасом. Тривожне тремлююче звучання, нескінченно довгі звуки в обох інструментів, детапе по відкритих струнах, розробка тематизму в техніці мінімалізму посилюють гнітюче враження. Однак певні моменти просвітлення в цьому балеті все ж таки є, і пов'язані вони з ліричною парою: в якийсь момент на сцені залишаються Він і Вона, котрі виконують лаконічний танець кохання під супровід ліричної мелодії віолончелі соло, до якої приєднуються контрабас і решта струнних. Утім, завершення балету є далеким від оптимізму. Протяжні звуки і ніби застигли звучання в партії кожного інструмента приводять до появи в ансамблі окремих мотивів лемківської народної пісні «Пливе кача», яка стала символом туги за полеглими героями Майдану і російсько-української війни. Останній суто музичний фрагмент у балеті пов'язаний із мінімалістичним повтором інтонаційних паттернів у скрипки і спільним звучанням усього струнного квінтету в класичному стилі. Завершальний стукіт коліс потяга у цій виставі символізує невпевненість у завтрашньому дні, але водночас і вказує на те, що, незважаючи на всі тягари і поневіряння героїв, життєва подорож триває.

Одним із перших творів про війну в оперному жанрі стала гра[н]д-опера *«Мистецтво війни»* Сергія Вілки (2022, автор лібрето — Мирослав Лаюк, режисер — Богдан Поліщук)¹²⁷. У визначенні жанру твору гра[н]д-опера застосовано гру слів. Перший варіант — «гранд-опера» — можна тлумачити в сенсі «велика опера». Другий варіант — «град-опера» — очевидно, слід розуміти в значенні «опера, дія якої відбувається під «градами»¹²⁸, тобто в небезпечній для життя обстановці.

¹²⁷ Прем'єра гра[н]д-опери *«Мистецтво війни»* відбулася 2 липня 2022 р. у Львівському органному залі. Виконавці: формація Nova Opera та Sed Contra Ensemble у складі: Ганна Кірш (сопрано), Андрій Кошман (баритон), Руслан Кірш (баритон), Олексій Фішук (бас-баритон), Павло Москаленко (тенор), Сергій Вілка (флейта), Андрій Надольський (перкусія), Дмитро Пашинський (кларнет), Віктор Рекало (віолончель). Відеозапис виконання твору https://www.youtube.com/watch?v=_l64yiQmwIE

¹²⁸ «Гради» — це назва старих радянських бойових машин БМ-21, оснащених реактивними системами залпового вогню, що їх застосовують росіяни у війні проти України.

Оперу створено за мотивами класичного давньокитайського трактату «Мистецтво війни», авторство якого приписують легендарному полководцю Сунь Цзи, котрий жив у VI–V століттях до нашої ери. У трактаті розглядаються різні аспекти ведення війни від вибору позиції у військовій стратегії та збору інформації про противника й місцевість до питань економіки війни, мобілізації, дисципліни та дипломатії. Як провідний підручник із військової стратегії і тактики свого часу, трактат «Мистецтво війни» не втратив актуальності і в наш час, його основні ідеї використовують не лише у військовій справі, а й в інших видах людської діяльності, в яких існує суперництво і протиборство (наприклад, спорт, бізнес тощо).

Візуальне оформлення вистави мінімалістичне: декорацій практично немає, лише якась довга дерев'яна лавка уздовж усієї сцени. Обстановка нагадує бомбосховище. Костюмів теж немає, всі виконавці виконують свої ролі у звичайному вуличному одязі. Замість оркестру використовується невеликий інструментальний ансамбль — фортепіано, орган, кларнет, віолончель, ударні.

Наскрізну драматургію опери побудовано за принципом чергування розмовних сцен із музичними номерами. Упродовж вистави солісти неодноразово звертаються до трактату Сунь Цзи і зачитують найважливіші фрагменти. Дивовижно суголосними нашому сьогоденню виявляються слова, написані понад дві з половиною тисячі років тому: «Той, хто знає і ворога, і себе, ніколи не програє війну. Той, хто знає ворога, але не знає себе, інколи програє. Той, хто не знає ні себе, ні ворога, програє кожну баталію». Або практичні настанови Сунь Цзи тим, хто хоче здолати ворога: «Спопелити армію ворога. Знищити вогнем запаси їжі. Спопелити вороже обладнання. Підпалити склади».

В опері використано багато символіки і натуралістичних аудіо-візуальних ефектів. Наприклад, цілком натуралістичним є введення до музичного оформлення початку вистави звуку сирени, до якого додаються сиреноподібні глісандо кларнета і віолончелі та імітація звуку тривоги голосами солістів (із закритими ротами). Натуралізм наявний і в одному з найкрасивіших номерів опери — баладі соліста-баритона. Паралельно з виконанням балади на сцені відбувається імітація навчань із тактичної медицини, відпрацьовується навичка розпізнавання живого/мертвого під час війни. У цій же сцені виконавці промовляють частину текстів російською мовою, озвучуючи коментарі російських окупантів у соцмережах, їхні враження від побаченого в Україні (наприклад: «Тут у будь-яку квартиру увійшов — і береш, що хочеш. Там такі будинки, що одуріти можна! Такі ремонти, побутова техніка — я такого в нас і не бачив. Ми тут мирних людей убиваємо» — *переклад з російської наш.* — О.Б.).

Одним із найважливіших символів твору є серце. Починається опера з ритмічного звуку пощипування струни препарованого фортепіано, який

імітує ритм людського серця. У початковому фрагменті тексту виконавиці згадується «мистецтво серцебиття», а закінчується опера благанням про захист до «Христового серця». Отже, кордоцентричність як одна з ключових рис української ментальності пронизує цей твір.

Символічним є епізод, у якому солісти-співаки збираються в коло і, ніби заклинання, під алеаторичний акомпанемент інструментального ансамблю багатократно повторюють: «Не ходи сюди, вороже, не ходи! Тут — наша земля». Символічним є й узагальнений образ зла у виконанні вокаліста з надзвичайно широким діапазоном — від сопрано до баритона. До його партії введено розширені вокальні техніки — розспівування приголосних «с», «р», спів на вдиху тощо, а в текстах використано наративи російської пропаганди, спрямовані на дестабілізацію обстановки в Україні (наприклад, «Є місця, за які не слід змагатися», «Є накази, які не належить виконувати»). Алеаторична техніка інструменталістів, застосована на початку «епізоду зла», змінюється сонористичними ефектами в кінці (якісь шурхоти, беззвучне дуття кларнетистом у мундштук інструмента тощо).

Друга половина опери пов'язана з символікою пам'яті. За сценарієм, перебуваючи у бомбосховищі, учасники вистави, щоб не нудьгувати, починають гру в міста — називають по черзі українські міста і населені пункти. Серед великої кількості назв гравці обирають саме ті міста, які найбільше постраждали від російсько-української війни: Маріуполь, Луганськ, Краматорськ, Куп'янськ, Ізюм, Ірпінь, Буча, Гостомель... Не забуто й топоніми Криму, анексованого росією ще в 2014-му році, — лунають назви Алушта, Алушка, Керч. За музичний супровід цього епізоду правлять окремі акорди фортепіано й пасажі інших інструментів, але в розпалі гри відбувається прискорення темпу, підсилення динаміки, хаотичне алеаторичне звучання інструментів стає все більш інтенсивним і на кульмінації починає заглушати голоси гравців, даючи слухачам зрозуміти, що населених пунктів, які постраждали від злочинних дій окупантів, насправді значно більше.

Символіка пам'яті є основою тексту найкрасивішого сольного номеру опери — балади соліста-баритона в супроводі віолончелі, фортепіано та ударних у естрадно-джазовій манері («Розкажи, як із церкви подалі від бомб під пахви виносять Ісуса... Як туляться в сховищах люди і як розриваються дамби»). Авторами рухало прагнення нічого не забути, донести до сучасників і нащадків правду про злочинні діяння ворога на святій українській землі.

Заключний вокальний ансамбль також є символічним, бо він уособлює духовну традицію православного християнства — молитовне звернення і прохання про захист до Святої Трійці, Богородиці, Святого Миколая, Святої Варвари і всіх небесних сил.

Активну і послідовну громадянську позицію від самого початку війни зайняла композиторка зі Львова Богдана Фроляк. Розуміючи важливість мистецтва як зброї у гібридній війні, мисткиня продукує все нові творчі ідеї

та втілює їх у масштабних музичних жанрах. Співпраця з провідними виконавськими колективами і диригентами України і Європи відкриває її музиці широкий шлях і долучає творчий голос композиторки до когорти борців з антигуманними силами зла.

Рефлексії на трагічні події війни втілені в одному з перших творів Богдани Фроляк часів повномасштабного російського вторгнення — *Концерті для віолончелі з оркестром* (2022)¹²⁹. Музика твору як спроба філософського осмислення нашої буремної епохи віддзеркалює світовідчуття і складні душевні переживання сучасної людини: страждання, сум'яття, внутрішній протест — і водночас надію і мудрість, що приходять через душевний біль і зцілюють, просвітлюють людину, укріплюючи її у вірі. Загальний тонус початкових розділів Концерту — насторожено-тривожний. Вступне щемливе соло віолончелі рясніє експресивними пасажами, розмовно-речитативними репліками, сплесками-арпеджіато, тремолованням. Утім, у партії соліста є досить багато кантиленних епізодів широкого дихання і ліричних тем, які дають змогу розкрити великі виразові можливості інструмента і передати широку гаму емоційних станів. Оркестр підтримує соліста «багатоповерховими» акордовими комплексами, які часом змінюються на статичні, ніби застигли звучання, що тягнуться. В одному з епізодів звучить прекрасна мелодія у скрипки соло в супроводі струнної групи оркестру та челести, партію якої викладено в ре мінорі фігураціями типу «альбертієвих басів». Віолончель відходить на другий план, долучаючись до оркестрового супроводу з тридольними вальсоподібними піцкато. У другому проведенні «альбертієві баси» переходять у партію арфи, а віолончель повертає собі сольну функцію, розцвічуючи прекрасну мелодію новими тембральними барвами. Цей епізод у класико-романтичному стилі є ніби спогадом про прекрасну епоху, яка давно минула. Наступна за цим каденція соліста подібна до емоційного і відвертого монологу-сповіді, в якій вгадується розмаїтий спектр настроїв і станів. Їхній зміст допомагає дешифрувати музична лексика каденції, яка є досить віртуозною й різноманітною: від активного різкого руху, стрибків на широкі інтервали і «розбігу» арпеджіато до співучої кантилени і ремінісценцій вальсового ритму. У момент найвищого драматизму вступає оркестр із несподівано страхітливим звучанням tutti, унісонним скандуванням окремих звуків і завиваннями мідних духових. Як реакція на вторгнення «злої сили», в партії соліста з'являються спочатку драматичні, а потім ламентозні інтонації. Партія оркестру теж трансформується, поступово повертаючись до застиглих, статичних звучань, на фоні яких віолончель продовжує свій монолог. Фазу заспокоєння завершує суто оркестровий епізод, який має більш

¹²⁹ Твір має присвяту відомому українському композиторові і віолончелісту Юрію Ланюку. Прем'єра Концерту відбулася 25 травня 2022 року у Львівському органному залі у виконанні Оксани Литвиненко (віолончель) та симфонічного оркестру Львівської національної філармонії під керівництвом Володимира Сивохіпа. Відеозапис виконання твору з концерту <https://www.youtube.com/watch?v=byL853gHpdQ&t=439s>

стриманий, урівноважений характер, а репліки міді — благородний тон. Новий етап розвитку починається з досить жвавих експресивних пасажів соліста, які нагадують мову людини, котра щось говорить дуже швидко, ніби захлинаючись від хвилювання. Солістові «відповідають» фагот, бас-кларнет, інші інструменти оркестру, далі діалог соліста і оркестру розгортається на фоні застиглих оркестрових ліній, які тут, порівняно з пасивним початком Концерту, перетворюються на свою протилежність: невпинне наростання динаміки надає цьому заляклому звучанню загрозливого характеру, агресивності ворожой сили, що насувається, тисне з усіх боків. Конфліктне зіткнення протилежних сил, що їх уособлюють соліст і оркестр, у найвищій фазі напруги активізує трубні гласи мідних духових і підкреслено ритмічне бухкання ударних. Як і в першій кульмінаційній хвилі, реакцією на вакханалію зла є гальмування руху і трагічно-ламентозні «висловлювання» соліста на тлі замерлих, пониклих оркестрових ліній. Мелодично і гармонічно виразний епізод «плачу» віолончелі в супроводі струнної групи оркестру належить до найбільш проникливих ліричних сторінок партитури Концерту Б. Фроляк. Поява ре-мінорних «альбертієвих басів» челести на фоні застиглих звучань оркестрових акордів з попереднього розділу знов нагадає про далеке прекрасне минуле. В одному з останніх епізодів з'являються дзвони — символ скорботи і пам'яті; арпеджовані хвилі у соліста під застиглий акомпанемент оркестру вже не такі активні, а ніби надломлені, втомлені від боротьби. У заключній каденції соліста до тягучих оркестрових ліній додаються дзвіночки і пасажі-сплески у високих дерев'яних духових, звучання поступово умиротворюється і просвітлюється, в урочистих тризвучках міді нарешті виразно окреслюється і закріплюється в оркестрі тональність ре мажор. Світлу мажорну оркестрову вертикаль, у якій розчиняється тихий трепетний голос віолончелі, не може затьмарити короткочасне накладання незмінних ре-мінорних «альбертієвих басів» арфи, які востаннє нагадують про прекрасне минуле.

Перехід від темряви до світла є основою концепцій інших творів Б. Фроляк часів війни, зокрема композиції *The Way* («Шлях») для симфонічного оркестру (2023)¹³⁰. В авторській програмі зазначено: «Назва твору символізує рух від темряви до світла. Від темряви, яку ми зараз переживаємо через призм війни, і зла, яке принесла на нашу землю росія. І до світла, до якого ми прагнемо і неминуче прийдемо, бо інакше цей світ не має сенсу. Боротьба світла і темряви — одвічні питання існування Всесвіту — зараз сконцентровані і спресовані в часі і просторі. І ми перебуваємо в центрі цієї боротьби. Світло переможе»¹³¹. Три великі розділи твору послідовно втілюють автор-

¹³⁰ Прем'єра твору відбулася 29 червня 2023 р. у виконанні Молодіжного симфонічного оркестру України під управлінням О. Линів. https://www.youtube.com/watch?v=AinusDodjNc&list=RDAlnusDodjNc&start_radio=1

¹³¹ Відеозапис виконання твору Б. Фроляк *The Way* на фестивалі Young Euro Classic 2023 <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=9jVinCZxTow>

ську концепцію в образах-станах, для вербального означення яких найкраще підходять такі концепти: Тривога, Печаль, Просвітлення. Різкий початковий удар оркестру провокує тривале напружене тремоловання струнних. На символічному рівні ці звукові ефекти можна асоціювати з вибухом, що викликає страх, тривожність, тремтіння. Кілька хвиль спадів і посилень напруги, в яких основну роль має тягуче звучання струнних, яке гуде і ніби з величезними зусиллями здійсмається вгору, приводять до кульмінаційного оркестрового tutti. Другий розділ — це хорал струнних, що звучить як реквієм. Дуже сумна музика з нескінченними модуляціями і довгими зупинками на кожному акорді розгортається у протилежному низхідному русі. Ефект поступового сповзання вниз підсилюють короткі низхідні глісандо у віолончелей, які згодом переходять до скрипок. Довгі тягучі статичні звучання оркестру в низькому регістрі утворюють похмуру сонорну пляму, в якій виділяються окремі голоси духових і струнних. Оркестрова тканина досягає просвітлення лише у третьому розділі твору, про початок якого сигналізує поява чітко визначеної тональності й утвердження фа-мажорного акорду. Довге перебування на цьому акорді, розцівчування його м'якими мелодичними фразами скрипок і віолончелей, короткочасні відхилення в інші тональності і повернення до тоніки нарешті занурюють слухача в такий жаданий стан спокою, дають змогу забути про всі тривоги і печалі та насолодитися красою гармоній і оркестрових барв. Заклучний епізод, у якому скрипка соло виконує прекрасну мелодію на фоні елегійно-баркарольного акомпанементу струнних, символізує перемогу світла, ідилію природи, єднання людини зі Всесвітом.

Іншу концепцію світла в музиці, ближчу за символікою до *Lux aeterna* (Вічне світло) в реквіємі, виявляємо у творі Б. Фроляк *Let There Be Light* («Нехай буде світло») для симфонічного оркестру (2023)¹³². В інтерв'ю після концерту, під час якого відбулася світова прем'єра цього твору, авторка зізналася: «Нехай воно буде, це Світло для України, в Пам'ять про тих, хто загинув задля цього Світла. І з Вірою в це Світло. Музика саме про це. Попри те, що головною темою твору є Світло (а я хотіла, щоб відчуття його було мало не на фізичному рівні), в цій музиці присутні і біль, і трагедія, і Молитва. Уся музика, яку зараз створюю — вона про Україну, незалежно від того, якою мовою вона написана. Думаю, всі українські митці відчують зараз те саме»¹³³.

З ледь чутного початкового тремоло струнних, у яке вкраплюються звуки арфи, несподівана динамічна хвиля утворює вібруючий сонорний клас-

¹³² Світова прем'єра твору Б. Фроляк *Let There Be Light* («Нехай буде світло») відбулася 14 липня 2023 року на відкритті щорічного фестивалю BBC Proms. Симфонічним оркестром BBC диригувала запрошена фінська диригентка, українка за походженням Даля Стасевська. Аудіозапис твору Б. Фроляк <https://www.youtube.com/watch?v=aUkzo3zjbU4>

¹³³ Поліщук Тетяна. Богдана Фроляк: «Музика завжди зі мною, бо це моє життя». *Music Review Ukraine*, 19 липня 2023 року. <http://www.m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/63B2C4C2E86E02A1C22589F1003F7AD1?OpenDocument>

тер оркестру. З нього народжуються чудернацькі, фантастичні звучання — розкішно оркестровані багатоголосні оркестрові вертикалі, що асоціюються зі сторінками балету «*Жар-птиця*» Ігоря Стравінського та музикою французьких імпресіоністів. Британський музичний критик Джим Прітчард теж небезпідставно відчув імпресіоністичність цієї оркестрової п'єси, про що написав у своїй рецензії на концерт: «Фроляк, здається, перебувала під впливом французьких імпресіоністів, і на думку спадали «Пеллеас і Мелізанда» та «Післяполудневий відпочинок фавна» К. Дебюссі, а також «Дафніс і Хлоя» М. Равеля»¹³⁴. Барвистість партитури посилюється в низці інструментальних соло на тлі рухливих сонорних вертикалей оркестру: гобоя, якого «підсвічують» дзвони і вібрафон; віолончелі, що їй по чергово вторять фагот, кларнет і флейти; нарешті, скрипки соло на фоні фортепіанних і арфових глісандо. Виразні, спокійні фрази кожного з солюючих інструментів за тембром, темпоритмом, диханням нагадують людську мову, а загальний елегійно-медитативний характер музики початкового розділу занурює слухача в молитовний стан.

Різким контрастом вриваються грубі «ривкання» тромбонів, що уособлюють фатальну, злу силу, а наростаюче драматичне оркестрове tutti, в якому виділяється тембр труби, посилює настрої бентежності та відчаю. Тема струнних на кульмінації звучить трагічно і приречено, як плач за загиблими.

Останній розділ утворює тембрально-тематичну арку до початку твору: з тихого рокоту низьких струнних і краплень арфи виростає знизу вгору багатопаровий вібруючий сонорний кластер оркестру, але у фіналі він якийсь насторожено-тривожний. Побудовування сонорної оркестрової вертикалі повторюється ще двічі, в останньому проведенні додаються дзвони, арфа і тремоловання скрипок у високому регістрі. Завершення твору відчувається як щось містичне: тут є і дивний шурхіт, і беззвучне дуття у тростини, і ледь чутне фрулато духових, які вкупі з тихим подзенькуванням дзвіночків повільно розчиняються у просторі¹³⁵.

Концерт для гобоя з оркестром (2022) Богдани Фроляк¹³⁶ — досить об'ємний п'ятичастинний твір, особливістю якого є чергування руху і статичності, швидких і повільних частин і контрастних розділів усередині окремих частин. Незвична для інструментального концерту кількість частин дає підстави припустити, що твір має ознаки впливу класико-романтичного

¹³⁴ Jim Pritchard. BBC Proms 2023 begin with thoughts of Ukrainian resistance undermined by an odd choice of music. 15.07.2023. <https://seenandheard-international.com/2023/07/bbc-proms-2023-begin-with-thoughts-of-ukrainian-resistance-undermined-by-an-odd-choice-of-music/>

¹³⁵ Дж.Прітчард назвав фінал твору Б. Фроляк «моторошним». Див. <https://seenandheard-international.com/2023/07/bbc-proms-2023-begin-with-thoughts-of-ukrainian-resistance-undermined-by-an-odd-choice-of-music/>

¹³⁶ Світова прем'єра *Концерту для гобоя з оркестром* Б. Фроляк відбулася під час концерту закриття Днів української музики у Варшаві 10 вересня 2023 року. Солоістом був Ігор Лещишин — видатний український гобоїст, який мешкає і працює в США. Оркестром New Wroclaw Philharmonic керував Роман Ревакович. Відеозапис виконання твору з концерту <https://www.youtube.com/watch?v=2MCSttIXQc8>.

програмного симфонізму, зокрема п'ятичастинних Шостої («Пасторальної») симфонії Л. ван Бетховена, «Фантастичної симфонії» Г. Берліоза, П'ятої симфонії Г. Малера тощо. Динамічну першу частину Allegro викладено в контрастній тричастинній формі зі швидкими крайніми і повільним середнім розділами. Стрімкий рух у партії соліста, підтриманий оркестром, змінюється барвистим неоімпресіоністичним звукописом, повільною кантиленою гобоя з м'яким східним колоритом звучання, про що свідчать специфічні прикраси-мелізми. Однією з особливостей цього Концерту є введення до складу оркестру партії клавесина як особливої тембральної барви, а, з іншого боку, як ознаки необарокового стильового спрямування твору. Спосіб викладення неквапливої другої частини Moderato є діалогічним, що визначається чергуванням епізодів суворого унісону струнних у низькому регістрі й зосередженого монологу-роздуму гобоя на тлі застиглого акорду струнних. Довгий мажорний тризвук у кінці сприймається як просвітлення настрою цієї в цілому похмурої музики. Третя частина Allegro — це гротескна жанрово-танцювальна сценка у формі рондо, яка за змістом і місцем розташування відповідає скерцо в класичному сонатно-симфонічному циклі. Хвацька мелодія у соліста з її повтором оркестровим tutti, канонічні переклички-передражнювання соліста іншими інструментами оркестру, жартівливі глісандо туб і тромбонів, постійна присутність у звуковій палітрі «альбертієвих фігурацій» клавесина — ці та інші засоби створюють ефектну музично-гумористичну картинку. Повною протилежністю є четверта частина Moderato, в якій домінує щемлива лірика і стан безмежної світлої печалі, як у повільних частинах інструментальних концертів Моцарта. З першими звуками прекрасної гобойної кантилени в слуховому полі відразу виникає алузія до другої частини знаменитого моцартівського *Концерту для фортепіано з оркестром № 23*. На користь стилізації саме цього твору Моцарта свідчить те, що Богдана Фроляк використала ту саму тональність фа-дієз мінор, подібні секундні і секстові ходи на початку мелодії, паралельні терції й сексти в супроводі, групету наприкінці фраз. Оркестровка цієї частини теж по-моцартівськи прозора: в основному, солістові акомпанує струнна група оркестру з додаванням кількох духових та арфи. До речі, це єдина частина у творі, в якій практично відсутній тембр клавесина як символ активності та нестримного руху. Клавесин з'являється лише в останніх тактах четвертої частини: йому доручено вступний пасаж, що передуює каденції соліста. У каденції гармонія, краса і спокій, які встановилися упродовж четвертої частини, раптом починають руйнуватися і спотворюватися, звучання робиться різким, у хід ідуть сучасні прийоми гри і звуковидобування на гобої, часто — на межі можливостей інструменту і виконавця (зокрема застосовуються портато, мультифоніки, чвертьтони, фултон або резонансне звучання, мартле, вібрато, дуже часто присутній прийом crescendo або diminuendo на одному звуці тощо). Каденція насичена нестійкими інтервалами, зокрема тритона-

ми, в пасажах часом з'являються «уламки» барокових групето і східної мелізматички з першої частини. У фіналі Концерту Allegro повертається активний рух, тут, як і в першій частині, застосовано контрастну тричастинну форму (швидкі крайні частини і повільна середня). Партію соліста характеризують складні вигадливі й віртуозні пасажі, в оркестр проникає стихія танцювальності у вигляді вальсових ритмів. Повільний середній епізод із примхливим звучанням гобоя на тлі тягучого звучання оркестру, в якому виділяються скрипка соло і клавесин, ненадовго нагадує про сумний настрій. Завершальний розділ — це стрімке зростання напруги партії соліста та оркестрового tutti і рух до заключного кульмінаційного акорду.

Таким чином, *Концерт для гобоя та симфонічного оркестру* Б. Фроляк за концепцією, способами її втілення та жанровими обрисами наближається до симфонії-концерту. До такого висновку спонукають масштабність задуму Концерту, симфонізм мислення композиторки та синтез форм інструментального концерту і великої симфонії з орієнтацією на стилістику класикоромантичного симфонізму. Водночас зауважимо на постмодерністському на шаруванні у творі стильових елементів різних епох від бароко до сучасності. Загалом у Концерті втілено концепцію багатобарвності й мінливості буття, в якому завжди є рух і статика, гумор і лірика, а також Краса, Гармонія і Світло.

Однією з важливих ідей у творчості Богдани Фроляк є намагання пояснити події російсько-української війни дитячій аудиторії. Увагу композиторки привернула книжка Романи Романишиної та Андрія Лесіва під назвою *«Війна, що змінила Рондо»*. Богдана Фроляк написала музику до однойменної театральної вистави, яка була поставлена у варшавському дитячому театрі «Гулівер» 17 вересня 2022 року в рамках Міжнародного музичного фестивалю «Варшавська осінь — 2022»¹³⁷. Спектакль в алегоричній казковій формі розповів польським дітям про події, які відбуваються зараз в Україні.

Рондо — це ідилічне квіткове містечко, мешканці якого піклуються один про одного, вирощують квіти в оранжереї, слухають і виконують твори Моцарта. Усе змінюється, коли до містечка приходить Війна, занурюючи місто в темряву, руйнуючи і знищуючи все на своєму шляху, навіть квіти — символ міста. Головні герої — діти Данко, Фабіан та Зірка — опиняються в складній ситуації. Через постійні тривоги і страх, перебування в темряві, загибель квітів герої забувають про колишнє щасливе життя в прекрасному містечку. Фабіан шукає свій загублений щоденник, намагаючись пригадати, яким було їхнє місто до появи Війни. Зрештою, саме повернення пам'яті дає героям сили прогнати Війну, подолати зло і відновити втрачену гармонію, світло і красу свого улюбленого містечка.

¹³⁷ *Warszawska jesień*. Międzynarodowy festiwal muzyki współczesnej. 16-24 września 2022. Książka programowa. S.63-66.

Отже, головною темою вистави є пам'ять. Сюжет книжки містить широкий спектр образів та емоцій, які відображуються в музиці вистави. Це тонкий ліризм і ніжність (образи квітів), а також настрої головних героїв, які еволюціонують від стану безпорадності при зіткненні з агресією і злом війни як жахливим світом насильства і терору до духовної сили, мужності і рішучості. Музика створює канву для цих образів, які виражаються через музичну мову: комбінація прозорої мелодичної тканини з драматичними епізодами, сповненими складних гармоній і сонористичних ефектів. Комбінація акустичних інструментів (струнне тріо) та електроніки дає багато можливостей для демонстрації різних станів і настроїв, проте роль музики не є суто описовою. Музична форма визначає структуру всієї вистави, створивши дивовижний світ, у якому добро перемагає зло, а світло — темряву.

Глибоко особистою рефлексією композиторки Вікторії Польової на наслідки варварського вторгнення в Україну став твір *«Буча. Лакрімоза»* для скрипки та симфонічного оркестру (2022)¹³⁸. Композиторка звертається до європейських традицій реквієму. Трагедійний зміст лакрімози — найскорботнішої частини реквієму — визначив образність твору, зокрема його крайніх розділів. Основну роль в них відведено щемливій мелодії скрипки соло по висхідних звуках арпеджіо на фоні тихого протяжного акорду струнних. Кожна наступна фраза мелодії соліста здійснюється на нову висоту, до ледве чутного фону струнних вкраплюються тривожні постукування по дерев'яній коробочці. В окремих пасажах скрипки соло вгадується імпровізаційна манера українського традиційного народно-інструментального виконавства. Чимало смислових конотацій виникає у зв'язку з використаною у творі алюзією до знаменитого скрипкового концерту *«Зима»* з циклу *«Чотири пори року»* Антоніо Вівальді. Це і символічне означення пори року — часу перших днів війни, коли відбувалися трагічні події в Бучі, Бородянці та інших містах України, що потрясли весь світ своєю жорстокістю і цинізмом, це й ностальгія за прекрасним минулим, яке ніколи не повернути, і ідея діалогу епох, у кожній з яких є свої трагедії і катастрофи. Цілком натуралістично, різкою атакою вривається епізод ворожого наступу: гучна какофонія оркестру tutti з завиваннями мідних духових і одноманітним «тупим» ритмом ударних, що заглушає тендітний «голос» скрипки і струнних. Перед слухачем ніби проносяться неоекспресіоністичні картини: ворожа техніка, яка гатить куди попало і чавить усе живе на своєму шляху, зруйновані українські міста, вчорнілі від пожеж будинки з проломами у стінах і дірами замість вікон, розкидані по вулицях людські тіла... Повернення ламентозних фраз скрипки соло в репризному розділі відбувається на зміненому, ніби дефор-

¹³⁸ Світова прем'єра твору відбулася в межах Бетховенського фестивалю в Бонні 29 серпня 2022 року у виконанні Молодіжного симфонічного оркестру України (соліст — Андрій Мурза, диригентка — Оксана Линів). Відеозапис виконання твору з концерту Victoria Poleva - "Bucha. Lacrimosa" (World Premiere)

мованому тлі. Ним слугує тихий сонорний кластер оркестру, з якого виділяються тембри то кларнета, то флейти, які вторять солістові. Заключне насторожене торохтіння дерев'яної коробочки зависає в повітрі моторошною непевністю, заціпенінням, що леденить душу.

Чимало творів українських композиторів «кодують» музичними засобами майбутню перемогу, відбудову і процвітання України.

Твір Вікторії Польової *NOVA* для симфонічного оркестру (2022) з присвятою мужності України¹³⁹ був написаний у перші дні війни. Як зізналася композиторка, «це моя частка наближення перемоги і низький уклін нашим воїнам. Тоді я ще не знала, не могла навіть припустити, наскільки страшною буде війна, але це було передчуття»¹⁴⁰. Відкриває твір епізод двох солюючих труб, які грають імпровізаційно, ніби змагаючись у винахідливості, цілком у дусі карпатських трембіт. Згодом додаються тромбон і великий барабан, який відбиває такт. Мистецьке змагання труб переривається жорстким механістичним ритмом оркестрового епізоду, де основну роль виконують фортепіано та ударні, до яких згодом приєднуються всі струнні. У цій масі, яка примітивно «топчеться» на одному звуці і бухкає, все ж таки виділяються яскраві тембри двох труб. Оркестр ніби намагається задавити, знищити солістів, але у процесі розвитку відбувається дивовижна трансформація: тупа механістична маса кудись зникає, звучання просвітлюється і стає радісно-переможним. Другий «наступ» оркестру на солістів є ще більш інтенсивним і страхітливим, із завиваннями і лементом мідних духових (зокрема тромбонів), але він теж якимось швидко «згортається». Залишається рівномірний чіткий ритм малих барабанів, на фоні яких знов, як і на початку, чути чисті яскраві тембри двох труб в імпровізаційній манері карпатських награвань. Барабан ще кілька тактів відбиває чіткий дріб — і настає повна тиша. Композиторка ніби моделює в своїй уяві і наближає цю майбутню тишу як символ закінчення війни і перемоги України.

Масштабний вокально-симфонічний твір Олени Ільницької «*До перемоги*» для секстету солістів та симфонічного оркестру (2023)¹⁴¹ побудовано за принципом чергування світлих пантеїстичних картин мирного життя і пробудження природи та агресивних епізодів варварського вторгнення. В епізодах миру (які пізніше перетворюються на епізоди затишшя) домінують тихі звучання, світлі оркестрові барви, сонорно-алеаторична палітра з вкраплен-

¹³⁹ Прем'єра відбулася у Познані та Варшаві у виконанні Варшавського філармонійного оркестру «Sinfonia Varsovia» під керуванням Анджея Бореяка. Відеозапис виконання твору з концерту Victoria Vita Polevá — Nova — dedication to the courage of Ukraine

¹⁴⁰ Допис Вікторії Польової на її персональній сторінці у соціальній мережі Facebook від 11 жовтня 2022 р. <https://www.facebook.com/victoriavita.poleva>

¹⁴¹ Твір уперше прозвучав на закритті IX фестивалю «Дні української музики» у Варшаві 10 вересня 2023 року. Виконавці: Вроцлавський філармонійний оркестр, вокальний секстет proMODERN, диригент Роман Ревакович. Відеозапис виконання твору з концерту OLENA ILNYTSKA — “To Victory” for vocal sextet and orchestra (2023)

нями тембрів флейти, дзвіночків, арфи, вібрафона, до яких часом додається колоритний тембр цимбалів як український національний звуковий ідентифікатор. Епізоди війни пов'язані з тривожними, гучними і страхітливими звучаннями, які створюються посиленою роллю мідних духових, гулом барабанів, підкреслено ритмізованими оркестровими тутті, завиваннями тромбонів, які імітують сигнали небезпеки тощо. Голоси солістів використовуються або в епізодах тиші як додаткова фонічна барва, або як реакція на епізоди нашествия, з інтонаціями плачу за загиблими. Олена Ільницька майстерно застосовує нові вокальні техніки — глісандування, вокальні кластери, шепіт, озвучування приголосних (с, ш), спів в імпровізаційній манері. В одному з таких розділів використано текст української народної колискової пісні «Ой, ходи сон», мелодію до якої написала сама композиторка. А кульмінацією твору є обробка для чоловічого вокального тріо лемківської народної пісні «Пливе кача», що стала символом трагедії українського народу на Майдані в 2014-му році та всієї російсько-української війни.

П'ятичастинна «Симфонія Незламності» Олега Безбородька (2024)¹⁴² — це не лише музичний твір, а своєрідний культурний маніфест українського народу, в якому відображено його дух, історію, страждання, волю до свободи і мирного життя. Кожна з п'яти частин має символічну програмну назву: «Мрія», «Пошесть», «Попіл», «Воля», «Птах». Як зауважив в інтерв'ю радіо «Культура» композитор Олег Безбородько, перша частина символізує мрію кожного українця про велику, сильну, незалежну Україну. При написанні першої частини симфонії композитор згадував і про найбільший у світі український літак Ан-225 «Мрія», який був по-варварськи спалений росіянами в Гостомелі під Києвом у перші дні повномасштабного вторгнення в лютому 2022-го року. У цій частині також закодовано музичний символ: симфонія починається з алюзії на фортепіанну п'єсу «Мрії» Миколи Лисенка¹⁴³. Музику першої частини характеризує імітація голосів природи, чисте, світле, споглядальне звучання, яке створюється засобами тембрової драматургії, зокрема використанням дзвіночків, дерев'яних духових у високому регістрі на фоні піцикато струнних, кантіленних мелодій у скрипок, соло скрипки, віолончелі, м'яких кластерів струнних, перекличок оркестрових груп тощо. Різноманітні сонорно-темброві ефекти поєднуються з засобами мінімалізму (репетитивною технікою). Повною протилежністю є друга частина симфонії, «Пошесть», в якій символічно зображено ворога і принесені ним на українську землю хаос і руйнування. Цікаво, що для цієї частини композитор обрав специфічну позначку темпу — «Люто і мерзотно». У тупо-

¹⁴² Прем'єра «Симфонії Незламності» відбулася 25 серпня 2024 року у Львівському органному залі у виконанні симфонічного оркестру Луганської обласної філармонії, диригент Іван Остапович.

¹⁴³ Галась Світлана. Це класика. Програма радіо «Культура» 1 жовтня 2024 року. Розповідь про прем'єру «Симфонії незламності» Олега Безбородька <http://www.nrcu.gov.ua/channel.html?channelID=3&progID=822&sliderIndex=28&date=2024-10-01®ID=7>

му одноманітному звучанні оркестру, що імітує гул ворожих літаків, значну роль мають мідні духові та ударні. Для створення образу ворога автор вдається до алюзії на російську народну пісню «Ах вы сени мои сени», яку виконують низькі струнні штрихом піцикато, імітуючи тембр балалайки. Далі тема розробляється в дусі соцреалістичного симфонізму, часто — з пафосними арпеджованими пасажами труби. Ритмічні удари оркестру і стукіт малого барабана, «пританцювувачий» ритм, брутальне звучання міді створюють враження якоїсь дійсно мерзотної вакханалії зла. Друга алюзія до російського фольклору — відома пісня «Во саду ли в огороде», мелодія якої весь час викривлюється, розвивається поліфонічно в різних групах оркестру, перебивається то тромбонами, то ударними, згодом перший елемент теми вичленовується і проводиться безліч разів під завивання мідних духових. Третій «ворожий» музичний символ — алюзія на тему Першого фортепіанного концерту Петра Чайковського. Цей твір має особливі конотації в контексті російсько-української війни, бо після окупації Маріуполя росіянами саме він прозвучав у концерті на руїнах Маріупольського драматичного театру, де загинули сотні українських мирних мешканців. Третя частина — інтермеццо «Попіл» — передає відчуття болю, спустошення і втрат. У ній звучить алюзія на Другу прелюдію з циклу «*Пять прелюдий*» ор. 44 Бориса Лятошинського — один із найтрагічніших фортепіанних творів, написаний під час Другої світової війни. Тремтливі тихі звучання струнних, флажолетні і піцикатні епізоди, велика кількість пауз, позамузичні шуми (беззвучне дуття в мундштуки дерев'яних духових) викликають в уяві картини випаленої загарбниками української землі. Центральна четверта частина симфонії — «Воля» — втілює ідею свободи, звільнення від ворожої навали. У плані музичної драматургії боротьба протилежних сил увиразнюється на рівні символічного зіткнення «російського» і «українського» тематизму. Крізь елементи російської пісні «Во саду ли в огороде» буквально продирається широка розспівна мелодія у скрипок, в якій відчувуються українські народнопісенні інтонації. Значну роль відіграють мотиви пісні «Ой, у лузі червона калина» — гімну українського спротиву. Тут є ремінісценції з третьої частини «*Симфонії Незламності*» та автоцитата з твору «*Коммос 2022*» О. Безбородька, що став рефлексією на ракетну атаку по Вінниці. Активна войовнича розробка символізує боротьбу добра і зла, у тембровому плані велике значення в ній має група мідних духових. «Український» тематизм перемагає «російський», який розчиняється і зникає. На кульмінації звучання просвітлюється і стає урочисто-гімнічним. Заключна частина, «Птах», символізує надії на перемогу та відродження. Авторська позначка темпу — «Трепетно, відроджуючись» — дає вказівку щодо образного змісту фіналу симфонії. Сумну мелодію флейти соло, в якій композитор поєднав елементи кількох українських народних пісень, підхоплюють скрипки, потім фагот, гобой, а далі вона переходить до групи мідних духових, все біль-

ше просвітлюється, героїзується, насичується переможними фанфарними інтонаціями. Оркестрова маса рухається вгору, до світла. У кінці фактура розріджується, образно-тембровою аркою до початку симфонії звучать пантеїстичні голоси природи і флейтові награвання. Останнє оркестрове кресендо і заключний удар гонга символізують остаточну перемогу світла над темрявою, утверджують віру в те, що Україна воскресне і відродиться, як Фенікс із попелу.

Отже, у цьому підрозділі було представлено лише невелику частку сучасної композиторської творчості, присвяченої темі російсько-української війни. У розглянутих творах відрефлексовано особисті психологічні травми митців, помножені на травматичний досвід багатьох попередніх поколінь українців. Не відмовляючись від натуралістичного зображення війни, всі автори прагнуть передати образи зла емоційно, розкрити внутрішній світ людини у переживанні страшного досвіду і водночас дати надію, показати шлях до світла і запевнити, що добро обов'язково переможе.

Тематика творів часів війни і про війну є надзвичайно широкою від інтимної лірики, спогадів про прекрасне минуле і нагадувань про красу світу і швидкоплинність буття до тривожних настроїв, роздумів про смерть, скорботи, плачу за загиблими і молитви. Деякі композитори порушують у своїх творах складні соціальні теми, пов'язані з війною (наприклад, вимушеної еміграції), не уникають і гострих політичних акцентів (як у сцені з розсипаним українським зерном на польському кордоні в балеті «Д.І.М.» В. Рекала). Цікаво, що в багатьох творах пропонуються символічні сценарії подолання ворога і наближення перемоги України: наприклад, за допомогою озвучування стратегем давньокитайського трактату Сунь Цзи і молитовно-духовного захисту (гра[н]д-опера «Мистецтво війни» С. Вілки), символічної перемоги світла над темрявою в звуковому континуумі (твори Б. Фроляк), моделювання типів як майбутнього миру (NOVA В. Польової), перемоги української пісенності над російською («Симфонія Незламності» О. Безбородька).

Музично-виражальні засоби розглянутих творів також різноманітні: використання драматургії тембрів, виразових можливостей григоріанського хоралу і реквієму (М. Коломієць, В. Польова, Б. Фроляк), стилізація музики В.А. Моцарта (Б. Фроляк), алюзії до творів А. Вівальді (М. Коломієць, В. Польова), Р. Вагнера (М. Коломієць), П. Чайковського (О. Безбородько), композиторів-імпресіоністів (Б. Фроляк), українських композиторів М. Лисенка й Б. Лятошинського (О. Безбородько), введення пентатоніки і східної мелізматичності (В. Рекало, Б. Фроляк) тощо. Активно використовуються засоби тонального і атонального письма, алеаторики, сонористики, мінімалізму, розширені виконавські техніки.

Загалом музичні засоби, якими послуговуються українські композитори для відображення війни, поділяються на кілька типів (див. Таблицю 1):

Таблиця 1

Типи музично-виразових засобів у творах українських композиторів часів російсько-української війни (2022-2024)

Музично-виразові засоби	Деструктивні образи	Позитивні образи
Натуралістичні	реальний звук сирени та/або його імітація в творах В. Рекала, С. Вілки, О. Ільницької, імітація гулу ворожих літаків у О. Безбородька, стукіт коліс поїзда в балеті В. Рекала, коментарі з російських соцмереж в опері С. Вілки	імітація голосів природи у О. Ільницької, О. Безбородька
Конструктивно-драматургічні	протиставлення епізодів тиші і гуркоту війни або ворожого нашествия — у Б. Фроляк, О. Ільницької, В. Польової, О. Безбородька	
Символіко-метафоричні	образ Дракона як метафора зла у М. Коломійця	образи українського літака «Мрія» та птаха як символи майбутнього відродження України у О. Безбородька
Темброві, ритмічні, ладові і динамічні	тривожні, гучні, страхітливі оркестрові tutti, унісонне скандування окремих звуків, «р'якання» і «завивання» мідних духових, одноманітний «тупий» ритм ударних, стукіт барабанів, підкреслено механістична ударна функція фортепіано, рознуздані вальсові або інші танцювальні ритми, наростання динаміки — практично у всіх композиторів	прозора оркестровка, застигли звучання, соло скрипки, віолончелі, флейти (В. Рекало, Б. Фроляк, О. Безбородько), дзвони, дзвіночки, просвітлені мажорні тональності (Б. Фроляк), арфа, вібрафон (О. Ільницька), використання українських національно-інструментальних ідентифікаторів — бандури у М. Коломійця, цимбалів у О. Ільницької, імітація звучання трембіти у В. Польової
Фольклорно-пісенні	мотиви російських народних пісень «Ах вы сени мои сени», «Во саду ли в огороде» (О. Безбородько)	українська лірницька традиція (В. Рекало), лемківська пісня «Пливе кача» (О. Ільницька, В. Рекало), колискова «Ой, ходять сон» (О. Ільницька), «Ой у лузі червона калина» (О. Безбородько)

Головна мета українського мистецтва часів війни — це захист, утвердження і розвиток української культурної ідентичності. На початку повномасштабного вторгнення творча діяльність митців, особливо тих, котрі опинилися за межами України, підпорядковувалася ще одній меті — повернути увагу світової спільноти до України, сприяти наданню допомоги у боротьбі проти варварства й агресії. Після двох років російсько-української війни ця мета дещо трансформувалася у прагнення не дати світові забути про Україну, пам'ятати про величезні жертви і подвиги українських героїв, постійно рефлексувати щодо подій війни. Окремі саморефлексивні мистецькі стратегії і комеморативні практики об'єднуються в колективну стратегію опору. Ніби спростовуючи давній афоризм римського імператора Марка Тулія Цицерона «Коли говорять гармати, музи мовчать», сьогодні музи не мовчать. Культурний фронт продовжує активно діяти, голос України чути у світі, про що свідчить велика підтримка багатьох країн у нашій боротьбі за право жити в незалежній державі в колі цивілізованих європейських народів. Україна виборює не тільки своє право на існування, вона мечем і вогнем захищає загальнолюдські цінності — свободу, демократію, права людини. Саме цим цінностям і присвячена музика, яку зараз творять українські композитори, — музика спротиву, світла і надії.

ПОВЕРНЕННЯ ЗАБУТИХ ІМЕН ДІЯЧІВ КУЛЬТУРИ ЯК МАРКЕР ДЕКОЛОНІЗАЦІЇ УКРАЇНИ

Повномасштабне російське вторгнення в Україну і принесені війною численні руйнування, людські жертви і страждання загострили не лише екзистенційні питання людського буття. Настав час більш активних рефлексій щодо національної ідентичності, відмежування від російської культури, повернення в Україну імен талановитих українських митців і діячів культури — репресованих, заборонених, забутих, замовчуваних або привласнених російською імперсько-комуністичною ідеологічною системою. Відчутні результати вже дали процеси дерусифікації і декомунізації у вигляді перейменування численних українських вулиць і площ, демонтажу пам'ятників та об'єктів культурної спадщини, пов'язаних із глорифікацією радянського режиму. Тільки в Києві упродовж 2014–2022 років було змінено назви 436 топонімів, з них 202 об'єкти — лише за один 2022-й рік. Замість старих назв кияни запропонували і підтримали нові, які «увіковічать пам'ять про визначні історичні події України і відомих її громадян. Важливо, що це допоможе зменшити вплив російського агресора на трактування української історії»¹⁴⁴. Відмежування української культури від російської та визнання приналежності до України багатьох митців, які раніше вважалися російськими, розпочалося й на міжнародному рівні. Нещодавно Музей мистецтв Метрополітен у Нью-Йорку (США) різко засудив варварське знищення російським авіаударом музею Архипа Куїнджі в Маріуполі і ніби у відповідь на цю трагічну подію визнав митця українським художником, а біографічну довідку про нього на вебсайті доповнив інформацією про його українське походження¹⁴⁵. Також були визнані українцями видатні художники Ілля Рєпін та Іван Айвазовський¹⁴⁶.

У контексті цих подій актуальним для сучасного українського музикознавства є перегляд біографій і творчої діяльності інших відомих особистостей українського походження з метою встановлення історичної справедливості, розширення уявлень про масштаби вкраденої української культури і

¹⁴⁴ Катаєва Марія. Назви столичних вулиць, перейменовані у 2014–2022 роках, зібрали в одній брошурі. *Вечірній Київ*, 28 грудня 2022 року. <https://vechirniy.kyiv.ua/news/76390/>

¹⁴⁵ *Червоний захід сонця*. Картина Архипа Куїнджі в колекції Музею мистецтв Метрополітен у Нью-Йорку <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436833>

¹⁴⁶ Музей Метрополітен у Нью-Йорку визнав Рєпіна та Айвазовського українськими художниками. *Укрінформ* <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3669124-muzej-metropolitan-viznav-repina-i-ajvazovskogo-ukrainskimi-hudozhnikami.html>



Леонід Ентеліс. Фото 1920-х років

повернення її в лоно національної культурної спадщини. Нашу увагу в цьому зв'язку привернула постань Леоніда Ентеліса.

Крім невеликої статті у Вікіпедії¹⁴⁷ та коротких біографічних довідок в енциклопедичних виданнях України^{148 149} ми не знайшли жодного наукового джерела, присвяченого життю і творчості музикознавця Леоніда Ентеліса та його зв'язку з українською культурою.

Спробуємо реконструювати ранній — український — етап творчої діяльності Леоніда Ентеліса з урахуванням сучасного постколоніального дискурсу наукових досліджень.

В українськомовному розділі Вікіпедії зазначено, що Леонід Ентеліс (1903–1978) — це російський композитор, музикознавець, балет-

ний і оперний критик, педагог¹⁵⁰. Але чи справедливо таке визначення стосовно людини, яка народилася в Україні, прожила тут першу третину свого життя і зробила помітний внесок у розвиток української музичної культури?

Леонід Арнольдович Ентеліс народився 26 грудня 1903 року в українському місті Кам'янці-Подільському. І саме в українських мистецьких закладах він здобув ґрунтовну музичну освіту. Спробуємо реконструювати мистецьку атмосферу міст, які вплинули на формування Леоніда Ентеліса як музиканта.

На початку ХХ століття Кам'янець-Подільський — центр Подільської губернії — відігравав провідну роль у справі становлення та професіоналізації музичної освіти й виконавства в регіоні. За інформацією Юрія Портного,

¹⁴⁷ Ентеліс Леонід Арнольдович. *Вікіпедія* https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%95%D0%BD%D1%82%D0%B5%D0%BB%D1%96%D1%81_%D0%9B%D0%B5%D0%BE%D0%BD%D1%96%D0%B4_%D0%90%D1%80%D0%BD%D0%BE%D0%BB%D1%8C%D0%B4%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87

¹⁴⁸ Ентеліс Леонід. *Українська музична енциклопедія*, том 2. С. 24. https://shron3.chtyvo.org.ua/Skrypnyk_Hanna/Ukrainska_muzychna_entsyklopediia_Tom_2.pdf?PHPSESSID=ggbp3rliu29vdi68qeqnjhev2

¹⁴⁹ Симоненко В. *Українська енциклопедія джазу*. Київ: Центрумизінформ, 2004. 232 с. С. 43. <http://kmf.karabits.com/pub/Jazz.pdf>

¹⁵⁰ Ентеліс Леонід Арнольдович. *Вікіпедія* https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%95%D0%BD%D1%82%D0%B5%D0%BB%D1%96%D1%81_%D0%9B%D0%B5%D0%BE%D0%BD%D1%96%D0%B4_%D0%90%D1%80%D0%BD%D0%BE%D0%BB%D1%8C%D0%B4%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87



Місто Кам'янець-Подільський на початку XX століття

«у місті активно діяла низка культурно-просвітницьких та мистецьких спілок: товариство «Просвіта», музичне товариство «Кобзар», гурток «ХЛАМ» — об'єднання художників, літераторів, артистів і музикантів, Європейська Національна Музична організація «Кадіма» (єврейська), Український Народний Дім та Український Національний Клуб; функціонували театри: Російський театр драми та музичної комедії, Український Народний театр імені Тараса Шевченка; музичні установи: Народна Консерваторія, Державний зразковий симфонічний оркестр, Українська філармонія»¹⁵¹.

Одним із фундаторів музичної освіти на Поділлі став Тадей Ганицький. Це був високопрофесійний музикант, який здобув освіту скрипаля і композитора у провідних музичних навчальних закладах Європи: у 1872 році закінчив Віденську консерваторію, 1876 р. — Берлінську академію музики. Від 1877 року скрипаль-соліст, професор консерваторії в Берліні. Концертне турне, яке Тадей Ганицький здійснив містами Німеччини як скрипаль, принесло йому величезний успіх і визнання в професійному музичному середовищі. За чверть століття, які Ганицький провів за кордоном, він успавав як вико-

¹⁵¹ Портний Юрій. Діяльність Т. Ганицького в контексті професіоналізації фортепіанного виконавства на Поділлі (початок XX ст.). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії практики освіти*: зб. наук. ст. Вип. 35. Професія «музикант» у часопросторі: історико-культурні метаморфози. Харків: Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського, 2012, с. 143–144.



*Тадей Ганицький.
Фото початку XX століття*

навець-скрипаль, композитор, диригент, педагог і організатор. У польському місті Лодзі Тадей Ганицький разом із братом Ігнацієм відкрили свою першу музичну школу. Маючи блискучу європейську освіту та ставши достатньо відомим в європейському музичному світі, Тадей Ганицький прагнув запровадити європейські традиції виконавства та освіти в Україні. У 1901 р. брати Ганицькі повернулися на рідну землю, продали маєток Чемериси на Вінничині (тепер село Журавлівка Барського району Вінницької області) і на виручені кошти відкрили дві музичні школи: Ігнацій — у місті Барі (1902 р.), Тадеуш — у Кам'янці-Подільському (1903 р.) з класами роялю, скрипки, співу, віолончелі і декламації. Тадей Ганицький запрошував до своєї

музичної школи викладачів, які здобули освіту в провідних консерваторіях Європи — в Італії, Польщі, інших країнах. У 1907 р. Ганицький створив Подільське музичне товариство, 1914 р. — симфонічний оркестр, з яким багато концертував. Як зауважує автор монографії про життя і творчу діяльність Тадея Ганицького Володимир Іванов, концертна діяльність педагогів та учнів школи була настільки інтенсивною, що була відома далеко за межами подільського регіону¹⁵².

Саме у приватній музичній школі Тадея Ганицького в рідному місті Кам'янці-Подільському здобув початкову музичну освіту Леонід Ентеліс. Далі творча стежина привела його до Києва, де він навчався на науково-творчому відділенні Київського музично-драматичного інституту в 1922-1927 роках. 1920-ті рр. були часом реформ у сфері освіти, одним із найбільш гострих і суперечливих періодів, пов'язаний зі спробами реорганізації системи вищої музичної освіти. За спогадами Костянтина Михайлова, суть реформи полягала в необхідності розмежовування функцій вищих музичних навчальних закладів за двома типами: одні з них готують виконавців-інструменталістів і вокалістів (це функція консерваторій, які певний час називалися музичними технікумами на правах закладів вищої освіти); другий тип закладів готує організаторів-композиторів, диригентів, педагогів, музикознавців (ця функ-

¹⁵² Іванов Володимир. *Тадеуш Ганицький. Кам'янець на Поділлі-Миколаїв-Вінниця*: ВМГО «Розвиток», 2007. 124 с.

ція належала музичним інститутам, зокрема, у Києві — Музично-драматичному інституту ім. М. В. Лисенка). Чомусь тоді вважалося, що підготувати працівників музичного мистецтва обох типів в одному навчальному закладі неможливо. Ідея такої реформи, в якій ясно відчувається політико-ідеологічний підтекст, гаряче підтримувалася народним комісаріатом освіти (наркомосом) України. Але саме життя й практична робота вносили свої корективи в помилковий, формальний підхід, заснований на ідеї штучної ізоляції виконавців-практиків від виконавців-організаторів, що врешті-решт призвело в 1928 році до нової реорганізації¹⁵³.

Музично-драматичний інститут, який виріс із приватної музично-драматичної школи Миколи Лисенка, будував свою діяльність із виховання професійних музикантів на національно-патріотичних засадах¹⁵⁴. Склад професорів інституту був елітним, інтелектуальним і високопрофесійним: це було сузір'я яскравих, ерудованих і різнобічних творчих особистостей, багато з яких у 1930-х роках, на жаль, були репресовані за сфабрикованими звинуваченнями і знищені злочинною більшовицькою владою¹⁵⁵.

У часи навчання Леоніда Ентеліса заклад очолювали видатні музиканти і музично-громадські діячі Анатолій Буцький і Микола Грінченко.

Біля витоків Музично-драматичного інституту імені Миколи Лисенка стояв музикознавець, композитор, піаніст і музично-громадський діяч Анатолій Буцький, котрий брав участь у реорганізації музично-драматичної школи, побудованої на кошти Миколи Лисенка, в державний мистецький заклад вищої освіти. Анатолій Буцький у 1920–1924 роках був ректором Музично-драматичного інституту імені Миколи Лисенка, вів класи фортепіано і композиції. Паралельно співпрацював з експериментальним театром Леся Курбаса «Березіль», писав музику до вистав, диригував оркестром.

Після Анатолія Буцького Музично-драматичний інститут імені Миколи Лисенка очолював музикознавець Микола Грінченко (1925–1928 роки). Його науково-педагогічна діяльність охоплювала всі музично-історичні курси — української, російської, західноєвропейської музики, історії опери, музичної критики, музичної історіографії, історії української музичної фольклористики.

В інституті в той період викладали композитори Левко Ревуцький, Пилип Козицький, Василь Золотарьов, Михайло Вериківський, диригенти

¹⁵³ Михайлов К. Из истории Киевской консерватории. *Академія музичної еліти України: Історія та сучасність*: До 90-річчя НМАУ імені П.І.Чайковського: Авт-упоряд.: А.П.Лашенко та ін. К.: Музична Україна, 2004, с. 51–96.

¹⁵⁴ Пізніше, у 1934 році (коли була згорнута кампанія українізації) Музично-драматичний інститут імені Миколи Лисенка було розділено на 2 заклади — театральний інститут, а іншу частину приєднано до Київської консерваторії, яка функціонувала з 1913 році на базі Імператорського Російського Музичного Товариства. Цим фактично було знищено ідею національного музичного виховання, яку плекав Микола Лисенко.

¹⁵⁵ Знищення передової частини української інтелігенції у 1920–1930-х роках отримало назву «Розстріляне відродження».

Микола Малько, Григорій Верьовка, Сергій Тележинський, піаністи Григорій Беклемішев, Костянтин Михайлов, Костянтин Регамей, співак Микола Філімонов, фольклорист Климент Квітка, актор Іван Мар'яненко та багато інших. Також в інституті функціонував факультет української драми, який очолював Лесь Курбас, а до педагогічного складу входили його однодумці — актори і режисери заснованого ним експериментального авангардного театру «Березіль».

Викладачі Музично-драматичного інституту імені Миколи Лисенка були і талановитими педагогами, і блискучими виконавцями, і прекрасними організаторами. Наприклад, професор Григорій Беклемішев підготував і провів у Києві цикл лекцій-концертів «Музично-історичні демонстрації», в якому упродовж 1923–1928 років виконав близько двох тисяч фортепіанних творів. Велику увагу приділяв популяризації української фортепіанної і камерної музики, виступав і сольо, і в складі професорського тріо з Давидом Бертє і Стефаном Вільконським, виконуючи твори Миколи Лисенка, Віктора Косенка, Якова Степового, Левка Ревуцького, Бориса Лятошинського, Василя Барвінського, Василя Золотарьова та інших українських композиторів. А професор Дмитро Ревуцький розробив і впровадив у навчальний процес унікальний авторський курс «Історія пісні», який передбачав «вокальні демонстрації»: щотижня для всього студентства виконувалися виключно українською мовою та за історичною хронологією від 12 до 20 нових пісень. Курс був розрахований на п'ять років і мав збагатити репертуар співаків творами вокальної світової музики в перекладах українською мовою. Згідно з концепцією Дмитра Ревуцького, музичний матеріал охоплював різні історичні епохи від середньовіччя до XX століття в широкому географічному різноманітті (Німеччина, Австрія, Франція, Україна, Іспанія, Угорщина, слов'янські і скандинавські країни, республіки колишнього СРСР), а виконання творів супроводжувалося елементами театралізації. На жаль, Дмитро Ревуцький зміг реалізувати лише частину свого масштабного вокально-історичного проекту¹⁵⁶.

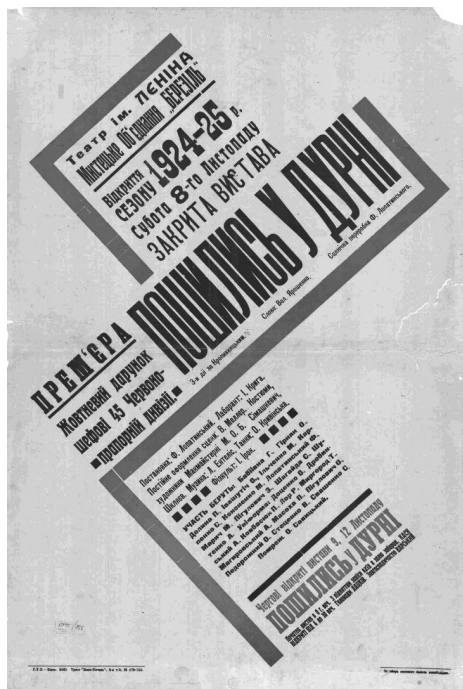
Так, в атмосфері творчості, модерних експериментів і новацій, широкого європейського погляду на історію музики і мистецтва загалом формувалася творча особистість Леоніда Ентеліса. Розкриттю його таланту сприяло й неординарне студентське оточення: одночасно з ним в інституті навчалися майбутні зірки українського музичного мистецтва: співачка Зоя Гайдай, диригенти Натан Рахлін, Олександр Клімов, Олександр Міньківський та багато інших.

Ще будучи студентом Київського музично-драматичного інституту, Лео-

¹⁵⁶ У 1932 році Д. Ревуцького звинуватили в буржуазному націоналізмі та поширенні петлюрівської ідеології і виключили зі складу викладачів Музично-драматичного інституту імені Миколи Лисенка. Були піддані репресіям й інші викладачі цього інституту, котрі допомагали Д. Ревуцькому в реалізації «вокальних демонстрацій» — відомий оперний співак-баритон Микола Філімонов і піаніст Костянтин Регамей.

нід Ентеліс розпочав науково-педагогічну діяльність в alma mater. Здобута освіта дала йому широку загальну і музичну ерудицію, що дозволяло вести музично-просвітницьку роботу серед молодших колег. Український актор і режисер Роман Черкашин, який у 1925–1927 роках також навчався в Музично-драматичному інституті імені Миколи Лисенка, писав у своїх спогадах: «Моєму розумінню музики сприяли заняття, які проводив з нами студент останнього курсу композиторського відділення Леонід Ентеліс, — іще зовсім молодий, вродливий синьоокий і тендітний. Він мав навчати нас музичної грамоти, але замість цього цікаво, у доступній нам формі розкрив історичну еволюцію ладо-тональної системи музичного мислення. Це допомогло зрозуміти відмінну від класичної мову музики ХХ сторіччя. Завдяки Леонідові Ентелісу я з захопленням сприймав твори Ігоря Стравінського, Бели Бартока, Альбана Берга, Сергія Прокоф'єва, Дмитра Шостаковича»¹⁵⁷.

У Києві Ентеліс з головою поринув у творче життя великого міста. Особливими були творчі зв'язки молодого музиканта з експериментальним театром-студією Леся Курбаса «Березіль», з яким він почав співпрацювати від 1924 року. У 1925–1927 роках він був завідувачем музичної частини театру «Березіль», писав музику до вистав цього театру, диригував оркестром. Однією з курбасівських театральних імпрез з музикою Леоніда Ентеліса став спектакль «Пошились у дурні» (за водевілем Марка Кропивницького, режисер — Фавст Лопатинський). Прем'єра відбулася в Києві 8 листопада 1924 року. Це була експериментальна переробка класичної п'єси, в якій значна роль відводилася цирковим акробатичним трюкам, словесним та фізичним імпровізаціям. Циркізація була не єдиним елементом новизни у цій постановці. При підготовці вистави Лесь Курбас і режисер Фавст Лопатинський наполягали, щоб актори щодня читали газети і вставляли у свої ролі репліки на політичні злободенні теми. Неординарно було вирішено музичну складову: режисер використав оригінальні пісні й музику Кропивницького, але з залученням несподіваних



¹⁵⁷ Черкашин Роман, Фоміна Юлія. *Ми — березильці: театральні спогади — роздуми*: упоряд. В. Собіянський; передм. Н. Єрмакова. Київ: АКТА, 2008. 336 с. С. 18.

музичних інструментів. За спогадами актора і учасника вистави Йосипа Гірняка, «з лівого боку арени примостилася група «циркових прислужників», які одночасно творили обов'язкову циркову оркестру. Вони грали на гребнях, укарінах, примітивних дудочках і різних дитячих калаталах»¹⁵⁸. Дослідниця театального авангарду Ганна Веселовська наводить фрагмент із рецензії на виставу з київської газети «Пролетарська правда». У статті пояснювалася «наявність у спектаклі модного джазбанду, який супроводжував події, граючи на дивних інструментах у «хаті-читальні» та відзначалася «музика для пісень т. Ентеліса в шумовому оркестрі, котрий композитору і режисеру дає великі можливості підкреслити загальний план постановки»¹⁵⁹. Модернізована згідно з вимогами часу вистава стала предметом гострої полеміки в тогочасному суспільстві. Думки глядачів і театральних критиків розділилися на тих, хто гаряче вітали появу нового модерного сценічного твору, й тих, хто не менш завзято критикували постановку та її режисера Фавста Лопатинського. Як би там не було, не можна не погодитися з думкою Г. Веселовської, «його інтерпретацію класичної оперети «Пошились у дурні» можна поставити поруч з найцікавішими переосмисленнями класики тогочасною європейською режисурою»¹⁶⁰.

Леонідові Ентелісу також належить музика до вистав «За двома зайцями» (реж. В. Василько-Миляев) та «Секретар профспілки» (реж. Б. Тягно), свідченням чого є афіші курбасівського театру сторічної давнини^{161 162}.

Діяльність Леоніда Ентеліса як одного з найбільш активних учасників експериментального театру Леся Курбаса сприяла величезній популярності і визнанню цього колективу як в Україні, так і за кордоном. Відомо, що театр «Березіль» отримав золоту медаль на Всесвітній театральній виставці в Парижі в 1925 році.

У 1926 році театр «Березіль» переїхав до Харкова, тодішньої столиці України. Однак після переїзду Леонід Ентеліс недовго працював у цьому театрі.

З ім'ям Леоніда Ентеліса пов'язане зародження ще одного новаторського напрямку в тогочасному музичному мистецтві України — джазового виконавства. Цей факт послужив основою статті про Леоніда Ентеліса в

¹⁵⁸ Вистава «Пошились у дурні» з музикою Леоніда Ентеліса. Цифрова колекція театру Леся Курбаса «Березіль». <https://openkurbas.org/performances/poshylys-u-durni/>

¹⁵⁹ Веселовська Ганна. *Український театральний авангард: Ін-т проблем сучасного мистецтва НАМ України*. К.: Фенікс, 2010. 368 с. С. 174. https://archive.org/stream/VeselovskaUkrainskyjTeatralnyjAvangard_djvu.txt

¹⁶⁰ Там само, С. 177.

¹⁶¹ Вистава «За двома зайцями» з музикою Леоніда Ентеліса. Цифрова колекція театру Леся Курбаса «Березіль» <https://openkurbas.org/personalities/entelis-leonid/>

¹⁶² Вистава «Пошились у дурні» з музикою Леоніда Ентеліса. Цифрова колекція театру Леся Курбаса «Березіль». <https://openkurbas.org/performances/poshylys-u-durni/>



«Українській енциклопедії джазу» Володимира Симоненка¹⁶³. У 1926 році у Києві відбувся перший виступ джаз-бенду Леоніда Ентеліса. Фактично, цей джазовий колектив існував у Києві й раніше, але не як окрема творча одиниця, а як невеликий шумовий оркестр, що супроводжував постановки театру Леся Курбаса. Взагалі, середина 20-х років

XX століття була часом становлення українського джазу. Перший джазовий колектив виник у Харкові, його ініціатором був композитор Юлій Мейтус, котрий, до речі, теж активно співпрацював з театром Леся Курбаса. Дослідник джазу Андрій Фісунов зазначає: «У першій третині XX століття весь радянський джаз орієнтувався на кращі американські та європейські досягнення в різних стильових напрямках джазу, використовуючи досвід видатних джазменів. Це відбувалося за умов браку спеціальної джазової освіти та малої кількості друкованого нотного матеріалу. Першу появу українського джазу та прояв його на широку публіку можна датувати 29 грудня 1925 року, коли композитор Юлій Мейтус зібрав перший джазовий бенд, успішно виступивши в Харкові. Сольний концерт харківського джаз-ансамблю відбувся в місцевому драматичному театрі. Оркестранти виконували твори як європейських джазових композиторів, джазові стандарти, так і твори афроамериканців, багато в чому близькі до архаїчного джазу. На жаль, жодних записів музики тих часів не збереглося»¹⁶⁴. Очевидно, резонанс від того передноворічного



¹⁶³ Симоненко Володимир. *Українська енциклопедія джазу*. Київ: Центрмузінформ, 2004. 232 с. С. 43. <http://kmf.karabits.com/pub/Jazz.pdf>

¹⁶⁴ Фісунов Андрій (2021). «Достав мене на місяць». *Зародження українського джазу*. https://www.neformat.com.ua/articles/ukrainian-jazz.html?utm_campaign=content_sharing&utm_medium=social&utm_source=facebook&utm_term=jazz

харківського концерту справив на Леоніда Ентеліса велике враження, і вже в наступному 1926 році він вирішує дати в Києві окремий концерт власного джаз-бенду. Інформація про це збереглася в журналі «Театр — Музика — Кіно» за 1926 рік. Перший київський джаз-бенд узяв участь у спектаклі «*Леонін*», поставленому в Театрі читця Київського музично-драматичного інституту (музику до спектаклю написав Л. Ентеліс). Незважаючи на ідеологічну складову вистави, факт появи першого в Києві джаз-бенду як музичного супроводу був засвідчений у тогочасній пресі¹⁶⁵. Ще один історик джазу Ігор Кромф писав, що «більшість українських джазменів та джаз-виконавців у той час була російськомовна та перебралась до столиці СРСР, де продовжила кар'єру. Зокрема, українськими джазистами можна вважати Леоніда Утьосова, Олександра Цфасмана, Леоніда Теплицького, Якова Скоморовського. Більшість з них практикували не «чистий» афроамериканський джаз, а так званий «теа-джаз», тобто джаз поєднаний з вокальними виступами та театралізованими діями»¹⁶⁶. Очевидно, до цієї когорти можна віднести і Леоніда Ентеліса.

Отже, першу третину свого життя Леонід Ентеліс провів в Україні, і саме тут відбулося його професійне становлення і яскравий творчий дебют як музикознавця, викладача-лектора, театрального композитора, джазмена і організатора музичного процесу. Однак у 1927 році він залишає Україну і переїжджає до Ленінграда (нині — Санкт-Петербург), де мешкатиме і працюватиме до кінця своїх днів. Зміна місця проживання була пов'язана з одруженням і новими творчими планами молодого подружжя. Дружиною Леоніда Ентеліса (до 1937 року) була уродженка Києва Віра Ісааківна Кельман (1905-1992), яка саме в 1927 році закінчила Київську консерваторію по класу фортепіано. У біографічній довідці Віри Кельман зазначено: «Після закінчення Київської консерваторії Віра Кельман переїхала до Ленінграда. Тут піаністка виступала зі співаками та інструменталістами. На філармонійній сцені часто з'являвся її перший чоловік — музикознавець Леонід Ентеліс. У його концерті-лекції «Російський романс в епоху імперіалізму» у квітні 1935 року Кельман і виступила у Великій залі, акомпануючи учасникам програми»¹⁶⁷.

Можливо, завдяки переїзду до Ленінграда Леонід Ентеліс врятував своє життя, адже відомо, що в 1933 році театр Леся Курбаса «Березіль» був закритий, а його лідера звинуватили у буржуазному націоналізмі, ув'язнили і стратили в урочищі Сандармох у 1937 році. Репресіям були піддані й інші «березильці», а також викладачі Музично-драматичного інституту імені Миколи Лисенка, де працював Леонід Ентеліс.

¹⁶⁵ Київський пересувний театр читця. *Театр-музика-кіно*. 1926, № 2.

¹⁶⁶ Кромф Ігор. Життя — суцільна імпровізація. Коротка історія джазу в Україні. *Прямий*, 30 квітня 2020 року. <https://prm.ua/zhittya-sutsilna-improvizatsiya-kortka-istoriya-dzhazu-v-ukrayini/>

¹⁶⁷ Кельман Віра. Біографічна довідка. <https://100philharmonia.spb.ru/persons/9236/>

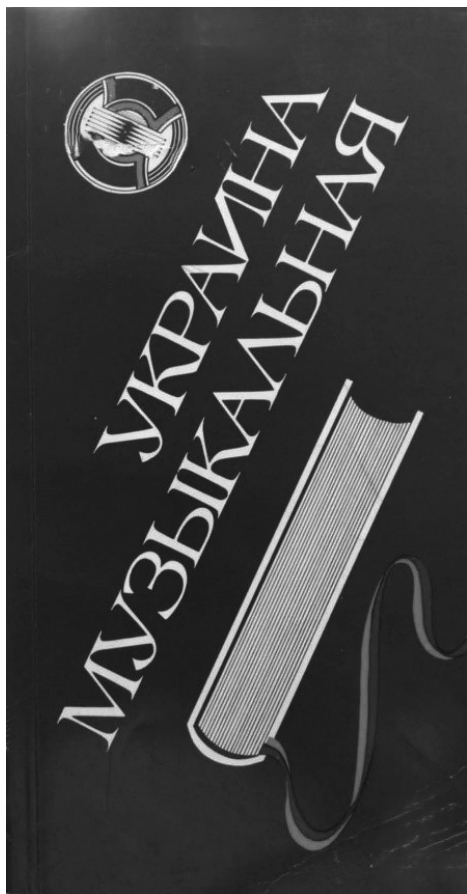
Отже, народження, здобуття музичної освіти і яскравий початок мистецької діяльності в Україні визначили подальшу творчу долю Леоніда Ентеліса. Пристрасть до музики, театру, джазу залишиться назавжди в його душі. Він стане авторитетним оперним і балетним критиком, опублікує кілька власних книг про музику, все життя писатиме огляди музично-театрального життя і рецензії на постановки нових сценічних творів, виступатиме з лекціями про видатних композиторів та інтерв'ю щодо найбільш актуальних проблем музичного життя. Ім'я Леоніда Ентеліса разом із десятками, сотнями і тисячами талановитих імен інших українців, які з різних причин залишили рідну землю, повинно бути повернуте в Україну і зайняти достойне місце в пантеоні видатних діячів української музичної культури.

ДЕКОНСТРУКЦІЯ МІФОЛОГЕМ ТОТАЛІТАРНОГО СУСПІЛЬСТВА В УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВІ

Відродження української культури та її повноправне входження до кола європейських культур потребує глибинних досліджень і фільтрації «чужого», яке прийшло в Україну внаслідок тривалого колоніального поневолення. Упродовж багатьох століть росія, а потім і Радянської Союз вели загарбницьку колоніальну культурну політику, яка ґрунтувалася на розгалуженій системі методів, спрямованих на апропріацію українських культурно-мистецьких артефактів, знищення української культурної ідентичності, стирання національної пам'яті про найважливіші події українського національно-визвольного руху тощо. Одним із ефективних методів ідеологічної боротьби з українством у царині музичного мистецтва було конструювання і примусове насаджування як у межах колишнього Радянського Союзу, так і за кордоном штучних наративів і міфологем, які дискредитували цінність і самостійність українського мистецтва, його здатність продукувати твори високої мистецької вартості. Метою цього підрозділу є деконструкція бодай частини цих тоталітарних наративів та корекція уявлень щодо шляхів розвитку українського музичного мистецтва, його ролі і місця в європейській і світовій культурній спадщині.

Насамперед варто зазначити, що формування радянських ідеологічних постулатів про меншовартість української культури відбувалося в різних місцях і в різний спосіб. Для провадження цілеспрямованої антиукраїнської ідеологічної політики використовувалися культосвітні і культмасові майданчики різних рівнів від навчальних курсів для школярів і студентів та лекторіїв для робітників і трудящих до передач радіо і телебачення. Особлива увага приділялася видавничій справі, адже через масовий характер підручників, книжок, брошур та зразків іншої друкованої продукції потрібні правлячій верхівці ідеї швидко і широко розповсюджувалися в суспільстві.

Нашу увагу привернули науково-популярні і навчальні видання 1960–1980-х років, зокрема брошура «Україна музична» (1983). Метою цього російськомовного видання було ознайомлення радянських і закордонних читачів із тенденціями розвитку українського музичного мистецтва 1980-х років, діяльністю провідних музичних колективів і навчальних закладів, творчістю видатних українських композиторів. Нібито благородна мета популяризації українського музичного мистецтва на практиці поєднувалася з ідеологічни-



ми антиукраїнськими наративами, які були наявні в російській культурній політиці ще з імперських часів.

Головний наратив, який широко побутував у радянському та українському музикознавстві, — це **міф про єдність української і російської культур, спільність їхніх коренів і джерел і, відповідно, давність російської культури**. Сьогодні, в часи російсько-української війни, цей міф є одним із наріжних каменів ідеї «руського міра». Ця міфологема живиться з привласнених росією здобутків української культури. Приклад подібного імперського мислення знаходимо в розвідці Тетяни Золозової «Соната Березовського», де в першому ж реченні читаємо: «Сонату для скрипки і чембало Максима Созонтовича Березовського — класика української і російської музики XVIII століття — було нещодавно віднайдено у Франції»¹⁶⁸. Максим Березовський не є класиком російської музики,

хоч як би цього не прагнули ідеологи «руського міра». Як відомо, примусова депортація талановитих українських дітей до придворної співочої капели в Санкт-Петербурзі була звичною практикою для культурних «менеджерів» імператорського двору в XVIII ст. Саме в такий спосіб у зовсім юному віці потрапили до північної російської столиці Максим Березовський, Дмитро Бортнянський, Семен Гулак-Артемівський, Федір Якименко і десятки інших талановитих українських хлопчиків-співаків. Ніхто не питав ані думки цих дітей, ані дозволу їхніх батьків щодо того, чи хочуть вони залишити Україну і служити російському імператорові, розважаючи його своїм прекрасним співом. Більше того, в містечку Глухові, що на Сумщині, було засновано співацьку школу, до якої відбирали і готували майбутніх виконавців для придворної співочої капели.

У такий спосіб відбувалася систематична «викачка» талановитих музич-

¹⁶⁸ Золозова Татьяна. Соната Березовского. *Украина музыкальная*. К.: УРО ВААП, 1983. С.66–67. С.66 (тут і далі переклад цитат з російської мови здійснено авторкою цієї монографії).



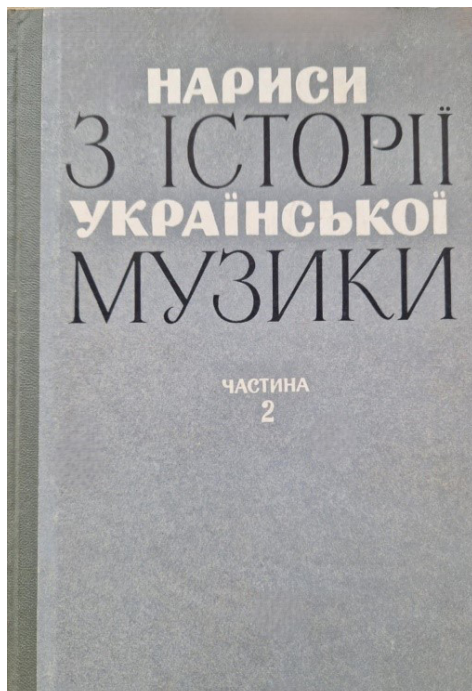
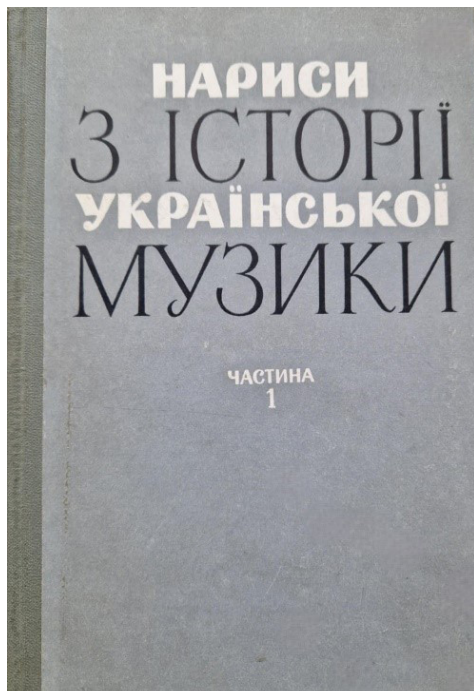
Місто Глухів. ХІХ століття

них кадрів з України. Часто українські юнаки приїздили до Петербурга вже досить добре навченими, сформованими музикантами, а потім їх направляли вдосконалювати виконавську і композиторську майстерність за кордон, як правило, до Італії. Так талановиті українські хлопці ставали російськими співаками і композиторами. Проте самі вони ніколи не забували, хто вони і якого роду. Природа українського народного співу і традиції православної хорової культури стали основою партесних хорових концертів Дмитра Бортнянського і Максима Березовського.

У згаданій статті Т. Золозової про Сонату для скрипки і чембало М. Березовського натрапляємо на ще один термінологічний «винахід» радянської ідеології: «На думку фахівців, це найбільш ранній зразок вітчизняної музики крупної форми»¹⁶⁹. Використовуючи прикметник «вітчизняний» стосовно твору мистецтва, дослідники часто вуалювали або свідомо приховували українське походження артефакту чи явища культури.

Сьогодні Україна з повним правом заявляє про беззастережну належність творчості Д. Бортнянського та М. Березовського до музичної культури українського народу. Обидва музиканти були митцями універсального типу і справили великий вплив не лише на українську музику, а й на розвиток всієї європейської музичної культури. Як пише дослідниця життя і творчості Максима Березовського Ольга Шуміліна, «М. Березовський був одним

¹⁶⁹ Там само, с. 67.



з перших українських музикантів, у творчості якого органічно поєдналися різні галузі професійної діяльності музичного митця XVIII століття — церковний півчий і оперний співак, виконавець-інструменталіст і капельмейстер, автор світської і духовної музики. Особи такого рівня обдарованості й професійного вишколу українська музична культура до того ще не знала»¹⁷⁰.

Міфологема нерозривної єдності української і російської культур використовувалася навіть у випадках, коли йшлося про суто українські національні явища культури і мистецтва. Наприклад, у статті Ольги Поляничко про музичну Шевченкіану читаємо: «Починаючи з середини XIX століття жоден із українських композиторів не пройшов повз поезію Тараса Григоровича Шевченка. Його полум'яні рядки стали основою численних творів не лише українських, але й російських авторів. На вірші Шевченка писали Мусоргський і Лисенко, Чайковський і Стеценко, Рахманінов, Людкевич, Степовий і багато інших»¹⁷¹. Дивує, що в коротенькій замітці про музичні твори на вірші українського національного поета Тараса Шевченка авторка не змогла обійтися без згадок про російську музику, хоча для зауважених нею російських композиторів звернення до Шевченкової творчості є радше винятком, аніж правилом. У тексті О. Поляничко ледь відчутні смислові

¹⁷⁰ Шуміліна Ольга. Композитор Максим Березовський: огляд прижиттєвих документальних матеріалів (до 270-річчя від дня народження). *Українська музика*, 2015/4 (18), с. 77–84. С. 84.

¹⁷¹ Поляничко Ольга. Его бессмертная муза. *Украина музыкальная*. К.: УРО ВААП, 1983, с. 58–59. С. 58.

акценти переміщують увагу читача з української музики на російську, а в переліку прізвищ композиторів на перше місце завжди винесені російські композитори. Пріоритет російської музики в музикознавчих текстах ставив українську музику в підлегле становище, відводив їй другорядну роль, створював ефект її несамотійності, неповноцінності і меншовартості.

Подібна практика використовувалася і в інших виданнях, більшості підручників і навчальних посібників. Наприклад, у поширеному в 1960–1980-х роках навчальному посібнику для музичних училищ і консерваторій *«Нариси з історії української музики»* провідною є саме ідея невіддільності української культури від російської і навіть більше — неможливості самотійного розвитку українського культурного етносу. На сторінці 109 першої частини цього посібника читаємо: «... в українському народі ніколи не згасала воля до свободи, жило стремління до возз'єднання з братнім російським народом, у чому був єдиний шлях до завоювання незалежності, збереження своєї мови і культури»¹⁷². Подібних висловлювань у посібнику дуже багато, жоден його розділ не обходиться без згадок про російську музику, її вплив на розвиток української музичної культури, неминучість возз'єднання України з Росією тощо. Таке потужне впровадження в суспільний обіг ідей російсько-української єдності схоже на ідеологічне спецзавдання колективу авторів.

Популярною за радянських часів була **концепція єдності музичних культур російського, українського та білоруського народів**.

Вступ до згаданого навчального посібника *«Нариси з історії української музики»* починався словами про тріумвірат російської, української та білоруської культур: «Найдавнішим джерелом української музики є старовинна культура древніх східних слов'ян, яка стала спільною основою для музичного мистецтва трьох братніх народів — російського, українського і білоруського»¹⁷³. На цій же думці акцентується увага і в останньому абзаці вступу: «Великі культурні досягнення часів Київської Русі після її розпаду стали ґрунтом для виникнення і розвитку мистецтва, літератури й музики трьох братніх східнослов'янських народів, зокрема української музичної культури»¹⁷⁴.

Постулат єдності трьох братніх народів є провідним для статті професора Івана Ляшенка, в якій читаємо: «Історичні корені цього єднання йдуть углиб віків, у культуру Київської Русі, яка дала... можливість дозріти і вирости й Україні, і Білорусі, й Великоросії»¹⁷⁵. Насамперед зауважимо, що Іван Ляшенко був великим патріотом України, адептом широкого європейського погляду на українську культуру, і саме йому належала ідея створення в Ки-

¹⁷² Архімович Лідія, Карішева Тетяна, Шеффер Тамара, Шреер-Ткаченко Онисія. *Нариси з історії української музики*. Частина I. Київ: Мистецтво, 1964. 312 с. С. 109.

¹⁷³ Там само, С. 6.

¹⁷⁴ Там само, с.12.

¹⁷⁵ Ляшенко Іван. Общие могучие корни. *Украина музыкальная*. К.: УРО ВААП, 1983, с. 71–72. С. 71.

ївській консерваторії (нині — Національна музична академія України) Центру музичної україністики, який би займався дослідженнями європейських впливів в українській музичній культурі і навпаки — впливів української музики на європейські і світові культурні процеси. Водночас І. Ляшенко обстоював концепцію глибинних зв'язків трьох національних музичних культур (російського, українського і білоруського), які буцімто були закладені в народнопісенній творчості. Дослідник помилково вважав, що українські колядки, щедрівки, веснянки, гаївки, обжинкові та зразки інших жанрів українського фольклору, а також весільні і родинно-побутові пісні мають відповідники в російській та білоруській фольклорній традиціях.

Однак в етномузикологічних дослідженнях ХХІ століття аргументовано і за наявності міцної доказової бази спростовано ідею єдності українського, білоруського і російського музичних етносів. Зокрема, Ірина Клименко на основі аналізу понад 60 тисяч зразків фольклору — українських, російських, білоруських і литовських народних пісень — уклала 132 мелотипологічні карти, що дало змогу дослідниці виявити подібні і відмінні риси у традиційних культурах означених народів і зафіксувати географічну територію спільного меломасиву: «Отримане сумарним зведенням ареалів територіальне ядро слов'яно-балтського ранньотрадиційного меломасиву (СБРМ) включає повністю етнічні простори українців і білорусів, великий східно-польський масив (верхню і середню частини басейну Вісли), регіони південної Литви (Дзукію, Сувалькію)... На відтинку українсько-російського мовного розмежування лінія слов'яно-балтського ранньотрадиційного меломасиву відходить на схід від української ізоглоси, приєднуючи до СБРМ кілька російськомовних районів Брянської, Курської, Білгородської областей»¹⁷⁶. Таким чином, І. Клименко довела, що український фольклор має спільні риси з білоруським, польським і литовським, але ніяк не з російським.

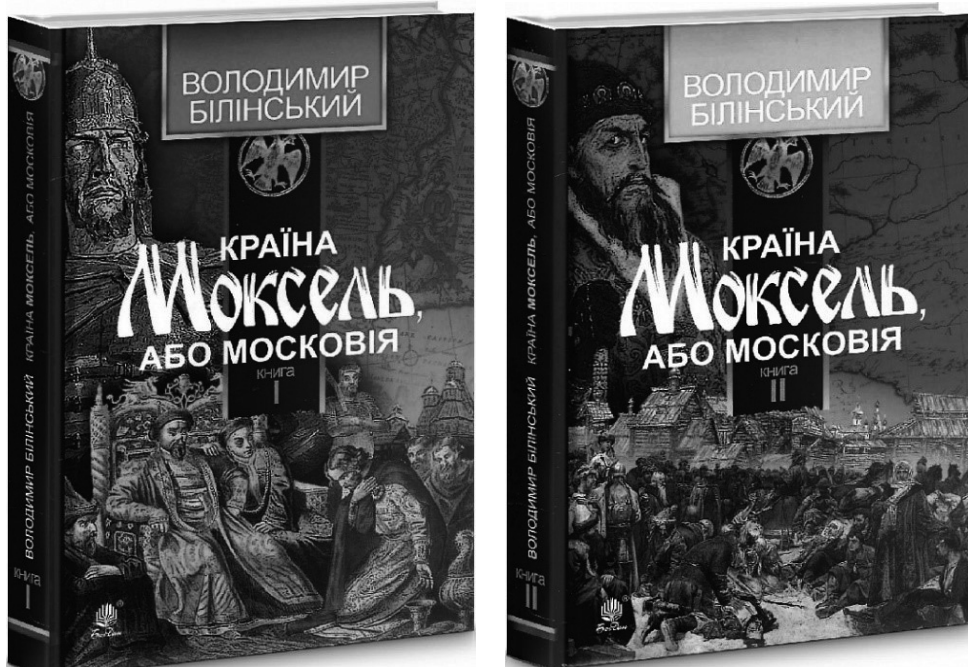
Ще глибше дослідили і розвінчали імперський міф про єдність російського, українського і білоруського «братніх» народів українські історики.

У дослідженні Володимира Білінського «*Країна Моксель, або Московія*»¹⁷⁷ зібрано факти з історичних джерел (переважно російських), що свідчать про докорінне перекручення історії Російської імперії, спотворення історичної правди і повсюдного поширення наративів про те, що Московія і Київська Русь мають спільні історичні корені і що Московія має «спадкові права» на Київську Русь.

Володимир Білінський доводить, що в часи існування Київської Русі про Московську державу не було жодної згадки.

¹⁷⁶ Клименко Ірина. *Обрядові мелодії українців у контексті слов'яно-балтського ранньотрадиційного меломасиву: типологія і географія*: автореферат докт.мист. 17.00.03 Музичне мистецтво. К.: НМАУ, 2021. 37 с. С. 26–27.

¹⁷⁷ Білінський Володимир. *Країна Моксель, або Московія*. Київ: Видавництво ім. Олени Теліги, 2008, 2009, у трьох книгах.



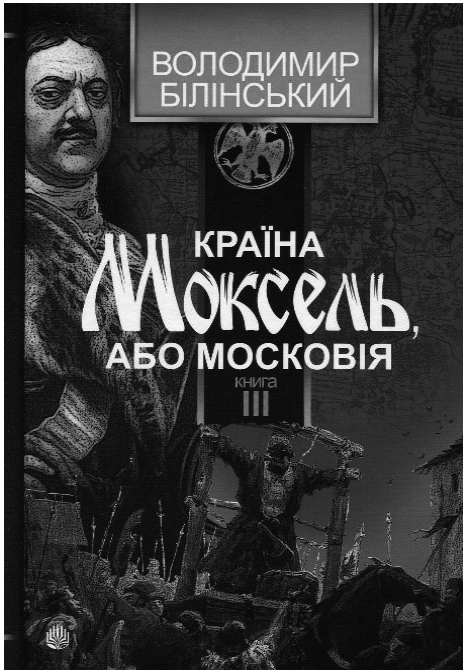
У IX–XII ст. великий край від Тули, Рязані й теперішньої Московської області, населяли племена меря, весь, мокша, чудь, мордва, марі та інші — все це народ «моксель». Ці племена стали згодом основою народу, що прозвав себе «великоросами». З кінця XIII до початку XVIII ст. народ цієї землі називали московитами. Московські історики до сьогодні замовчують питання про своє національне походження.

У 1237 р. на Суздальську землю прийшли татаро-монголи. Всі, хто схиляв голову, цілував чобіт хана і приймав його підданство, залишались живими і неушкодженими, хто не хотів покоритися — знищувались. Володимирські князі Юрій і Ярослав Всеволодовичі підкорилися хану Батю. Таким чином, земля «Моксель» увійшла до складу Золотої Орди імперії Чингізидів. Нащадки Чингіз-хана правили на цій землі понад 270 років.

Відомо, що Московське князівство як улус Золотої Орди було засноване ханом Менгу-Тимуром лише в 1277 році. До того часу Київська Русь уже існувала понад 300 років.

Як свідчить дослідження В. Білінського, немає жодних фактів про зв'язок Київської Русі з фінським етносом землі «Моксель» і пізніше Московським князівством з князівствами земель Київської Русі до XVI ст. У той час, як у 988 році відбулося хрещення держави Київської Русі, фінські племена землі «Моксель» перебували в напівдикому стані.

Після того, як перервалася династія Чингізидів, нова династія Ро-



манових (Кобилиних) у 1613 р. зобов'язалася свято зберігати давні традиції і принесла клятву на вірність старій династії Чингізидів.

Отже, Московія є прямою спадкоємницею Золотої Орди — держави Чингізидів, тобто, насправді не князі Київської Русі, а татаро-монголи були «хрещеними батьками» московської державності. Московське князівство (а з 1547 р. царство) не мало жодних зв'язків з князівствами земель Київської Русі аж до XVI століття.

Водночас московські, а пізніше російські царі розуміли, що без великого минулого неможливо створити ні велику націю, ані імперію. Для цього потрібно було прикрасити своє історичне минуле, вигадати його або навіть украсти чужу історію і куль-

туру. Тому московські царі, починаючи з Івана IV (Грозного) (1533–1584), поставили своїм підданам завдання привласнити історію Київської Русі та її славне минуле і на її основі створити офіційну міфологію Російської імперії.

Упродовж багатьох століть, особливо з початку XVI ст. поширився міф про те, що російська держава і російський народ беруть початок від великого князівства Київського; що Київська Русь є колискою трьох братніх народів — російського, українського та білоруського і що росіяни на правах «старшого брата» буцімто мають право на спадщину Київської Русі.

Масовану державну фальсифікацію історії свого народу провадив Петро I. Саме він уперше в 1701 р. видав указ про вилучення в упокорених народів усіх письмових національних пам'яток: літописів, хронографів, хронік, давніх історичних записів, церковних документів, архівів тощо. Особливо це стосувалося України-Русі. Петро I завіз з Європи велику кількість фахівців, у тому числі й професіоналів-істориків, яких залучив до написання і фальсифікації історії Російської держави. Вони всі перебували на державній службі, а одним із обов'язкових пунктів угоди було їхнє зобов'язання ніколи не залишати території Росії. У 1716 р. Петро I «знімає копію» з так названого Кенігсберзького літопису, де було буцімто зафіксовано «об'єднання» давнього літописання Київського і Московського князівств і обґрунтовувалась єдність слов'янських і фінських земель. Однак доступ до «копії»-фальшивки, як і до самого оригіналу, був закритий.

Ця Петрова фальсифікація стала основою для подальших фальсифікацій — написання т. зв. «загальноруських літописних зводів», в яких обґрунтовувалося право Московії на спадковість Київської Русі. На основі цих фальсифікацій 22 жовтня 1721 р. Московія оголосила себе Російською імперією, а московитів — росіянами. Так була вкрадена у законних спадкоємців Київської Русі — українців історична назва Русь.

Цю справу з іще більшим розмахом продовжила імператриця Катерина II (1762–1796). Ознайомившись з архівними першоджерелами, Катерина II звернула увагу на те, що вся історія держави тримається на словесній билинній міфології і не має доказової бази. Тож, Катерина II своїм указом від 4 грудня 1783 р. створює «Комісію для складання записок про древню історію переважно Росії» під керівництвом і доглядом графа А. П. Шувалова. До складу комісії входило 10 видатних істориків того часу. Основне завдання, яке імператриця поставила перед комісією, полягало в тому, щоб за рахунок переробок літописів, написання нових літописних зводів та інших фальсифікацій обґрунтувати «законність» привласнення Московією історичної спадщини Київської Русі і створити історичну міфологію держави Російської. Комісія працювала 10 років. У 1792 р. «Катерининська історія» побачила світ. Робота комісії проводилась за такими напрямками:

- збір усіх письмових документів (літописів, архівів тощо). Ця робота вже частково була зроблена Петром I. Збирання матеріалів проводилось не лише в Росії, а також в інших країнах — Польщі, Туреччині тощо;

- вивчення, фальсифікація, переписування, засекречування або знищення справжніх історичних матеріалів;

- написання нових «загальноруських зводів» у XVIII ст., які подавалися, що вони нібито написані в XI, XIII, XIV ст. Всі ці «зводи» проповідували «загальноруську ідею». А насправді, у той час, коли на київській землі жили слов'янські племена (поляни, деревляни, сіверяни тощо), які вже були християнами, в «московській» землі жили фінські племена (мурома, меря, весь, мокша та ін.), які перебували у напівдикому стані, і ці племена не мали в історії нічого спільного з Київською Руссю аж до XVI ст.;

- для обґрунтування єдності Київської Русі і фінських племен були написані тисячі різних фальшивих зводів і літописів. Усі ці «документи» існують лише в переписаному вигляді, немає жодного оригіналу.

Усе це, за словами іншого українського історика Ярослава Дашкевича, вказує на «неймовірну за масштабами безсоромності й нахабства фальсифікацію при вигадуванні неіснуючої історії держави російської»¹⁷⁸.

Крім фальсифікацій та перекручування історичної правди найбільш уживаним у радянському музикознавстві був *міф про винятковий вплив російської композиторської школи на формування української про-*

¹⁷⁸ Дашкевич Ярослав. Як Московія привласнила історію Київської Русі. <https://universum.lviv.ua/journal/2011/6/dashk.htm>

фесійної музики. Ним послуговувалися не лише російські, а й українські музикознавці. Зокрема, музикознавець Микола Гордійчук у статті «Симфонічна музика», аналізуючи творчість фундаторів українського радянського симфонізму Бориса Лятошинського і Левка Ревуцького, підкреслював, що «...будучи учнями видатного композитора і педагога Рейнгольда Глієра, вони сприйняли передові естетичні принципи російської музичної класики, перенесли їх на український національний ґрунт»¹⁷⁹. Далі Микола Гордійчук відзначив у перших симфоніях Б. Лятошинського і Л. Ревуцького впливи російських композиторів — Петра Чайковського, Олександра Глазунова, Олександра Бородіна, Олександра Скрябіна. Але невже тільки російська музика була орієнтиром для ранніх творів Лятошинського і Ревуцького? Тенденційність підходу М. Гордійчука є очевидною. У творчості Л. Ревуцького яскраво відчутними є впливи не російської, а саме багатовікової української національної пісенно-хорової традиції, яку переосмислили у своїй творчості Дмитро Бортнянський, Максим Березовський, Артемій Ведель, Семен Гулак-Артемовський, Микола Лисенко, Микола Леонтович та інші композитори. До речі, у творчості Миколи Лисенка, котрий навчався в Лейпцизькій консерваторії, європейські впливи стали вельми відчутними. Навчання Л. Ревуцького в музично-драматичній школі Миколи Лисенка, його безпосереднє спілкування з фундатором української професійної композиторської школи сприяли імплементації європейських музичних цінностей у мистецько-світоглядну систему Л. Ревуцького. Що стосується Б. Лятошинського, то відомо, що його улюбленими композиторами були романтики Шуберт, Ліст, Вагнер. Лятошинський у ранньому періоді творчості також цікавився музичним модернізмом, зокрема символізмом, експресіонізмом, музикою композиторів нововіденської школи, високо цінував оперу «Воцек» Альбана Берга. Лятошинський одним із перших у колишньому Радянському Союзі почав використовувати атональність, за що згодом зазнав жорстокої критики і звинувачень у так званому формалізмі зі сторони офіційних музичних кіл. Отже, на нашу думку, заради об'єктивності варто зауважувати не російські, а саме європейські впливи у творчості Ревуцького і Лятошинського.

Неможливо обійти увагою провідну в радянській ідеологічній системі **міфологему щодо визначального впливу жовтневого перевороту 1917 року на розвиток музичного мистецтва**, зокрема українського. Гіперболізація ролі жовтневого перевороту 1917 року¹⁸⁰ в житті українського суспільства відбувалася поряд із фальсифікацією історичних фактів. На одну з таких фальсифікацій натрапляємо в статті про Державну (нині — Національна) академічну хорову капелу України «ДУМКА»: «Народжений на хвилі революційного ентузіазму в 1920 році, цей перший в Україні про-

¹⁷⁹ Гордейчук Н. Симфоническая музыка. Развивая богатые традиции классики. *Украина музыкальная*. К.: УРО ВААП, 1983, с. 10–13. С. 11.

¹⁸⁰ У радянській історіографії ця подія мала назву «Великої жовтневої соціалістичної революції».

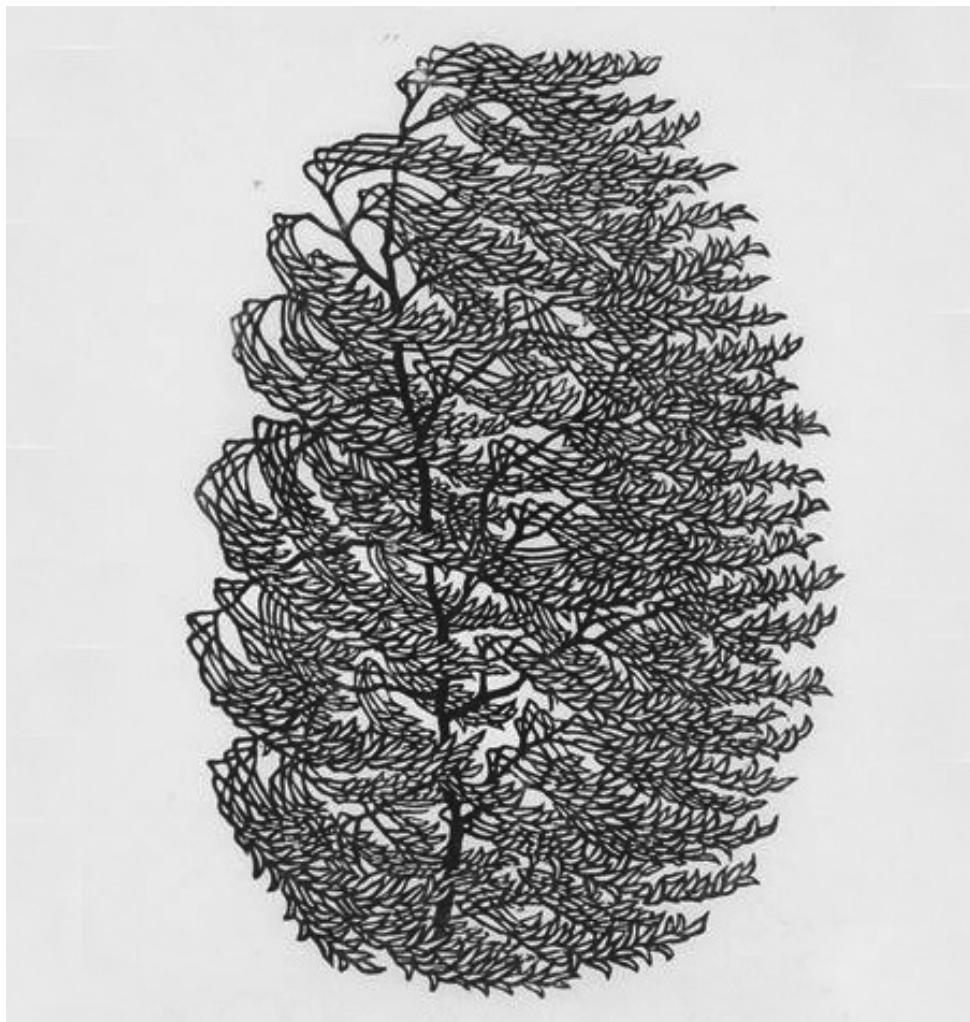
фесійний хор, котрий здобув широке визнання і популярність, черпає нахнення з джерела національної музики»¹⁸¹. У цій фразі крім гіперболізованого звеличування революційних настроїв має місце підтасовка історичних фактів, зокрема зміна дати заснування хору «ДУМКА». Насправді хорову капелу «ДУМКА» було утворено за часів Української Народної Республіки в 1919 році. Оскільки ця подія була близькою в часі до жовтневого перевороту 1917 року, то радянським ідеологам було вигідно трохи «підправити» дату заснування хору, відсунувши її на рік до того часу, коли УНР уже припинила своє існування. Ясна річ, що про справжнього ініціатора і засновника «ДУМКИ» не згадували до кінця радянської епохи.

Таким чином, аналіз науково-популярних і навчальних видань про українську музику, опублікованих в 1960-1980-х роках, свідчить про цілеспрямовану радянську культурну політику, метою якої була дискредитація української культури і мистецтва, намагання принизити мистецьку цінність української культурної спадщини, створення враження щодо її несамоостійності і меншовартості. Російсько-українська війна, яка триває вже 10 років, довела абсурдність міфологем, створених ідеологами «руського міра». І саме зараз Україна має історичний шанс очиститися від століть брехні, фальсифікацій та інтелектуальних крадіжок, вчинених підступним північним сусідом, відновити історичну справедливість і оприяти світові власну версію історії українського музичного мистецтва¹⁸².

¹⁸¹ Всегда самобытно и талантливо. *Украина музыкальная*. К.: УРО ВААП, 1983, с. 62–64. С. 63.

¹⁸² Матеріал цього розділу було апробовано в таких публікаціях авторки: Berehova O. "Muses are Not Silent": Ukrainian Music as a Reflection on the Global Challenges of Modernity. *Muzyka wobec wartości (Music and values)*: ed. Anna Nowak. Bydgoszcz: Wydawnictwo Akademii Muzycznej imienia Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy, 2023, p. 269–278; Берегова О. Повернення забутих імен діячів культури як аспект деколонізації України. Музикознавець Леонід Ентеліс. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*, вип. 24, 2023, с. 362–378. DOI <https://doi.org/10.33287/222323>

РОЗДІЛ ТРЕТІЙ.



DIALOGUS COMPETITORUM.
КОНКУРСНИЙ РУХ ЯК ПРОСТІР ГЛОБАЛЬНОГО
МУЛЬТИКУЛЬТУРНОГО ДІАЛОГУ

ФОРТЕПІАННІ КОНКУРСИ В СОЦІОКУЛЬТУРНИХ РЕАЛІЯХ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ

Розмірковуючи про зміни, що сталися з людиною й людським співтовариством на зламі XX — XXI століть, ми найчастіше відзначаємо такі риси, як прискорення темпу життя, інтенсифікація транспортних та інформаційних потоків, «включення» людини у швидкісні режими міжособистісного, ділового, масового спілкування, миттєвість поширення в суспільстві новин, ідей, технологій, продуктів людської творчості тощо. Усі ці та інші явища в сучасній науковій думці об'єднуються генеральним поняттям глобалізації. Проте глобалізація розглядається, в основному, з економічної точки зору — як процес поступового злиття національних економік у єдину, загальносвітову систему, засновану на нових принципах переміщення в масштабах усієї планети капіталу, людських і виробничих ресурсів, світового розподілу праці, стандартизації національних законодавств тощо. Водночас глобалізація як явище має системний характер і охоплює не лише економіку, а й усі інші сфери життєдіяльності суспільства. У гуманітарних дослідженнях поняття глобалізації розуміють як процес всесвітньої економічної, політичної, культурної інтеграції та уніфікації, що відбувається на основі інформаційної відкритості світу, планетарної технологічної та наукової революції, нових видів комунікації та зв'язку.

Американський культуролог Джеймс Лалл (James Lull) вважає визначальним чинником сучасного розвитку культури вплив масмедіа і нових інформаційно-комунікаційних технологій. На основі численних прикладів взаємовпливів культур від хіп-хоп гібридів новозеландського племені Маорі та сумішей рас і культур Бразилії і США до глобального впливу світових брендів Макдональдс (McDonalds) і Майкрософт (Microsoft) вчений формулює власну концепцію суперкультури. Джеймс Лалл підкреслює, що на відміну від попередніх епох, коли досвід людини обмежувався певним місцевим середовищем та наявними в ньому впливами, характер сучасної культури став значно символічнішим, різноманітнішим і динамічнішим. Культурна реальність наших днів дедалі більше ґрунтується на символічних обшарах медіа-опосередкованого досвіду. Згідно з концепцією Джеймса Лалла, фотографія і кіно, аудіо та відеозапис, а також досконалі сучасні системи зберігання й пошуку інформації забезпечують нам доступ до символів, що складають нашу культурну історію. Електронні медіа-технології дають змо-

гу зберегти культуру такою мірою, якої ніколи не могли б забезпечити засоби друку, тим самим удоступнюючи її для численних творчих інтерпретацій. Сучасна людина може сприймати й використовувати на свій розсуд культурну символіку у нових часо-просторових обставинах, значно розширюючи сукупність особистих уявлень, понять і соціальних використань. Широкий вибір символів і технологій їхнього продукування інтерпретується, поповнюється й використовується людьми при формуванні їхніх численних культурних стилів та ідентичностей. Джеймс Лалл виділяє шість основних сфер культурної діяльності та репрезентації, до яких завдяки комунікаційним технологіям і мас-медіа мають доступ наші сучасники. Це, на думку вченого, універсальні загальнолюдські вартості, міжнародні джерела, цивілізації, національні та регіональні культури й, нарешті, культурна практика повсякденного життя. У міру того, як індивідуум розширює масштаби своєї культурної діяльності, його культурний досвід, за Джеймсом Лаллом, стає дедалі менш локальним і суто груповим. Використовуючи ресурси з різних культурних сфер, він може конструювати власну суперкультуру. Суперкультури — це суміші культурних фрагментів, зрозумілих самому собі та іншим унаслідок конструювання когнітивних взірців, комунікативної взаємодії та соціальних практик. Таким чином, суперкультура в концепції Джеймса Лалла — це «багатоликий, проміжний простір між ... особою і суспільством, між матеріальним і символічним, оскільки сучасна культура дрейфує між локальним і глобальним, між колективними та індивідуальними, безпосередніми та медіа-опосередкованими формами досвіду»¹⁸³.

Джеймс Лалл, Роланд Робертсон (Roland Robertson)¹⁸⁴ та інші вчені звертають увагу на співіснування глобального і локального в культурі, використовуючи на позначення цього явища термін «глокалізація» і маючи під ним на увазі змішування глобалізаційних культурних впливів із місцевими контекстами, що має серйозні суспільно-економічні наслідки.

Отже, хоча глобалізація є незворотною, глобальне не замінило й не знищило локального. Песимістичні сподівання на крах національних культур під впливом глобалізації не виправдалися. Чимало вчених відзначають паралельне співіснування в сучасному світі глобалізаційних явищ і тенденцій етнічного відродження, сплеску національних культур, іншими словами — одномоментність процесів інтеграції та диференціації, інтернаціоналізації та регіоналізації (локалізації). Крокуючи до все більшої єдності, спорідненості та взаємопов'язаності, людство не може бути безнаціональним. Національність дає можливість її носієві краще орієнтуватися в урбанізованому світі, а почуття належності до певної нації забезпечує сучасній людині необ-

¹⁸³ James Lull (2000). *Media, Communication, Culture: A Global Approach*. Columbia University Press, 308 p. P. 276.

¹⁸⁴ Roland Robertson (1995). Glocalization: Time-Space and Homogeneity — Heterogeneity, In: M. Featherstone, S. Lash, and R. Robertson (editors). *Global Modernities*. London: Sage, p. 25–44.

хідну соціальну комфортність. На думку видатного українського філософа і культуролога Сергія Кримського, незважаючи на процеси глобалізації, багато регіонів планети як у східних, так і в західних її кордонах не втрачають своєї самобутності¹⁸⁵.

Отже, етнонаціональні спільноти виявляють стійкість і стабільність в умовах глобалізації, їм не притаманні істотні буттєві і ментальні зміни. Та й саме поняття культури передбачає існування відмінностей: різнобарв'я світової культури складається з надбань кожної національної культури. Саме культура є головним оберегом етнічних традицій нації і захистом від негативних наслідків глобалізації. Це дало підстави британському соціологу Ентоні Сміту (Anthony D. Smith) висловити актуальну ще й сьогодні думку про те, що ідея глобальної культури неможлива на практиці¹⁸⁶.

Музична культура і глобалізація

Значну частину досліджень щодо впливу глобалізації на розвиток музичної культури зосереджено на різноманітних аспектах функціонування попкультури і музичних індустрій, вестернізації культури тощо.

Зокрема, роботи Філіпа Больмана (Philip V. Bohlman)¹⁸⁷ та Мартіна Стоукса (Martin Stokes)¹⁸⁸ присвячено такому жанру світової музичної попкультури, як World Music. Концентруючи свою увагу навколо трьох дискусійних «полюсів» цього мистецького явища, якими є «культурний імперіалізм», «гібридність» та «аутентичність», французький музиколог Мартін Стоукс досліджує конкретні зразки World Music від Заходу до Північної Африки у пошуках відповіді на питання: що таке справжня творчість? У ході емпіричних досліджень вчений приходить до думки, що справжній творчості протистоять імітація, трансляція, культурна «сірість» і бюрократизація. На думку Мартіна Стоукса, «ці категорії, що описують різні види культурної трансмісії, є ідеологічно навантаженими і поширюють західні естетичні цінності. Але під тиском багатьох нових культурних практик вони асоціюються з глобалізацією»¹⁸⁹.

Увагу нідерландського науковця Вілфреда Долфсма (Wilfred Dolfsma) зосереджено на питаннях авторських прав у галузі попмузики, які, на думку дослідника, широко порушуються в усьому світі. Аналізуючи статистичні дані з приводу кількості концертів, аудіо- та відеозаписів, продажів CD та DVD-дисків, коштів, виручених від авторських і суміжних прав, а також

¹⁸⁵ Кримський Сергій. (2006). Смысл постистории. *Філософська думка*, № 4, с. 22–35. С. 31.

¹⁸⁶ Anthony D. Smith (1990). Towards a global culture? *Global Culture: Nationalism, Globalization and Modernity*, M. Featherstone (ed.). London: Sage Journal.

¹⁸⁷ Philip V. Bohlman (2002). *World Music: A Very Short Introduction*. Oxford, Great Britain: Oxford University Press. 177 p.

¹⁸⁸ Martin Stokes (2014). Creativity, Globalization and Music. *La revue des musiques populaires. Volume!* [Online], 10:2| 2014. Available at: <https://journals.openedition.org/volume/4561> (access: 11.08.2024). DOI: 10.4000/volume.4561

¹⁸⁹ Там само.

загальну ситуацію в музичних культурах Нідерландів, США та Великої Британії, Вілфред Долфсма фіксує відмінності копірайтингу в різних типах музичних індустрій. Вчений стверджував, що глобалізація впливає на музичну індустрію більше, ніж на інші індустрії, що є наслідком значного розвитку сучасних інформаційних технологій, і ще в 2000-му році пов'язував майбутній сценарій розвитку музичних індустрій з виходом на інтернет-ринок¹⁹⁰.

Сьогодні вплив інтернету все сильніше відчувається не лише в галузі шоу-бізнесу, а й у професійному музичному мистецтві. Миттєвість поширення інформації, яку надає інтернет, дає змогу використовувати глобальну інформаційну мережу для пропаганди здобутків, реклами творчості, концертних проєктів за участю як відомих академічних музичних колективів і виконавців, так і тих, хто тільки виходить на музичний ринок. Музична продукція завдяки інтернету і новим інформаційно-комунікаційним технологіям урізноманітнюється, здешевлюється і стає більш доступною споживачеві. Трансформуються і розширюються способи досягнення музики до споживача: будь-який твір у будь-якому виконанні можна послухати будь-коли і будь-де за допомогою мобільних прослуховувальних пристроїв, цифрових музичних файлів, стрімінгових пристроїв і програм, включень наживо тощо. Завдячуючи сучасним електронним девайсам споживач музичної продукції може слухати музику з усього світу без купівлі дисків або їх імпортування, а артист може мати живі концерти з прямою трансляцією в соцмережі «Фейсбук», на каналі YouTube або на інших електронних вебресурсах без оренди концертного залу та продажу квитків. Інтернет-концерти є особливо вигідними для шанувальників артиста, які мешкають в інших регіонах його країни або за кордоном, адже вони можуть теж дивитися концерти наживо, не купуючи ані проїзних документів, ані квитків на концерт.

Масового поширення набули нові форми взаємодії артиста зі слухачем — онлайн-трансляції музичних заходів, реклама музичних заходів у соціальних мережах, викладення відео- та аудіозаписів концертів на персональних або спеціально створених сторінках соцмереж та на спеціалізованих інтернет-платформах (YouTube, SoundCloud тощо). Нові технології дають надзвичайно широкі можливості митцям ділитися своїм мистецтвом, ідеями, здобутками, розповсюджувати їх у всьому світі, пропагувати себе і власну національну культуру. Творча діяльність митця стала по-справжньому відкритою всьому світові, вільною від ідеологічних чи будь-яких інших обмежень. Як справедливо зауважує Тейланд Авері (Teyland Avery), «сьогоднішні технології прямих трансляцій і завантажень вже не дають можливостей повного контролю урядам та іншим організаціям над творчою діяльністю

¹⁹⁰ Wilfred Dolfma (2000). How Will the Music Industry Weather the Globalization Storm? *First Monday*. 1 May 2000. Volume 5. Number 5. Available at: <https://firstmonday.org/ojs/index.php/fm/article/view/745> (access: 11.08.2024)

артиста, як це було в часи цензури та ідеологічних заборон. Митець може мати успіх в інших країнах, навіть не будучи успішним у власній»¹⁹¹.

Водночас відсутність бар'єрів, кордонів і фільтрів в інформаційному просторі, що спричиняє проблему відбору, достовірності і якості інформації вважають однією з найсерйозніших проблем розвитку музичної культури в умовах глобалізації. Через зростання кількості музикантів і творчих колективів, інтенсифікацію культурно-мистецького життя як на регіональному, так і на глобальному рівнях, появу численних фестивалів, конкурсів, окремих концертних проєктів тощо з'явився попит на авторитетних консультантів у галузі музичної інформації, яким би можна було довіряти. Важливу інформаційну і консультативно-дорадчу функцію почали виконувати центри глобальної музичної інформації, різноманітні професійні асоціації, фундації, агенції тощо, які спеціалізуються в галузі надання інформаційних послуг усім втягнутим у музичну індустрію: музикантам, організаторам заходів, продюсерам, медіапартнерам, споживачам музичної продукції тощо. У сфері фортепіанних конкурсів таку функцію виконує Фундація Алінк/Аргеріх¹⁹². У 1999 році її засновниками виступили видатна аргентинська піаністка XX століття Марта Аргеріх (Martha Argerich) та нідерландець Густав Алінк (Gustav A. Alink), котрий є одним із найвідоміших у світі експертів із фортепіанних конкурсів, автором численних книжок і статей, продюсером, менеджером, організатором концертів, радіо- і телезаписів талановитих піаністів, а також фахівцем у галузі фотографії. Метою діяльності фундації є підтримка молодих піаністів і розвиток професійної кар'єри через надання оперативної і достовірної інформації стосовно понад 300 міжнародних фортепіанних конкурсів. Фундація співпрацює і з оргкомітетами і дирекціями конкурсів, допомагає їм у щоденній практичній діяльності, а також влаштовує міжнародні конференції, на які з'їжджаються для обміну досвідом організатори фортепіанних конкурсів з усього світу.

Вплив на розвиток сучасного фестивально-конкурсного руху мають всесвітні (міжнародні) музичні організації, метою діяльності яких є обмін інформацією і професійним досвідом, захист інтересів і прав музикантів, організація концертів, фестивалів, конкурсів, майстер-класів, освітніх проєктів, наукових конференцій тощо.

Міжнародне товариство сучасної музики¹⁹³ — одна з найстаріших міжнародних організацій, членами якої є представники понад 50 країн світу, що займаються популяризацією сучасної музичної творчості. Спілка була заснована в 1922 році в Зальцбурзі і відтоді відкрита для всіх нових стилів, течій, естетичних напрямів у музиці. Щорічно одна з 50 національних сек-

¹⁹¹ Teyland Avery. *Globalization in the music industry*. Available at: www.slideshare.net/mobile/Teyland/globalization-in-the-music-industry (access: 11.08.2024)

¹⁹² Alink/Argerich Foundation www.alink-argerich.org

¹⁹³ International Society for Contemporary Music, ISCM www.iscm.org

цій ISCM влаштовує фестиваль «Міжнародні дні музики», який представляє широку панораму сучасної музичної творчості. Членство в Товаристві дає можливість розвивати контакти та обмінюватися інформацією з іншими членами цієї організації, більш глибоко розуміти процеси, що відбуваються на арені сучасної музичної творчості, розвивати та популяризувати сучасне музичне мистецтво.

Міжнародна федерація музикантів ¹⁹⁴ існує з 1948 року і має 72 осередки у світі, у тому числі 65 національних організацій та дві регіональні групи — для країн Африканського континенту та країн Латинської Америки. Метою діяльності федерації є захист економічних, соціальних та творчих інтересів музикантів, умов праці, авторських прав, інтелектуальної власності тощо. Федерація є членом Міжнародної музичної ради та співпрацює не лише з ЮНЕСКО, а й з Радою Європи, Європейською Комісією, Європейським Парламентом, а також з національними та міжнародними організаціями.

Однією з найвпливовіших на глобальному рівні музичних організацій є Міжнародна музична рада ¹⁹⁵, створена в 1949 році як дорадчий орган при ЮНЕСКО з музичних питань. Діяльність ради спрямована на підтримку різноманітних музичних напрямів та пропаганду ролі музикантів у контексті соціального, культурного та економічного розвитку суспільства. Міжнародна музична рада має доступ до понад 1000 організацій у світі, які разом узяті утворюють широку мережу знань та досвіду в кожному аспекті музики як виду мистецтва.

Міжнародна асоціація музичних бібліотек, архівів і документальних центрів ¹⁹⁶, заснована в 1951 році з метою фіксації та розповсюдження музичної інформації в світі. За час існування асоціація змогла об'єднати близько 1700 індивідуальних та інституційних членів з 40 країн, має національні осередки у 24 країнах світу. У своїй діяльності члени асоціації користуються широким спектром джерел від музичних бібліотек, записів, біографічних та науково-дослідних матеріалів до організації різномасштабних творчих проєктів (фестивалів, концертів, конкурсів, конференцій тощо).

Міжнародне товариство музичної освіти ¹⁹⁷ засноване в 1953 році при ЮНЕСКО з метою стимуляції музичної освіти як невід'ємної частини загальної освіти. Це всесвітня мережа, яка існує у 80 країнах та об'єднує викладачів музичних закладів різних рівнів і ланок освіти: дитячих садків, музичних шкіл, студій, гуртків, викладачів музики загальноосвітніх шкіл, музичних училищ, консерваторій, музичних академій, педагогічних університетів, а також теоретиків і дослідників у галузі музичної освіти, методистів, студентів, музикантів-виконавців, музичних терапевтів.

¹⁹⁴ International Federation of Musicians, FIM www.fim-musicians.org

¹⁹⁵ International Music Council, IMC www.imc-cim.org

¹⁹⁶ International Association of Music Libraries, Archives and Documentation Centres, IAML www.iaml.info

¹⁹⁷ International Society for Music Education, ISME www.isme.org

Асоціація європейських консерваторій, музичних академій і вищих музичних шкіл ¹⁹⁸ існує з 1953 року. Це європейська культурно-освітня мережа організацій, для яких основним видом діяльності є навчання музики на професійному рівні. Станом на 11 серпня 2024 року членами АЕС є близько 300 музично-освітніх інституцій у 57 країнах світу. Мету своєї діяльності Асоціація вбачає в стимулюванні та підтримці міжнародного співробітництва між своїми членами, реалізацію різноманітних міжнародних проектів у галузі професійної музичної освіти, презентацію інтересів сектору професійної музичної освіти на національному, європейському та міжнародному рівнях.

У фестивально-конкурсній сфері упродовж XX століття теж утворилися всесвітні організації, які відігравали важливу об'єднуювальну, інтегруючу роль у процесах міжнародного артистичного обміну і водночас ставали престижним полем демонстрації кращих мистецьких і творчих здобутків національних культур. Однією з таких впливових організацій стала Всесвітня федерація міжнародних музичних конкурсів ¹⁹⁹, яка існує з 1957 року. На час виникнення Федерація об'єднувала лише 13 міжнародних музичних конкурсів. За понад 60 років свого існування Федерація розрослася майже в десять разів і сьогодні є глобальною мережею всесвітньо відомих організацій, яка включає 122 члени-конкурси з 38 країн світу. Вступ до Федерації (набуття членства) є прерогативою музичних конкурсів найвищого творчого та організаційного рівня, кожен з яких, незалежно від своєї історії та географічного розташування країни-організаторки, відіграє важливу роль як у культурному житті свого регіону, так і в міжнародному музичному процесі. Федерація видає щорічний довідник із графіком проведення музичних конкурсів та щороку влаштовує генеральні асамблеї, під час яких представники країн-учасниць Федерації мають змогу обмінюватися професійним досвідом та оцінювати рівень прогресу в досягненні спільних цілей.

У галузі музичних конкурсів для дітей та юнацтва з 1960 р. функціонує Європейська спілка молодіжних музичних конкурсів ²⁰⁰, яка об'єднує близько 50 національних та міжнародних музичних конкурсів для молоді.

Міжнародні фортепіанні конкурси як об'єкт дослідження: еволюція наукових підходів

Музичні конкурси загалом і фортепіанні зокрема почали осмислюватися з наукової точки зору в 1960–1980-х роках. Перші радянські видання, пов'язані з цією тематикою, носили, в основному, інформаційно-просвітницький характер, у них надавався перелік існуючих у ті часи радянських і зарубіжних конкурсів, наводилася історія їх виникнення та здійснювалася

¹⁹⁸ Association of European Conservatories, Music Academies and Higher Music Schools, AEC www.aec-music.eu

¹⁹⁹ World Federation of International Music Competitions www.wfmc-fmcim.org

²⁰⁰ European Union of Music Competitions for Youth www.emcy.org

спроба аналізу репертуарних вимог. Фортепіанним конкурсам у подібних виданнях відводилося чільне місце. Іноді автори пропонували аналітичні спостереження над деякими проблемними зонами міжнародних музичних конкурсів, серед яких виділяли адекватність критеріїв оцінювання конкурсантів та узгодженість позицій членів журі, обмеження у професійному розвитку тих музикантів, які зосереджені на конкурсній кар'єрі, психологічні труднощі конкурсних виступів, усередненість і безликість конкурсних інтерпретацій музичних творів тощо.

Нідерландець Густав Алінк (Gustav A. Alink) від початку 1980-х років збирає та узагальнює інформацію стосовно історії фортепіанних конкурсів і персоналій піаністів, які брали в них участь. З того часу Г. Алінк особисто видав понад 300 фортепіанних конкурсів у всьому світі, а свій досвід виклав у 6 книгах та понад 250 статтях. У його доробку — вичерпна адресна книга, в якій подається опис близько 900 фортепіанних конкурсів²⁰¹, та унікальне тритомне видання «*Міжнародні фортепіанні конкурси*». Перша частина цієї трилогії дала змогу скласти уявлення про сторічну історію конкурсного руху серед піаністів з 1890-го по 1990-й роки²⁰², а друга і третя книги ознайомлюють читача з інформацією про особистості і досягнення 15 тисяч піаністів усього світу, поданою в хронологічному порядку²⁰³. Цінним джерелом інформації про національні та міжнародні фортепіанні конкурси, їхніх переможців, членів журі, організаторів, традиції проведення в різних країнах світу тощо є довідник Г. Алінка «*Фортепіанні конкурси світу*», який уже витримав чотири перевидання²⁰⁴. Ґрунтовні праці і каталоги Г. Алінка дають підстави вважати його підхід історіографічним, статистичним і довідниково-енциклопедичним.

З кінця 1970-х років з'являються праці подібного типу, присвячені окремим фортепіанним конкурсам. Їхні автори — Henryk Martenka (про конкурс Падеревського в Бидгощі), Jerzy Zurawlew (хроніка подій конкурсу Шопена з 1927 по 1995 роки), Stanislaw Dybowski (про лавреатів конкурсу Шопена у Варшаві), Marta Cureres (про конкурс Premio Jaen в Іспанії) та інші.

Соціально-особистісний підхід запропоновано в дисертації Ейлін Т. Кляйн (Eileen T. Cline)²⁰⁵, яка довгі роки залишалася єдиним цінним джерелом інформації з історії та сучасного стану фортепіанних конкурсів і дотичних питань. Ще в середині 1980-х років дослідниця Ейлін Т. Кляйн²⁰⁶

²⁰¹ Gustav A. Alink (1988). *Piano Competitions: A comprehensive directory of national and international piano competitions*.

²⁰² Gustav A. Alink (1990). *International Piano Competitions*. Book 1. Gathering the Results. 253 p.

²⁰³ Gustav A. Alink (1990). *International Piano Competitions*. Book 2. 15000 Pianists. 375 p.; Gustav A. Alink (1990). *International Piano Competitions*. Book 3. The Results. 384 p.

²⁰⁴ Gustav A. Alink (2003). *Piano Competitions Worldwide*. Fourth edition. 240 p.

²⁰⁵ Cline Eileen T. (1985). *Piano Competitions: An Analysis of Their Structure, Value and Educational Implications*. Dissertation Thesis (D.Mus.Ed.). Indiana University. 779 p.

²⁰⁶ Cline Eileen T. — американська дослідниця, педагог, музично-громадська діячка, була членом журі на Міжнародному конкурсі Вена Клайберна в 2001 році.

констатувала зростання конкурсної активності серед мистецьких спільнот на території США, яке спершу віталояся, а згодом сприймалося із занепокоєнням у контексті забезпечення ефекту розвитку — як особистісного і музичного розвитку юних піаністів, так і розвитку самого музичного мистецтва. Незважаючи на значне поширення та інтенсивність цієї діяльності, не існувало всеосяжної і доступної інформації, якою б могли керуватися студенти, батьки, вчителі відповідно до результативного впливу та можливостей. Це дослідження надало фактологічну інформацію стосовно 23 фортепіанних конкурсів високого професійного рівня і конкурсного руху загалом, включаючи думки членів журі, учасників, організаторів і педагогів. Висновки було зроблено на основі 250 інтерв'ю та опитувальників, відповіді студентів порівнювалися з думками професійних виконавців, педагогів та менеджерів. Висновки дослідження з цих двох перспектив підводять до історичного огляду фортепіанних конкурсів, порівняння індивідуального сприймання з історичною реальністю, розгляду ширшого кола питань людського розвитку, зокрема таких, як природа/виховання, тривожність, мотивація тощо. У поле зору авторки потрапили також питання впливу конкурсів на соціум, кар'єру виконавців та їхній розвиток з відповідними наслідками для освіти.

Аналогічний підхід застосовано в роботі Міхаеля Індже Кіма (Michael Injae Kim)²⁰⁷, в якій висвітлено різноманітні питання, з якими стикаються юні піаністи під час фортепіанних конкурсів. Робота містить профілі восьми міжнародних конкурсів та інтерв'ю з п'ятьма творчими особистостями, обізнаними з особливостями конкурсного процесу²⁰⁸.

У центрі уваги ґрунтовної праці, автором якого є британська дослідниця Лайза Маккормік (Lisa McCormick)²⁰⁹, постають взаємовідносини між трьома групами осіб, втягнутих у конкурси, а саме: конкурсантами, журі та публікою²¹⁰. Наукова логіка дослідження конструюється від питань походження музичного змагання як соціальної інституції до сучасних механізмів організації конкурсів у публічному дискурсі. Соціологічний та антропологічний підходи, обрані дослідницею, дають змогу «вписати» музично-артистичну діяльність у широке коло соціальних культурних практик і численних контекстів, які прямо не пов'язані з роботою піаніста над музичним твором, але мають велике значення для формування успішної кар'єри академічного ви-

²⁰⁷ Michael Injae Kim — канадський піаніст і педагог, лавреат міжнародних фортепіанних конкурсів у Канаді, США, Великій Британії. Має науковий ступінь PhD (Lawrence University), професор Університету штату Міннесота (США), директор музичної школи Коледжу вільних мистецтв при цьому університеті.

²⁰⁸ Michael Injae Kim (1996). *Piano competitions: the present situation for young pianists*: Thesis (D.M.A.). Julliard School. 180 p.

²⁰⁹ Lisa McCormick — британська дослідниця, авторка перших досліджень, у яких аналізуються соціальні аспекти міжнародних класичних музичних конкурсів. У минулому віолончелистка, мала досвід медійної репрезентації конкурсу Вена Клайберна в США, за який отримала спеціальний приз Британської соціологічної асоціації.

²¹⁰ Lisa McCormick (2015). *Performing Civility: International Competitions in Classical Music*. Cambridge: Cambridge University Press.

конавця. Взявши за основу типологію слухача, запропоновану понад 60-ти років тому в роботах Теодора Адорно, Лайза Маккормік осучаснює її у власній типологічній версії трьох груп учасників музичних конкурсів. Теоретичні позиції дослідження прикрашені анекдотами з історії відомих конкурсів, що вкупі створює об'ємну живу картину соціальних ролей і взаємовідносин виконавця, члена журі та слухача (глядача). Авторку хвилюють і питання суддівства на музичних конкурсах, особливо в аспекті критеріїв об'єктивної оцінки виконання музичного твору конкурсантом. На думку Лайзи Маккормік, цю проблему неможливо вирішити на основі естетичних і соціальних принципів, що склалися в західній культурі, і її вирішення, є, можливо, одним із суттєвих факторів, які зумовлюють соціальний інтерес до конкурсів.

В іншій своїй роботі Лайза Маккормік розглядає фортепіанні конкурси та конфліктні ситуації, які можуть виникати на них, також із соціологічної та конфліктологічної перспективи, орієнтуючись на теоретичну модель Едута (Adut). Саме цей дослідник першим запропонував розглядати динаміку і культурну логіку скандалів (включаючи ті, які відбуваються в різних видах мистецтва) через призму соціології. У центрі уваги статті Лайзи Маккормік²¹¹ — події 1980 року на X конкурсі імені Фридерика Шопена у Варшаві, а саме: скандал навколо одного з учасників конкурсу, хорватського піаніста Іво Погореліча, який представляв тодішню Югославію. Науковиця дослідила майже пів сотні польськомовних газетних статей 1980-го року щодо конкурсу і стільки ж англomовних статей, які вийшли за межами Польщі. Матеріалом її розвідки стали також відеозаписи виступів Іво Погореліча на конкурсі 1980-го року, доступні на YouTube, фотографії з архіву Інституту Шопена у Варшаві та живі інтерв'ю 4 осіб, які відвідували конкурсні виступи Погореліча у 1980-му році. Через аналіз медіасередовища дослідниця здійснила реконструкцію скандальної ситуації з Погорелічем з двох інтерпретативних позицій: з точки зору колективної пам'яті контрoверсійних явищ Шопенівського конкурсу попередніх десятиліть і в дискурсі міжпоколінних конфліктів і розбіжностей.

За Лайзою Маккормік, молодий югославський піаніст вирізнявся з-поміж 180 конкурсантів оригінальною виконавською манерою та власними естетичними критеріями щодо інтерпретації музики Шопена, які не збігалися з критеріями більшості членів журі. Усі виступи Погореліча були контрoверсійними, а в третьому турі — провокативними: він шокував публіку не тільки незвичайною манерою гри, а й нестандартною сценічною поведінкою, неодноразово порушував правила конкурсу виконанням творів у неправильному порядку, самовільним залишенням сцени, стимулюванням реакції публіки тощо. Незвична драматургія конкурсного виступу Погоре-

²¹¹ Lisa McCormick (2018). Pogorelich at the Chopin: Towards a sociology of competition scandals. *The Chopin Review*. Issue 1. P. 1–16. https://www.pure.ed.ac.uk/ws/portalfiles/portal/76947435/McCormick_TCR_2018_PogorelichAtTheChopinPUB.pdf (Access 11.08.2024).

ліча доповнювалася його зовнішнім виглядом: шкіряні штани, біла сорочка вільного крою, вузька чорна краватка. Він одразу став кумиром тогочасної творчої молоді, яка зустрічала його з величезним захопленням і квітами і навіть почала наслідувати його стиль одягу. Скандал розгорівся навколо рішення журі не допустити цього фаворита публіки до участі у фінальному турі. На знак протесту один із членів журі — видатна аргентинська піаністка Марта Аргеріх вийшла зі складу журі і залишила конкурс. Разом з нею так учинив й інший член журі, угорський піаніст Луїс Кентнер. Незважаючи на провал, Іво Погореліч отримав численні спецпризи від публіки і критики, контракт із фірмою «Дойче Граммофон» (Deutsche Grammophon) на запис музичних творів у його виконанні. А вже через рік після скандалу піаніст виступив із сольним концертом у знаменитому Карнегі-хол і в подальшому зробив блискучу міжнародну кар'єру²¹².

Аналізуючи ексцентричну, провокативну поведінку Погореліча на конкурсі, Лайза Маккормік вважає, що її аналоги можна знайти у візуальних видах мистецтва, коли представники авангардного напрямку, ризикуючи втратити престиж серед їхніх поціновувачів, навпаки, досягали значно ширшої популярності. На думку дослідниці, скандал навколо Погореліча став також віддзеркаленням конфлікту поколінь, коли молодше покоління виявилося більш здатним до сприйняття елементів новизни і сучасного погляду на виконання музики Шопена, ніж старше. У більш широкому сенсі, перформанси Погореліча, за Лайзою Маккормік, були чимось більшим, ніж злам, розрив із музичною традицією: широка підтримка молоді резонувала з амбітним прагненням цього покоління назавжди порвати з минулим.

Лайза Маккормік вважає, що ситуація з Іво Погорелічем і її широкий резонанс мали і свою зворотну сторону. Зокрема, вони посприяли підвищенню статусу самого Конкурсу Шопена як у Польщі, так і далеко за її межами, удосконаленню організації конкурсу, зокрема його суддівських процедур тощо. За словами Лайзи Маккормік, «...суперечки слід розуміти як нормальну рису музичної конкуренції... Через суперечки музична громадськість встановлює, якими ідеалами не можна поступатися, які питання не потребують консенсусу, а яким практикам не можна дозволяти продовжувати існувати»²¹³.

Ці висновки Лайзи Маккормік є досить слушними, сама ж тема конфліктних ситуацій на музичних конкурсах — оригінальною і новаторською, як і застосований у дослідженні соціологічний підхід. Водночас дослідниця

²¹² У творчому багажі Іво Погореліча чимало організованих ним міжнародних музичних фестивалів, концертів та інших заходів для підтримки молодих талановитих музикантів. Зокрема, в 1993 році він заснував власний фортепіанний конкурс із призовим фондом понад 100 тисяч доларів Pogorelich International Solo Piano Competition у американському місті Пасадена (штат Каліфорнія).

²¹³ Lisa McCormick (2018). Pogorelich at the Chopin: Towards a sociology of competition scandals. *The Chopin Review*. Issue 1. P.1-16. https://www.pure.ed.ac.uk/ws/portalfiles/portal/76947435/McCormick_TCR_2018_PogorelichAtTheChopinPUB.pdf (Access 11.08.2024).

недостатньо аргументовано висвітлює причини скандальної поведінки югославського піаніста Іво Погореліча і конфлікту поколінь, які, на нашу думку, лежать саме в соціальній, точніше, в соціально-політичній площині. Можливо, нетипова для учасника мистецького змагання поведінка була актом непокори не тільки зашкарубленим догмам, що їх уособлювало консервативне академічне музичне середовище, а й набридлому комуністичному режимові країни, яку він представляв. Як відомо, Югославія у 1980-му році була країною, яка потерпала від міжетнічних конфліктів і загострення міжнаціональних відносин, що супроводжувалися погіршенням соціально-економічного становища. Наростання глибокої кризи і посилення відцентрових тенденцій у союзних республіках стали більш відчутними після смерті лідера югославської комуністичної партії Йосипа Броз Тіто 4 травня 1980 року. На нашу думку, більш глибоке вивчення історико-культурних, соціально-політичних, освітніх, мистецьких, естетичних умов, у яких відбувалося формування творчої особистості Іво Погореліча, вкупі з компаративним дослідженням ситуації в польському культурному континуумі на момент проведення X Конкурсу імені Фридерика Шопена могло би пролити більш яскраве світло як на ексцентричну поведінку цього виконавця, так і на її сприйняття.

Дослідниця Анна Хеньчка (Anna Chęcka)²¹⁴ заглиблюється у філософські, естетичні та етичні аспекти конкурсного виконавства²¹⁵. Вона ставить перед собою питання: що первинне на виконавському конкурсі — твір чи виконання? У контексті конкурсу публіка завжди стоїть на стороні виконавця, в той час як члени журі оцінюють адекватність виконавської інтерпретації та здатність виконавця до розшифрування композиторських інтенцій. Згідно з Анною Хеньчкою, інтерпретація твору на конкурсі завжди є особистісною й такою, що несе в собі певні художні та естетичні цінності, присутність яких у творі дослідниця вважає фундаментальними, хоча часто вони є маргіналізованими, особливо з точки зору філософії мистецтва. На прикладі Міжнародного конкурсу піаністів імені Фридерика Шопена авторка статті доводить, що учасники цього легендарного мистецького змагання при зверненні до музики Шопена приділяють велику увагу «культурі значень» у більш-менш уніфікованій виконавській традиції. Водночас конкурсанти, за Анною Хеньчкою, залишаються в рамках «культури досвіду», адже присутність їх на сцені «тут і зараз» спонукає слухачів брати до уваги їхній музичний досвід: «...зв'язок між твором та враженням від виступу стає чи не найголовнішим питанням, яке хвилює журі, що оцінює якість конкурсних виступів»²¹⁶.

²¹⁴ Anna Chęcka — польська піаністка і філософиня, докторка мистецтвознавства, професорка Університету у Гданську, авторка книг і статей з питань естетики і філософії музичного виконавства.

²¹⁵ Anna Chęcka (2018). The competition as an “exchange” of values: An aesthetic and existential perspective. *The Chopin Review*. Issue 1. <https://www.czasopisma.nifc.pl/index.php/cr/article/view/100/90> Access 11.08.2024).

²¹⁶ Там само.

Вартою уваги є й піднята у статті Анни Хеньчкої полеміка з деякими сучасними дослідниками стосовно питання пріоритетності твору чи виконання на конкурсі. Анна Хеньчка рішуче відкидає аргументи тих, хто обстоюють ідею домінування персоналізму на музичному змаганні, тобто переваги особистості виконавця та індивідуального виконання над твором. Такий радикальний персоналізм може призвести до перемоги на конкурсі сильної, самозакоханої, можливо, харизматичної особистості, яка вміє здобути прихильність публіки. Однак, такі нарцисичні особи можуть провокувати атмосферу скандалу навколо конкурсу, застерігає Анна Хеньчка (як тут не пригадати випадок з Іво Погорелічем, яскраво описаний у Лайзи Маккормік!). З позиції Анни Хеньчкої, найкраще підходить до конкурсної ситуації поміркований естетичний персоналізм: «Музичний конкурс, розглянутий під кутом поміркованого естетичного персоналізму, стає захоплюючою метафорою життя»²¹⁷. Анна Хеньчка також занурюється в проблему естетичної цінності виконавства в контексті інтерсуб'єктивного діалогу виконавця і слухача, котрі відкривають один в одному Іншого. Нарешті, дослідниця торкається соціально-етичних вимірів відповідальності слухача, маючи на увазі під цією категорією не тільки публіку в залі, а й членів журі і музичних критиків. На думку Анни Хеньчкої, повноцінне і справедливе суддівство на конкурсі залежить від здатності слухача фокусувати увагу на виконанні, незважаючи на власний стан або зовнішні чинники. Отже, не тільки конкурсанти, а й інші групи осіб, втягнутих у музичний конкурс, здають своєрідний «тест», а значить повинні ділити відповідальність, підсумовує Анна Хеньчка.

Досліджуючи фортепіанні конкурси з психологічної перспективи, Річард Парнкулт (Richard Parncutt)²¹⁸ насамперед розглядає різні види упереджень на конкурсах, які можуть впливати на результати²¹⁹: ситуаційні (особливості концертного залу, порядок виступів піаністів на конкурсі, знання членів журі про конкурсантів, реакція аудиторії тощо), музичні (особисті преференції членів журі щодо виконуваної музики), антропометричні, які дослідник чомусь називає візуальними (вік, зріст, вага, стать, колір шкіри, привабливість), перцепційні (можливість тільки почути або почути і побачити виконання), жестикуляційні (оцінка рухів тіла виконавця, їх точності і координації). Річард Парнкулт наводить факти щодо цих упереджень, почерпнуті з відповідної емпіричної літератури, і дає їм власну наукову інтерпретацію.

²¹⁷ Anna Chęcka (2018). The competition as an “exchange” of values: An aesthetic and existential perspective. *The Chopin Review*. Issue 1. <https://www.czasopisma.nifc.pl/index.php/cr/article/view/100/90> Access 11.08.2024).

²¹⁸ Richard Parncutt — австралійський дослідник, академік, нині — професор університету в Граці, Австрія. Автор численних теоретичних праць з питань музичної психології і психології музичного, зокрема фортепіанного виконавства, походження музики, сприйняття музичних структур (таких, як лад, гармонія, тональність, ритм, метр тощо).

²¹⁹ Richard Parncutt (2018). The reliability/validity of cognitive/emotional approaches to the evaluation of musical performance: Implications for competition juries. *The Chopin Review*. Issue 1. P. 38-51. <https://www.czasopisma.nifc.pl/index.php/cr/article/view/102> (Access 11.08.2024).

Так, на думку Річарда Парнкулта, оцінка музичного виконання сильно залежить від візуального чинника. Також оцінка залежить від позиції конкурсанта у програмі конкурсу: згідно з дослідженнями понад 250 результатів конкурсу Королеви Єлизавети у Бельгії, музиканти, які виступали на початку конкурсу (наприклад, у перший день), мали менше шансів на перемогу, ніж ті, хто грали ближче до завершення, у фінальний день. Річард Парнкулт пояснює цей факт із психологічної точки зору, вважаючи, що більш ранні виконання менше тримаються в пам'яті, ніж пізніші, що і впливає на остаточну оцінку конкурсантів членами журі. Маючи на меті допомогти організаторам фортепіанних конкурсів покращити механізми виявлення та ідентифікації найкращих музикантів та найкращих виконань, Річард Парнкулт велику частину статті присвячує власним пропозиціям щодо поліпшення суддівських процедур, зокрема, запровадженню різномірних складів журі, зміни порядку виступів конкурсантів у кожному турі тощо.

Канадський учений Стефан Сунандан Хоніш (Stefan Sunandan Honisch)²²⁰ обирає несподіваний, але дуже важливий і соціально спрямований інклюзивний ракурс у розкритті теми фортепіанних конкурсів. Відправною точкою для написання його дисертації²²¹ став сольний концерт сліпого японського піаніста Нобуюкі Цуджі (Nobuyuki Tsujii) в Університеті Британської Колумбії у канадському місті Ванкувері в 2013 році як частина проєкту «Поza екраном: інвалідність і мистецтво» («Beyond the Screen: disAbility and the Arts»). Ширшим контекстом дослідження послужив той факт, що у 2009 році на Міжнародному фортепіанному конкурсі Вена Клайберна (Van Cliburn International Piano Competition) у місті Форт-Ворс (США) Нобуюкі Цуджі розділив перше місце і золоту медаль із китайським піаністом Хаочень Жан (Haochen Zhang). Тоді думки публіки і критики розійшлися, було багато спекуляцій навколо сліпоти Цуджі, яка нібито зіграла вирішальну роль у сприятливій оцінці гри музиканта компетентним журі; інші заперечували будь-які подібні впливи, вважаючи, що висока оцінка конкурсних виступів Цуджі є справді об'єктивним визнанням його таланту. У цілому, багато музикантів, критиків і слухачів виявилися неготовими до сприйняття класичного музиканта з обмеженими фізичними можливостями, відчували різкий дискомфорт. Тож автор дисертації, спрямованої на виховання чутливості, адекватного сприйняття «інакшості», плюралізацію людського досвіду, поставив собі за мету змінити ставлення соціуму до таких музикантів, скоротити розрив між ними та аудиторією. Автор дослідження взяв інтерв'ю у самого піаніста, а також у 11 слухачів згаданого концерту у Ванкувері

²²⁰ Stefan Sunandan Honisch — канадський піаніст, композитор, педагог і дослідник, професор Університету Британської Колумбії в Канаді, автор статей з питань музичного виконавства, інклюзивної освіти, музичної терапії.

²²¹ Honisch Stefan Sunandan (2016). *Different Eyes, Ears and Bodies: Pianist Nobuyuki Tsujii and the Education of the Sensorium through Musical Performance*. Vancouver, The University of British Columbia, 382 p. <https://open.library.ubc.ca/media/stream/pdf/24/1.0224502/4> (Access 11.08.2024).

щодо їхнього сприйняття музикантів із фізичними обмеженнями та можливості включення обдарованих у музичному плані людей із неспроможними тілами в музичну педагогіку. Також були проаналізовані газетні дописи, матеріали журналів і документальних фільмів про кар'єру Нобуюкі Цуджі після 2009 року. Усе це дало можливість авторові пояснити виховні можливості і обмеження музичного виконавства як медіума, через який музиканти і публіка отримують чуттєвий, афективний, тілесний і когнітивний досвід від музики як виду мистецтва. Дисертація канадського вченого поширює естетичну і педагогічну цінність сучасної парадигми «person-first» («найперше — особистість») на протигагу концепту «disability-first» («найперше — інвалідність»), який донедавна домінував у людській свідомості. Цінною для нас є шоста глава дисертації «Фортепіанні конкурси та університети: від відхилення до визнання інвалідності?», в якій автор фіксує трансформацію сприйняття Цуджі як музиканта в послідовності «сліпий піаніст» — «піаніст» — «справжній піаніст». Учений узагальнює: «Особистість і творча діяльність Цуджі, його музичні перформанси вчать нас, що вербальні і музичні сенси формують соціальну, історичну і культурну конструкцію фізичної неспроможності»²²².

Войчех Коцян (Wojciech Kosyan)²²³ застосовує інтерпретаційний та компаративний підходи у дослідженні виконавських стилів учасників Міжнародного фортепіанного конкурсу Фридерика Шопена²²⁴. Заглибившись в історію заснування цього конкурсу, Войчех Коцян виявляє, що ідея конкурсу була частково продиктована бажанням організаторів пропагувати аутентичний стиль виконання музики Шопена, вільний від інтерпретаційних нашарувань і надмірної виконавської свободи, які мали місце від кінця XIX і до початку XX століття. Свою частку до спотворення аутентичного Шопенівського стилю, на думку Войчеха Коцяна, вносили і видавці (зокрема, І. Я. Падеревський), які занадто вільно поводитися з авторським текстом і встановили невірну традицію виконавства на довгі роки і десятиліття. Сьогодні учасникам Міжнародного конкурсу Фридерика Шопена рекомендують грати музику Фридерика Шопена за Польським Національним виданням Яна Екієра (Jan Ekier), яке створено на основі уртексту. Войчех Коцян відзначає, що кожне нове покоління піаністів природно шукає власне розуміння Шопена, ґрунтуючись на культурі, цінностях, чуттєвості та естетиці свого

²²² Honisch Stefan Sunandan (2016). *Different Eyes, Ears and Bodies: Pianist Nobuyuki Tsujii and the Education of the Sensorium through Musical Performance*. Vancouver, The University of British Columbia, 382 p. P. 326. <https://open.library.ubc.ca/media/stream/pdf/24/1.0224502/4> (Access 11.08.2024).

²²³ Wojciech Kosyan — польський піаніст, лавреат численних міжнародних конкурсів, відомий інтерпретатор музики Ф. Шопена та інших композиторів-романтиків. Здобув ступінь доктора філософії PhD в Університеті Південної Каліфорнії, США.

²²⁴ Wojciech Kosyan (2018). The evolution of performance style in the history of the International Fryderyk Chopin Piano Competition in Warsaw. *The Chopin Review*. Issue 1. P. 20-37. <https://www.czasopisma.nifc.pl/index.php/cr/article/view/101> (Access 11.08.2024).

покоління. Свої міркування щодо еволюції виконавського стилю у XX — XXI століттях Войчех Коцян доповнює прикладами з відеозаписів переможців конкурсу Шопена — володарів першої премії різних років та декількох інших видатних виконавців (Maurizio Pollini, Rafal Blechacz, Ivo Pogorelich, Nelson Goerner, Martha Argerich, Krystian Zimerman, Dang Thai Son, Garrick Ohlsson). Порівнявши виконання творів Шопена на конкурсі його імені за останні 50 років, Войчех Коцян відзначає, що відмінності між нинішніми виконавцями не такі яскраві, як між деякими відомими піаністами минулого. Дослідник констатує сильну уніфікацію артистичного стилю і приходять до висновку про існування певного стилю, який постійно пропагувався і підтримувався журі багатьох проведення цього конкурсу. Войчех Коцян називає цей добре зрозумілий, прийнятний та уніфікований стиль виконання музики Шопена «золотим стандартом». Водночас дослідник зауважує, що в історії конкурсу Шопена траплялися випадки відходу від цього стилю, які були пов'язані в основному з російською виконавською школою (Станіслав Бунін, Юліанна Авдеева та ін.). Загальний висновок дослідження Войчеха Коцяна є дуже важливим для нас у контексті теми даної статті, тому дозволимо собі навести його повністю: «Упродовж XX століття виконання музики Шопена виросло в більш «здорове», більш об'єктивне і, завдячуючи прогресу фортепіанної педагогіки, більш технічно «просунуте». Це міцно пов'язано з останніми відкриттями і досягненнями музикознавства, виданнями, заснованими на новому Уртексті, глибшими історичними знаннями і розумінням. Водночас виконавство стало також більш глобалізованим, менш оригінальним, менше пов'язаним із національними школами і тому менш упізнаваним»²²⁵.

Тут ми знов упритул наблизилися до теми глобалізації, яку обрали проблемним ракурсом цього розділу дослідження і вважаємо гостро актуальною, хоча з цієї перспективи міжнародні фортепіанні конкурси практично не досліджувалися.

Глобальні тенденції у розвитку фортепіанних конкурсів

Дослідники, які в різні часи вивчали особливості феномена мистецького змагання, підкреслюють суттєві моменти сучасної конкурсної діяльності:

– Змаганнявий, агональний чинник, елемент боротьби і конкуренції з яскравим видовищним компонентом, що походить ще від часів Давньої Греції (на це звертає увагу М. Пухляк)²²⁶. Стан емоційного піднесення, збудження (агон) дає можливість як учасникам конкурсів, так і глядачам отримати такі емоції, яких неможливо досягнути у звичайному житті.

²²⁵ Wojciech Kocyan (2018). The evolution of performance style in the history of the International Fryderyk Chopin Piano Competition in Warsaw. *The Chopin Review*. Issue 1. P. 20-37. <https://www.czasopisma.nifc.pl/index.php/cr/article/view/101> (Access 11.08.2024).

²²⁶ Пухляк Марія. (2014). *Конкурс музикантів-виконавців як феномен сучасного культурного простору*. Дис... канд. мист. 26.00.01 «Теорія та історія культури», Київ, НМАУ імені П. І. Чайковського. 160 с.

– Вихід за межі повсякденного, звичайного, буденного, занурення в атмосферу свята, фестивалізація, карнавалізація свідомості і культури²²⁷.

– Збереження та оновлення культурних традицій суспільства у процесі системної передачі нормативно-ціннісного і творчого досвіду, що сприяє активній самореалізації творчої особистості, виведенню її на якісно новий рівень культурного розвитку²²⁸.

– Фестивально-конкурсний рух у галузі фортепіанного мистецтва набув значного поширення у середині ХХ століття. Один за одним у різних країнах світу почали виникати численні фортепіанні конкурси. Масштаби нинішнього конкурсного руху набули ознак справжнього «буму».

Фортепіанні конкурси започатковуються і в третьому тисячолітті. Так, у 2000-х роках вийшли на арену світового музично-культурного процесу і за короткий час досягли найвищого професійного рівня, ставши членами Всесвітньої федерації міжнародних музичних конкурсів: Міжнародний фортепіанний конкурс імені Едварда Гріга в Норвегії (від 2000 р.)²²⁹, Міжнародний фортепіанний конкурс імені Й. Н. Гуммеля у Словаччині (від 2003 р.)²³⁰, Міжнародний конкурс Телеком-Бетховен у Німеччині (від 2005 р.)²³¹ тощо. Усього серед 122 конкурсів-членів Всесвітньої федерації міжнародних музичних конкурсів (World Federation of International Music Competitions, WFIMC) — близько 40 суто фортепіанних конкурсів; фортепіано є також однією з категорій понад півтора десятка мультидисциплінарних конкурсів-членів Федерації.

Для запобігання таким негативним явищам сучасного фестивально-конкурсного руху, як комерціалізація конкурсів, низький рівень професійної підготовки учасників, надання преференцій учням членів журі тощо, WFIMC розробила правила для конкурсів-членів цієї престижної музичної організації глобального рівня. Згідно з цими правилами, членами Федерації можуть бути конкурси, організатори яких орієнтуються виключно на високий професійний рівень музичного виконавства. Конкурс має проводитися з чітко визначеною регулярністю, мати не комерційні, а суто артистичні і культурні цілі, бути відкритим для учасників обох статей усіх національностей, етнічних груп і віросповідань, пропонувати всім конкурсантам оптимальні та рівні умови репетицій та виконання упродовж кожного туру.

²²⁷ Бабушка Лариса. (2019). Фестивалізація та карнавалізація: проблема дискурсивності в сучасній культурі. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. №1 (42), с. 113–122. DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052x.1\(42\).2019.160747](https://doi.org/10.31318/2414-052x.1(42).2019.160747)

²²⁸ Волков Сергій. (2018). Музичні фестивалі-конкурси як перспектива культурної взаємодії в глобалізованому світі. *Україна — Польща: діалог культур (Ukraina — Polska: dialog kultur)*: 36. матеріалів Міжнародного наукового симпозіуму, Київ, 19–21 квітня 2018 р. К.: ІК НАМ України, с. 63–65.

²²⁹ International Edvard Grieg Piano Competition www.griegcompetition.com

²³⁰ International Johann Nepomuk Hummel Piano Competition www.filharmonia.sk/medzinarodna-klavirna-sutaz-j-n-hummela/

²³¹ International Telekom Beethoven Competition www.telekom-beethoven-competition.de

Структура конкурсу повинна складатися не менше, ніж із трьох турів, фінальний раунд має бути обов'язково з оркестром, фіналісти і переможці конкурсів, які є членами WFIMC, можуть автоматично допускатися до участі у першому турі інших конкурсів-членів Федерації. За умовами членства у Федерації, до журі кожного міжнародного конкурсу запрошуються провідні музиканти з країн-учасниць Федерації.

На основі дослідження інформаційних матеріалів понад 40 міжнародних фортепіанних конкурсів-членів WFIMC можемо запропонувати таку їх класифікацію у залежності від концепцій:

- так звані «монографічні» конкурси, кожен із яких присвячений творчості якогось одного видатного композитора з вимогою виконання виключно його творів (конкурси Баха, Бетховена, Моцарта, Шопена, Шумана);

- конкурси, присвячені творчості видатних композиторів. Обов'язковою вимогою для конкурсантів є включення творів цих композиторів до програм одного або кількох турів (конкурси Ліста, Шуберта, Гріга, Енеску, Гуммеля та ін.);

- конкурси, присвячені пам'яті видатних піаністів минулого і сучасності. Конкурсантам пропонується включати до програм твори з репертуару цих виконавців (Ігнацій Ян Падеревський, Ферруччо Бузоні, Клара Хаскіл, Вен Клайберн, Артур Рубінштейн, Володимир Горовиць та ін.);

- конкурси, присвячені містам або країнам, у яких вони засновані і проводяться (Хаен — Іспанія, Шотландський — Велика Британія, Клівленд — США, Дублін — Ірландія, Епіналь, Орлеан — Франція, Веймар — Німеччина, Монреаль — Канада, Сеул — Південна Корея, Сідней — Австралія тощо);

- конкурси, засновані на кошти меценатів і названі на їхню честь (конкурс Королеви Єлизавети у Бельгії, Honens International Piano Competition у м. Калгарі, Канада — на честь заможної канадки Esther Honens, яка пожертвувала 5 млн. доларів на заснування фортепіанного конкурсу в її рідному місті Калгарі).

У переважній більшості випадків на початку свого існування конкурси є суто національними мистецькими змаганнями, але з часом помітним є прагнення їхніх організаторів вийти за рамки локальних мистецьких явищ, залучити до участі конкурсантів і членів журі з інших країн. Цей феномен пов'язують із формуванням концепції єдиного європейського культурного простору як середовища активної мистецької комунікації, яке складається із здобутків країн-учасниць, кожна з яких не втрачає при цьому своєї національної культурної ідентичності і самобутності. Країна-господар конкурсу має можливість продемонструвати свою національну ідентичність і культурні традиції, а також вкладати кошти у власний культурний розвиток. Наприклад, Конкурс імені Едварда Гріга з метою розширення іноземного представництва і привернення уваги до особистості і творчості видатного

норвезького композитора Едварда Гріга у 2012 році змінив локацію з Осло на Берген і відтоді проводиться в Музеї Едварда Гріга у рідному містечку композитора Трольхаугені. Висока якість конкурсу доповнюється теплою ексклюзивною атмосферою історичного місця, де народився, жив і творив Гріг. Для кращого ознайомлення з культурою і побутом Норвегії іноземним учасникам пропонується проживання у гостьових родин, а програма конкурсу включає численні концерти, майстер-класи, спеціальні події у місті з великими музичними традиціями.

Відчутною тенденцією, яку можна спостерігати на глобальному рівні, є те, що більша частина фортепіанних конкурсів проходить як складова великих музичних фестивалів. Часто конкурси стають центрами музичного і культурно-просвітницького життя своїх країн, ініціаторами та організаторами глобальних культурно-мистецьких мегаподій — різноманітних міжнародних музичних фестивалів та інших проєктів. Ці проєкти мають непересічне значення для культурного розвитку тих регіонів і країн, де вони проводяться, сприяють поширенню слави про їх історію, традиції, здобутки в усьому світі. Наприклад, започаткований ще в 1987 році Міжнародний конкурс імені Франца Шуберта в Дортмунді (Німеччина) від 2017 року проводиться у рамках Міжнародного Шуберт-Фесту (The International Schubert Fest Dortmund)²³². Ось як обґрунтовують доцільність започаткування фестивалю його засновники та організатори: «Завдяки проведенню Шубертівського Фестивалю в позаконкурсні роки вдалося створити платформу для спілкування лавреатів та обміну ідеями з митцями на найвищому рівні. Поєднання цих двох типів заходів забезпечує довгострокове створення особливої культурної події в Дортмунді»²³³.

Міжнародний Моцартівський конкурс у Зальцбургу, Австрія²³⁴ проводиться у рамках відразу трьох австрійських міжнародних музичних фестивалів: Зальцбурзького фестивалю, Моцартівського тижня Міжнародної фундації Моцартеум (The Mozart Week of the International Mozarteum Foundation) та Великоднього фестивалю (The Easter and Whitsun Festivals).

Міжнародний конкурс молодих піаністів пам'яті Володимира Горовиця²³⁵ навпаки сам став ініціатором та організатором щонайменше трьох міжнародних фестивальних проєктів в Україні. Так, у 1998 році Оргкомітет Конкурсу Володимира Горовиця ініціював відродження традиції проведення просвітницьких концертів для найширших верств населення на відкритій естраді Центрального парку культури і відпочинку, яка існувала в столиці України — місті Києві з 20-х років XX століття. Щорічний фестиваль open air «Київські літні музичні вечори», в якому беруть участь не тільки

²³² International Schubert Competition Dortmund <https://schubert-wettbewerb.de>

²³³ Цитується за вебсайтом: The Competition - Internationaler Schubert-Wettbewerb Dortmund

²³⁴ International Mozart Competition Salzburg www.uni-mozarteum.at/en/

²³⁵ International Competition for Young Pianists in Memory of Vladimir Horowitz www.horowitzv.org

лавреати Конкурсу Володимира Горовиця, а й симфонічні, камерні, духові оркестри, інструментальні ансамблі, хорові і джазові колективи, сприяє розповсюдженню класичного і сучасного музичного мистецтва, приваблює увагу як киян, так і численних туристів. У 2000 році Конкурс започаткував ще один міжнародний культурно-мистецький проєкт — «Міжнародну літню музичну академію». За час існування проєкту понад 700 молодих музикантів з 18 країн світу мали змогу навчатися і брати участь у майстер-класах провідних музикантів-педагогів із Великої Британії, Канади, США, Австралії, Німеччини, Франції, Нідерландів, Норвегії, Польщі, Росії, України та інших країн. Нарешті, Конкурс Володимира Горовиця заснував перший у світі Міжнародний музичний фестиваль «Віртуози планети», в якому своє виконавське мистецтво презентують виключно лавреати перших премій і Гран-прі найвідоміших у світі конкурсів — членів Всесвітньої федерації міжнародних музичних конкурсів. Дослідник Костянтин Давидовський справедливо вважає, що Міжнародний конкурс молодих піаністів пам'яті Володимира Горовиця активно впливає на формування мистецького середовища України у XXI столітті²³⁶.

Фортепіанні конкурси міжнародного рівня часто стають ініціаторами численних просвітницьких та освітніх проєктів, метою яких є поширення класичної музики серед широких верств населення. Зокрема, Міжнародний фортепіанний конкурс Вена Клайберна²³⁷ пропонує різноманітні освітні програми для загальноосвітніх шкіл «Клайберн у класі» («Cliburn in the Classroom») для ознайомлення дитячо-юнацької аудиторії з класичною музикою в живому виконанні. Безкоштовні концерти фортепіанної музики за участю лавреатів конкурсу різних років для 2–4-х класів із інтерактивною складовою щороку охоплюють близько 50 тисяч учнів шкіл Північного Техасу. Також від Конкурсу Клайберна відбрунькувалося ще два мистецьких змагання міжнародного рівня: фортепіанний конкурс-фестиваль для юніорів (Junior Piano Competition and Festival) та конкурс піаністів-аматорів (Cliburn International Amateur Piano Competition). Принагідно зазначимо, що окремі фортепіанні конкурси для наймолодших піаністів за трьома віковими категоріями пропонує Конкурс Володимира Горовиця — «Горовиць-дебют» для дітей віком до 14 років, молодша група 9–15 років і середня група 14–19 років.

Обраним учасникам конкурсу Марії Канальс у Барселоні (Іспанія)²³⁸, які не пройшли до фіналу, організатори пропонують виступити на різних

²³⁶ Давидовський Костянтин. (2011). Міжнародний конкурс молодих піаністів пам'яті Володимира Горовиця — активна складова впливу міжнародного конкурсного руху на формування мистецького середовища України XXI ст. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Вип. 96: Музичне виконавство і педагогіка: історія, теорія, інтерпретаційні аспекти композиторської творчості, с. 244–253.

²³⁷ Van Cliburn International Piano Competition www.cliburn.org

²³⁸ Maria Canals International Music Competition www.mariacanal.cat

концертних майданчиках Барселони (при цьому витрати на розміщення та харчування піаністів організатори беруть на себе). Маючи на меті популяризацію та поширення класичної музики серед населення міста, Оргкомітет конкурсу розробив та успішно втілює в життя благодійну просвітницьку програму, яка включає майстер-класи і концерти в музичних школах, виступи піаністів у публічних місцях, різних культурних осередках і соціальних організаціях Барселони.

Однією з найважливіших вимог Федерації до конкурсів-членів є не лише презентація та оцінка майстерності юних талантів вимогливим журі, публікою та пресою під час проведення конкурсу, а й турбота про подальший розвиток професійної кар'єри лавреатів. З цією метою дирекції конкурсів-членів Федерації зобов'язані пропонувати переможцям кар'єрний менеджмент, надавати творчу підтримку і публіситі, влаштовувати закордонні гастрольні турне упродовж кількох років після завершення конкурсу. Як правило, оргкомітети конкурсів самостійно займаються організацією концертних виступів лавреатів, хоча деякі звертаються за допомогою до окремих арт-менеджерів і концертних агентів. У результаті переможці міжнародних музичних конкурсів світового рівня мають гарантований календар гастрольних виступів на найближчі два-три роки. Густав Алінк зауважує, що деякі конкурси із категорії найстаріших (зокрема, Конкурс Королеви Єлизавети у Брюсселі (Бельгія)²³⁹, Конкурс імені Фридерика Шопена у Варшаві²⁴⁰ є не такими активними в пропозиціях щодо ангажементів переможцям, але велика популярність і серйозна репутація цих конкурсів сприяє тому, що ангажементи завжди приходять автоматично²⁴¹.

Багато конкурсів розширили вимогу обов'язкового концертного ангажементу лавреатів, додавши записи компакт-дисків на провідних світових звукозаписувальних студіях, різноманітні програми професійного вдосконалення тощо. Так, Міжнародний фортепіанний конкурс імені Ференца Ліста в Утрехті (Нідерланди)²⁴² у 2017 році започаткував колекцію онлайн-майстер-класів на каналі YouTube, включивши до неї лекції провідних фортепіанних педагогів і концертуючих піаністів світу Leslie Howard, Jerome Rose, Frederic Chiu, Reinbert de Leeuw та ін. Також дирекція цього конкурсу, орієнтуючись на багатогранну творчу особистість Ференца Ліста, пропонує лавреатам першої, другої і третьої премій 3-річну професійно скоординовану програму наставництва (Mentorship Program), яка охоплює різноманітні аспекти творчої діяльності професійного артиста, а саме: удосконалення сценічного апарату, набуття навичок самопрезентації перед концертними

²³⁹ Queen Elisabeth Competition <https://cmireb.be>

²⁴⁰ The International Fryderyk Chopin Piano Competition www.en.chopin.nifc.pl

²⁴¹ Riley Danny (2017). Eyes on the prize: Interview with Gustav Alink <https://bachtrack.com/interview-gustav-alink-argerich-foundation-competition-november-2017>

²⁴² International Franz Liszt Piano Competition www.liszt.nl

агентами, медіаграмотність, створення та поширення рекламної продукції на особистих вебсайтах та в соціальних мережах, юридичні аспекти контрактної системи, орієнтацію в питаннях артистичного менеджменту, бізнес-тренінг тощо. Як бачимо, лавреати найпрестижніших фортепіанних конкурсів відразу «включаються» в глобальну систему артменеджменту, рекордингу та інших видів музичної індустрії.

До завдань своєї основної діяльності WFIMC відносить заохочення створення та виконання нової музики. З метою популяризації національних музичних культур багато конкурсів запровадили обов'язкове виконання спеціально написаних для конкурсів нових фортепіанних творів сучасних композиторів — представників країни-господаря конкурсу.

Так, організатори Шотландського міжнародного фортепіанного конкурсу²⁴³ під час проведення в 2017 році пропонували як обов'язковий твір на третьому турі п'єсу сучасного шотландського композитора Гордона Макферсона (Gordon McPherson).

На Міжнародному фортепіанному конкурсі у французькому місті Епіналь²⁴⁴, який проходив 22–31 березня 2019 року, у півфіналі обов'язковими були два твори французьких композиторів: один із них — будь-який твір XVII–XXI століть на вибір учасника, а другий — Поема для фортепіано ор.5 Еліз Бертран (Elise Bertrand), яку треба було вивчити і виконати під час конкурсу.

Оргкомітет Міжнародного фортепіанного конкурсу на премію міста Хаен (Іспанія)²⁴⁵ запровадив під час проведення конкурсу 16–25 квітня 2020 року крім обов'язкових премій переможцям низку спеціальних призів, серед яких два стосувалися іспанської музики: один — за найкращу інтерпретацію іспанської музики та «Contemporary Music Prize» — за найкраще виконання обов'язкової п'єси *Me arrodillo* «yo» сучасного іспанського композитора Себастьяна Маріне (Sebastian Marine).

Учасникам Міжнародного фортепіанного конкурсу в Дубліні (Ірландія)²⁴⁶, який проходив 14–21 травня 2021 року, пропонували самим обрати для півфіналу як обов'язковий один із чотирьох 5-хвилинних творів сучасних ірландських композиторів.

Незвичайними є умови Конкурсу Королеви Єлизавети у Брюсселі (Бельгія)²⁴⁷: у фіналі всім конкурсантам пропонується як обов'язковий 10-хвилинний твір для фортепіано з оркестром сучасного бельгійського композитора, який обирається на окремому загальнонаціональному конкурсі композиторів. Обов'язкова п'єса має бути неопублікованою, 12 фіналістів

²⁴³ Scottish International Piano Competition www.scottishinternationalpiano.com

²⁴⁴ Concours International de Piano d'Epinal www.concours-international-piano-epinal.org

²⁴⁵ The International Piano Competition Prize Jaen <https://premiopiano.dipujaen.es>

²⁴⁶ Dublin International Piano Competition www.dipc.ie

²⁴⁷ Queen Elisabeth Competition <https://cmireb.be>

отримують її за тиждень до фіналу і вчать у суворій таємниці в палаці Queen Elisabeth Music Chapel із заборonoю спілкуватися будь із ким, крім представників конкурсного сервісу. Прем'єра твору та обрання переможця конкурсу, за задумом організаторів, мають стати не тільки загальнонаціональним святом, а й вагомою культурною подією світового масштабу.

Зрозуміло, що центральною фігурою на будь-якому мистецькому конкурсі є учасник, конкурсант. Сучасні вимоги до учасників фортепіанних конкурсів світового рівня є дуже високими, і в останні роки намітилася тенденція оцінювати не лише суто виконавську майстерність конкурсанта, а й його інтелектуальний потенціал, професійну і загальну ерудицію, ораторські здібності тощо. Зокрема, на Дублінському міжнародному фортепіанному конкурсі немає репертуарних вимог: програму для кожного з чотирьох турів пропонують самостійно обирати самим учасникам. При виставленні оцінок журі враховує вміння конкурсантів самостійно добирати репертуар і вибудовувати концертні програми.

Концептуальною основою Міжнародного фортепіанного конкурсу імені Хоненс²⁴⁸ є ідея довершеного артиста (Complete Artist). Згідно з умовами, кожен учасник цього конкурсу повинен продемонструвати свою творчу особистість у різних іпостасях: як концертний виконавець, акомпаніатор, ансамбліст і соліст. Конкурсанти готують за власним вибором 5 концертних програм: у першому турі — 40-хвилинну, у півфіналі — 65-хвилинну для солього концерту і 55-хвилинну для дуетного концерту зі співаком та інструменталістом, у фіналі — камерну програму з духовим ансамблем та концерт для фортепіано з симфонічним оркестром. Крім того, організатори цього конкурсу переконані, що справжній артист повинен не тільки добре володіти інструментом і мати різноманітний репертуар, а й бути ефективним комунікатором, вміти налагоджувати контакт із публікою, аргументовано обґрунтовувати вибір творів. Тому родзинкою цього конкурсу є два інтерв'ю англійською мовою, які учасники дають журналістам провідних канадських засобів масової комунікації — партнерів конкурсу: 10-хвилинне у півфіналі та 30-хвилинне у фіналі.

Конкурси є місцем гібридизації культур та обміну духовними цінностями на глобальному рівні. З огляду на це наголосимо на величезній об'єднувальній функції конкурсів як засобу комунікації суб'єктів мистецької діяльності в процесі їхньої спільної культуротворчої активності. Водночас інтегративна функція музичних конкурсів має і свою зворотну сторону, яка полягає у нівеляції особливостей національних виконавських шкіл (це відзначав Войчех Коцян у вже згадуваній праці²⁴⁹). Сьогоднішні музиканти ма-

²⁴⁸ Honens International Piano Competition www.honens.com

²⁴⁹ Wojciech Kocyan (2018). The evolution of performance style in the history of the International Fryderyk Chopin Piano Competition in Warsaw. *The Chopin Review*. Issue 1. P. 20-37. <https://www.czasopisma.nifc.pl/index.php/cr/article/view/101> (Access 11.08.2024).

ють можливість навчання у різних педагогів у різних країнах, спілкування та обміну виконавським і творчим досвідом під час численних і різноманітних міжнародних музичних конкурсів і фестивалів. Сучасні молоді піаністи також є відкритими до світу, вони можуть сприймати все найкраще з різних творчих шкіл та переосмислювати це у своїй виконавській творчості. Тому поняття фортепіанної школи у глобалізованому світі, де відбувається процес активного взаємовпливу, змішування ознак, гібридизації різних виконавських шкіл, поступово втрачає свою актуальність.

Сьогодні вже стало звичним те, що фортепіанні конкурси світового рівня широко висвітлюються в засобах масової комунікації — як національних, так і міжнародних, записуються для наступних трансляцій по телебаченню та видань на аудіо- і відеоносіях. В останні десятиріччя до цього додалися величезні можливості інтернету та соціальних мереж, які дозволяють розширити глядацьку аудиторію конкурсів в десятки і сотні разів, а також значно полегшити і прискорити процес комунікації конкурсантів із оргкомітетами конкурсів. Зокрема, для проходження кваліфікаційного туру практично всі сучасні конкурси висувають вимогу до учасників надати лінк і завантажити недавні і хорошої якості записи на власному YouTube-каналі або іншій інтерактивній інтернет-платформі. Усі міжнародні конкурси світового рівня запровадили і практикують повні або часткові прямі онлайн-трансляції конкурсних перегонів, які, як правило, здійснюються з офіційних вебсайтів конкурсів. Для підвищення якості звуку і зображення дирекції деяких конкурсів звертаються до послуг французького телеканалу класичної музики *Medici*²⁵⁰, укладаючи з ним угоди щодо забезпечення трансляцій.

Помітною на багатьох фортепіанних конкурсах є тенденція підвищення активності глядацької/слухацької аудиторії. Як відомо, окремі призи публіки, преси як складової частини публіки, глядацьких симпатій, глядацького журі та інші відзнаки учасників подібного типу існували на конкурсах і раніше. Однак останнім часом завдяки технологічному прогресу змінилися і кількісно розширилися форми участі аудиторії в конкурсах. Наприклад, на конкурсі Телеком-Бетховен кожен представник аудиторії може зареєструватися на сайті конкурсу і проголосувати за улюбленого учасника. А на Міжнародному фортепіанному конкурсі імені Джордже Енеску в Бухаресті (Румунія)²⁵¹ публіка бере активну участь за посередництвом нового мобільного додатку, який дає можливість користувачам представити свою думку щодо того чи того учасника на сайті конкурсу. Звісно, всі ці технологічні новації, які сприяють активізації уваги публіки і широкої культурної громадськості до конкурсів, можна тільки вітати. Однак, усе ж таки слідом за Анною Хеньчкою (Anna Chęćka) пропонуємо замислитися над рівнем відпові-

²⁵⁰ www.medici.tv

²⁵¹ George Enescu International Piano Competition www.festivalenescu.ro/en/competition/piano/

дальності слухача/глядача, який бере на себе роль судді. Наскільки високим є рівень професіоналізму і компетентності тих, хто бере участь у подібних голосуваннях? Чи здатні ті, хто хочуть підтримати улюбленого учасника, вислухати всіх інших конкурсантів для складання більш об'єктивної думки і обрання справді найкращого? Чи не вийде так, що приз глядацьких симпатій у випадку застосування інтернет-голосувань дістанеться не найкращому піаністові, а тому, у кого більш розгалужена мережа підписників на власному YouTube-каналі або хто знається на вірусному маркетингу? Можливо, у недалекому майбутньому постане необхідність пошуку відповідей та урегулювання цих і багатьох інших питань практичного використання новітніх інформаційно-комунікаційних технологій у конкурсній діяльності.

Те ж саме стосується і нової форми проведення фортепіанних змагань — Інтернет-конкурсів, які в останні роки почали з'являтися у світі завдяки швидкому поширенню інтернету і нових технологій комунікації. Дискусії навколо питання пріоритетності живого концертного виконання чи відеозапису в інтернеті не вщухають уже багато років, але досі немає єдиної думки всіх учасників конкурсного руху щодо правомірності і доцільності запровадження нової форми мистецьких змагань. Їх особливістю є відсутність вимоги обов'язкового особистого прибуття і перебування учасника на конкурсі, що значно здешевлює витрати обох сторін — як учасників, так і організаторів. Наприклад, Міжнародний фортепіанний конкурс Кочряна²⁵² — це інтернет-конкурс, заснований з метою популяризації фортепіанної творчості молодого австралійського піаніста і композитора Джуліана Кочряна. У конкурсі можуть взяти участь піаністи будь-якого віку, починаючи з 18 років. Конкурс проводиться в один тур виключно на основі відеозаписів тривалістю 30–40 хвилин, твори не обов'язково грати напам'ять. Добір репертуару здійснюють самі учасники, але половину відведеного для виступу часу має складати виконання композицій Дж. Кочряна. Відеозаписи оцінює незалежне журі, в якому немає очільника і члени якого не знають один одного і не можуть контактувати між собою, чим, на думку організаторів конкурсу, забезпечується максимально об'єктивна оцінка конкурсантів. Масована реклама цього заходу на офіційному вебсайті Всесвітньої федерації міжнародних музичних конкурсів може сприйматися як непряме свідчення позитивного ставлення до цього конкурсу зі сторони керівництва Федерації і, можливо, набуття ним членства в цій престижній організації в недалекому майбутньому.

Дозволимо собі висловити думку, що інтернет-конкурси при всій їхній прогресивності, комфортності і дешевизні порушують унікальну за своєю енергетикою атмосферу мистецького змагання, усуваючи з неї основоположні принципи агональності та фестивалності і перетворюючи серйозні професійні мистецькі змагання на дешеві шоу — зразки масової попкультури.

²⁵² International Cochran Piano Competition www.cochranpianocompetition.com

Інтернет-конкурси значно збіднюють, вихолощують саму суть музичного мистецтва, позбавляють присутності людини і видобутого нею живого, особистісно забарвленого звуку, не дозволяють відчувати емоційне напруження виконавця і безпосередню реакцію залу, іншими словами — не дають учасникам процесу музичної комунікації тієї глибини особистого досвіду, який пробуджує в людині людяність і сприяє духовному збагаченню індивідів.

На прикладі розглянутих фортепіанних конкурсів-членів Всесвітньої федерації міжнародних музичних конкурсів ми переконалися, що всі вони надають можливість юним піаністам з усього світу взяти участь у міжнародних музичних змаганнях найвищого професійного рівня, потрапити у поле зору міжнародних концертних агентів, преси і широкої культурної громадськості, започаткувати успішну професійну виконавську кар'єру через сольні концерти у найпрестижніших концертних залах світу та співпрацю з провідними оркестрами і диригентами.

Конкурсний рух у галузі фортепіанного виконавства є яскравим свідченням явища глокалізації, тобто одночасного впливу глобальних і локальних культурно-мистецьких процесів. За час свого існування фортепіанні конкурси стали успішними іміджевими культурними проектами, своєрідними національними символами і культурними брендами тих країн, у яких засновані і проводяться. Водночас конкурси допомагають залучити до місць проведення як найкращих молодих професійних піаністів із різних країн, так і найавторитетніших членів журі — світову творчу еліту. Успішні паростки на ґрунті багатьох національних музичних культур дає ідея створення та виконання нової музики, яку послідовно обстоює Всесвітня федерація міжнародних музичних конкурсів (WFIMC), що дозволяє генерувати більш широкий інтерес світової інтелектуальної спільноти до творчості національних композиторів через виконання спеціально написаних для конкурсів фортепіанних творів. Численні міжнародні музичні фестивалі та інші мистецькі проекти, в які включені фортепіанні конкурси або які започатковуються з їхньої ініціативи, сприяють розвитку і промоції культурної ідентичності країн на глобальному рівні, допомагають розвивати і пропагувати музичне виконавство в усьому світі, є однією з найдосконаліших форм культурної дипломатії.

До тенденцій глобального фестивально-конкурсного руху останніх десятиліть можна віднести і появу численних наукових праць, у яких осмислюються актуальні проблеми фортепіанних конкурсів, а також значну еволюцію наукових підходів від інформаційно-просвітницького, історіографічного, статистичного, довідниково-енциклопедичного (Г. Алінк, Х. Мартенка, Є. Журавлев, С. Дибовські, М. Куререс) і соціально-особистісного (Е. Кляйн, М. Кім) до соціолого-антропологічного і конфліктологічного (Л. Маккормік), етико-естетико-філософського (А. Хеньчка), психологічного (Р. Парнгутт), типологічного (І. Рябов), інклюзивного (С. Хоніш) та інтерпретаційно-компаративного (В. Коцян).

Залишаючи осторонь міркування щодо негативних аспектів фортепіанного виконавства останніх десятиліть, кожен із яких міг би стати предметом окремого дослідження (масовість, комерціалізація, зменшення кількості яскравих творчих індивідуальностей, нівеляція особливостей національних шкіл, поширення уніфікованого «конкурсного» стилю, стандартизація критеріїв оцінювання учасників, ризики і небезпеки ринку музичної індустрії тощо), зазначимо, що головним у фортепіанному виконавстві в усі часи були і, сподіваємося, залишаться високий рівень професіоналізму і меритократичний відбір. І якими б не були глобальні технологічні прориви чи нові форми проведення фортепіанних та інших музичних конкурсів, їхньою сутністю завжди залишатиметься пошук найталановитіших виконавців, самореалізація творчих особистостей і досконала краса живого виконання музики в концертному залі.

УКРАЇНСЬКІ ФОРТЕПІАННІ КОНКУРСИ І СВІТОВИЙ КУЛЬТУРНИЙ ПРОЦЕС

Конкурсні змагання серед митців, зокрема в історії піанізму, мають давні традиції. Перші фортепіанні конкурси з'явилися наприкінці XIX сторіччя, але особливо значних обертів конкурсний рух серед виконавців на фортепіано набув у другій половині XX сторіччя, коли у різних країнах світу один за одним почали виникати численні змагання серед піаністів. Сьогодні у світі налічується кілька сотень тільки міжнародних фортепіанних конкурсів різних рівнів. Також у багатьох країнах проводяться як національні, так і регіональні мистецькі змагання.

Фортепіанним, як і будь-яким іншим музичним конкурсам, притаманний дух агональності, який приваблює багатьох виконавців, стимулює їхній професійний розвиток і вдосконалення і водночас загартовує їх, примушує постійно підтримувати виконавську форму. У процесі участі в музичних конкурсах міжнародного рівня виконавців розширює і накопичує репертуар, збагачується новим сценічним досвідом, формує або відточує власний виконавський стиль, а також отримує шанс заявити про себе, вибороти концертні ангажементи і міжнародні гастролі на найближчі кілька років.

Зупинімося на принципах функціонування українських фортепіанних конкурсів міжнародного рівня в дискурсі світового фестивально-конкурсного руху.

За останні десятиліття в українській гуманітаристиці з'явилася ціла низка праць, присвячених музичному (в тому числі й фортепіанному) конкурсному руху в Україні: роботи Костянтина Давидовського²⁵³, Тетяни Зін-

²⁵³ Давидовський Костянтин. (2010). Конкурсний рух як чинник формування культурного середовища: зб. матеріалів науково-практичної конференції «Культура і суспільство XXI століття: духовні, культурологічні, соціальні виміри». К.: НАКККіМ. С. 209–211; Давидовський Костянтин. (2011). Міжнародний конкурс молодих піаністів пам'яті Володимира Горовиця — активна складова впливу міжнародного конкурсного руху на формування мистецького середовища України XXI ст. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Вип. 96: Музичне виконавство і педагогіка: історія, теорія, інтерпретаційні аспекти композиторської творчості, с. 244–253; Давидовський Костянтин. (2012). *Творча діяльність Київського інституту музики ім. Р. М. Глієра у формуванні культурно-мистецького середовища Києва (1991–2010 рр.)*: Дис. ...канд.мистецтвознавства: 26.00.01 «Теорія та історія культури». К.: НАКККіМ. 188 с.

ської²⁵⁴, Марії Пухляк²⁵⁵, Анастасії Романенко²⁵⁶, Ігоря Рябова²⁵⁷, Ольги Щербініної²⁵⁸, Сергія Волков²⁵⁹ та ін. Широкий науковий дискурс свідчить про невичерпаність означеної проблематики.

У публікаціях і дисертації Тетяни Зінської музичні конкурси представлені як вагома складова системи українського музично-виконавського мистецтва. Підкреслюючи інтенсивність фестивально-конкурсного руху, який розгорнувся в Україні упродовж останніх десятиліть, Тетяна Зінська вбачає в цьому стимулюючий чинник розвитку музично-виконавського мистецтва, який засвідчує високий професійний рівень українських музикантів-виконавців, їхню конкурентоспроможність і здатність презентувати власні творчі здобутки на міжнародному рівні, причетність до світового культурного процесу. Водночас дослідниця констатує неоднозначні наслідки масовості фестивально-конкурсного руху, якими, на її думку, є репертуарна розбалансованість, надмірна демократичність у визначенні концепцій, домінування конкурентної атмосфери над мистецькою, необ'єктивність оцінювання та недостатність професійної критики, переваги технічного над художнім у виконанні, нівелювання звання лавреата конкурсу, невизначеність подальшої долі переможців та міграція кращих виконавських кадрів за кордон²⁶⁰.

Анастасія Романенко доповнює перелік тенденцій сучасного конкурсного руху в Україні, якими, на думку дослідниці, є інтегрованість України у світовий культурний контекст, популяризація української музичної класики і творчості сучасних українських композиторів, чому сприяє прем'єрне концертне виконання музичних творів українських композиторів за кордоном. Також авторка статті підкреслює значущість проведення в рамках музичних

²⁵⁴ Зінська Тетяна. (2011). *Музично-виконавське мистецтво в соціокультурному просторі України кінця XX — початку XXI століть*: автореф.дис.... кандидата мистецтвознавства: спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури». К., 18 с.; Зінська Тетяна. (2012). Музичний конкурс як форма актуалізації творчого потенціалу виконавця. *Вісник КНУКіМ. Мистецтвознавство*, вип. 27, с. 68–75; Зінська Тетяна. (2016). Музичні конкурси та фестивалі в контексті соціокультурного проектування в Україні кінця XX — початку XXI століття. *Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики XXI століття*: Матер. Міжнарод. наук.-практ.конф. 14–15 квіт.2016 р. С. 384–395.

²⁵⁵ Пухляк Марія. (2014). *Конкурс музикантів-виконавців як феномен сучасного культурного простору*. Дис... канд.мист. 26.00.01 «Теорія та історія культури», Київ, НМАУ імені П. І. Чайковського. 160 с.

²⁵⁶ Романенко Анастасія. (2016). Музичний конкурс як соціокультурний феномен у формуванні професійної компетентності майбутнього вчителя музичного мистецтва. *Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі*, № 1, с. 126–129.

²⁵⁷ Рябов Ігор. (2017). *Виконавський тип як феномен фортепіанної культури (на матеріалі Міжнародного конкурсу молодих піаністів пам'яті В. Горовиця)*. Дис...канд.мист. 26.00.01 «Теорія та історія культури». К., НМАУ імені П. І. Чайковського. 188 с.

²⁵⁸ Щербініна Ольга. (2016). Музично-конкурсна практика: тенденції розвитку. *Наукові записки НДУ ім. М. Гоголя. Психолого-педагогічні науки*, № 3, с. 50–53.

²⁵⁹ Волков Сергій. (2018). Музичні фестивалі-конкурси як перспектива культурної взаємодії в глобалізованому світі. *Україна — Польща: діалог культур (Ukraina — Polska: dialog kultur)*: 36. матеріалів Міжнародного наукового симпозіуму, Київ, 19-21 квітня 2018 р. К.: ІК НАМ України. С. 63–65.

²⁶⁰ Зінська Тетяна. (2011). *Музично-виконавське мистецтво в соціокультурному просторі України кінця XX — початку XXI століть*: автореф. дис.... кандидата мистецтвознавства: спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури». К. 18 с.

конкурсів майстер-класів відомих музикантів у позаконкурсний час, що є, на її думку, формою колективного вдосконалення виконавської майстерності²⁶¹.

Ольгу Щербініну цікавлять педагогічні аспекти музично-виконавських змагань. На думку дослідниці, «визначальним для успішного конкурсного виступу є вибір учня, який у художньому, психологічному і фізичному відношеннях має бути готовим до участі у відповідному конкурсному змаганні; вибір конкурсної програми, що всебічно розкриє обдарованість і виконавську майстерність учасника конкурсу; уміння уникати штамів в інтерпретації творів конкурсної програми; сформованість в учня психологічної установки на творче ставлення до процесу конкурсних змагань»²⁶². Авторка статті наголошує на пріоритетності професійного підходу до участі в конкурсах, розумінні їх як певних етапів професійного зростання, необхідності критичного сприйняття конкурсного досвіду. Також у поле зору дослідниці потрапили і деякі негативні тенденції сучасного конкурсного руху (зокрема його масовий характер, усе помітніша комерціалізація, відсутність чіткого розмежування музичних конкурсів за виконавським статусом тощо), які можуть дискредитувати саму ідею мистецького змагання.

Масовість сучасного фестивально-конкурсного руху, його дедалі більша комерціалізація вкупі з деякими іншими тенденціями культурно-мистецького простору України (фестивалізація, мозаїчність, зниження професійних критеріїв відбору учасників, жанрова та стильова невизначеність більшості мистецьких акцій конкурсного типу тощо) непокоять Сергія Волкова. Водночас «поширення глибокого за сутнісним змістом українського мистецького доробку серед сучасних культурних практик»²⁶³ розкривають, на думку дослідника, благородну просвітницьку місію сучасного конкурсного руху.

Наукові дослідження Костянтина Давидовського присвячені творчій діяльності Київського інституту музики імені Р. М. Глієра (нині — Київська муніципальна академія музики імені Р. М. Глієра) з підкресленням особливої ролі цього закладу вищої освіти в заснуванні в 1990-ті роки на його базі одного з найпрестижніших мистецьких змагань України — Міжнародного конкурсу молодих піаністів пам'яті Володимира Горовиця.

Юлія Руснак простежує історичні етапи формування одеської піаністичної школи та роль Міжнародного конкурсу піаністів пам'яті Емілія Гілельса в культурно-мистецькому житті регіону²⁶⁴.

²⁶¹ Романенко Анастасія. (2016). Музичний конкурс як соціокультурний феномен у формуванні професійної компетентності майбутнього вчителя музичного мистецтва. *Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі*, № 1, с. 126–129.

²⁶² Щербініна Ольга. (2016). Музично-конкурсна практика: тенденції розвитку. *Наукові записки НДУ ім. М. Гоголя. Психолого-педагогічні науки*, № 3, с. 52.

²⁶³ Волков Сергій. (2018). Музичні фестивалі-конкурси як перспектива культурної взаємодії в глобалізованому світі. *Україна — Польща: діалог культур (Ukraina — Polska: dialog kultur)*: зб. матеріалів Міжнародного наукового симпозіуму, Київ, 19–21 квітня 2018 р. К.: ІК НАМ України. С. 64.

²⁶⁴ Руснак Юлія. (2018). Міжнародний конкурс піаністів пам'яті Емілія Гілельса як фактор розвитку одеського виконавського мистецтва. *Znanstvena misel journal*. № 19, Vol.2. Любляна (Словенія), с. 11–14.

Ігор Рябов, висвітлюючи репертуарні уподобання українських та зарубіжних учасників старшої вікової категорії Міжнародного конкурсу молодих піаністів пам'яті Володимира Горовиця, констатує появу в останні десятиліття уніфікованого виконавського стилю, що виник на основі популярних творів фортепіанної літератури²⁶⁵.

Марія Пухлянко зосереджує увагу на особливостях роботи суддівського апарату — журі міжнародних музичних конкурсів. Авторку, яка сама є лавреаткою багатьох престижних міжнародних фортепіанних конкурсів, непокоїть якість конкурсів, їх результативність, а також закритість, неpubлічність процедури оцінювання майстерності конкурсантів, необ'єктивність оцінки у разі участі в конкурсі учнів членів журі. Марія Пухлянко констатує, що звання лавреата поступово нівелюється, а перемога в конкурсі не приносить заслужених, очікуваних дивідендів²⁶⁶. Вихід із ситуації піаністка-дослідниця бачить у продовженні пошуку нових, більш демократичних форм проведення конкурсів, більш чіткого визначення їхніх цілей і завдань.

Як бачимо, коло джерел і наукових підходів стосовно фортепіанних конкурсів у сучасній українській та зарубіжній науковій літературі доволі широке. Водночас можемо констатувати очевидну недостатність наукових розвідок щодо власне українських фортепіанних конкурсів та їхнього місця у світовому фестивально-конкурсному русі. Загалом українські міжнародні фортепіанні конкурси практично не досліджені в аспекті глобалізаційних явищ сучасності.

В Україні існує кілька десятків фортепіанних конкурсів різних рівнів. Усі вони започатковані і проводяться з метою відкриття нових імен молодих талановитих піаністів, сприяння їм у розвитку професійної кар'єри музиканта-виконавця, поширення академічного концертного виконавства, класичної і сучасної музики серед широких верств українського суспільства. У нормативних документах Міністерства культури та стратегічних комунікацій України, які регламентують порядок організації та проведення міжнародних мистецьких конкурсів у нашій державі, зокрема у Примірному порядку організації міжнародних і всеукраїнських професійних, студентських та учнівських мистецьких конкурсів, затвердженому наказом Мінкультури України від 04 травня 2018 року № 395, зазначено, що кількісний склад журі міжнародного конкурсу повинен складатися не менше ніж із семи осіб (у разі проведення конкурсу в різних номінаціях — не менше трьох осіб у кожній номінації) та не менше ніж на 2/3 складатися з представників різних іноземних держав. Учасники Конкурсу повинні представляти не менше

²⁶⁵ Рябов Ігор. (2017). *Виконавський тип як феномен фортепіанної культури (на матеріалі Міжнародного конкурсу молодих піаністів пам'яті В. Горовиця)*. Дис...канд.мист. 26.00.01 «Теорія та історія культури». К., НМАУ імені П. І. Чайковського. 188 с.

²⁶⁶ Пухлянко Марія. (2014). *Конкурс музикантів-виконавців як феномен сучасного культурного простору*. Дис... канд. мист. 26.00.01 «Теорія та історія культури», Київ, НМАУ імені П. І. Чайковського. 160 с.

п'яти іноземних держав. Серед умов проведення міжнародного мистецького змагання в Україні вказано, зокрема на некомерційний характер заходу (відсутність мети одержання прибутку); регулярність та періодичність проведення конкурсу; проведення конкурсу не менше ніж у два тури; наявність технічних умов для проведення конкурсу (майданчик, репетиційна та матеріально-технічна бази) тощо²⁶⁷.

Сьогодні позиціонують себе як міжнародні такі фортепіанні конкурси, як Міжнародний конкурс молодих піаністів пам'яті Володимира Горовиця (Київ), Київський міжнародний фортепіанний конкурс, Міжнародний конкурс юних піаністів Володимира Крайнева (Харків), Міжнародний конкурс піаністів пам'яті Емілія Гілельса (Одеса), Міжнародний конкурс юних піаністів імені Василя Барвінського (Львів), Міжнародний конкурс юних концертмейстерів «Амадей» (Харків), Міжнародний конкурс піаністів імені Дезидерія Задора (Ужгород) тощо.

Проте крім оцінки на відповідність критеріям Мінкультури України будемо керуватися також іншим критерієм — репрезентацією українських фортепіанних конкурсів у найпрестижніших європейських та світових об'єднаннях професійних музичних змагань.

Як ішлося в попередньому підрозділі цієї монографії, у фестивально-конкурсній сфері упродовж XX століття утворилися всесвітні організації, які відіграють важливу об'єднувальну, інтегруючу роль у процесах міжнародного артистичного обміну і водночас є престижним полем демонстрації кращих мистецьких і творчих здобутків національних культур. Однією з таких впливових організацій стала Всесвітня федерація міжнародних музичних конкурсів (World Federation of International Music Competitions), яка існує з 1957 року.

Серед численних українських конкурсів існує лише один, який представляє Україну у Всесвітній федерації міжнародних музичних конкурсів (WFIMC) і відповідає вимогам статуту Федерації — це Міжнародний конкурс молодих піаністів пам'яті Володимира Горовиця (International Competition for Young Pianists in Memory of Vladimir Horowitz). Конкурс Горовиця отримав світове визнання після вступу до Всесвітньої Федерації міжнародних музичних конкурсів у 2004 році. Двома роками раніше, 2002 року, цей конкурс став членом ще однієї престижної міжнародної організації — Європейської спілки музичних конкурсів для молоді (European Union of Music Competitions for Youth).

У сфері музичних конкурсів для дітей та юнацтва з 1960 р. функціонує Європейська спілка молодіжних музичних конкурсів (European Union of Music Competitions for Youth), яка об'єднує близько 50-ти національних

²⁶⁷ Наказ Мінкультури від 04.05.18 № 395 «Про затвердження Примірного порядку організації міжнародних і всеукраїнських професійних, студентських та учнівських мистецьких конкурсів». <https://www.dnmczkmo.org.ua/wp-content/uploads/2023/04/nakaz-%E2%84%96-395-vid-04.05.2018.pdf>

та міжнародних музичних конкурсів для молоді. Україну в цій міжнародній організації представляють два фортепіанні конкурси — уже згадуваний Міжнародний конкурс молодих піаністів пам'яті Володимира Горовиця та Міжнародний конкурс юних піаністів Володимира Крайнева.

Останній був заснований у 1992 році видатним піаністом Володимиром Крайневим (1944–2011) у його рідному місті Харкові, на базі мистецького навчального закладу, де він здобув початкову музичну освіту — Харківської середньої спеціалізованої музичної школи-інтернату (нині — Харківський державний музичний ліцей). За майже 30 років існування конкурсу до цього мистецького змагання було залучено багато талановитих дітей з усіх країн Європи та Азії, які згодом зробили визначну міжнародну кар'єру, виборовши лавреатські звання найпрестижніших музичних конкурсів. Концепція конкурсу Володимира Крайнева ґрунтується на низці унікальних аспектів, які вирізняють його з-поміж численних інших музичних змагань світу, зокрема фінальний виступ юних конкурсантів з оркестром у віковій групі «Юний майстер конкурсу». Численні концерти, майстер-класи та зустрічі талановитої молоді з видатними музикантами одночасно надихають та стимулюють юних артистів, а налагоджені стосунки організаторів конкурсу з престижними консерваторіями, концертними агентствами та музичними фестивалями світу відіграють важливу роль у їхньому професійному зростанні²⁶⁸.

Одним із наймолодших глобальних об'єднань музичних конкурсів найвищого рівня, яке спеціалізується саме на фортепіанних конкурсах, є Алінк/Аргеріх Фундація (Alink/Argerich Foundation...). У 1999 році її засновниками виступили видатна аргентинська піаністка XX–XXI століть Марта Аргеріх (Martha Argerich) та нідерландець Густав Алінк (Gustav A. Alink), котрий є одним із найвідоміших у світі експертів із фортепіанних конкурсів, автором численних книжок і статей, продюсером, менеджером, організатором концертів, радіо- і телезаписів талановитих піаністів, а також фахівцем у галузі фотографії. Метою діяльності фундації є підтримка молодих піаністів і розвиток професійної кар'єри через надання оперативної й достовірної інформації стосовно понад 300 міжнародних фортепіанних конкурсів світу. Фундація співпрацює з оргкомітетами і дирекціями конкурсів, допомагає їм у щоденній практичній діяльності, а також влаштовує міжнародні конференції, на які з'їжджаються для обміну досвідом організатори фортепіанних конкурсів з усіх континентів.

У різні роки, починаючи від 2000-го, членами Alink/Argerich Foundation були різні українські фортепіанні конкурси, зокрема: Міжнародний конкурс юних піаністів Володимира Крайнева (Харків, 2000–2021 роки), Міжнародний конкурс молодих піаністів пам'яті Володимира Горовиця (Київ), Конкурс молодих піаністів на батьківщині Сергія Прокоф'єва (Донецьк, 2001–

²⁶⁸ Міжнародний конкурс юних піаністів Володимира Крайнева. Офіційний вебсайт конкурсу <http://krainev-competition.com.ua/> (дата звернення: 16.08.2024).

2013 роки), Міжнародний конкурс піаністів пам'яті Еміля Гілельса (Одеса), Міжнародний конкурс молодих піаністів Анатолія Затіна (Ужгород), Міжнародний музичний конкурс імені Миколи Лисенка (Київ), Міжнародний конкурс молодих піаністів «Слобожанська фантазія» (Суми), Міжнародний конкурс піаністів «Київ» тощо²⁶⁹.

Від 2009 до 2018 року членом Alink/Argerich Foundation був Міжнародний конкурс пам'яті Еміля Гілельса (Одеса). Міжнародний конкурс піаністів пам'яті Еміля Гілельса був заснований в Одесі в 2001 році на базі Одеської національної музичної академії імені Антоніни Нежданової та Одеської філармонії з ініціативи тодішнього ректора цього закладу вищої освіти, доктора мистецтвознавства, професора Олександра Сокола. Метою проведення конкурсу стало вшанування пам'яті про видатного піаніста ХХ століття Еміля Гілельса — народного артиста СРСР, лауреата Ленінської та Державної премії СРСР, почесного члена Лондонської королівської академії музики й Будапештської музичної академії імені Ференца Ліста, професора Московської консерваторії імені Петра Чайковського. Згідно з положенням, Міжнародний конкурс піаністів пам'яті Еміля Гілельса проводиться кожні три роки і складається з чотирьох турів: відбіркового, який проходить у Брюсселі за відеозаписами, першого і другого турів, які відбуваються в залі Одеської національної музичної академії імені Антоніни Нежданової, і заключного третього туру в залі Одеської обласної філармонії у супроводі Національного одеського симфонічного оркестру. Після четвертого проведення (2009) конкурс Гілельса було прийнято до Асоціації світових міжнародних конкурсів Alink/Argerich Foundation. Кожне проведення конкурсу приваблює численних молодих піаністів з усіх континентів світу. Так, у VI Міжнародному конкурсі піаністів пам'яті Еміля Гілельса (2015) взяло участь 123 піаністи з **13-ти країн**: Білорусі, Вірменії, Греції, Естонії, Казахстану, Канади, Китаю, Молдови, Південної Кореї, Польщі, Росії, України, Японії²⁷⁰. На жаль, після 2015 року цей конкурс більше не проводився, що стало причиною його виключення з Асоціації Alink/Argerich Foundation у 2018 році.

У 2017 році вперше відбувся Міжнародний конкурс піаністів «Київ» (Kyiv International Piano Competition). Його ініціатором, організатором і Президентом є талановитий молодий випускник Київської середньої спеціалізованої музичної школи-десятирічки імені Миколи Лисенка (нині — Київський державний музичний ліцей імені Миколи Лисенка), лауреат численних міжнародних конкурсів Павло Качнов. Він зумів організувати змагання за європейськими стандартами і залучити до суддівської колегії найавторитетніших у світі фортепіанних педагогів і виконавців. Оргкомітет

²⁶⁹ Сторінка України на сайті Alink/Argerich Foundation <https://www.alink-argerich.org/results?searchtype=text&resulttext=Ukraine> (доступ 16.08.2024).

²⁷⁰ Про Міжнародний конкурс піаністів пам'яті Еміля Гілельса. <http://odma.edu.ua/ukr/competition/comp/archive/2015/gilels6/history> (дата звернення: 31.03.2021).

Міжнародного конкурсу піаністів «Київ» позиціонував це мистецьке змагання як щорічну подію, відкриту для піаністів усіх національностей за двома категоріями: юнацька (від 14 до 17 років) та старша (від 18 до 32 років). Поява на конкурсній мапі Європи і світу нового мистецького змагання викликала значний інтерес молодих піаністів до конкурсу в столиці України. Так, у Міжнародному конкурсі «Київ» у 2019 році взяв участь 31 молодий піаніст із 11 країн світу²⁷¹. Високий рівень проведення заходу дозволив йому увійти до Alink/Argerich Foundation у 2017 році та утримувати статус члена цієї престижної міжнародної організації до 2021 року включно.

Таким чином, українські міжнародні фортепіанні конкурси є потужною імпрезою музичного виконавства у світі, відкритим простором поширення кращих вітчизняних традицій музичного виконавства та однією з найдосконаліших форм культурної дипломатії. Серед культурних та мистецьких заходів, що сприяють інтеграції України до світового культурного простору, особливе місце посідають Міжнародний конкурс молодих піаністів пам'яті Володимира Горовиця, Міжнародний конкурс юних піаністів Володимира Крайнева, Міжнародний конкурс піаністів пам'яті Еміля Гілельса, Міжнародний конкурс піаністів «Київ» та ін.. Саме ці піаністичні змагання завдяки високим стандартам організації та проведення, міжнародному складу журі та широкій географії представництва учасників завоювали авторитет не лише в Україні, а й у всьому світі, підтвердженням чого стало їх включення до престижних європейських та світових асоціацій, федерацій та творчих спілок, якими є якими є Всесвітня федерація міжнародних музичних конкурсів (World Federation of International Music Competitions), Європейська спілка молодіжних музичних конкурсів (European Union of Music Competitions for Youth) та Всесвітня асоціація міжнародних фортепіанних конкурсів Alink-Argerich Foundation. Ініціаторами і засновниками найпрестижніших українських конкурсів завжди ставали випускники та викладачі провідних мистецьких навчальних закладів України — Київська муніципальна академія музики імені Р. М. Глієра, Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, Харківський державний музичний ліцей, Київський державний музичний ліцей імені Миколи Лисенка тощо.

На жаль, повномасштабне російське вторгнення в Україну стало на заваді ініціативі проведення українських фортепіанних конкурсів у 2022–2023 роках. Єдине з українських музичних змагань світового рівня — Міжнародний конкурс молодих піаністів пам'яті Володимира Горовиця — відбулося як виняток у Женеві з 13 по 21 квітня 2023 року завдяки підтримці Всесвітньої федерації міжнародних музичних конкурсів²⁷².

У виданні буклету Alink/Argerich Foundation на 2024–2026 роки немає

²⁷¹ *Kyiv International Piano Competition* 26 October — 3 November 2019. Буклет конкурсу. К., 2019. 51 с.

²⁷² Інформацію взято з офіційного вебсайту Міжнародного конкурсу молодих піаністів пам'яті Володимира Горовиця <https://www.horowitzv.org/details?lang=ua> (доступ 16.08.2024).

жодного українського конкурсу²⁷³, що, на жаль, є свідченням припинення членства України в цій всесвітній мистецькій організації і відсутністю перспектив поновлення конкурсного руху до закінчення воєнних дій.

На нашу думку, досвід проведення високопрофесійних фортепіанних конкурсів міжнародного рівня, який сприяв інтеграції України в європейські та світові професійні музичні співтовариства, повинен бути обов'язково поновлений і розвинутий після закінчення війни. Основним орієнтиром має стати дотримання світових стандартів проведення, а саме: піклування про високий рівень організації, постійне підвищення рівня професіоналізму учасників, залучення до членства в журі всесвітньовідомих музикантів — концертних виконавців і педагогів екстра-класу, а також сучасний менеджмент, який розповсюджується не лише на організацію власне конкурсу, а й на післяконкурсні події, що можуть відбуватися в найрізноманітніших формах, як-от: концертні тури переможців містами України, виступи з найпрестижнішими симфонічними оркестрами, літні музичні академії, майстер-класи, фестивалі, конференції, семінари, круглі столи, методичні бесіди з членами журі, психологічні тренінги тощо. В усьому світі це — форми підвищення кваліфікації як професійних музикантів, так і їхніх молодших колег, які стоять на початку своєї кар'єри в музичному мистецтві. Збільшення мистецьких конкурсів високого рівня сприятиме розвитку і промоції культурної ідентичності України на глобальному рівні, підноситиме престиж України як світового культурного центру, розширюватиме простір глобального міжкультурного діалогу.

²⁷³ Alink/Argerich Foundation Member Competitions 2024-2025-2026 <https://alink-argerich.cld.bz/AAF-2024> (доступ 16.08.2024).

МІЖНАРОДНИЙ КОНКУРС МОЛОДИХ ПІАНІСТІВ ПАМ'ЯТІ ВОЛОДИМИРА ГОРОВИЦЯ НА КУЛЬТУРНІЙ МАПІ ЄВРОПИ І СВІТУ

Міжнародний конкурс молодих піаністів пам'яті Володимира Горовиця²⁷⁴ був заснований у 1995 році на честь легендарного піаніста В. Горовиця, який народився та здобув музичну освіту в Києві. Біля витоків конкурсу стояв видатний український композитор, педагог, громадський діяч Іван Федорович Карабиць (1945-2002), котрий упродовж перших п'яти проведень конкурсу виконував на ньому функцію не лише очільника організаційного комітету, а й голови журі. Разом із командою професійних музикантів і менеджерів, серед яких особлива роль належала викладачам Київського державного музичного училища імені Р. М. Глієра (нині — Київська муніципальна академія музики імені Р. М. Глієра), зокрема музикознавцю, педагогу і організатору Юрію Зільберману, І. Карабиць створив сучасну, абсолютно новаторську для України 1990-х років модель мистецького змагання, засновану на високих світових стандартах якості та професіоналізму. Упродовж перших чотирьох проведень конкурсу склався трирівневий організаційний цикл, який існує до сьогодні. Змагання розподіляються на три етапи і проводяться упродовж трьох років за наступними віковими категоріями: 1-й етап — групи «Горовиць-Дебют» (вікова межа до 14 років) та Молодша група (віковий діапазон від 9 до 15 років); 2 етап — Проміжна група (віковий діапазон від 14 до 19 років); 3 етап — Старша група (віковий діапазон від 16 до 33 років). Як зазначено на офіційному вебсайті конкурсу, на сьогодні у конкурсі взяли участь понад 1300 молодих музикантів з 35 країн світу²⁷⁵.

Найяскравіші сторінки історії конкурсу Горовиця знайшли висвітлення в науковій літературі.

Ігор Рябов досліджує типологічні особливості українських та зарубіжних учасників Міжнародного конкурсу молодих піаністів пам'яті Володимира Горовиця чотирьох проведень з 6-го по 9-е (2005–2012 рр.). Через висвітлення репертуарних уподобань конкурсантів старшої вікової категорії автор дослідження демонструє типологічну та стильову спрямованість сучасних виконавців-піаністів. Дослідник стверджує, що більшість конкурсантів тяжіє до віртуозної складової репертуару та надає перевагу так званій «популярній»

²⁷⁴ Офіційний вебсайт Міжнародного конкурсу молодих піаністів пам'яті Володимира Горовиця www.horowitzv.org

²⁷⁵ Там само.

або виграшній, на їхню думку, конкурсній програмі, укладеній із відомих «хітів» фортепіанної літератури, виконуючи які учасники конкурсу розраховують на позитивну оцінку журі та публіки. Ігор Рябов із жалем констатує, що цей міф глибоко укорінився у свідомості сучасних піаністів, які прагнуть успішної виконавської кар'єри. Усе менше учасники конкурсів прагнуть душевної, відвертої і проникливої «розмови» зі слухачем, скоріше, помітні протилежні тенденції — вразити, приголомшити публіку. Саме цим, на його думку, пояснюється величезний інтерес конкурсантів до творів Ференца Ліста та Сергія Прокоф'єва, сонат Доменіко Скарлатті та Великого етюдю за Каприсом № 3 Нікколо Паганіні — Ференца Ліста, «Апасіонати» Людвіга ван Бетховена та Концерту для фортепіано з оркестром № 1 Петра Чайковського. Загалом, таку сконцентрованість учасників конкурсу Горовиця на вузькому репертуарному списку Ігор Рябов пов'язує з наслідками стандартизації критеріїв оцінювання виконавців, впливу та надзвичайного поширення музичних конкурсів і бачить вихід «у перегляді парадигми розвитку студентів-піаністів, які спрямовані на конкурсну кар'єру, а також у створенні конкурсів, умови яких націлені на розширення репертуару учасників у бік творів, насичених глибоким філософським та гуманістичним змістом»²⁷⁶.

Конкурс Горовиця здобув світове визнання після вступу до двох престижних міжнародних музичних організацій: Європейської спілки музичних конкурсів для молоді (European Union of Music Competitions for Youth) у 2002 році та Всесвітньої Федерації міжнародних музичних конкурсів (World Federation of International Music Competitions — WFIMC) у 2004 році.

Крім того, Оргкомітет Міжнародного конкурсу молодих піаністів пам'яті Володимира Горовиця став ініціатором та організатором щонайменше трьох міжнародних фестивальних проектів в Україні, які сприяють поширенню академічного музичного мистецтва серед широкої громадськості, укріплюють авторитет України як високорозвиненої країни з давніми культурними традиціями і високим творчим потенціалом. Так, у 1998 році Оргкомітет Конкурсу Володимира Горовиця ініціював відродження традиції проведення просвітницьких концертів для найширших верств населення на відкритій естраді Центрального парку культури і відпочинку, яка існувала в столиці України — місті Києві з 20-х років XX століття. Щорічний фестиваль open air «Київські літні музичні вечори», в якому беруть участь не тільки лавреати Конкурсу Володимира Горовиця, а й симфонічні, камерні, духові оркестри, інструментальні ансамблі, хорові і джазові колективи, сприяє поширенню класичного і сучасного музичного мистецтва, приваблює увагу як киян, так і численних туристів — гостей столиці України. У 2000 році Оргкомітет Конкурсу започаткував ще один міжнародний культурно-мистецький проект — «Міжнародну

²⁷⁶ Рябов Ігор. (2017). *Виконавський тип як феномен фортепіанної культури (на матеріалі Міжнародного конкурсу молодих піаністів пам'яті В. Горовиця)*. Дис...канд.мист. 26.00.01 «Теорія та історія культури». К., НМАУ імені П. І. Чайковського. 188 с. С. 63.

літню музичну академію». За час існування проєкту понад 700 молодих музикантів з 18 країн світу мали змогу навчатися і брати участь у майстер-класах провідних музикантів-педагогів із Великої Британії, Канади, США, Австралії, Німеччини, Франції, Нідерландів, Норвегії, Польщі, Росії, України та інших країн. Нарешті, Оргкомітет Конкурсу В. Горовиця заснував перший у світі Міжнародний музичний фестиваль «Віртуози планети», в якому своє виконавське мистецтво презентують виключно лавреати перших премій і Гран-прі найвідоміших у світі конкурсів — членів Всесвітньої федерації міжнародних музичних конкурсів. Дослідник К. Давидовський справедливо вважає, що Міжнародний конкурс молодих піаністів пам'яті Володимира Горовиця активно впливає на формування мистецького середовища України у XXI ст.²⁷⁷ Продовжуючи цю думку, маємо всі підстави стверджувати, що цей конкурс також створює сприятливі умови для регулярного глобального міжкультурного діалогу, враховуючи значну кількість втягнутих у його орбіту учасників та країн.

На жаль, повномасштабне російське вторгнення в Україну стало на заваді ініціативі проведення українських фортепіанних конкурсів у 2022–2023 роках. Єдине з українських музичних змагань світового рівня — Міжнародний конкурс молодих піаністів пам'яті Володимира Горовиця — відбулося як виняток у Женеві з 13 по 21 квітня 2023 року завдяки підтримці Всесвітньої федерації міжнародних музичних конкурсів²⁷⁸. З інформації на офіційному сайті конкурсу дізнаємося, що на адресу організаційного комітету конкурсу в 2023 році «надійшла рекордна кількість заявок від 303 молодих піаністів із 37 країн світу. За результатами відбіркового туру до участі в конкурсі було допущено 29 конкурсантів. Уперше за майже 28 років існування конкурс Горовиця транслювався на всесвітньовідомому *medici.tv*, а також на каналах *amadeus.tv*, *the Violin Channel*. Абсолютним переможцем конкурсу став український піаніст Роман Федюрко, який виборов не тільки першу премію, але й більшість запропонованих призів та ангажементів»²⁷⁹.

Українські фортепіанні конкурси, зокрема конкурс пам'яті Володимира Горовиця, дали путівку в життя багатьом юним піаністам, котрі в майбутньому зробили успішну міжнародну кар'єру.

Розглянемо як приклад творчу діяльність Вадима Холоденка (1986 р.н.). Це випускник Київської середньої спеціалізованої музичної школи-інтернату ім.М.В. Лисенка (нині — Київський державний музичний ліцей ім.М.В. Лисенка) по класу професорки Наталії Грідневої. Уже під час навчання у Ки-

²⁷⁷ Давидовський Костянтин. (2012). *Творча діяльність Київського інституту музики ім. Р. М. Глієра у формуванні культурно-мистецького середовища Києва (1991–2010 рр.)*: Дис. ...канд.мистецтвознавства: 26.00.01 «Теорія та історія культури». К.: НАКККиМ. 188 с.

²⁷⁸ Інформацію взято з офіційного вебсайту Міжнародного конкурсу молодих піаністів пам'яті Володимира Горовиця <https://www.horowitzv.org/news/press-release-the-horowitz-competition-comes-to-geneva?lang=ua> (доступ 14.11.2024).

²⁷⁹ Міжнародний конкурс молодих піаністів пам'яті Володимира Горовиця <https://www.horowitzv.org/details?lang=ua>



Вадим Холоденко

ївській школі-десятиріччі юний музикант був помічений українською академічною спільнотою завдяки його перемогам у міжнародних музичних конкурсах. Першу вагому перемогу здобув у 12-річному віці на Міжнародному конкурсі юних піаністів Володимира Крайнева (1998), де отримав третю премію. Роком пізніше Вадим Холоденко став лавреатом III Міжнародного конкурсу молодих піаністів пам'яті Володимира Горовиця (1999), розділивши другу премію в

молодшій групі з донеччанкою Діною Писаренко.

Потім були інші перемоги — на Міжнародному юнацькому конкурсі піаністів ім. С. Прокоф'єва в Санкт-Петербурзі в 2000 році (III премія), Міжнародному конкурсі піаністів ім. Ференца Ліста в Будапешті в 2001 р. (III премія і бронзова медаль).

Після завершення навчання в КССМШ Вадим Холоденко вступив до Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського в клас доцента Бориса Федорова. Творчий багаж молодого піаніста поповнився в 2004 році ще однією перемогою на одному з міжнародних фортепіанних конкурсів — імені Марії Каллас в Афінах, де він став володарем Гран-прі. Під час навчання Вадим Холоденко майже щороку здобував перемоги на престижних міжнародних музичних змаганнях, причому результати щоразу покращувалися у бік вищих сходінок п'єдесталу пошани:

2006 — Міжнародний конкурс піаністів ім. Джини Бахауэр в Солт-Лейк-Сіті (III премія);

2008 — Міжнародний фортепіанний конкурс Республіки Сан-Марино (II премія в категорії «Кращий дуєт», разом з Андрієм Гугніним);

2010 — Міжнародний конкурс музикантів у Сендай (I премія);

2011 — Міжнародний конкурс ім. Ф. Шуберта в Дортмунді (I премія);

2012 — Міжнародний конкурс піаністів Марії Канальс в Барселоні (III премія);

2013 — Конкурс піаністів імені Вена Клайберна в США (I премія і золота медаль).

Найважливішою у творчій кар'єрі музиканта стала перемога на конкур-

сі імені Вена Клайберна в США, після якої він прийняв рішення залишитися в США та оселився в штаті Техас.

Сьогодні Вадим Холоденко — успішний всесвітньо визнаний піаніст. Він багато концертує як соліст та ансамбліст, часто виступає в супроводі провідних симфонічних оркестрів різних країн. Від 2004 р. Холоденко постійно співпрацює з провідними симфонічними оркестрами світу, зокрема з Симфонічним оркестром Національної філармонії України (диригенти М. Дядюра, Т. Комацу), Національним симфонічним оркестром України (диригент В. Сіренко), Молодіжним симфонічним оркестром Danubia (диригент Дж. Бізанті), Симфонічним оркестром Угорського радіо (диригенти Т. Вашари, А. Лігеті), Сегедським симфонічним оркестром (диригент Ф. фон Сіта-Фрічай), симфонічним оркестром міста Ясси (Румунія, диригент Р. Костін) і багатьма іншими колективами і музикантами.

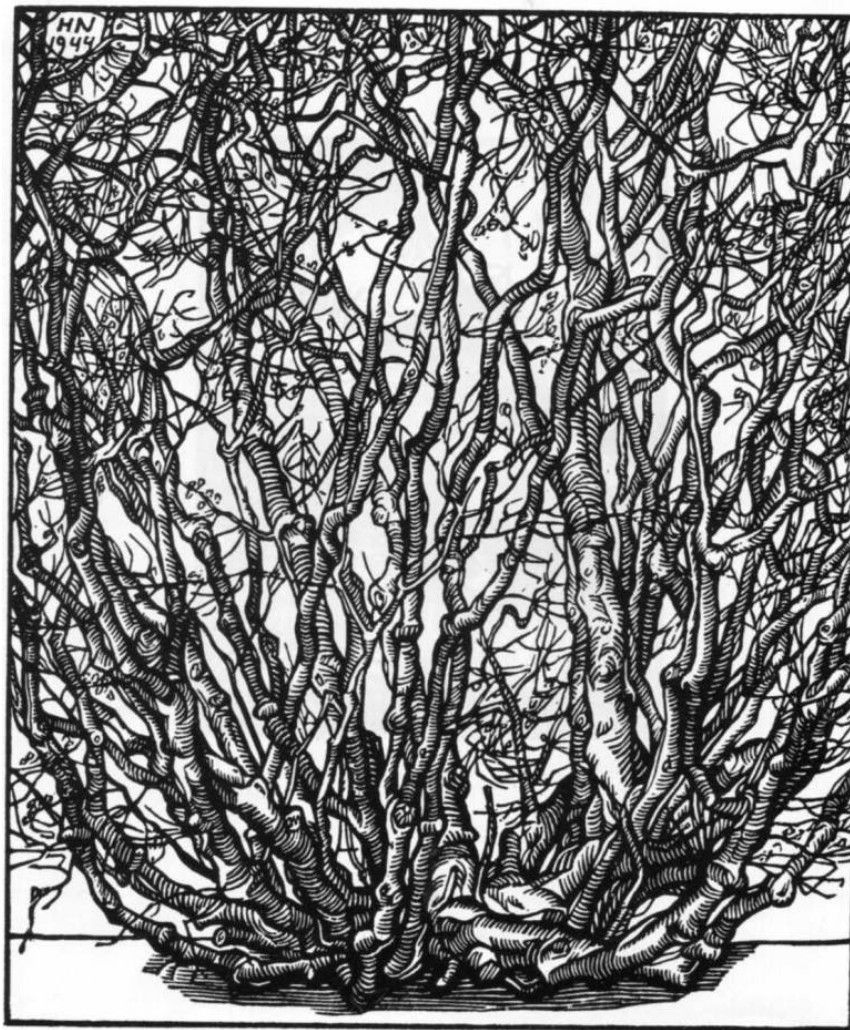
Географія гастрольних подорожей В. Холоденка охоплює Україну, Австрію, Угорщину, Польщу, Румунію, Німеччину, Грецію, Італію, Францію, Хорватію, Чехію, Швейцарію, США, Ізраїль, Китай. Має записи на угорському та грецькому радіо. Музикант записав ряд дисків із творами Шуберта, Шопена, Рахманінова і Метнера. У 2007 р. Вадим Холоденко і Андрій Гутнін створили фортепіанний дует під назвою «iDuo». У 2008 р. вони стали володарями другої премії на конкурсі в Сан-Марино — одному з найпрестижніших конкурсів для фортепіанних ансамблів. У 2010 р. дуєтом був записаний диск (лейбл «Delos»)

Репертуар Вадима Холоденка надзвичайно широкий та охоплює музику від епохи бароко до сучасності. Також Холоденко є автором фортепіанних обробок, транскрипцій, джазових імпровізацій.

Приклад успішної виконавської діяльності Вадима Холоденка, якому дав путівку в життя саме Міжнародний конкурс молодих піаністів пам'яті Володимира Горовиця, не є поодиноким. Успішну піаністичну кар'єру після перемоги на цьому конкурсі змогли побудувати Олексій Ємцов, Олексій Колтаков, Олександр Гаврилюк, Олександр Гринюк, Денис Процаєв, Олександр Чугай, Артем Ясинський, Марія Кім, Роман Лопатинський, Ілля Овчаренко, Поліна Сасько, Роман Федюрко та інші талановиті українські піаністи. Із заснуванням в Україні Міжнародного конкурсу молодих піаністів пам'яті Володимира Горовиця, рівень якого відповідає високим світовим професійним стандартам подібних змагань (що підтверджено членством цього конкурсу у Всесвітній федерації міжнародних музичних конкурсів WFIMC), юні українські музиканти отримали можливість стати відомими в Європі та світі завдяки своїм перемогам на цьому конкурсі і творчим можливостям, які він відкриває²⁸⁰.

²⁸⁰ Матеріал цього розділу було апробовано в таких публікаціях авторки: Berehova, O., Volkov, S. (2019). Piano Competitions in the Socio-Cultural Reality of Globalization. *Journal of History Art and Culture Research*. Vol.8, No4, p. 329–346; Берегова О. Українські фортепіанні конкурси в просторі глобального міжкультурного діалогу. *Культурологічна думка*, вип. 20 (2), 2021, К.: Інститут культурології НАМ України, с. 78–89.

РОЗДІЛ ЧЕТВЕРТИЙ.



DIALOGUS INTERCULTURALIS.
УКРАЇНО-ЄВРОПЕЙСЬКІ КУЛЬТУРНІ ДІАЛОГИ

УКРАЇНА – НІМЕЧЧИНА: УКРАЇНСЬКІ ЛАВРЕАТИ МІЖНАРОДНОГО КОНКУРСУ ІМЕНІ БАХА ЯК КУЛЬТУРНІ АМБАСАДОРИ

Культурно-мистецькі контакти України і Німеччини мають давню історію. Особливо активізувалися вони у другій половині ХХ століття, а одним із каталізаторів цього процесу стало поширення в Європі і світі конкурсно-фестивального руху.

Серед великої кількості міжнародних музичних конкурсів найвищого ґатунку конкурс імені Йоганна Себастьяна Баха в Лейпцигу посідає особливе місце. Заснований у 1950-му році, конкурс Баха за понад 70-річну історію свого існування став провідним європейським майданчиком для змагання музикантів-професіоналів. Організатори конкурсу неодноразово змінювали концепцію заходу, терміни проведення та номінації. Організатори дбали про об'єктивність оцінювання учасників із різних країн, тому прослуховування були влаштовані таким чином, що члени міжнародного журі сиділи за спеціальною завісою, не бачили конкурсантів і не знали їхніх імен. Оголошувалися лише порядкові номери, які учасники конкурсу отримували під час жеребкування. На початку конкурс відбувався нерегулярно, з 1964 року став проводитися кожні чотири роки, а з 1996-го ще частіше — кожні два роки. У різні роки до змагань запрошувалися музиканти різних спеціалізацій: фортепіано, орган, клавесин, вокал, віолончель, скрипка, флейта. Нині конкурс проходить у три тури, і виконується на ньому не лише музика Й. С. Баха, а й твори різних часів та епох від попередників і сучасників Баха до сучасних уже нам композиторів.

На першому Бахівському конкурсі, який відбувався в 1950 році в Лейпцигу, другу премію в номінації «скрипка» отримав Олексій Горохов (1927–1999). Цей музикант був знаковою постаттю і гордістю музичної культури України, його присутність у професорсько-викладацькому складі Київської державної консерваторії підносила престиж і рівень навчання в цьому закладі.

О. Горохов народився в Москві, в 1949 році закінчив Московську консерваторію по класу професора Льва Цейтліна. На момент участі у конкурсі Олексію Горохову було 23 роки, і був він аспірантом Московської консерваторії по класу професора Абрама Ямпольського.

Журі першого міжнародного конкурсу імені Баха, публіка і преса високо оцінили гру Олексія Горохова, в якій відзначали яскраву індивідуальність, своє-



Олексій Горохов

рідність, прагнення правдиво і виразно розкрити особливості бахівських творів.

Формально ми не можемо назвати Олексія Горохова українським лавреатом першого міжнародного музичного конкурсу імені Й. С. Баха, оскільки він був росіянином за походженням та музичною освітою, вихованцем московської скрипкової школи і представником радянського мистецтва на першому Бахівському конкурсі. Водночас слід наголосити, що О. Горохов був також спадкоємцем європейських виконавських традицій. Обидва педагоги О. Горохова в Московській консерваторії вважаються послідовниками скрипко-

вої школи легендарного скрипаля Леопольда Ауера, котрий, як відомо, збагатив музичне мистецтво російської імперії австро-німецькими традиціями скрипкової гри²⁸¹. Отже, Олексій Горохов також до певної міри може вважатися спадкоємцем творчої школи Л. Ауера. Доля Олексія Горохова після перемоги в бахівському конкурсі та інших престижних європейських музичних змаганнях²⁸² була тісно пов'язана з Україною та Києвом: від 1957-го року і до кінця свого життя (помер у 1999 році і похований в Києві) — тобто понад 40 років — він викладав у Київській державній консерваторії імені Петра Чайковського (нині — Національна музична академія України імені П. І. Чайковського), створив власну скрипкову школу і виховав багато поколінь відомих українських музикантів. Серед його учнів такі відомі скрипалі та діячі музичного мистецтва, як Вадим Козін, Олена Бучинська, Ігор Андрієвський, Ніна Сіваченко, Георгій Коновалов, Герман Сафонов та ін.

Творча діяльність Олексія Горохова була надзвичайно багатогранною. О. Горохов був одним із найвідоміших виконавців-гастролерів на теренах колишнього Радянського Союзу, багато концертував за кордоном, уславився як видатний музикант-просвітитель свого часу. Він був музикантом-універсалом, неперевершеним майстром виконання класичної і сучасної музики, творів як малих, так і крупних форм, популяризатором української музики у світі та першим виконавцем творів українських композиторів Миколи Коляди, Андрія Штогаренка, Миколи Дремлюги, Віталія Кирейка, Германа

²⁸¹ Леопольд Ауер навчався у Якоба Донта у Віденській консерваторії, потім удосконалювався у Йозефа Йоахіма у Ганновері.

²⁸² Горохов був лавреатом міжнародних музичних конкурсів у Празі (1949, 1-а премія); 2-го Міжнародного фестивалю молоді в Будапешті (1949, 3-тя премія); конкурсу імені Баха (Лейпциг, 1950, 2-а премія); конкурсу імені королеви Єлизавети (Брюссель, 1951, 7-а премія).

Жуковського, Юрія Іщенка та інших, багато з яких були присвячені саме Олексію Горохову. «Талановитому інтерпретатору музики композиторів різних епох і творчих напрямків О. Горохову підкорялися такі шедеври скрипкової літератури найвищої складності, як 24 каприси, 6 концертів, варіації на тему англійського гімну Н. Паганіні. У концертних програмах О. Горохова були виконані цикли сонат Й. С. Баха, Л. Бетховена, Й. Брамса, Б. Бартока, Дж. Енеску»²⁸³ ...З великим успіхом проходили гастролі скрипаля в країнах Європи, Азії, США (всього він відвідав із концертами 13 країн світу, і це — в радянський час!). Партнерами О. Горохова по сцені були такі видатні музиканти, як піаністи Еміль Гілельс та Євген Ржанов, віолончеліст Вадим Червов, співачка Зара Долуханова (меццо-сопрано), диригенти Джордже Джорджеску, Натан Рахлін, Костянтин Сімеонов, Веніамін Тольба, Вадим Гнедаш, Володимир Кожухар та багато інших.

Як відзначали дослідники творчої діяльності Олексія Горохова, його виконавському стилю притаманні «строгий художній смак, тонке розуміння стилю, драматургії виконуваних творів, виняткове знання можливостей інструмента, витонченість штрихової техніки, виразність кантилени, багатство темброво-динамічних відтінків»²⁸⁴. О. Горохов приділяв велику увагу популяризації скрипкової спадщини видатного італійського скрипаля і композитора Ніколо Паганіні, «вперше в Україні в 1973 році і СРСР виконав усі концерти для скрипки з оркестром Н. Паганіні»²⁸⁵, а також записав їх на платівки. Партитури концертів № 3–5 відновив по слуху з платівок та зробив їх редакції для камерного оркестру. Написав каденції до всіх концертів, опублікував 4-й концерт у власній редакції. Один з небагатьох скрипалів у світі і перший в Україні виконав 24 каприси цього композитора»²⁸⁶. Варто відзначити й плідну наукову діяльність Олексія Горохова, котрий є автором близько 100 праць із актуальних питань скрипкового виконавства і педагогіки, більшість із яких не втратили своєї актуальності й сьогодні.

Знаковим для українських музикантів у плані їхніх успіхів на міжнародному конкурсі імені Й. С. Баха став 1972 рік. III премію в номінації «скрипка» отримала 25-річна львівська скрипалька Лідія Шутко, а в номінації «фортепіано» володарем третьої премії став юний киянин Михайло Петухов. Лідія Шутко (нар.1947) є випускницею Львівської державної консерваторії імені Миколи Лисенка (нині — Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка) по класу професора Лесі Деркач. Закінчи-

²⁸³ Спренціс Вадим. Скрипкова школа Київської консерваторії. Видатні викладачі скрипкових класів. *Академія музичної еліти України: Історія та сучасність*: науково-популярне видання. Автор: А. Лашенко та ін. К.: Музична Україна, 2004, с. 362–377. С. 373.

²⁸⁴ Немкович Олена. Горохов Олексій Миколайович. *Енциклопедія сучасної України* https://esu.com.ua/search_articles.php?id=31481

²⁸⁵ До Олексія Горохова всі концерти Паганіні записав лише італійський скрипаль Сальваторе Аккардо.

²⁸⁶ Немкович Олена, цитована стаття.



Лідія Шутко

ла аспірантуру при Київській державній консерваторії ім. П. І. Чайковського (клас проф. Олега Криси). На момент участі в конкурсі вона щойно почала викладати в alma mater і проходила стажування в Московській консерваторії під керівництвом видатних скрипалів і педагогів Юрія Янкелевича та Давида Ойстраха²⁸⁷. Від своїх наставників — видатних музикантів ХХ століття — Лідія Шутко увібрала культуру і багатство штриха, особливу увагу до авторського тексту, прагнення до природної краси і барвистого звучання інструменту. Як висловився про виконавицю її вчитель Давид Ойстрах у всесоюзній газеті «Правда», «у скрипальки Лідії Шутко справжній артистичний темперамент, вона легко справляється з технічними труднощами

і прекрасно володіє стильовими особливостями виконуваних творів»²⁸⁸. Не менш високу оцінку виконавській майстерності Лідії Шутко дав видатний український композитор і диригент Микола Колесса, котрий після одного з концертів за її участю сказав: «З великим задоволенням слухав гру Лідії Шутко. Концерт Баха в її виконанні звучав як сповідь, повна почуттів, але при цьому вміло розрахована кожна деталь»²⁸⁹. Інші критики помічали в грі Л. Шутко рідкісний, властивий тільки їй теплий, відвертий тембр інструмента, відзначали активну концертну діяльність скрипальки, називали її музиканткою світового рівня. Не скупилася на компліменти й іноземна преса. Іспанське видання «Diario de Terruel» визнала, що «виконання програми українкою Л. Шутко було унікальним», а англомовна «News and Views» зауважила, що «рівень витонченої динаміки і особливо тонкої колористики, продемонстрованої Лідією Шутко, викликав задоволення і радість при тому, що технічні проблеми були подолані настільки легко, що, здавалося, немає межі між композиціями та їх інтерпретацією»²⁹⁰.

Як скрипалька, Лідія Шутко була переможницею кількох престижних міжнародних конкурсів²⁹¹, виступала з концертами в багатьох країнах сві-

²⁸⁷ Давид Ойстрах — видатний український і радянський скрипаль, одесит, випускник приватної музичної школи Петра Столярського та Одеського музично-драматичного інституту.

²⁸⁸ Шутко Лідія. Персональний вебсайт. <http://www.shutko.com.ua/Lidia%20Shutko.The%20press.html>

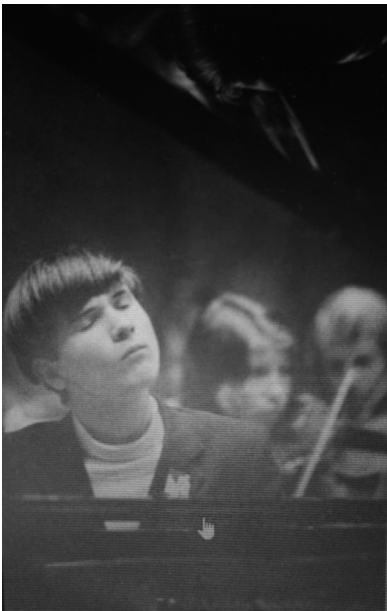
²⁸⁹ Там само.

²⁹⁰ Шутко Лідія. Персональний вебсайт. <http://www.shutko.com.ua/Lidia%20Shutko.The%20press.html>

²⁹¹ Лідія Шутко здобула перемоги на таких мистецьких змаганнях, як Міжнародний конкурс імені Йоганна Себастьяна Баха (1972, Лейпциг), Міжнародний конкурс імені Петра Чайковського (1974, Москва), Міжнародний конкурс ім. Яна Сібеліуса (1980, Гельсінкі).

ту, зокрема в Польщі, Чехії, Болгарії, Німеччині, Фінляндії, Мексиці, Іспанії. В її концертному репертуарі — твори А. Вівальді, Й. Баха, Л. Бетховена, Й. Брамса, Ф. Крейслера, К. Шимановського, П. Чайковського, С. Прокоф'єва, А. Хачатуряна та ін. Вагомую складовою репертуару Лідії Шутко завжди була українська музика, вона часто ставала першою виконавицею творів Станіслава Людкевича, Анатолія Кос-Анатольського, Василя Барвінського, Миколи Колесси, Ізидора Вимера, Іштвана Мартона, Антіна Рудницького, Мирослава Скорика, Євгена Станковича, Олександра Козаренка та інших українських композиторів.

Як і Олексій Горохов, Лідія Шутко багато уваги приділяє науково-педагогічній діяльності, вже півстоліття викладає у Львівській консерваторії, має вчене звання професора. Випускниками її класу є лавреати українських, всесоюзних та міжнародних конкурсів, викладачі музичних шкіл, училищ, консерваторій та академій, солісти, артисти камерних ансамблів, камерних та симфонічних оркестрів: А. Дулиба, Н. Цайтц, А. Петрик, А. Шутко, А. Дем'янчук, Л. Футорська, П. Довгань, В. Заранський, Я. Терещенко, П. Куриляк, М. Курило-Семчишин, М. Липецька, Л. Макарова, Л. Гратилю, А. Андрейко, Я. Павлов, А. Божик, А. Останчук та ін.



Михайло Петухов

Також у 1972 році лавреатом третьої премії в номінації «фортепіано» став 18-річний учень Київської середньої спеціалізованої музичної школи-інтернату імені Миколи Лисенка Михайло Петухов (нар. 1954). Вирішальну роль у професійному становленні музиканта зіграла зустріч із видатним українським композитором Борисом Лятошинським. За його рекомендацією Михайло був представлений тодішньому ректору Київської консерваторії Андрію Штогаренку і без іспитів зарахований до Київської середньої спеціальної музичної школи-інтернату імені М. В. Лисенка (нині — Київський державний музичний ліцей імені М. В. Лисенка), де його вчителями стали відомі музичні педагоги Ніна Найдич (по класу фортепіано) і Валентин Кучеров (по класу композиції). У Київській спеціальній музичній

школі-десятиріччі юний музикант спілкувався з відомими піаністами-педагогами Київської консерваторії Всеволодом Воробйовим і Оксаною Холодною, а також із композиторами — представниками групи «Київський авангард» Валентином Сильвестровим, Леонідом Грабовським та іншими відомими му-

зикантами. Ще під час навчання в школі Лисенка Петухов виборює бронзову медаль на IV Міжнародному конкурсі піаністів імені Баха в Лейпцигу (1972). Цього ж року проходить і його авторський дебют як композитора в концертному залі Київської організації Спілки композиторів України. Подальша доля музиканта нерозривно пов'язана з Московською державною консерваторією ім. П. І. Чайковського, де він навчався в класі уславленої піаністки і композиторки Тетяни Ніколаєвої, яка також була лавреаткою міжнародного конкурсу імені Й. С. Баха (1950) і володаркою першої премії.

Міжнародний конкурс Королеви Єлизавети в Брюсселі (1975) приніс Михайлу Петухову не тільки бронзову нагороду, але також зробив його, поряд із Григорієм Соколовим і Михайлом Плетньовим, одним з найбільш затребуваних молодих концертуючих піаністів СРСР. Однак, коли після успіху на престижних міжнародних конкурсах М. Петухов дістав численні запрошення від імпресаріо з Європи, США та Японії, непереборна перешкода у вигляді політичної та ідеологічної цензури в колишньому СРСР стала на заваді поїздкам молодого перспективного піаніста за кордон. Міжнародне визнання повертається до музиканта лише в 1988-му році, коли італійська преса назвала його одним з найбільш талановитих концертуючих артистів. Старші сучасники порівнювали гру молодого піаніста з грою Сергія Прокоф'єва, Марії Юдіної, Глена Гульда і Григорія Гінзбурга. Концертна діяльність М. Петухова триває вже півстоліття. За своє довге творче життя артист дав близько 3000 концертів. Репертуар Михайла Петухова, що складається з безлічі сольних програм і понад 50 концертів для фортепіано з оркестром, охоплює музику від бароко до сучасності, включаючи його власні твори. Важко перерахувати всі світові сцени, на яких він давав сольні концерти або виступав як соліст з найбільшими оркестрами: Берлінська і Варшавська філармонії, Гевандхаус в Лейпцигу, Арт-Сентер в Сеулі, Міланська і Женевська консерваторії, Національна Аудиторія Мадрида, Палац образотворчих мистецтв в Брюсселі, Музичні академії Філадельфії і Тель-Авіва, Театр Еродіум в Афінах, Театр Колон в Буенос-Айресі, Ашер-Холл в Единбурзі, Лідер-Халле в Штутгарті, Санторі-хол в Токіо, «Вігадо» і Академія Ліста в Будапешті, Лондонський «Колоссеум». Перелік можна продовжувати.

М. Петухов проводить щорічні майстер-класи в багатьох країнах світу і бере участь в роботі журі різних міжнародних конкурсів. Вельми широко відома також композиторська творчість Михайла Петухова — автора численних творів найрізноманітніших жанрів: опер, симфонічних, камерно-інструментальних, камерно-вокальних, хорових композицій. Музика Петухова виконувалася в концертних залах і церквах країн СНД, а також у Болгарії, Німеччині, Австрії, Італії, Бельгії, Франції, Іспанії, Португалії, Японії, Південній Кореї, Чилі за участю багатьох видатних музикантів сучасності²⁹².

²⁹² Петухов Михайло Степанович. Українська музична енциклопедія, Том 5. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського, 2018, с. 184-185.



Олексій Кошванець

Варто в контексті теми дослідження згадати і про українця Олексія Кошванця (нар. 1961), котрий на конкурсі Баха в 1984 році виборов першу премію в номінації «скрипка». І хоча на момент участі в конкурсі 23-річний О. Кошванець був студентом Московської державної консерваторії імені П. І. Чайковського (клас професора Бориса Беленького), ми не можемо не згадати про те, що ази професійної музичної освіти молодий музикант — одесит за народженням — здобував у Харкові, в середній спеціалізованій музичній школі-інтернаті, де навчався з 1972 до 1978 року (клас Ісака Заславського).

У 1988 році ІІІ премію в номінації «фортепіано» на конкурсі Баха виборов молодий одеський піаніст Олексій Ботвінов (нар. 1964). Цього музиканта вважають одним із найкращих у Європі виконавців музики Йоганна Себастьяна Баха та Сергія Рахманінова. Також О. Ботвінову належить унікальний виконавський рекорд: він є єдиним піаністом у світі, котрий виконав культовий шедевр Баха — *«Гольдберг-варіації»* понад 300 разів. О. Ботвінов здобув музичну освіту в Одеській консерваторії. Спочатку його педагогом була Серафима Могилевська — відома піаністка, вихованиця видатного піаніста німецького походження Генріха Нейгауза в Московській консерваторії, потім — професор Анатолій Кардашев в Одеській консерваторії. Навчаючись у його класі, Олексій Ботвінов став наймолодшим учасником та лавреатом І Всесоюзного конкурсу ім. С. Рахманінова в Москві (1983). У 1987-1989 роках О. Ботвінов проходив стажування в Московській консерваторії у професора Віри Горностаєвої, яка також була ученицею Генріха Нейгауза. Отже, вже на етапі навчання спостерігаються різнобічні зв'язки О. Ботвінова з німецькою музичною культурою через його вчителів Серафиму Могилевську та Віру Горностаєву. Перемоги на престижних фортепіанних конкурсах імені Й. С. Баха в Лейпцигу та імені Клари Шуман у Дюссельдорфі відкрили перед музикантом двері найпрестижніших концертних залів Європи і світу.

У середині 1990-х років О. Ботвінов плідно співпрацював зі знаменитим швейцарським хореографом Хайнцем Шперлі як запрошений соліст-піаніст



Олексій Ботвінов

Цюріхського Балету. У постановках Х. Шперлі Олексій Ботвінов з незмінним успіхом виконував твори Моцарта, Шопена, Брамса, Прокоф'єва, Стравінського, Скрябіна, Шнітке та інших композиторів. З 1995 року Олексій Ботвінов виконує *«Гольдберг-варіації»* Баха, що стали «візитною карткою» компанії Хайнца Шперлі. Із цим твором піаніст виступав практично в усіх країнах Європи, в Канаді, Японії, Ізраїлі та Південній Африці. Компакт-диск *«Гольдберг-варіацій»*, випущений у Швейцарії в 1996 році, відразу ж потрапив там на друге місце в хіт-параді класичної музики, а відоме французьке видання *«Ле Фігаро»* назвало цей диск «суперзаписом»²⁹³. Прем'єрне виконання О. Ботвіновим *«Гольдберг-варіацій»* у Берлінській Дойче Опер в червні 2001 року стало справжньою сенсацією. Німецька критика високо оцінила талант українського піаніста, назвавши його виконання «феєрверком за роялем» (*«Berliner Kurier»*), «щасливим випадком для Дойче Опер» (*«Tagesspiegel»*). Відтоді *«Гольдберг-варіації»* увійшли до постійного репертуару балету Дойче опер²⁹⁴. У наступні роки зв'язки Олексія Ботвінова з Німеччиною ще більш укріплюються: навесні 2005 року піаніст із величезним успіхом виконав Другий фортепіанний концерт С. Рахманінова в Берліні з симфонічним оркестром Дойче Опер (диригент — Дмитро Китаєнко), а в жовтні 2006 року виконання О. Ботвіновим цього ж твору разом із Королів-

²⁹³ Олексій Ботвінов. Офіційний вебсайт Одеської філармонії <https://www.filarmonia.odessa.ua/ispolniteli/solinstrument/35-botvinov-aleksey-fotrepiano.html>

²⁹⁴ Там само.

ським Оркестром Фландрії в Кельнській Філармонії та інших містах Німеччини тамтешня преса називала «блискучим» («Wiesbaden Tagblatt»), «дивовижно філігранним і переконливим» («Frankfurter Allgemeine Zeitung»)²⁹⁵.

У 2008 році О. Ботвінов започаткував на батьківщині проєкт «Візуальна реальність музики», суть якого полягала у поєднанні класики та відеоінсталяцій. У співпраці з найкращими відеоінженерами України піаніст добирав візуальні образи до музичних творів своєї програми, ретельно опрацьовуючи кожну деталь. Музикант сподівався в такий спосіб розширити аудиторію академічної музики та наблизити класичне мистецтво до сучасної молоді. Концерти проєкту відбулися в Одесі, Києві та інших містах України, їх переглянули десятки тисяч осіб, що є небувалим для традиційних концертів класичної музики.

А зовсім недавно, в 2015 році, О. Ботвінов став засновником і президентом щорічного міжнародного фестивалю класичної музики «Odessa Classics». Розпочинаючи цей унікальний та масштабний творчий проєкт, Олексій Ботвінов амбіційно заявив: «Я мрію зробити фестиваль, який став би знаковим не тільки для Одеси, а й для всієї країни. За рівнем значущості він міг би бути схожим на Зальцбурзький фестиваль. Я б хотів, щоб уже дуже скоро «Odessa Classics» став головним фестивалем у Східній Європі»²⁹⁶.

Фестиваль «Odessa Classics» зумів залучити найяскравіших виконавців і творчі колективи з України та всього світу. Учасниками фестивалю в різні роки були Цюріхський, Берлінський і Брюссельський камерні оркестри, Даніель Хоуп, Міша Майський, Максим Венгеров, Захар Брон, Робі Лакатош, Майкл Гутман, Цзин Чжао, Сіпріан Кацаріс, П'єтро Де Марія, Стефан Владар, Себастьян Кнауер, Антоніо Менезес, Бурхан Очал, Дімітрі Ашкеназі, Андрес Мустонен, Поліна Осетинська, Юліан Мілкіс, Паата Бурчуладзе, Маттіас Гёрне та інші видатні виконавці, добре знані в Європі і США.

До програм фестивалю «Odessa Classics» завжди входять концерти нової української музики, дитячий конкурс піаністів імені Серафими Могилевської, який зазвичай проходить на базі легендарного Одеського державного музичного ліцею імені Петра Столярського, художні виставки в одеських музеях та художніх галереях, майстер-класи, лекції, наукові конференції тощо.

Завжди динамічно розвиваються зв'язки дирекції фестивалю в особі його Президента Олексія Ботвінова з німецькими музикантами, колективами, рекординговими компаніями. Зокрема, знаменита звукозаписна компанія «Deutsche Grammophon» взимку 2021 року презентувала альбом творів

²⁹⁵ Там само.

²⁹⁶ Цитату взято з офіційної сторінки Міжнародного фестивалю класичної музики «Odessa Classics» <https://ua.odessaclassics.com/>

Шнітке у виконанні піаніста Олексія Ботвінова та скрипаля Даніеля Хоупа (Велика Британія). За одностайною думкою музичних критиків, вихід цього альбому став великою творчою подією в музичному світі. Цей же виконавський склад презентував на сьомому фестивалі «Odessa Classics» у червні 2021 року романтичні серенади композиторів різних епох і музику Альфреда Шнітке. Також на цьогорічному фестивалі вже вдруге побував один із кращих сучасних виконавців німецької вокальної музики Маттіас Гьорне, котрий в дуеті з Олексієм Ботвіновим виконав романтичний вокальний цикл Франца Шуберта «Зимовий шлях». А відомий німецький піаніст Себастьян Кнауер представив на фестивалі новий погляд на творчість Бетховена у фантазії Араша Сафаяна *This is (not) Beethoven («Це (не) Бетховен»)*²⁹⁷.

Останніми українськими музикантами, які відзначилися на Бахівському конкурсі, були трое клавесиністок — Лариса Бондар, Олександра Копань та Ольга Шадріна-Личак. Вони отримали спеціальний приз журі — видання всіх творів Й. С. Баха для клавішних інструментів від видавництва «Barenraiter Urtext-Preis», відомого у світі кращими редакціями класичних творів²⁹⁸. Того року конкурс було приурочено відразу до двох ювілейних дат — 50-річчя самого конкурсу та 250-річчя від дня смерті Баха. Значущість цих дат поставила високі вимоги до конкурсантів. Загалом із 60-ти учасників лише українські музиканти (крім переможців) були відзначені спеціальними призами. За словами засновниці класу клавесина в Київській консерваторії (нині — Національна музична академія України імені П. І. Чайковського), професорки Світлани Шабалтіної, «в Лейпцигу визнали насамперед загальний високий рівень школи клавесинної гри в Україні»²⁹⁹. Клас клавесина в Київській консерваторії було засновано в 1994 році, а в 2000-му році він став ваговою складовою новоствореної кафедри старовинної музики цього мистецького вишу. Завдяки проведенню в Києві майстер-класів та лекцій провідних європейських фахівців у сфері автентичного виконавства з Польщі, Нідерландів, Швейцарії, Німеччини та інших країн, стажуванню українських музикантів у найпрестижніших навчальних закладах Європи, які спеціалізуються на автентичному виконавстві, створенню і впровадженню в навчальний процес нових теоретичних дисциплін і спеціальних практичних курсів з питань старовинної музики українським музикантам вдалося за короткий час подолати відірваність від європейських традицій автентичного виконавства на старовинних інструментах, опанувати кращі здобутки європейських виконавських шкіл, досягнути ви-

²⁹⁷ Інформацію взято з офіційної сторінки фестивалю <https://ua.odessaclassics.com/>

²⁹⁸ Жукова Олена. Німеччина. Лейпциг. Бах. *День*, 10 серпня 2006 р. <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/nimechchina-leypcig-bah>

²⁹⁹ Дьячкова Олена. Канони музичних думок. *День*, 31 серпня 2000. <https://m.day.kyiv.ua/ru/article/kultura/kanony-muzykalnyh-mysley?fbclid=iwar18yisojurwagc863gszavxhcsidlpkodpg7g9bpsrwu7luvredaehcda4>

сокого професіоналізму у клавесинній грі та вийти на міжнародний рівень, що й було підтверджено престижною відзнакою на конкурсі Баха.

Описана в цьому підрозділі історія взаємовідносин українських музикантів з одним із найпрестижніших у світі міжнародних музичних конкурсів — конкурсом імені Йоганна Себастьяна Баха в Лейпцигу — розкрила декілька важливих тенденцій музичної культури нашого часу. За понад 70-річну історію існування конкурсу ми виявили небагато його переможців українського походження. Проте з'ясувалося, що кожен великий музичний центр України — Київ, Львів, Одеса та Харків — виявився здатним підготувати професійних концертних виконавців світового рівня. Ними стали львів'янка Лідія Шутко (скрипка, III премія, 1972), киянин Михайло Петухов (фортепіано, III премія, 1972), харків'янин Олексій Кошванець (скрипка, I премія, 1984), одесит Олексій Ботвінов (фортепіано, III премія, 1988) та трое киянок Лариса Бондар, Олександра Копань та Ольга Шадріна-Личак (клавесин, спецприз, 2000).

Друга тенденція пов'язана з тотальною закритістю радянського суспільства та намаганням керівної верхівки акумулювати творчу еліту в столиці колишнього Радянського Союзу. Прикладом може слугувати творчий шлях українця, одесита Олексія Кошванця (скрипка, I премія, 1984), котрий після успішного опанування асів музичного професіоналізму в Харківській середній спеціалізованій музичній школі-інтернаті переїхав до Москви і поповнив численні лави українських музикантів, які живуть і працюють у росії. Аналогічно склалася й доля піаніста Михайла Петухова, та й інші українські лавреати конкурсу Баха — Лідія Шутко, Олексій Ботвінов — на момент участі в конкурсі проходили стажування в Московській консерваторії. Окремим унікальним, але дуже важливим для України випадком є нетипова історія росіянина Олексія Горохова (скрипка, II премія, 1950), котрий після перемоги на конкурсі Баха назавжди пов'язав свою творчу долю з Україною, Києвом та Київською консерваторією.

Отже, це дослідження доводить, що перебування України у складі СРСР у плані культурного розвитку може прирівнюватися до колоніального статусу з характерною для тоталітарних режимів примусовою ізоляцією від європейських та світових культурно-мистецьких процесів. Якщо в XIX столітті українські музиканти вдосконалювали свою виконавську майстерність у провідних європейських консерваторіях (зокрема в Лейпцигу), то за радянських часів Європа була для них закритою, а єдиним центром професійного вдосконалення залишалася Москва. Водночас творча діяльність українських музикантів від часу здобуття Україною незалежності відкрила нові траєкторії розвитку, пов'язані з орієнтацією на кращі європейські традиції та виконавські практики. Переконливим свідченням цього є стрімкий розвиток в Україні напряду автентичного виконавства на старовинних інструментах в останні десятиліття та європейське визнання української клавесинної школи.

Перемоги та відзнаки українських музикантів на одному з найпрестижніших у світі мистецьких змагань — конкурсі імені Й. С. Баха — стали знаковими для українського музичного виконавства та виявили його конкурентоспроможність. Усі українські лавреати конкурсу Баха стали успішними і відомими у світі музикантами, уславилися як видатні виконавці, композитори, педагоги, дослідники музичного мистецтва, артменеджери. Як справжні культурні амбасадори, вони втілили і продовжують втілювати в життя численні мистецькі проекти, в тому числі міжнародні, які сприяють промоції українського музичного мистецтва у світі, розвитку українсько-німецьких культурних зв'язків та глобальному діалогу культур.

УКРАЇНА — БРИТАНІЯ: УКРАЇНСЬКІ МУЗИКАНТИ НА ОБШИРАХ ТУМАННОГО АЛЬБІОНУ

Культурні зв'язки України і Великої Британії мають дуже давні традиції. Від часів Київської Русі, коли Агата Київська, донька Ярослава Мудрого, стала королевою Англії та праматір'ю династії шотландських королів, почали розбудовуватися культурні зв'язки між народами праукраїнських земель і британських островів.

У цьому підрозділі буде розглянуто творчість жінок-композиторок українського походження Стефанії Туркевич-Лукіянович, Галини Овчаренко та Ірини Гоулд, які зробили і роблять значний внесок у розвиток українсько-британських культурних відносин у XX-XXI ст.

Стефанія Туркевич-Лукіянович (1898–1977) — перша офіційно визнана українська композиторка. Зарекомендувала себе також і як талановита піаністка, музикознавиця і педагогиня. Перша половина її життя була позначена потягом до постійного самовдосконалення у найпрестижніших навчальних закладах України та Європи. Вражає вже сам перелік консерваторій та університетів, де вона навчалася в різні роки. У Львові це були Вищий музичний інститут імені Миколи Лисенка, Львівський університет, Державна вчительська семінарія, Консерваторія польського музичного товариства, в Австрії — Віденська музична академія, Віденський університет, у Чехії — Празька консерваторія, Вища школа майстерності, Карловий університет, у Німеччині — Прусска академія мистецтв та Берлінська школа музики. Її викладачами були авторитетні й досвідчені музиканти-практики: Василь Барвінський, Вілем Курц, Єжи Лялевич, Адольф Хибінський, Гвідо Адлер, Фрідріх Вюрер, Йозеф Маркс, Арнольд Шенберг, Франц Шрекер, Отакар Шін, Вітезслав Новак, Зденек Неедли та ін.

Здобуття ґрунтовної музичної освіти та перебування в атмосфері провідних європейських музичних центрів Львова, Відня, Берліна, Праги зумовили європейський вектор композиторських пошуків Стефанії. Вона завжди стежила за новими тенденціями в музичному мистецтві, була однією з перших жінок-композиторок у світі, котра почала використовувати дванадцятитонову техніку у творах, а в останньому періоді творчості навіть цікавилася електронною музикою, яка тільки-но починала розвиватися в більшості європейських країн.



Стефанія Туркевич-Лукіянович

Після завершення Другої світової війни Стефанія Туркевич-Лукіянович, рятуючись від радянських ідеологічних репресій, переїхала разом із чоловіком, лікарем-психіатром Нарцизом Лукіяновичем, спочатку до Відня, а потім — до Великої Британії, де постійно мешкала і працювала до останніх днів свого життя.

У радянські часи творчість Стефанії Туркевич-Лукіянович як емігрантки перебувала під забороною, тривалий час не було жодної інформації про неї та долю рукописів її численних творів. Після кількох десятиліть забуття, завдяки величезній науково-пошуковій праці відомої української музикознавиці Стефанії Павлишин у 2004 році було досліджено архів на пропозицію

доньок композиторки. Також завдяки зусиллям британського оперного та камерного співака українського походження Павла Гуньки творчу спадщину Стефанії Туркевич в 2017 році було оцифровано і повернуто в Україну у вигляді цифрового архіву.

С. Туркевич-Лукіянович залишила багатий творчий доробок, до якого входять сім симфонічних партитур, опери, балети, духовні твори, численні камерно-інструментальні твори, солоспів, романси, обробки народних пісень. Стефанія Туркевич-Лукіянович є однією з перших представниць музичного модернізму. Хоча в її творчості були періоди панування додекафонії — серіальності, пуантилізму, проте її модернізм завжди був поміркованим. С. Павлишин відзначає в її творчості зразки традиційної тональної музики, поєднання неостилів (неоромантизму, неокласицизму тощо), рис імпресіонізму та експресіонізму³⁰⁰.

Симфонічна творчість Стефанії Туркевич-Лукіянович розвивалася в річищі загальноєвропейських і світових музичних тенденцій. Вона є авторкою трьох симфоній, симфонічної поеми *La Vita* («Життя»), *Симфоніети*, «Трьох симфонічних ескізів» та інших симфонічних творів. До своєї *Першої симфонії* (1937) композиторка підійшла як зрілий майстер, виявивши такі найтипівіші для її стилю риси, як індивідуалізація оркестру та його груп, нове трактування чотиричастинного циклу, відсутність чітко окресленої тональності. Водночас симфонія відзначається слов'янським характером тема-

³⁰⁰ Павлишин Стефанія. *Перша українська композиторка Стефанія Туркевич-Лісовська-Лукіянович*. Львів: БаК, 2004. 157 с.

тизму. *Другу симфонію* (1952) написано під час еміграції до Великої Британії: прагнення увійти до музичного середовища цієї країни спричинилося до обрання більш традиційних засобів музичної виразності.

На симфонічній творчості Стефанії Туркевич-Лукіянович позначилися яскраві тенденції музичного мистецтва ХХ століття, зокрема візуалізація і синтез мистецтв. Прихильність композиторки до цієї тенденції пояснюється багатогранністю й універсальністю її творчої натури та власним захопленням малярством. Зокрема, в *Симфонієті* (1956) авторка намагалася в кожній з трьох частин символічно відтворити у звуках окремих вид живопису: 1 ч. — «Акварель», 2 ч. — «Графіка», 3 ч. — «Малювання олією». Композиторка прагне втілити не стільки процес малювання, скільки внутрішні інтенції і творчі пошуки митця. Музична мова твору не виходить за межі пізньоромантичної стилістики, проте у слухачів можуть виникати асоціації з гармонією видатного німецького композитора першої половини ХХ століття Пауля Гіндеміта. Синтез музики та живопису став основою концепції й одного з останніх творів С. Туркевич-Лукіянович — *Трьох симфонічних ескізів* (1975). Цей твір демонструє, що за два десятиліття стиль композиторки еволюціонував у бік постімпресіоністичної естетики, що виявилось в економності музично-виражальних засобів, прозорості оркестрового письма, підсиленні сольної ролі інструментів.

У симфонічній творчості Стефанії Туркевич-Лукіянович знайшли відбиток ідеї космізму, які захоплювали митців ще з початку ХХ століття. *«Космічна симфонія»* (1972) втілює етапи прогресу людства, захоплення композиторки першими кроками людини на Місяці. Це масштабний тричастинний симфонічний цикл: 1 ч. «Земля», 2 ч. «Галілео Галілей», 3 ч. «Місяць» («Арм-стронг»). Музика позначена відбитком серіального мислення композиторки.

Зверталася композиторка і до жанрів музичного театру. Найпліднішим був творчий доробок Стефанії Туркевич-Лукіянович у жанрі балету. Вона написала два дитячі балети і чотири балети для дорослих. Дитячі балети *«Весна»* і *«Мікі-Маус»* належать до раннього періоду творчості композиторки, обидва твори виконувалися дитячими хореографічними колективами у Львові в 1935 р. Балети для дорослих — *«Руки»* (1957), *«Страховуд»* (1969–1976), *«Коралі»* (1960–1970) та *«Мавка»* (редакції 1964, 1967) — не є танцювальними в класичному розумінні, це, скоріше, пантоміми, які відтворюють глибоко філософський зміст психологічних драм. Усі лібрето належать композиторці й написані англійською мовою. Спільними для всіх балетів є глибоке моральне спрямування, концентрація навколо ідеї протиставлення духовного багатства, людяності, чистоти й віри людській байдужості, жорстокості та матеріалізму. Музична мова балетів Туркевич-Лукіянович відображає антиромантичні тенденції музичного мистецтва перших повоєнних десятиліть, поміркований модернізм у сенсі стилістичних пошуків. Водночас у творчості Стефанії Туркевич-Лукіянович виявився міц-

ний зв'язок із українською культурою завдяки її зверненню до вершинних творів української драматургії, усних народних переказів і легенд. Балет «Мавка» (лібрето авторки за драмою-феєрією Лесі Українки «Лісова пісня», 1964–1967) посідає особливе місце у творчій спадщині композиторки, оскільки є національно визначеним за змістом і його музичним втіленням. У багатьох творах С. Туркевич-Лукіянович проглядається зацікавленість світом фантастичних образів. Тут вона реалізується у багатстві оркестрових засобів, що надає партитурі виразної імпресіоністичності. Також до твору органічно входить український елемент через неповторну співучість тематизму, специфічні ладо-ритмічні особливості, підголосковість. Вагомим здобутком композиторки є переконливе втілення ідеї Мавки — перемоги духовного, ясного, «музичного».

С. Туркевич-Лукіянович зробила визначний внесок у розвиток оперного жанру, зокрема в такий його різновид, як дитяча опера. Перу композиторки належать чотири дитячі опери: «Цар Ох» (1930), «Серце Оксани» (1960), «Куць» та «Яринний городчик» (1969–1971). У лібрето всіх цих творів, які композиторка написала власноруч на основі українського фольклору, простежується патріотична ідея любові до України. С. Туркевич-Лукіянович свідомо спрощує музичну мову своїх опер, щоб пристосувати їх до виконання дітьми.

Рання дитяча опера «Цар Ох» ще схожа на музичний спектакль, тому в ній музичні номери чергуються з розмовними діалогами. Сама композиторка вважала, що призначення цього твору є не стільки музичним, як педагогічно-виховним³⁰¹.

Оперу «Серце Оксани» була також написана на сюжет дитячої казки про Царя Оха спеціально для Українського дитячого музичного театру у Вінніпегу (Канада), мистецьким керівником якого була рідна сестра композиторки, колишня солістка Львівського оперного театру Ірина Туркевич-Мартинець. При створенні опери композиторка орієнтувалася на виконавські можливості дитячих музичних колективів української діаспори, тому склад виконавців невеликий: інструментальний ансамбль (дві скрипки, альт, віолончель, контрабас, флейта, фортепіано), солісти-вокалісти і дитячий хор. Також у постановках був задіяний дитячий балет, тому жанр цього твору можна означити як дитяча опера-балет. Характеризуючи музичну мову опери, дослідниця творчості композиторки Стефанія Павлишин відзначала її чудову колористичність³⁰². Погоджуючись із цією думкою, можемо додати, що музична мова опери С. Туркевич-Лукіянович є яскраво національною, оскільки вона просякнута інтонаціями українського пісенного і танцювального мелосу. Наприклад, у першому сольному номері Матері використано жанр та інтонації українських колискових пісень, а в подальшому цей образ

³⁰¹ Павлишин Стефанія. *Перша українська композиторка Стефанія Туркевич-Лісовська-Лукіянович*. Львів: БаК, 2004. 157 с. С. 91.

³⁰² Там само, с. 93–94.

розвивається на основі наспівних інтонацій ліричних народних пісень. Наспівно-ліричними є також партії Оксани, Вітру, Сонця, хорові епізоди. А от партіям Оксаниних братів Романа і Влодка притаманні риси українських жартівливих пісень і танцювальності. Образ фантастичної казкової істоти Царя Оха створюється традиційними для оперної фантастики засобами: героїчними інтонаціями у вокальній партії та елементами цілотнової гами в інструментальному супроводі. Композиторка полюбає такі ладово-гармонічні засоби, як однотерцеві лади, нонакорди, нетрадиційне поєднання акордів, часом вдається й до більш авангардних засобів: рис соноризму та звукозображальності, якими сповнені танцювально-мімічні сцени за участю лісових мешканців і сил природи — Жуків, Грибів, Мавок, Зірок. Загалом можна вважати, що музична мова опери «Серце Оксани» позначена вдалим синтезом європейських модерних тенденцій із національною визначеністю тематизму.

Опера «*Серце Оксани*» Стефанії Туркевич-Лукіянович отримала високу оцінку канадських критиків, котрі відзначали цікаву музику цієї модерної опери³⁰³.

Українська прем'єра опери відбулася 8 листопада 2020 року в Львівській національній філармонії імені М. Скорика під орудою Сергія Хоровця.

Український музичний фольклор став основою ще двох дитячих казкових опер Стефанії Туркевич-Лукіянович — «*Яринний городчик*» (1969) і «*Куць*» (1971). В опері «*Куць*», яка відтворює фантастичну історію зустрічі українського парубка зі злим духом Куцем і «чаклунськими мороками» напередодні Різдва, використовуються цитати з відомих українських пісень новорічно-різдвяного циклу — колядки «Нова радість стала», «Просим Тебе, Царю», «Бог предвічний». Композиторка створила також власні мелодії, інтонаційно близькі до українського фольклору. С. Павлишин відзначає важливу роль лейттембру сопілки в цій опері, який, на думку дослідниці, виконує функцію спогаду про Карпати³⁰⁴. Епізоди, в яких головний герой Андрій грає на сопілці, позначені імпровізаційністю, ліричним колоритом, органічним переломленням карпатського танцювально-інструментального фольклору.

Світова прем'єра опери «*Куць*» відбулася 26 грудня 2020 року в Чернівецькій обласній філармонії.

Найскладнішою оперою С. Туркевич-Лукіянович є «*Яринний городчик*», яка призначена для виконання професійним оркестром і солістами. Партитура опери демонструє високий професіоналізм авторки у створенні коло-

³⁰³ Леонтович-Башук Наталія. Український дитячий театр у Вінніпегу, Канада. *Наш театр: Книга діячів українського театального мистецтва: 1915–1991*. Том II. Редкол.: О. Лисяк, Г. Лужницький (гол. ред.), Л. Полтава та ін. Нью-Йорк; Париж; Сідней; Торонто: Об'єднання мистців української сцени (ОМУС), 1992. С. 538–540. С. 539–540.

³⁰⁴ Павлишин Стефанія. *Перша українська композиторка Стефанія Туркевич-Лісовська-Лукіянович*. Львів: БаК, 2004. 157 с. С. 96.

ритних характеристик персонажів, які будуються на інтонаціях українських обрядових пісень. На думку С. Павлишин, головну роль в опері відіграють гармонія і тембр³⁰⁵.



Галина Овчаренко

Українсько-британська композиторка Галина Овчаренко (нар. 1963) також поєднує у своїй творчості національні мистецькі традиції з європейськими досягненнями у композиції. Після завершення в 1987 році навчання в Київській державній консерваторії (нині — Національна музична академія України імені П. Чайковського) по класу композиції професора Юрія Іщенка Галина Овчаренко продовжила вдосконалювати свою композиторську майстерність у Польщі — брала участь у курсі молодих композиторів під керівництвом видатного польського композитора Кшиштофа Пендерецького. Від початку 1990-х років розпочалася активна науково-педагогічна діяльність Галини Овчаренко у провідних мистецьких закладах України. У 1990–1993-му

роках вона викладала в Київській середній спеціалізованій музичній школі-інтернаті імені Миколи Лисенка (нині — Київський державний музичний ліцей імені М. В. Лисенка), потім працювала на музичному факультеті Сумського державного педагогічного університету імені А. Макаренка — вела заняття з композиції та фортепіано, читала лекції з теорії та історії музики, отримала вчене звання доцента.

Галина Овчаренко завжди виявляла великий інтерес до українського пісенного фольклору, заснувала декілька ансамблів, які займалися вивченням, збиранням та виконанням традиційної української музики, збереженням традицій та національних мистецьких надбань. Зокрема, під час викладання в Київській школі-десятирічці імені М.В.Лисенка, вона створила фольклорний ансамбль «Симонове Зело», надаючи можливість талановитій творчій молоді відкрити українську національну культуру, історію та мистецтво через музику. У Сумах виступи заснованого Галиною Овчаренко ансамблю «Мальва», в якому вона сама була виконавицею, транслювали на об-

³⁰⁵ Там само, с. 97–98.

ласному радіо і телебаченні. Зі своїми фольклорними ансамблями Г. Овчаренко здійснювала гастрольні тури по Україні та за кордоном, часто проводила літні місяці, подорожуючи селами України та збираючи фольклорний матеріал (запис традиційної музики, танців, обрядів та звичаїв).

Творчі досягнення Г. Овчаренко у композиції були неодноразово відзначені престижними українськими та іноземними нагородами. Так, у 1992 році вона стала лавреаткою Державної премії імені Миколи Леонтовича, також мала перемоги на міжнародних конкурсах композиторів у 1995 та 2003 роках.

Від середини 1990-х років розпочинається активне входження Галини Овчаренко до європейського культурного простору. У 1996 році вона отримала грант від Університету Брістоля (Велика Британія) та ORS на здобуття ступеня доктора філософії з музичної композиції в Брістольському університеті, який вона успішно закінчила в 2002 році. У 1998 році вона виграла грант на стипендію Амстердамського університету для відвідування літніх курсів з етномузикології «Hidden Messages: Culture and Communication». Також вона отримала нагороди від The Bliss Trust, Arts Council of England та PRS. У 2005 р. отримала Грант Міжнародного товариства сучасної музики для творчої роботи у Центрі композиторів Visby International у Швеції. Такі твори Галини Овчаренко, як *There was a Shimmering Silence* для струнного оркестру, *Polyphonic Pastorals* для флейтового оркестру та «*Прийде Царство Твоє, Нехай буде воля Твоя...*» для симфонічного оркестру виконували провідні симфонічні оркестри: Шотландський ансамбль, Український національний камерний оркестр, Лондонський симфонічний оркестр BBC тощо.

Після переїзду до Великої Британії Галина продовжує писати музичні твори, які приваблюють все більшу аудиторію. Її музику замовляли Англійський камерний оркестр, Лондонський симфонічний оркестр BBC, Шотландський національний ансамбль, Лондонський дитячий балет і багато сольних і камерних виконавців.

У Великій Британії Галина Овчаренко продовжує успішну науково-педагогічну діяльність, викладає фортепіано, теорію музики та композицію. Вона захоплюється вихованням молодих талантів і пожертвувала власні кошти для премій переможцям у категорії «Молоді композитори» на музичних фестивалях у Брістолі і Вестон Супер Маре.

Жанровий спектр композиторської творчості Галини Овчаренко є доволі широким. Серед її творів є п'єси для сольних інструментів (зокрема фортепіано), ансамблів, камерного, симфонічного, духового оркестрів, хору, камерні кантати, вокально-інструментальні твори для голосу та фортепіано, музика для театру і документального кіно. Композиторка має власний вебсайт, який розкриває її багатогранну творчу діяльність³⁰⁶.

³⁰⁶ Персональний вебсайт композиторки Галини Овчаренко <http://www.halynaovcharenko.com>

Основна тенденція творчості Галини Овчаренко визначається опертям на український сільський фольклор, а народна музика лежить в основі всіх її творів. У своїх спробах надати народній пісні симфонічних обробок композиторка зіткнулася з проблемою поєднання народних джерел і складних сучасних композиторських технік. Особливо її приваблюють хорові цикли, серед найбільш відомих — «*Чумацькі пісні*», засновані на сезонних текстах та іграх, а в «*Опаленій мальві*» йдеться про Чорнобильську трагедію. У «*Предковичному*» вона виявляє глибоку симпатію до язичницьких коренів української культури та своє ставлення до становища людства у Всесвіті.

Г. Овчаренко також написала два балети — «*Останній бій*» за творами К. С. Льюїса та «*Купальська ніч*» за творами Миколи Гоголя, які були з успіхом поставлені в Peacock Theatre в лондонському Вест-Енді і в Національному театрі опери та балету Любляни (Словенія) та отримали високу оцінку професійних критиків у британській та міжнародній пресі. Зокрема, про балет Г. Овчаренко «*Останні бій*» британська газета «The Independent on Sunday» писала (*переклад з англійської наш. — О.Б.*): «...Колористична, наскрізна партитура Галини Овчаренко для малого оркестру надає виставі невимовного професійного блиску, починаючи від пронизливих тужливих народних мелодій до жахаючих духових кульмінацій, гідних Прокоф'єва. Були моменти, коли з реалістичним палаючим багаттям на сцені, наповненій бойовим димом і шиккуванням армій, і черговим оркестровим нагромадженням, ви змушені були повірити, що це дитяче шоу»³⁰⁷.

За успішну роботу та професійні досягнення Галині Овчаренко та її творчості присвячено статтю у найпрестижнішій професійній енциклопедії для музикантів — словнику Grove Dictionary of Music and Musicians³⁰⁸.

Ірина Гоулд (Ярошенко) (нар. 1980) — молода українсько-британська композиторка, яка здобула початкову і середню спеціальну музичну освіту в Україні. Закінчила музичну школу в Полтаві по класу фортепіано (клас викладача О. Батиревої), потім навчалася на відділенні хорового диригування в Полтавському музичному училищі імені Миколи Лисенка (нині — Полтавський фаховий коледж мистецтв імені М. В. Лисенка), яке закінчила з відзнакою в 1999 році. Під час навчання в училищі розкрилися композиторські здібності Ірини, які першою помітила і підтримала викладач гармонії Ірина Гришко. Того ж 1999-го року Ірина Гоулд (Ярошенко) стала переможницею Міжрегіонального конкурсу молодих композиторів «І струни Лисенка живі», присвяченого пам'яті Миколи Віталійовича Лисенка.

Після завершення навчання Ірина отримала пропозицію поїхати волонтеркою до Англії, на яку дала згоду. Там вона активно займалася музично-педагогічною діяльністю, багато її учнів, включаючи двох власних

³⁰⁷ Signs of perfection in minimal movement. *The Independent on Sunday*, May 21, 2000. <http://www.halynaovcharenko.com/index.php>

³⁰⁸ Halyna Ovcharenko. *Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second Edition, 2004, issue 18, p. 817.



Ірина Гоулд

дітей, виборювали на мистецьких конкурсах призові місця. Разом із подругою Ольгою Скачко заснувала в Лондоні свою школу «Чудо» для підтримки і навчання дітей в Англії слов'янським традиціям та музиці. Розробила власну методику музичного виховання, в основу якої покладено авторські пісні, ігри, ребуси, загадки, історії з застосуванням елементів різних дисциплін.

У 2008 році Ірина випустила музичну дитячу збірку для дітей *Tuneful Piano Exercises*. Також у цей період писала класичні оркестрові твори. З метою розширення знань вступила до Університету Західного Лондона (University of West London, London School of Music) по класу композиції до про-

фесора Девіда Осбона (David Osbon), послідовника Джорджа Крама (George Crumb). У творчості Ірина звертається до жанрів інструментальної, оркестрової, вокально-хорової музики, має в доробку музику до театральних вистав і дитячий балет «Таємне життя ляльок» (*The Secret Life of Dolls*). Про балет «Таємне життя ляльок» сама композиторка сказала, що вона хотіла створити щось таке, що б зацікавило не лише дітей, а й їхніх батьків, дідусів і бабусь, тобто всю родину, яка б могла прийти і отримати задоволення від вистави. Прем'єра концертної версії балету відбулася в Києві, на фестивалі «Київські Музичні Прем'єри» у червні 2021 року у виконанні симфонічного оркестру Українського радіо під керівництвом Володимира Шейка.

Твори Ірини Гоулд виконуються відомими і талановитими британськими виконавцями — такими, як Phacelia Ensemble, піаніст Едвардс Грієзніс, Анастасія Гоулд, музикантами London Sinfonia тощо.

З початком російсько-української війни Ірина засновує проект «Голос України в Великобританії» (Voice for Ukraine UK), мета якого — ознайомлення західного слухача з українськими композиторами різних історичних епох, а також збори коштів на допомогу дітям-сиротам в Україні. Зокрема, Ірина організувала і провела в Лондонському музичному коледжі Університету Західного Лондона концертний захід на підтримку України, працювала волонтеркою, збирала кошти, здійснювала поїздки в Україну. Зібрані кошти спрямувала на купівлю необхідного обладнання для дитячого будинку в Ірпені.

В останні роки Ірина написала багато різножанрової музики: концерт для фортепіано з оркестром «За Часи Лицарів» (*In Days of Knights*), оркестрові сюїти «Темні Хмари Війни» (*Dark Clouds of War*), «Ранкове Сонце» (*Morning Sun*); хорові твори: «Господи Помилуй», «Благослови, душе моя, Господа»; камерні твори: квартет «Танці Київської Русі» (*Dances of the Kyivan Rus'*), квінтет «Сльози» (*Tears*); інструментальні: дует для фортепіано і кларнету «Сум» та «Сонячна Сторона» (*On the Sunny Side*), збірка фортепіанних багателів.

Для композиторського стилю Ірини Гоулд характерним є поєднання європейських та українських традицій. Наприклад, у творі «Благослови, душе моя, Господа» для мішаного хору а cappella в архаїчності початкового двоголосся тенорів і басів, застосуванні трихордних постівок, модальності, рухливості верхнього голосу і статичності нижнього вгадуються традиції середньовічного григоріанського співу. Проте зі вступом мецо-сопрано соло звучання набуває класичного 4-голосного викладу, в якому хор виконує функції гармонічного супроводу (часто — без слів, із закритим ротом). Музика твору є тональною і свідчить про розвинуте й оригінальне гармонічне мислення авторки, яка вміло користується зіставленнями паралельних мінору і мажору, однойменних тональностей, обігруванням фригійських тетраходів, акордами нетерцевої будови (зокрема на словах «Благословен еси» в кінці твору) тощо. Водночас мелодичність, вокальна пластичність, плагальність кадансів є ознаками саме слов'янського варіанту класичного хорового чотириголосся, які міцно укорінилися в традиціях православного церковного співу.

Як зазначила сама композиторка на власному вебсайті, мрією всього її життя є «бути успішною та шанованою жінкою-композиторкою, писати оркестрову та інструментальну музику переважно для молоді та родин, які можуть відчувати, що музика є недоступною для них з різних причин»³⁰⁹.

У цьому підрозділі були розглянуті творчі постаті трьох яскравих українських жінок-композиторок — представниць різних поколінь, які з різних причин опинилися у Великій Британії, але не втратили зв'язку зі своєю етнічною батьківщиною. Навпаки, перебуваючи в іншомовному та інокультурному оточенні, вони прагнули якнайшвидше інтегруватися в нове середовище, продемонструвати свій творчий потенціал. Одночасно вони спрямовували значні зусилля на промоцію української культури, створення позитивного іміджу України засобами культури і мистецтва, виступали як справжні культурні амбасадорки України за кордоном.

Усі жінки-композиторки продемонстрували прагнення до постійного самовдосконалення та глибоку зацікавленість у музичній освіті найвищого рівня (С. Туркевич-Лукіянович навчалася у провідних музичних закладах

³⁰⁹ Персональний вебсайт композиторки Ірини Гоулд <https://irynagouldmusic.com/>

України, Польщі, Австрії, Німеччини, Чехії, Г. Овчаренко — в Україні, Польщі, Великій Британії, мала гранти в Нідерландах та Швеції, І. Гоулд — в Україні та Великій Британії).

У композиторській творчості героїні цього підрозділу органічно поєднують європейські та українські національні музичні традиції, тяжіють, з одного боку, до засвоєння модерних європейських тенденцій і новаторських пошуків у жанрах симфонії, кантати, ораторії, інструментального концерту тощо, а з іншого — до жанрової сфери, яка практично перебувала поза межами уваги композиторів-чоловіків, а саме — музики для дітей. Відзначимо в цьому контексті визначний внесок кожної з трьох композиторок у розвиток дитячого музичного театру та педагогічного репертуару для дітей (дитячі опери і балети у С. Туркевич-Лукіянович; дитячий балет «*Останній бій*», 6 п'єс для голосу та фортепіано «*Дитячі картини*» у Г. Овчаренко, дитячий балет «*Таємне життя ляльок*», збірка фортепіанних п'єс для дітей *Tuneful Piano Exercises* у І. Гоулд тощо).

Творча діяльність українських композиторок Стефанії Туркевич-Лукіянович, Галини Овчаренко та Ірини Гоулд сприяє розвитку українсько-британських культурних відносин, утвердженню образу України як високо-розвиненої передової європейської країни з власними традиціями, історією та культурою.

УКРАЇНА — РУМУНІЯ: ВІРТУАЛЬНА ЗУСТРІЧ ДВОХ ВЕЛЕТІВ НАЦІОНАЛЬНИХ КУЛЬТУР

Кожна національна культура зберігає пам'ять про особистості талановитих діячів, які своєю багатогранною діяльністю зробили великий внесок у скарбницю не лише власної, а й світової культури. Вагомість цього внеску не завжди усвідомлюється при житті митця, часто для цього потрібен певний час. У цьому підрозділі йтиметься про двох видатних діячів європейської культури ХХ століття, які зробили неоціненний внесок у розвиток музичного мистецтва рідних країн. У кожного з них була своя драматична доля, вони обидва пережили дві світові війни та інші трагічні катаклізми першої половини ХХ століття, і, фактично, за їхніми життєписами можна простежити не лише щаблі еволюції цих творчих постатей, а й основні етапи соціо-політичного та культурного розвитку України та Румунії — країн, які також мають багато спільного в історії та культурі, особливо в позначеному радянською окупацією ХХ столітті.

Проте перш, ніж розпочати пошук доказів спільності та можливих відмінностей обраних персоналій, необхідно коротко зупинитися на стані порівняльних студій у сучасній гуманітаристиці.

Як відомо, компаративні студії в гуманітарних науках почали розвиватися в літературознавстві, втілившись у напрям порівняльного (зіставного) літературознавства як завершеної наукової дисципліни, яка постала в епоху романтизму (концепція світової літератури Й.-В. Гете, міфологічна школа, порівняльна міфологія М. Мюллера тощо). Великий внесок у розвиток літературної компаративістики зробили французькі письменники Жермена де Сталь, Стендаль, літературознавці Абель Вільмен, Жан-Жак Ампер, Філарет Шаль, П'єр Брюнель, Жан-Марі Карре, Маріус-Франсуа Гюйяр, Поль Ван Тієм та інші.

На межі ХІХ–ХХ століть з'явилися й перші порівняльні дослідження в музичному мистецтві, хоча з того часу й до сьогодні поняття «порівняльне музикознавство» застосовується переважно у сфері етномузикології. Великий внесок у розвиток цього напрямку зробили німецькі вчені Еріх Горнбостель, Отто Абрахам, Курт Закс та інші, котрі досліджували музичні традиції народів світу. У 1959 році було видано «Трактат про порівняльне музикознавство» французького індолога і музикознавця Алана Данієлу³¹⁰. Це тео-

³¹⁰ Alain Danielou, *Traité de musicologie comparée*, 1959, Paris, Hermann.

ретична праця, яка узагальнила досвід багаторічного перебування автора в Індії та здобуті ним знання щодо східної музики (індійської, китайської, турецької).

Американські та британські етномузикологи (зокрема, Філіп Больман (Philip V. Bohlman)³¹¹, Мартін Клейтон (Martin Clayton)³¹² та інші) продовжили розробку компаративних студій. У збірнику наукових праць «Порівняльне музикознавство та антропологія музики: Нариси історії етномузикології (чиказькі дослідження з етномузикології)» за редакцією Бруно Неттла (Bruno Nettl) та Філіпа Больмана (Philip V. Bohlman)³¹³ 19 вчених з 5 країн досліджують важливі сучасні проблеми історії етномузикології в контексті її методологічних та теоретичних засад, здійснюють порівняння традиційних музичних культур світу, одночасно критикуючи порівняльне музикознавство як наукову дисципліну. Цей же напрям розвивають Тімоті Райс (Timothy Rice)³¹⁴, Патрік Севедж (Patrick E. Savage) і Стівен Браун (Steven Brown)³¹⁵.

Багато вчених відчували необхідність розширення методології однієї наукової дисципліни і об'єднання теоретико-методологічних напрацювань різних суміжних наук в інтегральному (міждисциплінарному) підході при здійсненні компаративних досліджень. Зокрема, румунський літературознавець Адріан Маріно у праці «Компаративізм і теорія літератури» проголошує про намір «розробити літературознавчу теорію, цілі й засоби якої були би специфічними і в загальній сукупності компаративістськими»³¹⁶. В іншій роботі вчений доводить необхідність розробки суто компаративістської теорії літератури³¹⁷. Водночас принципово важливим для дослідника є вивчення не лише літературних явищ самих по собі та у співвідношеннях між собою, а й у рефлексіях із явищами духовної культури в широкому розумінні, включаючи контакти, впливи, інтертекстуальні зв'язки тощо.

Американський учений-літературознавець і культуролог угорського

³¹¹ Philip V. Bohlman, Music and culture: Historiographies of disjuncture, ethnographies of displacement, *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, M. Clayton, T. Herbert & R. Middleton (Eds.), New York and London: Routledge, 2012, p. 28–39.

³¹² Martin Clayton, Comparing music, comparing musicology, *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, Clayton, Martin; Herbert, Trevor and Middleton, Richard (eds.). New York: Routledge, 2003, p. 57–68.

³¹³ Bruno Nettl, Philip V. Bohlman, *Comparative Musicology and Anthropology of Music: Essays on the History of Ethnomusicology*, University of Chicago Press, 1991.

³¹⁴ Timothy Rice, Comparative Musicology, *Grove Music Online*, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.46454> (access: 06.08.2021).

³¹⁵ Patrick E. Savage, Steven Brown, Toward a New Comparative Musicology, *Analytical Approaches To World Music*, 2.2, 2013, p. 148–197.

³¹⁶ Adrian Marino, *Comparatisme et théorie de la littérature*, Paris, 1988. P. 5.

³¹⁷ Adrian Marino, Comparative Studies and Theory of Literature. Poetics of Comparative Literature, *Word and Time*, 2007, no.6, p. 46–58.

походження Стівен Тетеші де Зепетнек (Steven Totosy de Zepetnek) одним із перших заявив про важливість запровадження компаративного підходу в культурологічних студіях. У статті «Від порівняльного літературознавства сьогодні до порівняльних культурних студій»³¹⁸ дослідник підсумував досягнення своїх колег з усього світу у сфері порівняльного літературознавства і запропонував поширити здобутки літературознавства на більш широку сферу культурних досліджень. Його власна концепція порівняльної культурології полягає в тому, щоб: 1) вивчати літературу (текст та/або літературну систему) в контексті культури та дисципліни культурології; 2) власне в культурології вивчати літературу з запозиченими елементами (теоріями та методами) із порівняльної літератури; 3) вивчати культуру та її складові частини і аспекти в режимі запропонованого підходу «порівняльного культурологічного дослідження» замість того, який панував наприкінці ХХ століття — переважно одномовний підхід до розгляду теми з огляду на її природу та проблематику лише в одній культурі. На думку Зепетнека, «порівняльна культурологія — це галузь дослідження, де окремі положення дисципліни «порівняльна література» зливаються з обраними положеннями сфери культурології. Це означає, що вивчення культури та культурних продуктів, включаючи (але не обмежуючись ними) літературу, комунікації, засоби масової інформації, мистецтво тощо, — виконується в контекстній і реляційній побудові та з безліччю методів та підходів, міждисциплінарно та, якщо і коли необхідно, передбачаючи роботу в команді»³¹⁹. Порівняльне культурологічне дослідження, за Зепетнеком, не виключає власне текстового аналізу чи інших усталених сфер дослідження. В ідеалі, рамки та методології, доступні в системному та емпіричному вивченні культури, сприяють порівняльним культурологічним дослідженням, вважає вчений. Порівняльні культурологічні дослідження є, на думку Зепетнека, новаторськими, тому що «поняттям культурології в більшості випадків бракує порівняльного, тобто контекстуального, плюралістичного та наднаціонального діапазону та глибини мислення і застосування»³²⁰.

Поява численних компаративних досліджень у сфері гуманітарних наук підтверджує перспективність запропонованого Т. Зепетнеком порівняльного підходу в культурології. Компаративні студії саме в такому широкому культурологічному дискурсі масово розгортаються у мовознавстві в різних

³¹⁸ Steven Tötösy de Zepetnek, *From Comparative Literature Today Toward Comparative Cultural Studies, CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, 1.3, 1999. <https://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol1/iss3/2/> (access: 06.08.2021).

³¹⁹ Ibidem.

³²⁰ Steven Tötösy de Zepetnek, *Comparative Cultural Studies and the Study of Central European Culture. Theory and Application* <http://www.kakanien-revisited.at/beitr/theorie/stotosy1.pdf> (access: 05.08.2021).

країнах, а також у кінематографі³²¹, електронних медіа³²², психології³²³ та інших гуманітарних науках.

Цінним у контексті нашого дослідження є доробок Тетяни Портнової, котра у своїх працях з питань жанру і стилю в сучасному музичному театрі³²⁴ пропонує нову методологію досліджень, засновану на системно-порівняльному аналізі жанрових елементів балетних та оперних вистав. Це дає дослідниці можливість розширити розуміння словникового запасу сучасного танцю, орієнтуючи дослідників на новітні інтегративні підходи до оволодіння синтетичною природою музично-театральних жанрів.

В останні роки з'явився інтерес до компаративістики й у представників теоретичного та історичного музикознавства. У концепції українського музикознавця Юрія Чекана узагальнено попередній досвід порівнянь особистостей двох музикантів — представників двох різних національних композиторських шкіл, їхнього творчого доробку і стилевих рис. Як зауважує дослідник, раніше порівнянню піддавалися музиканти-сучасники — представники однієї музичної культури з метою виявлення як спільних рис, так і розбіжностей у їхніх творчих системах. Цей же принцип порівнянь, на думку Ю. Чекана, може давати плідні результати, коли обрані митці належать до різних національних шкіл. «Однак у цьому випадку, — застерігає музикознавець, — треба бути дуже обережним із вибором пари для порівняння»³²⁵. Свою концепцію Ю. Чекан демонструє на прикладі творчої діяльності двох композиторів Угорщини та України — Золтана Кодая та Станіслава Людкевича за такими параметрами, як соціальне походження музикантів, освіта, належність до одного покоління, аналіз фольклористичної, композиторської, музично-педагогічної, музично-критичної діяльності.

Спробуємо і ми, спираючись на плідні ідеї Т. Зепетнека, Т. Портнової, Ю. Чекана та інших науковців, здійснити компаративне дослідження двох музичних культур — румунської та української — на прикладі особистостей і творчих принципів діяльності видатних представників цих культур, тим

³²¹ Zhanna Nurmanova, Marzhan Zhapanova, Amangeldy Shuretayev, Aitmukhanbet Yesdauletov, Ardak Yesdauletova. Literary Comparative Studies on the example of Kazakh Literature and Cinema, *Astra Salvensis*, 2021, Supplement no. 1, p. 239-250.

³²² Aigerim Tassilova, Zharilkasyn Zhappasov, Nazgul Shyngyssova, Meiram Sarybayev, Aigul Sadenova, Nazyia Tasylova, Gulnar Kozgambayeva, Comparative analysis on digital diplomacy in Kazakhstan, Uzbekistan and Kyrgyzstan, *Astra Salvensis*, an VI, no. 11, 2018, p. 321–332.

³²³ Patel Aniruddh D., Demorest Steven M., Comparative Music Cognition: Cross-species and Cross-cultural Studies, *The psychology of music*, D.Deutsch (Ed.), Elsevier Academic Press, 2013, p. 647–681.

³²⁴ Tatiana Portnova, Genre art system: Experience of a comparative analysis of theatre (ballet, opera) and pictorial arts, *Ponte*, 2017, vol. 73, no. 8, p. 194–211; T. Portnova, Genre and style interaction in solutions staged ballets of the nineteenth, twentieth centuries, *Astra Salvensis*, 2018, vol. 6, no. 12, p. 689–694; T. Portnova, Choreography and choreographics: a comparative analysis, *Astra Salvensis*, Supplement no. 1, 2020, p. 575–594.

³²⁵ Yurii Chekan, Zoltan Kodaly and Stanislav Lyudkevych, *Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, no. 124, 2019, p. 162.

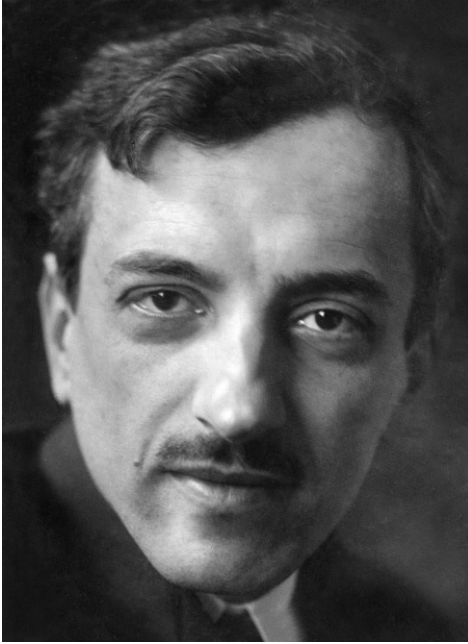
більше що подібні дослідження ще ніколи не здійснювалися. У румунській сучасній музичній культурі такою особистістю, безсумнівно, є Джордже Енеску (George Enescu) (1881–1955) — фундатор національної композиторської школи, національна гордість Румунії, митець, масштаби діяльності якого і внесок, який він зробив у світову музику, виходять далеко за національні кордони. Дивовижним є факт абсолютної рівнозначності обдаровань Енеску практично в усіх сферах музичної діяльності — як композитора, скрипаля, піаніста, диригента, педагога, музично-громадського діяча.

При виборі пари для порівняння в українській музичній культурі ми натрапили на певні труднощі. Можна було би порівняти творчість Енеску з видатним українським композитором ХХ століття Левком Ревуцьким (1889–1977), але ми знайшли небагато збігів як у жанрово-стильовому аспекті їхньої творчості, так і в інших видах музичної активності. Зокрема, Ревуцький ніколи не провадив жодної виконавської діяльності, а після ідеологічної критики його фортепіанного концерту (1934) він різко обмежив свою композиторську творчість, зосередившись майже винятково на викладацькій роботі в Київській консерваторії, редагуванні раніше написаних творів і творчого доробку інших композиторів (зокрема Миколи Лисенка), громадській праці у Спілці композиторів України, депутатській діяльності у Верховній Раді України тощо.

До того ж покоління, що й Енеску, належав і Станіслав Людкевич (1879–1979), тим більше, що він був також, як і Енеску, пов'язаний із Віднем: вивчав там теорію композиції у О. Цемлінського та Г. Греденера, а в 1907–1908 роках навчався на музикознавчому факультеті Музично-історичного інституту Віденського університету, де здобув ступінь доктора філософії в галузі музики. Окрім цього певні збіги можна було б знайти і в жанрових аспектах творчості Енеску і Людкевича, однак подальші порівняння виявили б значно більше розбіжностей, оскільки Людкевич також не займався виконавською практикою, натомість, значну частину його творчих уподобань становила фольклористична та музикознавча діяльність, чого не можемо сказати про Енеску.

Ще одним варіантом могла б бути фігура видатного українського композитора, піаніста і педагога Віктора Косенка (1896–1938), котрий крім композиторської та педагогічної провадив, подібно до Енеску, активну концертну діяльність як піаніст та ансамбліст. Проте зосередження Косенка-композитора на жанрах камерної музики і творах малих форм (етюдах, прелюдах, поемах, романсах, піснях тощо), а також надто короткий життєвий шлях, який не дав уповні розгорнутися яскравому талантові цього митця, обмежують наші компаративні можливості.

Найбільш релевантною для порівняння з Енеску виявилася, на нашу думку, постать Бориса Лятошинського. Творча фігура Бориса Лятошинського (1895–1968) є унікальною в українській музичній культурі ХХ століття. Він заклав підвалини модерного композиторського мислення в українській музиці, став фундатором широкого європейського погляду на українську



Борис Лятошинський



Джордже Енеску

культуру як самобутню і рівноправну в колі європейських культур. Митець колосального таланту і драматичної долі, Б. Лятошинський залишив численну композиторську спадщину, заснував власну композиторську школу, вів активну диригентську і музично-просвітницьку діяльність, був прекрасним організатором і громадським діячем.

Отже, вибір саме Дж. Енеску та Б. Лятошинського для нашого дослідження зумовлений винятковою обдарованістю та видатною роллю обох музикантів у розвитку музичних культур своїх країн, значними збігами у видах музичної активності, тематиці творчості, жанрових уподобаннях, методах роботи з фольклорним матеріалом, а також тим, що основні їхні творчі здобутки належать до одного історичного періоду — першої половини і середини ХХ століття. Заради справедливості варто відзначити, що творча (виконавська і композиторська) діяльність Джордже Енеску розпочалася і закінчилася на півтора десятиліття раніше, але це, на нашу думку, не є великою перешкодою для здійснення порівняльного дослідження стосовно обраних персоналій.

Соціальне походження та освіта як компоненти компаративної біографістики

Аналіз соціального статусу родин Енеску та Лятошинського дає підстави стверджувати, що обидва композитори народилися в родинях представників інтелігенції своїх країн, кожна з яких мала глибокі музичні традиції.

Батько Джордже Енеску, Костакє Енеску, був учителем, потім керуючим поміщицького маєтку у селищі Ливені-Вірнав на півночі Молдови (тепер цей населений пункт має назву Джордже Енеску на честь композитора). У роду батька було багато священиків, і він сам навчався в духовній семінарії. Також він був добрим скрипалем і хоровим диригентом, часто запрошував до родинного помешкання циганських музикантів — леутарів, які своєю екзотичною імпровізаційною манерою гри справили надзвичайний вплив на розвиток майбутнього видатного композитора і виконавця. Уже в 4-річному віці Джордже Енеску навчився грати на скрипці по слуху, наслідуючи народного музику — циганського скрипаля-леутара, котрий не знав нотної грамоти. Як вважає J. W. Kim, «цей інтуїтивний вступ до скрипкової гри і виконавства дуже вплинув на спосіб, яким він [Енеску — *авт.*] згодом навчав своїх студентів»³²⁶. Його мати Марія Енеску (уроджена Космовіч) також походила з середовища церковного духовенства, добре грала на фортепіано і гітарі. Отже, Енеску зростав в атмосфері високої духовності, музика була в його родині важливою частиною дозвілля, персональних і колективних мистецьких практик.

Подібні принципи характеризували й родину Бориса Лятошинського. Його батько Микола Леонтійович був викладачем історії в місті Житомирі. Крім викладання він займався науковою діяльністю у сфері історичних наук, провадив велику громадсько-освітню роботу як директор гімназій в українських містах Житомирі, Немирові, Златополі. Мати добре грала на фортепіано і співала. Майбутній композитор виявив велику музичну обдарованість уже в ранньому віці, і батьки як інтелігентні, високоосвічені люди дбали про всебічну освіту і повноцінний музичний розвиток сина.

Другий параметр нашого компаративного дослідження — освіта — також свідчить про те, що обидва митці здобули ґрунтовну і систематичну професійну музичну підготовку, хоча умови здобуття музичної освіти були різними у кожного з них.

Енеску здобув елітну музичну освіту в двох найстаріших європейських консерваторіях — Віденській та Паризькій. Правда, ще до вступу до Віденської консерваторії Енеску брав приватні уроки в Едуарда Кауделли (Eduard Kaudella), учня видатного бельгійського скрипаля і композитора Анрі В'єтана (Henri Vieuxtemps), що дало змогу юному музикантові опанувати основи франко-бельгійської школи гри на скрипці. У Віденській консерваторії Енеску під керівництвом Сигізмунда Бахріха (Sigismund Bachrich) засвоїв віденську школу скрипкової гри, яка відрізнялася від франко-бельгійської більшою точністю та акуратністю виконання, а також отримав перші знання з композиції і диригування від батька і сина Гельмесбергерів. Йозеф Гельмесбергер-старший (Joseph Hellmesberger senior) був авторитет-

³²⁶ J. W. Kim, *George Enescu. His influence as a violinist and pedagogue*. Master of Music (Research) Performance degree thesis. Sydney Conservatorium, University of Sydney, 2011. P. 9.

ним і досвідченим диригентом, композитором, камерно-ансамблевим виконавцем і педагогом, засновником відомого Квартету Гельмесбергера. Йозеф Гельмесбергер-молодший (Joseph Hellmesberger junior) був третім диригентом Віденської Королівської опери, учасником Квартету Гельмесбергера, а після смерті батька, Йозефа Гельмесбергера-старшого, очолив цей колектив. Гельмесбергер-молодший взяв Енеску до себе додому, давав йому цінні поради щодо камерного виконавства, часто брав його з собою на репетиції в оперний театр, де Енеску міг опановувати принципи оркестрового звучання та диригування. Відень дав майбутньому композиторові початки широкої освіченості. Тут він вивчав мови, захопився історією музики і композицією, збагатив свою скрипкову майстерність, відкрив таємниці диригентської професії. На все життя з ним залишилися прищеплені у Відні любов до музики Вагнера і Брамса.

У Паризькій консерваторії Енеску вдосконалюється у 1894–1899 роках у класі відомого скрипаля і педагога М. П. Марсіка. Скрипаль Мартін П'єр Йозеф Марсік (Martin Pierre Joseph Marsick) володів феноменальною віртуозною технікою, енергійною, темпераментною манерою гри. Своїх учнів він орієнтував, головним чином, на виконання класичної музики. Сам же крім класичних творів пропагував скрипкові та камерно-інструментальні твори своїх сучасників. М. П. Марсік мав досконалу педагогічну методику і виховав багатьох видатних скрипалів, серед яких — Симон Пульман, Карл Флеш, Жак Тібо, Джордже Енеску та інші. J. W. Kim пише, що відносини Марсіка і Енеску на початку навчання останнього в Паризькій консерваторії «були далекими від ідеальних, але ближче до завершення навчання переросли у справжню дружбу. Марсік високо цінував Енеску»³²⁷.

Викладачами Енеску з композиції у Паризькій консерваторії були двоє великих майстрів — Жуль Массне (Jules Massenet), потім Габріель Форе (Gabriel Faure).

Найбільші досягнення Массне (Massenet) належать до жанру французької ліричної опери, в якій він створив витончений, елегійно-суб'єктивний аріозний стиль, декламаційний у своїй основі. У творчості Массне вже відчувалися веристські тенденції, зародки майбутнього музичного імпресіонізму. Багато учнів та композиторів-сучасників Массне (наприклад, Клод Дебюссі) відчували вплив його нервово-чутливого, гнучкого й виразного аріозно-декламаційного вокального стилю. Крім Джордже Енеску учнями Массне були також Гюстав Шарпантьє (Gustave Charpentier), Ернест Шоссон (Ernest Amedee Chausson) та інші відомі музиканти.

Габріель Форе (Gabriel Faure) став професором Паризької консерваторії в 1896 році після Жуля Массне. Найбільші удачі супроводжували Форе в його улюблених жанрах камерної музики, на основі вивчення яких він буду-

³²⁷ J. W. Kim, *George Enescu. His influence as a violinist and pedagogue*. Master of Music (Research) Performance degree thesis. Sydney Conservatorium, University of Sydney, 2011. P. 19.

вав і свої заняття з учнями по класу композиції. Серед учнів Габрієля Форе були такі видатні композитори, як Моріс Равель (Joseph-Maurice Ravel), Жан Роже-Дюкас (Jean Roger-Ducasse), Джордже Енеску (George Enescu), Надія Буланже (Nadia Boulanger), Луї Обер (Louis Aubert), Флоран Шмітт (Florent Schmitt), Шарль Кьоклен (Charles Koechlin) та багато інших.

Отже, становленню Енеску як музиканта сприяло особисте спілкування з такими видатними митцями, як Жуль Массне, Габрієль Форе, Каміль Сен-Санс, Вінсент д'Енді, Клод Дебюссі, Моріс Равель, Поль Дюка, Жан Роже-Дюкас, Гюстав Шарпантьє, Ернест Шоссон, Альфред Корто, Жак Тібо, Альфред Казелла, Пабло Казальс, Луї Фурньє, Ежен Ізаї та багато інших. Знайомство з французькою культурою через творчість таких видатних музикантів сприяло тому, що Енеску вважав Париж і Францію своєю другою батьківщиною. Після завершення навчання Джордже Енеску зробив блискучу міжнародну кар'єру як скрипаль і диригент; композиторське ж обдаровання не було належним чином поціноване за його життя, що стало справжньою трагедією для Енеску як музиканта.

У Бориса Лятошинського систематичне навчання гри на скрипці та фортепіано розпочалося в гімназії. Його першим викладачем скрипки був учитель гімназії в Златополі Бенціон Хаїмовський. Також Борис Лятошинський грав в учнівському оркестрі, komponував свої перші музичні твори (мазурку і вальс для фортепіано, струнний та фортепіанний квартети). Деякі з цих творів із успіхом виконувалися в Житомирі. У 1913 році Борис Лятошинський переїжджає до Києва і вступає на навчання одразу до двох навчальних закладів — Університету Святого Володимира (юридичний факультет) та щойно відкритої Київської консерваторії. Юнацькі роки Лятошинського припали на період бурхливих змін у суспільно-політичному житті України. У XIX — перших десятиліттях XX століття українські землі ще перебували у складі Російської імперії, в жовтні 1917 року були анексовані більшовиками, а згодом опинилися під ідеологічною диктатурою комуністичного Радянського Союзу. Під час років університетського та консерваторського навчання Лятошинський багато часу приділяв самоосвіті і самовдосконаленню, цікавився новими тенденціями в музичному мистецтві, науковими пошуками, творами світової художньої літератури, чому сприяло його знання європейських мов. Високу оцінку творчій особистості молодого Б. Лятошинського дав інший видатний український композитор XX сторіччя — Левко Ревуцький, з яким вони разом навчалися в Київській консерваторії в класі композиції Рейнгольда Глієра. Ревуцький писав, що вже в роки навчання в консерваторії Лятошинський «...за обдарованістю, освітою й високою культурою ... помітно перевершував усіх інших. Це був справжній композитор»³²⁸.

³²⁸ Ревуцький Лев. Это был настоящий композитор, in *Борис Лятошинский: Воспоминания. Письма. Материалы*: в 2-х частях. Часть 1. Воспоминания: Сост. Л. И. Грисенко, Н. И. Матусевич. К.: «Музична Україна», 1985. С. 46–48. С. 47.

Неможливо обійти увагою постать видатного композитора ХХ століття, педагога, диригента і музично-громадського діяча Рейнгольда Глієра, котрий був педагогом із композиції Бориса Лятошинського і відіграв значну роль у його професійному становленні. У 1913 році в Києві на базі Київського музичного училища було відкрито консерваторію, одним із перших директорів якої було обрано Рейнгольда Глієра. Йому вдалося залучити до роботи в Київській консерваторії таких яскравих творчих особистостей, як Фелікс Blumenfeld, Генріх Нейгауз, Болеслав Яворський та ін. Глієр влаштовував у Києві гастролі багатьох видатних митців, серед яких — Сергій Кусевицький, Яша Хейфец, Сергій Рахманінов, Сергій Прокоф'єв та ін. За час свого перебування в Києві Р. Глієр організував оркестр і хор із студентів консерваторії й сам керував ними. Ним також був створений оперний клас, силами якого під управлінням Глієра були поставлені опери Верді, Римського-Корсакова, Мусоргського та інших композиторів. Виступав він і як диригент симфонічних концертів, що відбувалися в ті роки в приміщенні Київського оперного театру.

Участь Бориса Лятошинського у концертному житті Києва 1910–1920-х років, відвідування концертів, вистав, гастрольних виступів всесвітньовідомих музикантів та спілкування з ними, звісно, впливали на формування світогляду, творчої індивідуальності українського композитора.

Великий вплив справила на нього і творчість улюбленого вчителя. У своїй творчості Глієр розвивав лінію лірико-епічного симфонізму, виявив себе як майстер використання фольклорних джерел різних народів і чудовий мелодист.

Р. Глієр створив власну композиторську школу. Серед його вихованців — такі різні за характером творчої індивідуальності композитори, як Микола Мясковський, Сергій Прокоф'єв, Борис Александров, Олександр Мосолов, Левко Ревуцький, Борис Лятошинський, Маркіян Фролов, Лев Кніппер, Арам Хачатурян та інші. Клас композиції Р. Глієра став фундаментом блискучої української композиторської школи ХХ століття.

У Б. Лятошинського склалися навдивовижу теплі стосунки з учителем. Р. Глієр став для нього не просто викладачем з фаху, а й близьким другом, порадиником, одноступнем. Відносини Вчителя та Учня переросли у щире дружбу, яка тривала близько півстоліття аж до самої смерті Р. Глієра в 1956 році. Багато з того, чого Б. Лятошинський навчився у класі Р. Глієра, він переніс пізніше на відносини з власними учнями.

Як бачимо, принципи формування творчих особистостей Енеску і Лятошинського докорінно відрізнялися: становлення Енеску як виконавця і композитора відбувалося у відкритій атмосфері провідних європейських музичних центрів — Відня і Парижа, коло його спілкування і творчих контактів було надзвичайно широким і його складали видатні музиканти свого часу, визнані в Європі і світі. Лятошинський же здобував професійну освіту, не

виїжджаючи за межі своєї батьківщини — у Києві, в більш закритому середовищі провінційного міста, яке перебувало спочатку під юрисдикцією Російської імперії, потім — під владою більшовиків та у складі Радянського Союзу. Практично вся подальша творча доля митця була пов'язана з Києвом та Україною, яка перебувала під гнітом радянського комуністичного режиму. Водночас визначні результати творчої діяльності і Енеску, і Лятошинського стали свідченням артистичного універсалізму та повної професійної самореалізації обох митців. Це дає змогу зробити висновок, що митець великого таланту може реалізувати свій творчий потенціал у соціально-культурних системах будь-якого типу, як відкритих, так і закритих.

Порівняльна поетика композиторської творчості

Дебют Енеску-композитора відбувся в Парижі: в 1898 році знаменитий маестро Едвард Колон продиригував його першим опусом — *«Румунською поемою»* — симфонічною сюїтою для оркестру та чоловічого хору без слів. Світла, по-юнацькому романтична Поема принесла автору величезний успіх у досвідченій і вибагливій французькій публіці і широкий розголос у пресі. У *«Румунській поемі»*, як і в обох *«Румунських рапсодіях»*, які були написані кількома роками пізніше і стали найбільш популярними у творчій спадщині Енеску, з віртуозним блиском розвиваються справжні румунські леутарські мелодії.

Аналогічним чином відбувся й композиторсько-диригентський дебют Лятошинського: в 1917 році, ще на етапі опанування основ композиторської майстерності в Київській консерваторії, він прилюдно продиригував другою частиною своєї *Першої симфонії*, що мала назву *«Лірична поема»*. Повністю цей твір прозвучав у 1923 році під орудою Р. Глієра в концерті *open air* на естраді Пролетарського (нині — Маріїнський) парку в Києві. У симфонії відчувається вплив музики російського композитора Олександра Скрябіна. Лірико-драматична за змістом, *Перша симфонія* Лятошинського продемонструвала широкомасштабність, монументальність образів, а також вільне володіння поліфонічною технікою, тонке відчуття оркестрових барв.

Композиторські дебюти обох митців засвідчили їхнє володіння найскладнішими музичними жанрами, до яких належать жанри симфонічної музики, а також схильність до романтичної ліричної поемності (у Енеску — *«Румунська поема»*, у Лятошинського — *«Лірична поема»*).

Оглянувши композиторську спадщину Енеску і Лятошинського загалом, можемо помітити, що в кількісному плані творчий доробок Лятошинського вдвічі переважає композиторську спадщину Енеску: 70 завершених опусів у Лятошинського проти 33 у Енеску. Водночас слід взяти до уваги, що у Лятошинського ще є близько 20 творів без зазначення опусу, музика до 6 театральних вистав та 14 кінофільмів, редагування та інструментування 10 великих творів інших композиторів (опер, балетів, концертів тощо). У

Енеску — ще понад 90 завершених творів без вказання опусу, а також понад 30 ескізів незавершених творів, включаючи перший акт опери «*Блакитний лотос*». Велика зайнятість Енеску як концертного виконавця — скрипаля, піаніста, ансамбліста, диригента — часто віднімала дорогоцінний час у творчості і не дала змоги завершити всі творчі задуми.

Аналіз жанрового спектру творчості Енеску і Лятошинського дає змогу виявити певні збіги. Особливо показовими є ранні періоди життєдіяльності обох композиторів.

Енеску в 1890–1900-х роках крім перших оркестрових і концертних творів писав багато камерної та камерно-вокальної музики. Це були інструментальні тріо, квартети, квінтети, твори для різноманітних складів, фортепіанні мініатюри з романтичними жанровими ознаками (ноктюрни, пасторалі, серенади, експромти, баркароли, балади тощо). Багато в доробку Енеску цього періоду й вокально-хорових творів, пісень, у т.ч. вокальних циклів на вірші румунських, австрійських, французьких поетів.

Ранній період творчості Лятошинського (1910–1920-ті роки) також позначений суттєвою перевагою камерних і камерно-вокальних жанрів. Це три струнні квартети, тріо для фортепіано, скрипки та віолончелі, дві сонати для фортепіано, соната для скрипки та фортепіано, а також велика кількість ліричних камерно-вокальних творів для голосу в супроводі фортепіано на вірші німецьких, англійських, французьких, бельгійських, російських та інших поетів. І хоча в авторських визначеннях у Лятошинського романтична жанровість трапляється нечасто (винятками можуть бути хіба що *Друга соната* для фортепіано ор.18 (*Соната-балада*, 1925) та *Балада* для фортепіано ор.22 (1928), все ж таки романтична символіка наявна в образах снів, спогадів, мрій, ночі, місяця, птаха, самотності і т.п., а також у стилістиці творів — у затемненому колориті звучань фортепіанної партії, нагромадженні терпких дисонансів, атмосфері таємничості, містичності, заціпеніння.

Отже, обох композиторів у ранніх періодах творчості об'єднував потяг до музики романтизму і, водночас, велика зацікавленість новітніми музичними тенденціями. Енеску з молодих років любив музику Брамса і Вагнера, був зачарований ліризмом Массне і витонченістю Форе, імпресіоністськими пошуками Дебюссі і Равеля, веристськими течіями в італійській музиці. Пізніше певний вплив на нього мали нововіденська школа, тенденції неокласицизму, необароко. Улюбленими композиторами Лятошинського були переважно Шуберт, Ліст, Вагнер, з російської музики він надавав перевагу Скрябіну. Лятошинський також цікавився музичним модернізмом, зокрема символізмом, експресіонізмом, творчістю композиторів нововіденської школи, високо цінував оперу Альбана Берга «*Воццек*». Лятошинський одним із перших у колишньому Радянському Союзі почав писати атональну музику, за що згодом зазнав жорстокої критики і звинувачень у так званому формалізмі з боку офіційних музичних кіл.

У зрілих та пізніх періодах творчості Енеску і Лятошинського також трапляються численні жанрові збіги. Наприклад, кожний з них неодноразово звертався до жанру симфонії, оркестрової сюїти, увертюри. У доробку Енеску — три закінчені симфонії для великого симфонічного оркестру (опуси 13, 17 та 21, остання — з хором), *Камерна симфонія* ор. 33, три оркестрові сюїти (опуси 9, 20, 27). У Лятошинського — п'ять симфоній (опуси 2, 26, 50, 63, 67), чотири оркестрові сюїти (опуси 24, 56, 60, 68). Цікаво, що до жанру симфонічної увертюри обидва композитори зверталися спочатку в ранньому періоді творчості, а потім — наприкінці життєвого шляху. Енеску написав спершу три увертюри для оркестру (1891–1894), *«Трагічну»* (1895) і *«Тріумфальну»* (1896) увертюри, а востаннє звернувся до цього жанру в 1948 році, створивши *Концертну увертюру «в румунському народному характері»* ор. 32. Етапною в ранньому періоді творчої біографії Б. Лятошинського стала *«Увертюра на чотири українські теми»* ор. 20 (1926), за яку він отримав одну з перших своїх премій. Тривалий період часу композитор не звертався до цього жанру, але в 1960-ті роки написав дві увертюри — *«Слов'янську»* ор. 61 (1961) та *«Урочисту»* ор. 70 (1968). Обидва композитори зверталися і до жанру опери: *«Едіп»* (1931) у Енеску, *«Золотий обруч»* (1929) та *«Щорс»* (1937) у Лятошинського. А от такий видовищний і яскравий жанр, як балет, не привабив жодного з них.

Крім жанрових збігів зустрічаємо паралелі в тематиці та образності творів. Одна з них — ідея боротьби людини з антигуманними силами, фатумом. Зокрема, у Енеску яскравим прикладом цього може бути опера *«Едіп»*, у Лятошинського — *Третя симфонія*.

В античному міфі про Едіпа Енеску привабила ідея спротиву людини несправедливим, злим силам, її перемоги над долею. Водночас композитор підкреслив в образі Едіпа високу громадянську позицію, відповідальність перед своїм народом, бажання врятувати його, нехай навіть ціною власного благополуччя. У музичній драматургії опери поєднуються система лейтмотивів та принцип монотематизму, в чому виявляється зв'язок Енеску з композиторами-романтиками Г. Берліозом, Ф. Лістом, Р. Вагнером. Багато сторінок опери (особливо ті, що пов'язані з образами природи) насичені близьким композиторові румунським народним мелосом.

Третя симфонія h-moll ор. 50 Б. Лятошинського вражає глибиною художнього змісту, силою трагедійних образів і новаторством музичної мови. Це симфонія-драма, в якій протиставлено добро і зло, світло і темрява, людяність і жорстокість. Новаторством Лятошинського стало використання українських фольклорних джерел та поєднання їх із лейтмотивною системою, принципами сучасного музичного мислення і особливостями індивідуального симфонічного стилю композитора. Через усю симфонію проходять «фатальна» тема вступу і побічна партія першої частини, яка символізує образ «сили народної». У першій редакції (1951) симфонія мала епіграф



Борис Лятошинський

«Мир переможе війну». Після критики симфонії, фінал якої визнавали недостатньо оптимістичним, Лятошинський здійснив другу редакцію симфонії (1954), суттєво переробив фінал і зняв епіграф. Сьогодні цей твір визнано в усьому світі як вершинний вияв українського симфонізму XX ст.

Друга спільна для обох композиторів тема — патріотична — пов'язана з творами, в яких яскраво проступає національний характер музики завдяки зверненню до фольклорних джерел. У Енеску це «Румунська поема», дві «Румунські рапсо-

дії», Третя соната для скрипки і фортепіано «в румунському народному характері», «Сільська сюїта» для оркестру, сюїта для скрипки і фортепіано «Враження дитинства» тощо. У Лятошинського крім уже згадуваних «Увертюри на чотири українські народні теми» і Третьої симфонії це — «Український квінтет», опера «Золотий обруч», Сюїта на українські народні теми для струнного квартету, обробки українських народних пісень, хори та багато інших творів. В останньому періоді творчості Лятошинський розширив коло національно-інтонаційних джерел, долучивши до нього польські, сербські, болгарські та інші слов'янські мелодії. Таким чином, він продовжив розвивати концепцію панслов'янства, яку успадкував від свого вчителя Рейнгольда Глієра.

Підіємо короткі підсумки. Джордже Енеску — очільник національної композиторської школи, фундатор сучасної румунської музики в багатьох жанрах — став першим румунським композитором, який отримав світове визнання. Його музика характеризується національною визначеністю, він майстерно перетворив особливості румунського народно-інструментального (леутарського) виконавства і підняв його на європейський рівень, досягнув синтезу національної образності і стилістики з європейськими традиціями, насамперед романтизму та імпресіонізму. Торкаючись тем гуманістичного та патріотичного спрямування, Енеску постав як спадкоємець високих гуманістичних ідеалів європейського мистецтва, митець-філософ і психолог, здатний з великою художньою силою розкрити характерні риси румунської

ментальності. Багатогранна творча діяльність Енеску відіграла важливу роль у розвитку румунської музичної культури ХХ ст.

Б. Лятошинський як видатний симфоніст сучасності, основоположник конфліктно-драматичного, концепційного типу симфонізму в українській музиці, блискучий майстер оркестрового письма став одним із найсильніших «полюсів стильового тяжіння» (Г. Григор'єва) для сучасних українських композиторів. Митець-мислитель та інтелектуал, він збагатив образно-жанрову палітру української музики високими гуманістичними ідеями, заклав потенціал для яскраво експресивних фольклорних новацій, запропонувавши тип заглиблено-філософського, концептуального розроблення фольклорного матеріалу з докорінним перетворенням образного змісту. Лятошинський першим в українській музиці імплементавав ідею інтонаційно-образної спорідненості слов'янських культур, за якою стоїть більш глибока ідея співдружності, рівності, єднання європейських народів. Творчість Б. Лятошинського мала надзвичайний вплив на розвиток української музики другої половини ХХ ст.

Отже, існує багато паралелей між Енеску і Лятошинським у жанровому спектрі, образно-змістовному і стильовому наповненні, драматургії творів і значенні композиторської творчості загалом. Тепер коротко зупинимося на долі творчого доробку обох митців.

Трагедія Енеску полягала в тому, що як композитор він не отримав належного визнання за життя. І навіть активна диригентська діяльність Енеску, його намагання включати в програми концертів власні твори не змогли покращити цю ситуацію. Після смерті його творчість на довгі роки була піддана забуттю на батьківщині. Зі статті Леона Ботштейна довідуємося, що при керівникові комуністичного уряду Румунії Ніколае Чаушеску робилося усе, щоб підірвати та знищити спадщину Енеску. Упродовж багатьох років палац Кантакузіню (Palatul Cantacuzino), у якому після смерті Енеску знаходився його музей разом із архівами, не опалювався, що призвело до його плачевного стану³²⁹. Але за останні тридцять років ситуація змінилася на краще, творчість Енеску нарешті здобула заслужене визнання як на батьківщині, так і серед міжнародної культурної спільноти. Його твори виконуються і записуються провідними солістами і симфонічними оркестрами світу, справи поширення інформації про композитора та його багатогранну творчу спадщину присвятили свою діяльність Міжнародне товариство імені Енеску³³⁰, Міжнародний фестиваль і конкурс імені Джордже Енеску³³¹, Музей Джордже Енеску, веб-сайти, на яких у вільному доступі можна знайти записи та ноти творів Енеску³³², а також численні румунські та зарубіжні дослідники творчості митця.

³²⁹ Leon Botstein, Rediscovering George Enescu, *The Musical Quarterly*, Vol. 81, No. 2 (Summer, 1997), p. 141–144.

³³⁰ International Enescu Society <http://www.enescusociety.org/>

³³¹ George Enescu International Festival and Competition <https://www.festivalenescu.ro/>

³³² https://imslp.org/wiki/Category:Enescu,_George

Доля Лятошинського як композитора також була трагічною, але з іншої причини: він жив в умовах постійного ідеологічного пресингу, який культивувався керівним комуністичним режимом у радянській Україні. Лятошинського звинувачували у формалізмі за модерністські пошуки, які в усьому світі вважалися генеральною тенденцією розвитку мистецтва; згодом піддавали нищівній критиці окремі його твори (Другу, Третю симфонії), намагалися «втиснути» його творчість у «прокрустове ложе» методу соцреалізму. При цьому значення творчості Лятошинського на батьківщині було усвідомлено ще за його життя, він отримував премії, нагороди, почесні звання, мав авторські концерти. Сьогодні в Україні проводяться пам'ятні заходи з ушанування композитора — концерти, фестивалі, наукові конференції. У концертах першого в Україні Міжнародного музичного фестивалю «Київ Музик Фест», за традицією, започаткованою учнем Лятошинського, видатним українським композитором Іваном Карабицем, завжди виконуються симфонічні твори Б. Лятошинського, а в 1990-ті роки американський диригент українського походження Теодор Кучар записав із Одеським симфонічним оркестром усі 5 симфоній Лятошинського на компакт-диски. Існує Державна премія імені Бориса Лятошинського, яка щороку присуджується талановитим молодим композиторам. Також функціонує приватний кабінет-музей Б. Лятошинського в будинку по вулиці Богдана Хмельницького в Києві, де мешкав композитор. Функціонує вебсайт, на якому можна завантажити ноти багатьох творів Лятошинського³³³. Під час російсько-української війни, у 2023 році, було засновано Громадську організацію «Фундація Лятошинського», метою діяльності якої є вивчення творчості Бориса Лятошинського та промоція української музики у світі³³⁴. Що стосується міжнародного визнання, то творчість Бориса Лятошинського досі залишається маловідомою у світі, хоча це абсолютно не применшує її мистецьку цінність. Щодо цього можемо сказати, перефразовуючи вислів одного дослідника, що творчість Б. Лятошинського є «явищем світового рівня незалежно від того, відома вона світові чи ні...»³³⁵.

Реконструкція артистичної діяльності митців як напрям порівняльних культурних досліджень

Джордже Енеску з юних років вів активну концертну діяльність як скрипаль, піаніст, ансамбліст і диригент. Оскільки з усіх видів виконавської практики в Енеску і Лятошинського збігається лише диригентська, то саме про неї і йтиметься далі.

³³³ Ноти творів українських композиторів. Борис Лятошинський. <http://ukrnotes.in.ua/Liatoshynskyi.php>

³³⁴ Liatoshynsky Foundation. Сторінка в соціальній мережі Facebook <https://www.facebook.com/LiatoshynskyFoundation/>

³³⁵ Це слова літературного критика А. Матушка про творчість видатного словацького поета Людовита Штура (Ludovit Stur), яку він охарактеризував так: «Штурівська поезія не є «малою», вона є явищем світового рівня незалежно від того, відома вона світові чи ні, і навіть, зрештою, коли вона йому невідома» (*Slovenské pohľady*, 1965, № 3, S. 5).



Джордже Енеску

Обидва композитори залишили нам багато висловлювань, у яких розкрили мотиви своєї виконавської та композиторської діяльності. Відомі також спогади їхніх сучасників — очевидців концертних виступів. Спробуємо на основі цих матеріалів реконструювати образи Енеску і Лятошинського як диригентів.

У своїх *«Спогадах»* Дж. Енеску з притаманним йому почуттям гумору писав: «...мені так часто дорікали за мої дві спеціальності (скрипка й композиція — *авт.*), що мені захотілося мати й тре-

тю — стати диригентом! Я дуже люблю диригувати. Це приємне й захопливе заняття, яке іноді повністю полонить мене. Як добре займатися музикою, не будучи змушеним виконувати перед цим набридливі гами, які позбавляють тебе будь-якого задоволення»³³⁶. Дебютний виступ Енеску як диригента відбувся в 1898 році, коли йому було лише 17 років: юний автор представив свій перший оркестровий твір *«Румунська поема»* під власним керуванням в бухарестському залі Атенеум, який стане потім свідком багатьох його тріумфів. Це було також перше знайомство співвітчизників з Енеску-композитором. Після успішного дебюту в наступні десятиліття Енеску доводилося часто ставати за диригентський пульт, виконуючи не тільки власні твори, а й музику Й. Брамса, К. Дебюссі, Б. Бартока та інших композиторів. Сучасники — А. Онеггер, П. Казальс, Д. Ойстрах, Д. Шостакович та інші — високо цінували диригентське обдаровання Дж. Енеску, особливо їх вражала феноменальна музична пам'ять композитора, про яку ходили легенди. Видатний угорський композитор Бела Барток згадував, як у 1922 році вони з Енеску їхали потягом до Бухареста, де під орудою Енеску мав виконуватися новий симфонічний твір Бартока *«Дві картини»*. Енеску двічі уважно переглянув надзвичайно складну партитуру й повернув її авторові. Наступного дня, розпочинаючи репетицію, Енеску насамперед прибрав ноти з диригентського пульта. «Я онімів від подиву й страху, — пише Барток, — але коли маестро виконав обидві картини, не забувши при цьому нічого, абсолютно нічого, ані найменшої подробиці, якнайяскравіше й рельєфно передавши

³³⁶ Енеску Джордже. *Воспоминания и биографические материалы*. М.-Л.: «Музыка», 1966. С. 100.

всі мої задуми, я був вражений. Я не знайшов слів, щоб висловити йому своє захоплення»³³⁷.

Про інші якості Енеску-диригента висловився видатний український скрипаль Давид Ойстрах, який разом із піаністом Львом Оборіним провів у Бухаресті кілька концертів у супроводі оркестру під керівництвом Дж. Енеску: «Виступаючи вперше з незнайомим оркестром, ми не відчували жодних труднощів, оскільки Енеску акомпанував нам виключно чутливо і з високою майстерністю. Як диригент він працює просто, без ефектних зовнішніх засобів. Граючи з ним, відчуваєш себе дійсно членом ансамблю».³³⁸

Незважаючи на такі високі оцінки диригентської майстерності Дж. Енеску, сам композитор у розквіті своєї виконавської кар'єри зізнався: «...я ніколи не відчував повного задоволення від своєї виконавської діяльності. У ній я немов би роздвоююся. У композиторській творчості я завжди залишаюся самим собою; тут я необмежений господар у власних володіннях»³³⁹. І тут же ще одне зізнання: «Я не міг би займатися композиторською діяльністю, не забезпечивши спочатку свою матеріальну незалежність»³⁴⁰.

Таким чином, в ієрархії цінностей Дж. Енеску композиторська творчість займає найвищу позицію; виконавська діяльність Енеску як скрипаля, диригента, піаніста, ансамбліста стоїть на значно нижчому ступені, сприймається митцем як ремесло, робота, засіб утримання себе. Парадоксальним видається факт, що незважаючи на те, що до програм своїх численних концертних виступів Енеску часто включав власні твори, його композиторська праця як основоположника румунської професійної композиторської школи за життя не була поцінована належним чином. Як влучно зауважив дослідник творчості Дж. Енеску Дж. Белан, «трагедія Енеску полягала в тому, що упродовж усього життя більшість людей хотіла слухати не його музику, а його виконання чужих творів»³⁴¹.

Водночас сам композитор зізнавався, що хвилини найбільш вдалих виступів були найщасливішими в його житті: «Аплодисменти мене не дуже хвилюють. Але коли оркестр переймається моїми думками, коли він розуміє мене, зливається зі мною, коли різні інструменти передають у звуках мої наміри, в ці хвилини я відчуваю настільки сильну насолоду, що її не передати словами»³⁴².

³³⁷ Мейлих Е. Энеску и его «Воспоминания», в кн.: Энеску Дж. *Воспоминания и биографические материалы*. М.-Л.: «Музыка», 1966, с. 5–37. С. 21.

³³⁸ Белан Дж. Джордже Энеску. Главы из книги. Заря новой жизни, в кн.: Энеску Дж. *Воспоминания и биографические материалы*. М.-Л.: «Музыка», 1966. С. 194.

³³⁹ Высказывания Дж.Энеску, в кн.: Энеску Дж. *Воспоминания и биографические материалы*. М.-Л.: «Музыка», 1966. С. 242–245. С. 245.

³⁴⁰ Там само.

³⁴¹ Белан Дж. Джордже Энеску. Главы из книги. Заря новой жизни, в кн.: Энеску Дж. *Воспоминания и биографические материалы*. М.-Л.: «Музыка», 1966. С. 215.

³⁴² Высказывания Дж.Энеску, в кн.: Энеску Дж. *Воспоминания и биографические материалы*. М.-Л.: «Музыка», 1966, с. 242–245. С. 242.

Борис Лятошинський також був прекрасним диригентом. У студентські роки він не займався диригуванням, але потяг до цього виду музичної діяльності у нього був дуже великий. Прикладом для нього став улюблений учитель Рейнгольд Глієр, котрий дуже любив диригентську діяльність і був невтомним пропагандистом творів українських композиторів, у тому числі й своїх учнів. Так, у літньому сезоні 1923 року відбувся концерт із симфонічних творів молодих українських композиторів, у якому оркестр Київського оперного театру під орудою Р. Глієра виконав *Першу симфонію* Б. Лятошинського.

Маючи такого досвідченого й різнобічно обдарованого вчителя, Лятошинський і сам захопився мистецтвом диригування, згодом у нього виникло абсолютно природне бажання диригувати власними творами. Його наполеглива праця в цій царині, спілкування з досвідченими диригентами допомогли Б. Лятошинському опанувати диригентську справу, подолати певну скутість у диригентському жесті, що заважала йому на початку цього виду діяльності, й досягнути професійного рівня в своїх концертних виступах. Дебют Б. Лятошинського як диригента відбувся в 1917 році, коли він прилюдно продиригував другою частиною своєї *Першої симфонії*, що мала назву «*Лірична поема*». У 1920-х роках Лятошинський диригував творами Гайдна, Шуберта, Вагнера, сучасних йому київських композиторів. Ще до війни Лятошинський почав виступати з авторськими концертами, які в повоєнний час стали більш регулярними й охоплювали все більш широкую географію — Київ, Львів, Одеса, Рига та інші міста. Подібно до інших композиторів-диригентів, у зрілий період творчості Б. Лятошинський відійшов від виконання музики інших композиторів і диригував лише власними творами. Диригент Михайло Канерштейн згадував, як він слухав в авторському виконанні *Другу, Третю, Четверту, П'яту симфонії* Лятошинського, його симфонічні поеми «*Возз'єднання*», «*Гражина*», «*На берегах Вісли*», сюїту «*Ромео і Джульєтта*», «*Польську сюїту*», «*Слов'янський концерт*» та багато інших творів. Про диригентські якості Лятошинського М. Канерштейн висловився так: «Жест його був лаконічним, яким, дуже зрозумілим для оркестру. Диригування Бориса Миколайовича було позбавлене показного, чисто зовнішньої естрадності... Лятошинський завжди домагався від кожного музиканта ясного уявлення про завдання в цілому і в деталях, що стоять перед ним»³⁴³.

Високо цінував диригентські інтерпретації власних творів Б. Лятошинського його молодший сучасник, відомий український композитор Юрій Іщенко. У багатьох випадках він вважав авторські інтерпретації Лятошинського значно вищими в художньому відношенні, ніж ті, що їх пропонували професійні диригенти, навіть найвідоміші. Ю. Іщенко писав: «Досі мені не

³⁴³ Канерштейн Михаил. Полувековое знакомство с Б. Лятошинским, в кн.: Лятошинский Б. Воспоминания. Письма. Материалы: в 2-х ч./Сост. и коммент. Л. Н. Грисенко. К.: Музична Україна, 1985-1986. Ч.І. Воспоминания. С. 132-140. С. 138.

здавалося почути жодної диригентської інтерпретації його творів, яка б „до-тягувалася” до авторської за глибиною й точністю образної передачі»³⁴⁴.

Успіх концертів, які диригував Б. Лятошинський, пояснюється не лише диригентськими здібностями композитора, що їх він зумів розвинути завдяки наполегливій праці і ретельній підготовці до кожного виступу. Успіху Лятошинського сприяло його щире, дружнє, делікатне ставлення до артистів оркестру. Відома піаністка, блискуча виконавиця «Слов'янського концерту» Б. Лятошинського Тетяна Ніколаєва писала, що „оркестранти (де б це не було) обожнювали Бориса Миколайовича. Вони дуже любили грати його музику, хоча іноді й відмічали складність партитури. Їхня симпатія до Бориса Миколайовича — явна й щира, була викликана його вражаючою скромністю, делікатністю в ставленні до музикантів, людяністю, з якою він взагалі ставився до людей. У всіх своїх невдачах він винуватив тільки самого себе, і ця підкорююча скромність імпонувала музикантам»³⁴⁵.

У листах до Р. Глієра та інших друзів і колег Лятошинський із гордістю розповідав про випадки, коли він як диригент був «у формі», про успіхи концертних виконань його творів, радість композитора чути свої твори в якісному, професійному виконанні. Особливо радів Лятошинський, коли йому вдавалося «...досягнути деяких тонких нюансів, яких раніше не було»³⁴⁶, коли оркестр звучить «чисто, струнко, емоційно»³⁴⁷, коли музиканти грають «із хорошими нюансами і в правильних темпах, ... із великим підйомом»³⁴⁸. А свою оцінку власної диригентської діяльності Б. Лятошинський відверто й самокритично висловив так: «Безумовно, я не претендую на лаври диригента, але власні твори можу диригувати на справжньому хорошому рівні. Може я не добився скрізь ідеального співвідношення груп оркестру, але що стосується темпів, нюансування й, як мовиться, „розкриття задуму автора”, то це було в повному порядку. Дуже рідко доводиться мені диригувати, але щоразу на першій же репетиції пригадую все, що необхідно пам'ятати й знати, а на самому концерті відчуваю справжню велику радість, коли чую, що все йде добре й так, як я собі все це уявляв у звучанні»³⁴⁹.

Отже, диригентські дебюти Енеску і Лятошинського відбулися ще в студентські роки, і в обох випадках це були їхні власні твори. Обидва компози-

³⁴⁴ Ищенко Юрий. О Борисе Николаевиче Лятошинском, в кн.: Лятошинский Б. *Воспоминания. Письма. Материалы*: в 2-х ч./Сост. и коммент. Л. Н. Грисенко. К.: Музична Україна, 1985–1986. Ч. I. *Воспоминания*. С. 73–77. С. 76.

³⁴⁵ Николаева Татьяна. Общение с большим художником, в кн.: Лятошинский Б. *Воспоминания. Письма. Материалы*: в 2-х ч./Сост. и коммент. Л. Н. Грисенко. К.: Музична Україна, 1985–1986. Ч. I. *Воспоминания*. С. 157–161. С. 160.

³⁴⁶ Лятошинский Борис. *Воспоминания. Письма. Материалы*: в 2-х ч./Сост. и коммент. Л. Н. Грисенко. К.: Музична Україна, 1985–1986. Ч.2. *Письма. Материалы*. 1986. 243 с. С. 26.

³⁴⁷ Там само, р. 28.

³⁴⁸ Там само, р. 46.

³⁴⁹ Лятошинский Борис. *Воспоминания. Письма. Материалы*: в 2-х ч./Сост. и коммент. Л. Н. Грисенко. К.: Музична Україна, 1985–1986. Ч.2. *Письма. Материалы*. 1986. 243 с. С. 48.

тори займалися диригентською справою упродовж усього життя, що підкреслює їхнє прагнення розкрити ще одну грань свого таланту, природну схильність до виконавства, зрештою — універсальність творчих обдаровань. І хоча обоє музикантів усвідомлювали диригування не як основний, а додатковий вид музичної діяльності, який для Енеску був одним із засобів матеріальних статків, а для Лятошинського — способом промоції власної композиторської творчості, водночас обоє відчували і висловлювали велику радість і насолоду з приводу участі у виконанні власної музики.

Компаративний аналіз музично-педагогічних систем

Джордже Енеску ніколи не мав учнів із композиції, але оскільки він був видатним і надзвичайно заангажованим скрипалем, то уславився ще й як успішний скрипковий педагог з унікальною методикою підготовки виконавців. При цьому його педагогічна діяльність, на відміну від багатьох інших викладачів цього фаху (у тому числі й тих, хто навчали його самого), не була «прив'язаною» до якоїсь консерваторії або іншої музично-освітньої інституції. Вона не була систематичною і будувалася за типом відносин майстра і підмайстра (*master-apprentice model*) або, використовуючи сучасну термінологію, за моделлю майстер-класів, яка є дуже поширеною в наш час. При цьому Енеску принципово відмовлявся від платні за свої уроки, та й саме слово «урок» не любив, вживаючи замість нього «зустріч». Ця подробиця свідчить про те, що зі своїми учнями Енеску спілкувався «на рівних», ділився з ними знаннями і музичними враженнями, як із молодшими колегами, не терпів авторитарності і відносин з позиції сили у системі «Учитель — Учень». Його «зустрічі» часто супроводжувалися обговоренням і дискусіями, а не інструкціями і повчанням. Викладацька методика Енеску була персоніфікованою, орієнтованою на особистість конкретного учня і спрямованою на розвиток його індивідуальності. Енеску на рівні інтуїції розумів, які поради потрібно дати конкретному учневі, щоб він міг досягнути найбільшого прогресу. Тому J. W. Kim назвав педагогічну систему Енеску методом «інтуїтивної педагогіки»³⁵⁰. Особливістю цієї методики була її цілісність, Енеску ніколи не відділяв інструмент і техніку музиканта від музики. Дивовижно, але Енеску не заохочував своїх учнів грати гами, етюди та інші суто технічні вправи або інструктивні твори. Він активізував творчу уяву своїх вихованців, надихав їх відкривати в музиці її зміст, ідею, а технічні труднощі вони мусили долати самотужки. «Енеску використовував метафоричну уяву, образи — рідко стосовно технічних вправ і часто — щодо настроїв та емоцій музики», — згадував один із найвидатніших учнів Енеску, всесвітньо-відомий скрипаль Іегуді Менухін³⁵¹. Подібну цитату знаходимо і в спогадах

³⁵⁰ J. W. Kim, *George Enescu. His influence as a violinist and pedagogue*. Master of Music (Research) Performance degree thesis. Sydney Conservatorium, University of Sydney, 2011. 79 p.

³⁵¹ Yehudi Menuhin, *Conversation with Menuhin*, 1st ed. Harcourt Brace Javanovich, 1992. P. 134–135.

іншої учениці Дж. Енеску Іди Хендель (Ida Handel): «уроки з Енеску були натхненними моментами, він ніколи не примушував мене грати на інструменті з технічного погляду. Він знав, як розбудити мою уяву, мої почуття, і він розумів, що мова дисципліни і важкої праці не підходить у момент мого артистичного розвитку»³⁵².

Цінною рисою методу «інтуїтивної педагогіки» Енеску було те, що він особисто акомпанував учням на фортепіано, хоча за це його критикували деякі сучасники (зокрема, інший видатний скрипаль і педагог Карл Флеш).³⁵³ З позиції Дж. Енеску, використання фортепіано допомагає молодим скрипалям зрозуміти фразування і структуру музичного твору в цілому. Також він наполегливо радив учням вивчати гармонію, фугу, контрапункт, як він сам це робив у роки учнівства, вважаючи, що всебічний музичний розвиток є запорукою успішної виконавської практики. А однією з найважливіших настанов Енеску було прохання до учнів вивчати не лише окремий твір, а й доробок композитора загалом, історію його життя, епоху, в яку він жив і творив, стильові тенденції музики та суміжні види мистецтв того часу. На думку Енеску, такий широкий, цілісний погляд на творчу спадщину композитора є дуже важливим для інтерпретатора, він допомагає глибше проникнути у творчий задум і якнайповніше розкрити естетичну сторону музики композитора. Енеску не просто розкривав перед молодими талановитими музикантами секрети скрипкової майстерності, він був для них справжнім духовним провідником у прекрасному і незбагненному світі мистецтва. Він вів їх до розуміння великих філософських концепцій видатних музикантів, до світлого ідеалу краси.

Високий авторитет Джордже Енеску як виконавця і педагога широко розповсюдився в усьому світі. Його запрошували читати лекції про інтерпретацію класичних і сучасних творів до консерваторій Парижа (Франція), Брайтона (Велика Британія), Сієни (Італія), в Гарвардському університеті в Нью-Йорку (США).

Численні учні Енеску стали яскравими індивідуальностями та успішними концертуючими музикантами свого часу. Серед них — такі уславлені скрипалі, як Іегуді Менухін (Iehudi Menuhin), Артюр Грюмьо (Artur Grumiaux), Жинетт Невьо (Ginette Neveu), Крістіан Ферра (Christian Ferras), Леон Суружон (Leon Suruzhon), Іври Гітліс (Ivri Gitlis), Іда Хендель (Ida Handel), Серж Блан (Serge Blanc), Уто Угі (Uto Ughi), Джоан Філд (Joan Field), Сол Хубен (Saul Houben), Мішель Швальбе (Michel Schwalbe), Євгенія Умінська (Eugenia Uminska), Маріус Констант (Marius Constant) та інші.

³⁵² Yehudi Menuhin, *The Violin*, Paris; Flammarion, 1996. P. 179-182.

³⁵³ Інформацію про це знаходимо в праці J. W. Kim, *George Enescu. His influence as a violinist and pedagogue*. Master of Music (Research) Performance degree thesis. Sydney Conservatorium, University of Sydney, 2011. P. 59.



Джордже Енеску та Іегуді Менухін

Особливі стосунки склалися у Енеску з Іегуді Менухінім. Це були не просто відносини вчителя та учня, з роками ці взаємини переросли у справжню щирю дружбу, яка тривала кілька десятиліть. Енеску та Менухін іноді виступали разом у концертах, виконуючи найскладніші твори світового скрипкового репертуару. Один із таких виступів відбувся в 1935 році: Іегуді Менухін у супроводі Паризького симфонічного оркестру під керівництвом Джордже Енеску виконали *Скрипковий концерт № 3* соль мажор Вольфганга Амадея Моцарта. У травні 1946 року, після довгої розлуки, викликані Другою світовою війною, Енеску та Менухін виступали разом в циклі камерних і симфонічних концертів у Бухаресті. У 1947 році на бахівському фестивалі в Страсбурзі вони виконали *Подвійний Концерт* Баха. А остання зустріч двох видатних майстрів відбулася в червні 1954 року, незадовго до смерті Енеску. Тоді, прощаючись з Менухінім, тяжкохворий Енеску подарував йому свою скрипку Санта Серафима і попросив взяти на зберігання всі інші його скрипки.

Отже, від особливої манери гри на скрипці, яка увібрала в себе румунську народно-інструментальну традицію леутарського музикування, специфіку провідних європейських шкіл скрипкової гри (франко-бельгійської,



*Борис Лятошинський (сидить у центрі)
та його клас композиції в Київській консерваторії*

віденської, паризької тощо) Енеску прийшов до власної методики навчання — так званої інтуїтивної педагогіки. J. W. Kim вважає, що метод інтуїтивної педагогіки Енеску навряд чи підходив посереднім учням-скрипалям. Він був придатний лише тим, для кого не існувало технічних труднощів або хто міг подолати їх самостійно. Загалом же «педагогіка Енеску є більш ефективною для розвитку типу індивідуалістичного виконавця, яких, здається, практично немає в сучасному світі»³⁵⁴.

Педагогічна діяльність Б. Лятошинського була пов'язана з Київською консерваторією (нині — Національна музична академія України імені П. І. Чайковського) і тривала майже півстоліття: після закінчення в 1919 році консерваторії Б. Лятошинський залишився працювати в алма mater викладачем музично-теоретичних дисциплін і до останніх днів життя не залишав педагогічної роботи. А в 1920 році, після від'їзду Рейнгольда Глієра до Москви, Б. Лятошинський успадкував його клас композиції. Б. Лятошинський виховав цілу плеяду талановитих українських композиторів, серед яких — І. Белза, Г. Таранов, Р. Верещагін, І. Шамо, В. Польовий, Ю. Щуровський, Л. Спасокукоцький, М. Полоз, О. Канерштейн, Л. Дичко, Л. Грабовський, В. Сильвестров, В. Годзяцький, В. Губа, О. Балакаускас, Є. Станкович, І. Карабиць, В. Загорцев та багато інших.

Б. Лятошинський був надзвичайно талановитим педагогом: він умів органічно й делікатно розкрити особливості творчого обдаровання свого учня,

³⁵⁴ J. W. Kim, *George Enescu. His influence as a violinist and pedagogue*. Master of Music (Research) Performance degree thesis. Sydney Conservatorium, University of Sydney, 2011. P. 60.

розвинути здатність до симфонічного мислення й навчити користуватися яскравою палітрою оркестрових фарб. Енциклопедичні знання Б. Лятошинського у сфері музичної культури, загальна ерудиція, високий професіоналізм у використанні сучасних художніх засобів були тими невичерпними життєдайними джерелами, які постійно живили творчу уяву учнів. Під час занять Борис Миколайович, за спогадами багатьох його сучасників³⁵⁵, ніколи не нав'язував свою волю, не заважав вільному розвитку індивідуальності.

Дуже детально описує заняття в класі Б. Лятошинського один із його перших учнів Ігор Белза. За його словами, заняття в класі велися «... на диво захоплююче. Чисто професійній стороні музичної освіти приділялася найпильніша увага, вже починаючи з простих гармонічних задач.... Поступово рамки занять з гармонії розширювалися, поєднуючись із вивченням літератури, оскільки Борис Миколайович, роз'яснюючи теоретичні позиції, наводив приклади з творів російських і зарубіжних класиків. Як правило, ноти стояли перед нами на пюпітрі, а Борис Миколайович давав пояснення та грав твори будь-якої складності напам'ять. Він не обмежувався фортепіанними творами, а показував нам також уривки з партитур і робив одночасно побіжні зауваження щодо інструментовки»³⁵⁶. «Поеднуючи заняття гармонією, строгим і вільним стилем контрапункту з аналізами творів різних авторів, Борис Миколайович завжди знаходив час, щоб залишитися з нами в класі й дізнатися, чи не приніс хтось із учнів нову композицію, чогось свого. У випадку позитивної відповіді починався ретельний розбір нового твору: спочатку грав автор, а потім професор. Борис Миколайович із однаковою увагою ставився до всіх, уважно вслухаючись у все нове, що звучало в стінах його класу»³⁵⁷.

Методика роботи Б. Лятошинського зі студентами обов'язково включала вимоги акуратності й уваги до деталей, музичного правопису, цілності і стрункості форми, якості написаного твору і доведення роботи до логічного завершення. Аналізуючи твори класичної музики з учнями, Борис Миколайович «підштовхував» їх до відкриття нового в добре відомому матеріалі, вчив самостійності мислення, наполегливості в роботі над удосконаленням власної майстерності, а також виховував у студентів почуття відповідальності за свою працю перед суспільством.

Цікавим видається факт, що Б. Лятошинський не показував своїм учням на уроках власних творів. Незважаючи на це, всі вони перебували під прямим або опосередкованим впливом творчості Учителя. Дослідниця

³⁵⁵ Цінні спогади містяться у виданні: *Борис Лятошинский: Воспоминания. Письма. Материалы* в 2-х ч. Часть I. Воспоминания. Київ: Музична Україна, 1985.

³⁵⁶ Белза Игорь. Композитор, гражданин, учитель, в кн.: *Борис Лятошинский: Воспоминания. Письма. Материалы* в 2-х ч. Часть I. Воспоминания. Київ: Музична Україна, 1985. С. 7–35. С. 8–9.

³⁵⁷ Там само, с. 11.

О. Зінкевич влучно зауважила, що «у творах одних композиторів (І. Карабиць, Є. Станкович та ін..) вплив Б. Лятошинського відчутний більш явно, у творчості інших — розчиняється аж до втрати своїх конкретних обрисів, діючи, як глибинний фактор. В одних випадках можна говорити про пряму спадкоємність, в інших — про наступність по контрасту, своєрідний вияв творчої полеміки (В. Сильвестров)»³⁵⁸.

Дбаючи про повноцінний професійний розвиток своїх учнів, Б. Лятошинський допомагав їм із пошуком інформації про новітні композиторські техніки, напрямки і технології, що після підняття «залізної завіси» прийшли з Заходу (зокрема додекафонну (серійну), сонористичну, електронну, «конкретну» музику тощо). Розуміючи, що цю інформацію добути офіційним шляхом неможливо, Лятошинський використовував власні можливості закордонних творчих відряджень і прямих контактів із зарубіжними музикантами. Зокрема, він багато разів відвідував міжнародний фестиваль «Варшавська осінь», де слухав авторські концерти Я. Ксенакіса, Л. Ноно, В. Лютославського, К. Пендерецького та інших відомих митців. Із цих поїздок Лятошинський часто привозив ноти і записи авангардних творів сучасних зарубіжних композиторів, які потім показував своїм учням на уроках. Отримавши потужний творчий заряд, учні Лятошинського далі самостійно шукали нову інформацію про сучасні композиторські техніки і ділилися нею один із одним, перекладали зарубіжні підручники, тобто активно займалися самоосвітою та ставали вчителями один для одного. Не випадково саме учні класу Б. Лятошинського Валентин Сильвестров, Володимир Губа, Леонід Грабовський, Віталій Годзяцький утворили ядро неформальної групи композиторів так званого «Київського авангарду». Згадуючи про роки навчання у Лятошинського, Л. Грабовський висловився так: «Найціннішим, що було у педагогічному методі Лятошинського — це його відкритість усьому. І підтримка»³⁵⁹.

Лятошинський випромінював потужну творчу енергію, він мав надзвичайний вплив на розвиток української музики другої половини ХХ ст., зокрема, на творчість учнів Леоніда Грабовського, Євгена Станковича, Івана Карабиця та багатьох інших композиторів. Усі вони — неординарні творчі особистості, які від часу своєї появи на авансцені української академічної музики і до сьогодні не перестають дивувати щедрістю своїх обдаровань і винахідливістю творчої думки. Також важливо, що у процесі навчання у класі Б. Лятошинського багато учнів перейняли у нього принципи не лише мистецтва komponування творів, а й педагогіки, що дозволило їм у майбутньому успішно передавати свій досвід новим поколінням композиторів, продовжувати традиції національної композиторської школи й вивести її на провідні позиції у світі.

³⁵⁸ Зінкевич Елена. Жизнь традиций. *Б.Н.Лятошинский*: Сб.ст./ Сост. М.Д.Копица. С. 170.

³⁵⁹ Коломієць Максим, Гомон Тетяна. Що за дверима? *Kyiv Daily*, 23 липня 2020 року. Доступно за адресою: <https://kyivdaily.com.ua/kabinet-lyatoshinskogo/>

Музично-педагогічні системи Дж. Енеску та Б. Лятошинського мають багато спільних рис. По-перше, вони є індивідуально-орієнтованими, спрямованими на розвиток творчої особистості конкретного учня. По-друге, і Енеску, і Лятошинський спрямовували своїх вихованців на шлях широкої освіченості, музикантської і загальнокультурної ерудованості, самостійності мислення і творчого пошуку, постійного самовдосконалення. Нарешті, спільним для Енеску і Лятошинського є особливий тип відносин зі своїми учнями, уміння створити атмосферу толерантності, рівноправності, колегіальності, взаємоповаги. Крім того, життєві шляхи і Енеску, і Лятошинського дали яскраві приклади виходу за межі системи «Учитель — Учень», яка в обох випадках трансформувалася у довготривалі дружні і творчі стосунки, а саме Б. Лятошинського з його вчителем Р. Глієром, Дж. Енеску — з його учнем І. Менухіним. Що ж до відмінностей музично-педагогічних систем Енеску і Лятошинського, то основним тут є спосіб навчання: інтуїтивний, випадковий, несистематичний, не прив'язаний до конкретного навчального закладу, побудований за моделлю майстер-класів — у Енеску — і традиційний, на базі спеціалізованого закладу вищої музичної освіти, за чітко визначеним навчальним планом і програмою, за типом творчої майстерні — у Лятошинського. Визначні результати музично-педагогічної діяльності видатних педагогів довели життєздатність обох цих систем.

Загалом, Джордже Енеску і Борис Лятошинський ніколи не зустрічалися в реальному житті, але якби існувала можливість розірвати окови часу і така зустріч відбулася, то вони б виявили багато спільного в біографіях, світогляді, естетиці, творчих інтенціях. Це були два музичних колоси — шляхетного походження, патріотично налаштовані, по-європейськи освічені, широко ерудовані і різнобічно обдаровані музиканти-інтелектуали, які випромінювали потужну творчу енергію, що нею живилися і продовжують жити музиканти і діячі культури різних поколінь. Саме тому структура цього підрозділу була продиктована прагненням охопити якомога більше видів музичної активності, в яких були задіяні обидва митці в силу універсальності і потужності своїх музичних геніїв.

Одним із головних висновків цього дослідження є те, що воно розкриває чимало спільних рис у представників двох древніх європейських культур. Насамперед — це універсалізм обох творчих особистостей. Епоха, в яку жили Енеску і Лятошинський, вимагала митців універсального типу, і саме такими вони й були, про що свідчать їхні здобутки практично в усіх видах музичної діяльності — композиторській, виконавській, музично-педагогічній та музично-громадській. Беззаперечними збігами у композиторській практиці обох митців є оперта на народнопісенні джерела (румунські — у Енеску, українські та ширше — слов'янські — у Лятошинського), впливи романтизму, новітніх музичних течій початку ХХ століття, подібність жанрово-стильових уподобань, значення композиторської творчості загалом,

схильність до артистичної і педагогічної діяльності, безкорисливе служіння мистецтву... Така велика кількість збігів не просто вказує на близькість творчих натур Енеску і Лятошинського, а й є показником їхнього більш глибокого зв'язку, справжньої духовної спорідненості.

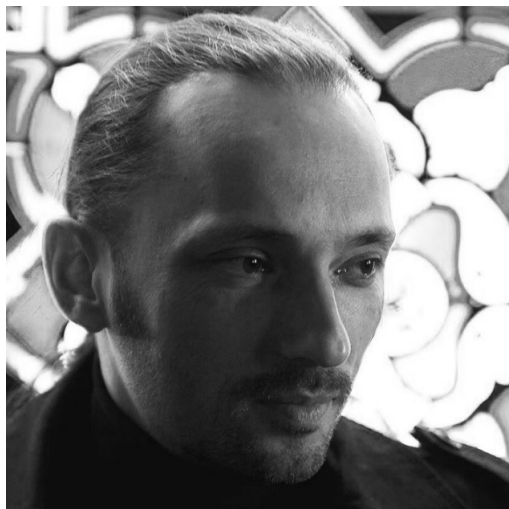
Що стосується відмінностей, то обидва митці можуть бути прикладами різних моделей поведінки в різних соціально-культурних системах. Це тип «вільного художника», сформованого у відкритій атмосфері провідних європейських музичних центрів, незалежного від суспільно-владних інституцій і соціально незаангажованого (Енеску) та зовсім інший тип «митця поневоленої нації»³⁶⁰, змушеного навчатися, жити і творити в «закритому» колонізованому суспільстві, де панують чітко регламентовані суспільні відносини, довічна «прив'язка» до конкретного місця проживання і роботи та жорсткий ідеологічний контроль (Лятошинський). Водночас визначні результати творчої діяльності і Енеску, і Лятошинського, що стали свідченням повної професійної самореалізації обох митців, дозволяють зробити висновок, що майстер великого таланту може реалізувати свій творчий потенціал у соціально-культурній системі як відкритого, так і закритого типу.

Отже, ми здійснили компаративне музично-культурологічне дослідження на прикладі таких аспектів творчої діяльності двох митців, як соціальне походження та освіта, порівняльна поетика композиторської творчості, виконавська діяльність та музично-педагогічні системи. Враховуючи нерозробленість методології компаративних культурних досліджень, кожен із цих аспектів може претендувати на роль окремого напрямку в майбутніх порівняльних культурних дослідженнях, зокрема, у сфері музичної культурології. Запропонований перелік може бути розширений за рахунок конкретних текстів культури, контактних міжкультурних зв'язків, мемуарно-епістолярної спадщини та інших видів документної комунікації, рецептивних, імагологічних та інших студій. Звісно, цими напрямками не вичерпується глибина майбутніх культурологічних компаративних розробок, це лише деякі з численних можливих перспектив дослідження різних культур у новій науковій парадигмі.

³⁶⁰ Видатний український поет Євген Маланюк сказав: «Геній поневоленої нації є завжди скаліченим Прометеем». — Маланюк Євген. Думки про мистецтво. *Українське літературознавство: Міжвідомчий науковий збірник*. Вип. 61. Львів: Світ, 1995, с. 125-134. С. 131.

УКРАЇНА — ПОЛЬЩА: СТИПЕНДІАЛЬНА ПРОГРАМА «GAUDE POLONIA» У РОЗВИТКУ ТВОРЧОГО ПОТЕНЦІАЛУ МОЛОДИХ УКРАЇНСЬКИХ МИТЦІВ

Стипендіальна програма Міністра культури і національної спадщини Республіки Польща «Gaude Polonia» відіграє значну роль у польсько-українському культурному діалозі. Програма функціонує від 2003-го року і передбачає піврічне стажування молодих митців із країн Центрально-Східної Європи під керівництвом відомих польських митців на базі провідних навчальних закладів Польщі. За 20 років Gaude Polonia стала потужною базою для навчання, становлення та формування творчих особистостей молодих українських митців. До участі у програмі долучилися талановиті українські музиканти, які закінчили професійне навчання і знаходилися на складному шляху до самостійного творчого життя. Зокрема, всі молоді композитори, котрі побували на програмі «Gaude Polonia» з 2003 року, сьогодні успішно представляють українську композиторську школу як в Україні, так і за її межами. У різні роки стипендіатами Gaude Polonia були такі українські композитори і виконавці, як Богдан Кривопуст, Богдан Сегін, Богдана Працюк, Олена Леонова, Богдана Фроляк, Любава Сидоренко, Олена Ільницька, Золтан Алмаші, Анна Хазова, Андрій Мерхель, Євген Петриченко, Олександр Шимко та інші.



Богдан Сегін

ницька, Золтан Алмаші, Анна Хазова, Андрій Мерхель, Євген Петриченко, Олександр Шимко та інші.

Богдан Сегін (нар. 1976) двічі був учасником стипендіальної програми Gaude Polonia: у 2003 році одним із перших молодих українських композиторів стажувався в Кракові у Збігнева Буярьського та в 2006-му — у Варшаві у Зигмунта Краузе.

Окрім відзначення свого таланту в Польщі Богдан Сегін мав низку інших закордонних та українських грантів і стипендій, зокрема був стипендіатом

фонду Warsaw Autumn Friends Foundation (2003), отримав грант за програмою Gulliver Connect (2008) та грант Президента України (реалізовано у 2008–2010). Досвід, набутий Б. Сегіним під час закордонних стажувань, проєктів та конкурсів, а також постійна робота в оргкомітетах фестивалів сучасної музики у Львові та Києві розкрили визначний потенціал молодого музиканта як організатора та артменеджера. Починаючи з 2006 року, він реалізував цілу низку власних творчих проєктів, зокрема у співпраці з Польським Інститутом у Києві, Гете-Інститутом, Австрійським культурним форумом у Києві, Чеським центром та Французьким культурним інститутом. З 2009 року почав координувати проєкти творчого колективу Ensemble Nostri Temporis, а з 2010 є мистецьким керівником цього колективу, який спеціалізується на виконанні сучасної класичної музики. З 2012 року організовує проведення щорічних Київських міжнародних майстер-класів нової музики COURSE. У 2011–12 роках був запрошеним директором Міжнародного форуму «Музика молодих», з 2012 року — комерційним директором з питань розвитку сучасної музики Львівської обласної філармонії та виконавчим директором Міжнародного фестивалю сучасної музики «Контрасти».

Крім активної музично-громадської діяльності Богдан Сегін плідно працює як композитор, його твори неодноразово виконувалися на міжнародних музичних фестивалях як в Україні, так і за кордоном. Зокрема, у програмах одного з найпрестижніших фестивалів авангардної музики «Варшавська осінь» був виконаний твір Б. Сегіна «*Talos*» (2014). У ньому Б. Сегін уперше звертається до жанру квартету, водночас продовжуючи низку творів, інспірованих грецькою міфологією (у цьому контексті варто пригадати такі його камерно-інструментальні композиції, як «Дедал» та «Ікар»). Згідно з міфами давніх греків, Талос — це бронзовий велетень, який був подарований Зевсом Європі для охорони острова Крит. Незважаючи на свої поважні розміри, велетень-охоронець (в одних версіях це була мідна людина, в інших — бик) тричі на день оббігав весь острів. Намагаючись не допустити іноземців, кидав у їхні кораблі шматки скель і величезне каміння, а якщо їм усе-таки вдавалося причалити, то він розжарював себе у вогні і вбивав їх у своїх обіймах. На основі давньогрецького міфу Б. Сегін створює яскраву, динамічну цілісну за формою композицію. О. Найдюк вважає, що характер цієї музики є жорстким і безкомпромісним завдяки різким, обривчастим, методично повторюваним фразам у струнних³⁶¹. Справді, в музиці Б. Сегіна є щось страхотливе, наприклад, чергування глісандо та ударів по струнах у низьких струнних, яке часом нагадує звуки реактивних двигунів літаків або гоночних машин із пришвидшенням і посиленням гучності. Загалом у творі використано два типи звуковидобування: довгі звуки в інтервалі малої секунди або тритону, на тлі яких інші інструменти глісандують. За розвиток править принцип ритмічного подрібнення: епізоди з глісандо та ударами по струнах

³⁶¹ Найдюк Олеся. Українська інтонація на «Варшавській осені». *Музика*, № 1–2, 2015, с. 52–53. С. 53.

динамізуються і чергуються з подовженими інтервалами в оберненні (чути, зокрема, велику септиму та ще якісь різкі дисонансні сполучення), потім фрази з глісандо стають усе коротшими, і в кінці різко обриваються. Інтервал малої секунди, який має велике значення в цьому творі, перетворюється на тремтливе звучання тремола. Подовжені звуки переходять у верхній регістр, де й розчиняються.

У 2019 році композитор зробив нову версію цього твору для квартету електронних струнних інструментів.



Олена Леонова

Олена Леонова теж була однією з перших володарів стипендії «Gaude Polonia» у 2003 році. Вона провела шість місяців у Кракові, де вдосконалювала свої знання з композиції та електронної музики під керівництвом професора Марека Стаховського.

Як згадує Олена, професор Стаховський був дуже шанованим і авторитетним музикантом, на той час він був ще й ректором Краківської музичної академії, його дуже любили й поважали студенти та колеги. Коли Олена привезла йому партитури своїх творів, професор

був вражений її великим творчим доробком і докладав чималих зусиль для виконання її творів у Польщі. Час піврічного стажування Олени у Кракові також був дуже плідним: тоді вона написала кілька оригінальних камерних творів — *Aeolian Harp* для альтової флейти, віолончелі, арфи і електроніки, у якому прагнула відтворити міф одухотворення природи³⁶², *Light Sifting Through the Leaves* («Світло, що просіюється крізь листя») для камерного оркестру та *Квінтет* для флейти, кларнета, скрипки, віолончелі та фортепіано. Завдяки зусиллям професора Марека Стаховського *Квінтет* О. Леонової був виконаний студентами Краківської музичної академії на одному з концертів 2003 року.

Перебування у Кракові Олена згадує як один із найщасливіших періо-

³⁶² Як відомо, у давньогрецькій міфології Еол — повелитель вітрів. З ім'ям бога Еола пов'язана легенда про Еолову арфу, струни якої звучать від подиху вітру. У переносному значенні термін «Еолова арфа» вживається для метафори про душу людини, яка відгукується на всі події життя.

дів свого творчого життя. Вона тоді не тільки писала нові твори, а й відвідувала театральні вистави, художні виставки, слухала лекції композитора і виконавця електронної і комп'ютерної музики Марека Холоневського, працювала в очолюваній ним Студії електроакустичної музики³⁶³.

Участь у стипендіальній програмі «Gaude Polonia» сприяла як розвитку кар'єри Олени Леонової на батьківщині, так і широкий міжнародний презентації її творчості за межами України.

Олена Леонова ініціює й успішно реалізує міжнародні музичні проекти в Україні. Одним із найбільш резонансних був проект *That Crased Girl* (2011) для камерного ансамблю і балету за творами Нобелівського лавреата Уільяма Батлера Єйтса.

Композиторку дуже зацікавила глибока метафізична поезія ірландського поета, лавреата Нобелівської премії з літератури за 1923 рік Вільяма Батлера Єйтса (William Butler Yeats), в якій велику роль відіграє людська поетична душа, вразлива і чуйна. Людина усвідомлює свою мортальність і відчуває зв'язок із потойбічним світом. Спорідненість людського буття з природними стихіями, змінами часу дає поштовх до сплеску емоцій, який перероджується у творчість.

Авторська музика Олени Леонової написана в розкутій, яскравій і темпераментній манері. Емоційна напруга музики, експансія чуттєвості, краси, любові виявилися настільки потужними, що рамки традиційних жанрів академічної музики буквально ламаються під натиском стихії вільного імпровізування. Свої музичні ідеї композиторка записала нотами в партитурі, а для самовираження музикантів надала повну свободу, запропонувавши їм імпровізацію як частину форми твору. Цим композиторка новаторськи трансформувала жанр традиційної камерної музики, поєднавши елементи сучасної класичної композиції, авангарду і джазу.

Прем'єра твору відбулася 21 січня 2011 року в Києві. Проект Олени Леонової *That Crased Girl* Національна радіокомпанія України відібрала для студійного запису до Фонду українського радіо і трансляції Єврорадіо на всі країни Європи, які є членами Європейської телерадіомовної спілки.

Від 2018 року Олена Леонова з родиною мешкає і працює у Кракові. Серед найбільш помітних подій її творчої діяльності останніх років — творчі колаборації з відомими польськими виконавцями і колективами — співачкою Евою Боречко, арфісткою і композиторкою Агнешкою Качмарек-Біялец, хореографкою Магдаленою Мальською та очолюваною нею балетною студією Краківського оперного театру. Для останнього колективу Олена Леонова написала дитячий балет «*Казка про рибалку і золоту рибку*», який був успішно поставлений у Краківській опері 26 листопада 2022 року.

Любава Сидоренко (нар. 1979) після перебування на стипендії «Gaude

³⁶³ Інтерв'ю композиторки Олени Леонової авторці монографії 3 листопада 2023 року (особистий архів О. Берегової).

Polonia» в 2005-му році написала низку яскравих творів, які здобули визнання європейської культурної спільноти. Керівником її стипендіальної програми був відомий польський композитор Збігнев БуяРСький, а саме стажування проходило на базі Краківської музичної академії.

Прем'єра її твору *Metabola* для камерного оркестру (2007) відбулася 23 жовтня 2007 року на ювілейному 50-му Міжнародному фестивалі сучасної музики «Варшавська осінь» у виконанні Польсько-Німецького ансамблю сучасної музики (диригент — Рюдігер Бон). Пізніше знаний у світі польський музикознавець Анджей Хлопецький здійснив трансляцію цього твору в ефірі польського радіо Dwójka.



Любава Сидоренко

Позитивне сприйняття твору Л. Сидоренко на одному з найпрестижніших фестивалів авангардної музики в Європі, очевидно, пов'язане з оригінальною філософською концепцією, покладеною в основу твору. Поняття метаболі відоме ще з часів Давньої Греції. Ним позначали перемену у звуковисотній організації твору, яка призводить до зміни характеру (етоса) музики. У пізніші епохи під цим поняттям розуміли перемену ладів (наприклад, пентатоніки на діатоніку), а в сучасній теорії музики ме-

табола є близькою до понять відхилення або модуляції і застосовується, в основному, до аналізу творів барокової старомодальної традиції.

Л. Сидоренко розуміє метаболу узагальнено, метафорично — як зміну образів, а не ладів. Початковий удар-кластер задає імпульс для наступного хаотичного звучання всіх інструментів ансамблю у висхідному русі з поступовим нагнітанням динаміки. Композиція будується за принципом хвилеподібного розвитку як послідовна зміна контрастних образів-станів. Здебільшого, чергуються алеаторично-сонористичні розділи, в яких панує безладний, хаотичний рух, із епізодами «тихої» музики. Частини форми відокремлюються або акордами-ударами, або великими паузами, після яких поодинокі «обережні» звуки щоразу нових комбінацій інструментів переростають у нову хвилю розвитку, що призводить до чергової кульмінації. Використовуються такі засоби композиторського письма, як алеаторика, сонористика, пуантилістична техніка, а також оригінальні темброві міксти, завдяки

яким композиторці вдається створити галерею яскравих образів-станів. Зокрема, поєднання в середньому розділі твору мелодичних протяжних ліній струнних на тлі вібрафона, до яких додаються флейта і фагот, є ніби певним натяком на ліричну стихію, а в одному з прикінцевих розділів поодинокі звуки дерев'яних духових і вібрафона в найтихішому нюансуванні створюють таємничу, містичну атмосферу.

У відгуках про фестиваль у польській пресі, а також у музично-критичних добірках інших європейських країн, твір Л. Сидоренко «Метабола» був відзначений як один із найцікавіших, а появу в орбіті фестивалю молодії української мисткині сприйняли як відкриття нового композиторського таланту.

Ще один твір Любава Сидоренко *Beyond Dreams* («Поza межами мрій») для чотирьох перкусіоністів (2022) було створено на початку повномасштабної російської агресії і виконано 18 вересня 2022 року в рамках ювілейної, 65-ї «Варшавської осені». Створюючи цю композицію, Л. Сидоренко прагнула втілити незламний дух українців у боротьбі за свободу і мирне життя. В авторській програмі твору зазначено: «Де повсякденна реальність перестає бути важливою, де світ втрачає свої контури, там створюється бачення величезного, неймовірно чистого і грандіозного простору. Але поринути в ці мрії не так просто: їм передую навколишня дійсність, яка стає джерелом, стихією, з якої народжується музика: сильна і рішуча, ще не до кінця пізнана, але обов'язково перемагаюча. Ця духовна сила і міць мистецького духу так потрібна сьогодні, щоб колективно підтримати непереможний український дух у його боротьбі з ворогом»³⁶⁴. Драматургію твору для ударних побудовано на конфлікті між двома полярними світами, які весь час імпульсивно «змагаються». Величезний арсенал інструментів у кожного учасника ударного ансамблю та їхня висока майстерність створюють враження, що участь у виконанні беруть не чотири, а значно більше виконавців. Потужне заключне звучання всього ансамблю формує образ майбутньої перемоги України.

Нині Любава Сидоренко успішно займається не лише композиторською працею, а й провадить науково-педагогічну діяльність у Львівській національній музичній академії імені Миколи Лисенка. Також вона є однією з небагатьох українських композиторок, котрі мають науковий ступінь у сфері мистецтвознавства: вона здійснила спробу наукового осмислення українсько-польських музичних зв'язків у власній дисертації³⁶⁵. Плідна творча і науково-педагогічна діяльність Л. Сидоренко відзначена низкою державних премій, нагород і почесним званням «Заслужений діяч мистецтв України».

³⁶⁴ *Warszawska jesień. Międzynarodowy festiwal muzyki współczesnej*. 16-24 września 2022. Książka programowa. 384 s. S. 145.

³⁶⁵ Сидоренко Любава. *Тенденції розвитку камерних вокально-інструментальних жанрів у творчості композиторів України та Польщі останньої третини XX — початку XXI століття (на матеріалі Львівської та Катовицької шкіл)*: автореф. канд.дис. Львівська національна музична академія ім.М.В.Лисенка, 2009. 16 с.



Андрій Мерхель

Андрій Мерхель (нар.1986) підвищував свою композиторську майстерність у рамках стипендії «Gaude Polonia» під керівництвом Єжи Корновіча, котрий допоміг розкріпачити творчу особистість стипендіата з України і почати пошуки нових сенсів у музиці і адекватних музично-виразових засобів. Як зізнався А. Мерхель в інтерв'ю, «завдяки піврічному навчанню у Єжи Корновіча я зрозумів, що став радше адміністратором своєї музики і, можливо, медіаартистом більшою мірою, ніж композитором у традиційному сенсі»³⁶⁶.

А. Мерхель зацікавився експериментами у сфері музичного тетру, намагаючись стерти грань між жанрами опери й перформансу. Своему першому музично-сценічному твору *«Ентропія»* (2019) за мотивами книги Нобелівської лавреатки Ольги Токарчук *«Дім денний, дім нічний»* він дає авторське визначення «перформативна моноопера». За словами самого композитора, «...тут є ознаки опери та «сліди» перформансу. З одного боку, у партитурі прописано чимало вказівок, що не властиве перформансу. З іншого — замало деталізації для вокальної партії, що не характерне для академічної опери. По суті, це — вокальний театр»³⁶⁷. Композитор іде за текстом літературного першоджерела, який написаний у дусі магічного реалізму та є дуже метафоричним, має багато смислових нашарувань. Водночас моноопера вирізняється відсутністю традиційного вербального наративу, фабульності драматургії, конфліктності, лінійного розвитку. Текст промовляється актором перед початком звучання музики. Загалом, це твір, у якому актуалізуються аспекти снів, пам'яті та сприйняття людиною свого минулого, мандрівок у підсвідомість у пошуку нових сенсів. Головною ідеєю опери є відтворення процесу химерного балансування людини між станами хаосу, руйнації та епізодичного відновлення цілісності та впорядкованості. Реалізації цієї ідеї відповідає відкрита варіативна структура моноопери, яка складається з кількох десятків патернів (за задумом А. Мерхеля, їх можна виконувати в довільному порядку), які цілеспрямовано руйнуються.

Оперу було поставлено в авторській літературній версії Ришарда Купі-

³⁶⁶ Сіренко Ліза. *Де шукати сучасну оперу?* #3: Андрій Мерхель та опера *«Ентропія»*. <https://theclaquers.com/posts/3948>

³⁶⁷ Найдюк Олеся. (2020). «Мандрівка коридорами снів». *Kyiv Daily*, 20 травня. Режим доступу: <https://kyivdaily.com.ua/entropiya/> (дата звернення 07.12.2023).

дури та режисерському рішенні Олександра Крижанівського.

Крім композиторської А. Мерхель провадить активну музично-громадську діяльність як співзасновник і мистецький керівник ансамблю сучасної музики Sed Contra Ensemble. Творча діяльність Андрія Мерхеля відзначена Державною премією України ім. Л. Ревуцького.

Як бачимо, українські стипендіати програми Міністра культури і національної спадщини Польщі «Gaude Polonia» стали успішними музикантами, педагогами і музично-громадськими діячами. Перебування у творчому середовищі провідних закладів вищої музичної освіти Польщі та спілкування із всесвітньо відомими польськими композиторами дали потужний імпульс їхній власній творчості, відкрили нові перспективи для розвитку в композиторській, науково-педагогічній, артменеджерській практиці і одночасно збагатили сучасну музичну культуру плодами українсько-польської мистецької колаборації³⁶⁸.

³⁶⁸ Матеріал цього розділу було апробовано в таких публікаціях авторки: Berehova, O. (2022). Ukrainian Laureates of the Bach International Music Competition in Leipzig as Cultural Ambassadors. *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. Mitteilungen der Internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Universität Leipzig*. Heft 24. Gudrun Schroder Verlag, Leipzig; Berehova O. (2022). Comparative Poetics of Composers' Creativity in the Formation of the European Cultural Paradigm. *Multidisciplinary Cultural and Humanities Review*. Vol.1, № 1. <https://interculture.com.ua/journals/vol-1-1-2022/comparative-poetics-of-composers-creativity-in-the-formation-of-the-european-cultural-paradigm>; Беєрова О. Українські жінки-композиторки Великої Британії в європейському культурному діалозі. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*, 2022, вип. 1 (22), с. 313-334. <https://grani-print.dp.ua/index.php/mtd/article/view/574>; Berehova O. (2023). The creativity of composer Halyna Ovcharenko in the Ukrainian-European Dialogue of Cultures. *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. Mitteilungen der Internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Universität Leipzig*. Heft 25. Leipzig: Gudrun Schroder Verlag, p. 35–46; Беєрова О. Україна — Польща: динаміка творчих міграцій XIX — початку XXI століть: зб. тез науково-практичної конференції з міжнародною участю «Креативний потенціал економіки культури в повоєнній відбудові України», 15.06.2023, ІК НАМ України. С. 65–68. https://icr.org.ua/wp-content/uploads/2023/11/Book_2023_Conference_15.06.2023.pdf.

Післямова

У цій монографії було продемонстровано різні види і рівні діалогізму в мистецтві — від внутрішнього або автодіалогу до комунікації з Богом і Всесвітом, від символічного зображення ліричного діалогу до боротьби полярних сил. Українське мистецтво ХХІ століття спирається на кращі традиції національної культури і водночас є модерним, живиться з новітніх культурних практик і використовує найсучасніші технології та інструментарій. Українські музиканти — композитори, виконавці, музикознавці, представники інших видів мистецтва своєю активною творчою діяльністю та високим рівнем професіоналізму постійно доводять, що вони є невід'ємною частиною європейського культурного співтовариства.

Митці не просто самовиражаються та ознайомлюють культурну спільноту зі своєю картиною світу або рефлексують на теми війни. Кожен новий мистецький продукт «українського виробництва», чи то концерт, оперна вистава або наукова монографія, відкриває світові стародавню і модерну Україну, яка сьогодні виборює своє право на самовизначення, самоідентифікацію і самостійний шлях розвитку в колі європейських країн.

Було виявлено також кілька актуальних тем і перспективних напрямів, які могли б стати дороговказами для подальшого розвитку українського мистецтвознавства. Наприклад, постколоніальні студії, які є досить розвинутими в західній гуманітаристиці, в Україні перебувають на початковій стадії розробки. У нинішніх соціально-культурних метаморфозах значну роль відіграють дослідження пам'яті (Memory Studies) та формування нової культури пам'яті, що передбачає переосмислення минулого, переналаштування оптики і перегляд уявлень про події історії — як віддалені у часі, так і ті, що відбуваються прямо в нас на очах. Не менш важливими можуть стати компаративні дослідження в мистецтвознавстві, які допоможуть виокремити спільні і відмінні риси різних культур, сприяти кращому взаєморозумінню народів і націй, формуванню інтеркультурного діалогу на основі принципів рівності, взаємоповаги і толерантності.

Два останні розділи монографії продемонстрували перспективність і важливість україно-європейських діалогів у сфері культури і мистецтва як для розвитку самого українського мистецтва, так і для підвищення видимос-

ті його здобутків у світовому культурному просторі. Численні гастролі провідних мистецьких колективів і виконання творів українських композиторів у різних країнах світу, яскраві перемоги молодих українських музикантів на найпрестижніших міжнародних музичних конкурсах (наприклад, піаніста Романа Федюрка на Міжнародному конкурсі молодих піаністів пам'яті Володимира Горовиця в Женеві, скрипаля з Харкова Дмитра Удовиченка на Конкурсі Королеви Єлизавети у Брюсселі, піаніста Романа Лопатинського на Конкурсі імені Джордже Енеску в Бухаресті тощо), замовлення композиторові Максиму Коломійцю нової опери для театру Метрополітен у Нью-Йорку — усе це не просто демонструє високий потенціал українських мистецьких шкіл, а й постійно привертає увагу до України, являє світові силу духу, незламність українського народу і його волю до перемоги.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

- Alink, G. A. (1988). *Piano Competitions: A comprehensive directory of national and international piano competitions*.
- Alink, G. A. (1990). *International Piano Competitions*. Book 1. Gathering the Results. 253 p.
- Alink, G. A. (1990). *International Piano Competitions*. Book 2. 15000 Pianists. 375 p.
- Alink, G. A. (1990). *International Piano Competitions*. Book 3. The Results. 384 p.
- Alink, G. A. (2003). *Piano Competitions Worldwide*. Fourth edition. 240 p.
- Alink/Argerich Foundation www.alink-argerich.org
- Assmann, A. (1999). *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, Muenchen: Verlag CHBeck, 424 p.
- Assmann, J. (1992). *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, Muenchen: Verlag CHBeck, 344 p.
- Association of European Conservatories, Music Academies and Higher Music Schools (AEC) www.aec-music.eu
- Barnier, A. & Sutton, J. (2008). From individual to collective memory: Theoretical and empirical perspectives. *Memory* 16(3), p. 177–182.
- Bohlman P. V. (2002). *World Music: A Very Short Introduction*. Oxford, Great Britain: Oxford University Press. 177 p.
- Bohlman, P. V. (2012). Music and culture: Historiographies of disjuncture, ethnographies of displacement. *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, M. Clayton, T. Herbert & R. Middleton (Eds.), New York and London: Routledge, p. 28–39.
- Bosch, T.E. (2016). *Memory Studies, A brief concept paper*. Working Paper. MeCoDEM.
- Botstein, L. (1997). Rediscovering George Enescu. *The Musical Quarterly*, Vol. 81, No. 2, p. 141–144.
- Chęćka, A. (2018). The competition as an “exchange” of values: An aesthetic and existential perspective. *The Chopin Review*. Issue 1. P. 6–19 <https://www.czasopisma.nifc.pl/index.php/cr/article/view/100/90> (дата звернення: 11.08.2024).
- Chekan, Yu. (2019). Zoltan Kodaly and Stanislav Lyudkevych. *Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, Issue 124, p. 161–169.
- Clayton, M. (2003). Comparing music, comparing musicology. *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, Clayton, Martin; Herbert, Trevor and Middleton, Richard (eds). New York: Routledge, p. 57–68.
- Concours International de Piano d'Epinal www.concours-international-piano-epinal.org
- Connerton, P. (2008). Seven types of forgetting. *Memory Studies* 1(1), p. 59–71.
- Danielou, A. (1959). *Traité de musicologie comparée*, Paris, Hermann.
- Dolfsma, W. (2000). How Will the Music Industry Weather the Globalization Storm?

- First Monday*, 1 May 2000, Volume 5, Number 5. <https://firstmonday.org/ojs/index.php/fm/article/view/745> (дата звернення: 11.08.2024).
- Dublin International Piano Competition www.dipc.ie
- Eileen, C. T. (1985). *Piano Competitions: An Analysis of Their Structure, Value and Educational Implications*. Dissertation Thesis (D.Mus.Ed.). Indiana University. 779 p.
- Erll, A. & Nünning, A. (eds). (2008). *A companion to cultural memory studies*. W de G. Berlin, Germany.
- European Union of Music Competitions for Youth www.emcy.org
- George Enescu International Festival and Competition <https://www.festivalenescu.ro/>
- Halbwachs, M. (1925). *Les Cadres sociaux de la mémoire*. Paris: Librairie Felix Alcan, 426 p.
- Halbwachs, M. (1997). *La Mémoire collective*. Видавець: Albin Michel, 304 p.
- Halyna Ovcharenko. *Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second Edition, 2004, issue 18, p. 817.
- Honens International Piano Competition www.honens.com
- Huizinga, J. (2016). *Homo Ludens. A Study of Play-Element in Culture*, Brooklyn: Angelico Press, 232 p.
- International Association of Music Libraries, Archives and Documentation Centres, IAML www.iaml.info
- International Cochran Piano Competition www.cochranpianocompetition.com
- International Competition for Young Pianists in Memory of Vladimir Horowitz www.horowitzv.org
- International Edvard Grieg Piano Competition www.griegcompetition.com
- International Enescu Society <http://www.enescusociety.org/>
- International Federation of Musicians, FIM www.fim-musicians.org
- International Franz Liszt Piano Competition www.liszt.nl
- International Johann Nepomuk Hummel Piano Competition www.filharmonia.sk/medzinarodna-klavirna-sutaz-j-n-hummela/
- International Mozart Competition Salzburg www.uni-mozarteum.at/en/
- International Schubert Competition Dortmund <https://schubert-wettbewerb.de>
- International Society for Contemporary Music, ISCM www.iscm.org
- International Society for Music Education, ISME www.isme.org
- International Telekom Beethoven Competition www.telekom-beethoven-competition.de
- Keightley, E. & Pickering, M. (eds). (2013). *Research methods for memory studies*. Edinburgh University Press: UK.
- Kim, J. W. (2011). *George Enescu. His influence as a violinist and pedagogue*. Master of Music (Research) Performance degree thesis. Sydney Conservatorium, University of Sydney, 79 p.
- Kim, M. I. (1996). *Piano competitions: the present situation for young pianists*: Thesis (D.M.A.). Julliard School. 180 p.
- Kocyan, W. (2018). The evolution of performance style in the history of the International Fryderyk Chopin Piano Competition in Warsaw. *The Chopin Review*. Issue 1. P. 20–37. <https://www.czasopisma.nifc.pl/index.php/cr/article/view/101> (дата звернення: 11.08.2024).
- Kromhout, M. J. (2021). *The Logic of Filtering: How Noise Shapes the Sound*

- of *Recorded Music*, Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oso/9780190070137.001.0001>
- Kyiv International Piano Competition 26 October — 3 November 2019. Буклет конкурсу. Київ, 2019. 51 с.
- Le Goff, J. (1988). *Histoire et mémoire*, Paris: FOLIO HISTOIRE, 416 p.
- Liatoshynsky Foundation. Сторінка в соціальній мережі Facebook <https://www.facebook.com/LiatoshynskyFoundation/>
- Lull, J. (2000). *Media, Communication, Culture: A Global Approach*. Columbia University Press, 308 p.
- Maria Canals International Music Competition www.mariacanal.cat
- Marino, A. (1988). *Comparatisme et théorie de la littérature*, Paris.
- Marino, A. (2007). Comparative Studies and Theory of Literature. Poetics of Comparative Literature. *Word and Time*, no. 6, p. 46–58.
- McCormick, L. (2015). *Performing Civility: International Competitions in Classical Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- McCormick, L. (2018). Pogorelich at the Chopin: Towards a sociology of competition scandals. *The Chopin Review*. Issue 1. https://www.pure.ed.ac.uk/ws/portalfiles/portal/76947435/McCormick_TCR_2018_PogorelichAtTheChopinPUB.pdf (Access 11.08.2024).
- Megill, A. (2007). *Historical Epistemology*. Kanon+» ROOY «Reablytatsyya, 480 p.
- Megill, A. (2007). *Historical Knowledge, Historical Error*, University of Chicago Press, 288 p.
- Menuhin, Ye. (1992). *Conversation with Menuhin*, 1st ed. Harcourt Brace Javanovich.
- Menuhin, Ye. (1996). *The Violin*, Paris; Flammarion.
- Miell, D., MacDonald, R., Hargreaves, D. (2005). How do people communicate using music? *Musical Communication*, Edited by D. Miell, R. MacDonald, and D. Hargreaves. Oxford University Press <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780198529361.003.0001>
- Musical Communication* (2005): Eds. Dorothy Miell, Raymond MacDonald, and David Hargreaves. Oxford University Press. <https://academic.oup.com/book/5956>
- Nettl, B., Bohlman, P. V. (1991). *Comparative Musicology and Anthropology of Music: Essays on the History of Ethnomusicology*, University of Chicago Press.
- Nikolsky, A. (2021). *Non-communicative Music Grammars of the 20th Century*. URL: https://figshare.com/articles/conference_contribution/Non-communicative_Music_Grammars_of_the_20th_Century/14850543
- Nora, P. (ed.) (1997). *Les lieux de mémoire*. 3 volumes. Collection Quarto, Gallimard.
- Nurmanova, Z., Zhapanova, M., Shuretayev, A., Yesdauletov, A., Yesdauletova, A. (2021). Literary Comparative Studies on the example of Kazakh Literature and Cinema. *Astra Salvensis*, Supplement no. 1, p. 239–250.
- Parncutt, R. (2018). The reliability/validity of cognitive/emotional approaches to the evaluation of musical performance: Implications for competition juries. *The Chopin Review*. Issue 1. P. 38–51. <https://www.czasopisma.nifc.pl/index.php/cr/article/view/102> (дата звернення: 11.08.2024).
- Patel Aniruddh, D., Demorest, S. M. (2013). Comparative Music Cognition: Cross-species and Cross-cultural Studies. *The psychology of music*, D. Deutsch (Ed.). Elsevier Academic Press, p. 647–681.

- Petrov, V. (2014). *Instrumental theater of the XX century: history and theory of the genre* <http://cheloveknauka.com/instrumentalnyy-teatr-xx-veka-istoriya-i-teoriya-zhanra> (доступ: 10.02.2023).
- Pittenger, E. (2010). *Visible Music: Instrumental Music Theatre Shaping Sight and Sound in Instrumental Music*, Montreal: McGill University.
- Portnova, T. (2017). Genre art system: Experience of a comparative analysis of theatre (ballet, opera) and pictorial arts, *Ponte*, vol. 73, no. 8, p. 194–211.
- Portnova, T. (2018). Genre and style interaction in solutions staged ballets of the nineteenth, twentieth centuries, *Astra Salvensis*, vol. 6, no. 12, p. 689–694.
- Portnova, T. (2020). Choreography and choreographics: a comparative analysis, *Astra Salvensis*, Supplement no. 1, p. 575–594.
- Pritchard, J. (2023). BBC Proms 2023 begin with thoughts of Ukrainian resistance undermined by an odd choice of music. 15.07.2023. <https://seenandheard-international.com/2023/07/bbc-proms-2023-begin-with-thoughts-of-ukrainian-resistance-undermined-by-an-odd-choice-of-music/>
- Queen Elisabeth Competition <https://cmireb.be>
- Radstone, S. (2008). Memory studies: For and against. *Memory Studies* 1(1), p. 31–39.
- Rice, T. (2001). Comparative Musicology, *Grove Music Online* <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.46454> (дата звернення: 06.08.2021).
- Ricoeur, P. (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Editions du Seuil. 736 p.
- Riley, D. (2017). *Eyes on the prize: Interview with Gustav Alink* <https://bachtrack.com/interview-gustav-alink-argerich-foundation-competition-november-2017>
- Robertson, R. (1995). Glocalization: Time-Space and Homogeneity — Heterogeneity, *Global Modernities*: M. Featherstone, S. Lash, and R. Robertson (editors). London: Sage, pp.25–44.
- Roediger, H. L., & Wertsch, J. V. (2008). Creating a new discipline of memory studies. *Memory Studies* 1(1), p. 9–22.
- Savage, P. E., Brown, S. (2013). Toward a New Comparative Musicology, *Analytical Approaches To World Music*, 2.2, p. 148–197.
- Scottish International Piano Competition www.scottishinternationalpianocompetition.com
- Serra, X. (2002). The Musical Communication Chain and its Modeling, *Mathematics and Music. A Diderot Mathematical Forum*. Springer Verlag, p. 3–11. https://www.academia.edu/45299418/The_Musical_Communication_Chain_and_its_Modeling
- Signes of perfection in minimal movement (2000). *The Independent on Sunday*, May 21. <http://www.halynaovcharenko.com/index.php>
- Smith, A. D. (1990). Towards a global culture? *Global Culture: Nationalism, Globalization and Modernity*: M. Featherstone (ed.). London: Sage Journal.
- Stokes, M. (2014). Creativity, Globalization and Music. *La revue des musiques populaires. Volume!* [Online], 10:2. <https://journals.openedition.org/volume/4561> (дата звернення: 11.08.2024). DOI: 10.4000/volume.4561
- Sunandan, H. S. (2016). *Different Eyes, Ears and Bodies: Pianist Nobuyuki Tsujii and the Education of the Sensorium through Musical Performance*. Vancouver, The University of British Columbia, 382 p. <https://open.library.ubc.ca/media/stream/pdf/24/1.0224502/4> (дата звернення: 11.08.2024).

- Tassilova, A., Zhappasov, Z., Shyngyssova, N., Sarybayev, M., Sadenova, A., Tasylova, N., Kozgambayeva, G. (2018). Comparative analysis on digital diplomacy in Kazakhstan, Uzbekistan and Kyrgyzstan, *Astra Salvensis*, an VI, no. 11, 2018, p. 321–332.
- Teyland, A. *Globalization in the music industry*. www.slideshare.net/mobile/Teyland/globalization-in-the-music-industry (доступ: 11.08.2024).
- The International Fryderyk Chopin Piano Competition www.en.chopin.nifc.pl
- The International Piano Competition Prize Jaen <https://premiopiano.dipujaen.es>
- Trippett, D. (2017). Music and the Transhuman Ear: Ultrasonics, Material Bodies, and the Limits of Sensation, *The Musical Quarterly*, Volume 100, Issue 2, p. 199–261 <https://doi.org/10.1093/musqt/gdy001>
- Trubert, J.-F. (2022). Inventing a Genre: Mauricio Kagel and Instrumental Theater, *Revisiting the Historiography of Postwar Avant-Garde Music*, Anne-Sylvie Barthel-Calvet and Christopher Brent Murray (eds.). London: Routledge, p. 64–82.
- Van Cliburn International Piano Competition www.cliburn.org
- Vogels, B. (2017). Performative Sounds: The Threatening Touch of Timbre, *Contemporary Music Review*, Vol. 36, Issue 6, p. 544–561. DOI <https://www.doi.org/10.1080/07494467.2018.1427185>
- Warburg, A. M. (2000). *Der Bilderatlas Mnemosyne*. Издавець: Akademie Verlag. 140 p. *Warszawska jesień*. Międzynarodowy festiwal muzyki współczesnej. 16-24 września 2022. Książka programowa. 384 s.
- Weiss, L. F. (2021). Deconstructing the guitarist's gesture: The relationship with the instrument according to three twentieth-century composers, *Musica Hodie*, Vol. 20, article number e61203. DOI <https://doi.org/10.5216/mh.v20.61203>
- World Federation of International Music Competitions www.wfmc-fmcim.org
- Yakupov, A. (2016). *The Theory of Musical Communication*. Cambridge Scholars Publishing. 250 p.
- Zepetnek, S. T. de. (1999). From Comparative Literature Today Toward Comparative Cultural Studies, *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, 1.3. <https://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol1/iss3/2/> (дата звернення: 06.08.2021).
- Zepetnek, S. T. de. *Comparative Cultural Studies and the Study of Central European Culture. Theory and Application* <http://www.kakanien-revisited.at/beitr/theorie/stotosyl.pdf> (дата звернення: 05.08.2021).
- Zweig, S. (2020). *Die Welt Von Gestern: Erinnerungen Eines Europäers*. Fv Editions. 324 p.
- Архімович Л., Каришева Т., Шеффер Т., Шреер-Ткаченко О. *Нариси з історії української музики*. Частина I. Київ: Мистецтво, 1964. 312 с.
- Бабушка Л. Фестивалізація та карнавалізація: проблема дискурсивності в сучасній культурі. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 2019, № 1 (42). С.113–122. DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052x.1\(42\).2019.160747](https://doi.org/10.31318/2414-052x.1(42).2019.160747)
- Берегова О. *Комунікаційні аспекти сучасного розвитку музичної культури України: дисертація на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства*, Київ, 2007, 460 с.
- Берегова О. *Комунікація в соціокультурному просторі України: технологія чи творчість?: монографія*. Київ: НМАУ, 2006. 388 с.

- Берегова О. М. *Постмодернізм в українській камерній музиці 80–90-х років ХХ століття*. К.: НПБУ, 1999. 141 с.
- Берегова О. Стильова палітра останніх камерно-інструментальних опусів Івана Карабиця. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 31: *Vivere memento* (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця: упоряд. М. Д. Копиця. Київ: Центрмузінформ, 2003, с. 108–119.
- Берегова О. Тенденції візуалізації в сучасній інструментальній академічній музиці в аспекті музичної комунікації. *Культурологічна думка: щорічник наукових праць*, 2017, № 11, с. 16–25.
- Берегова О. *Тенденції постмодернізму в камерних творах українських композиторів 80–90-х років ХХ сторіччя*: дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 Музичне мистецтво; Нац. муз. Академія України ім. П. І. Чайковського. К., 2000. 204 арк.
- Білаш П. «Лілея» — нев'януча квітка. *Музика*, 1994, № 2, с. 4–5.
- Білінський В. *Країна Моксель, або Московія*. Київ: Видавництво ім. Олени Теліги, 2008, 2009, у трьох книгах.
- Борис Лятошинский: *Воспоминания. Письма. Материалы*: в 2-х ч. Часть I. Воспоминания. Київ, Музична Україна, 1985.
- Ботвінов Олексій. Біографія на вебсайті Одеської філармонії. <https://www.filarmonia.odessa.ua/ispolniteli/solinstrument/35-botvinov-aleksej-fotrepiano.html>
- Бэлан Дж. Джордже Энеску. Главы из книги. Заря новой жизни, в кн.: Энеску Дж. *Воспоминания и биографические материалы*. М.-Л.: «Музыка», 1966. С. 194–215.
- Бэлза И. Композитор, гражданин, учитель, Борис Лятошинский: *Воспоминания. Письма. Материалы*: в 2-х ч. Часть I. Воспоминания. Київ: Музична Україна, 1985, с. 7–35.
- Вавришук С. «Віють вітри» Ганни Гаврилець у театралізованій інтерпретації камерного хору «Київ». *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 2021, № 3-4(52-53), с. 50–65.
- Василенко О. Тема Голодомору у творчих концепціях українських композиторів ХХ–ХХІ століть. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 36, том 1, 2021. С. 44–49.
- Веселовська Г. *Український театральний авангард*: Ін-т проблем сучасного мистецтва НАМ України. К.: Фенікс, 2010. 368 с. https://archive.org/stream/VeselovskaUkrainiskyjTeatralnyjAvangard/VeselovskaUkrainiskyjTeatralnyjAvangard_djvu.txt
- Вистава «За двома зайцями» з музикою Леоніда Ентеліса. *Цифрова колекція театру Леся Курбаса «Березіл»* <https://openkurbas.org/personalities/entelis-leonid/>
- Вистава «Пошились у дурні» з музикою Леоніда Ентеліса. *Цифрова колекція театру Леся Курбаса «Березіл»*. <https://openkurbas.org/performances/poshylys-u-durni/>
- Вілка С. Гра[н]д-опера «Мистецтво війни». Відеозапис прем'єри 2 липня 2022 р. https://www.youtube.com/watch?v=_l64yiQmwIE
- Вільчинська О. Іван Карабиць. «Молитва Катерини»: історія створення, особливості

- жанру та драматургія. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 31: Vivere memento (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця / упоряд. М. Д. Копиця. К.: Центрмузінформ, 2003. С. 162–166.
- Волков С. (2018). Музичні фестивалі-конкурси як перспектива культурної взаємодії в глобалізованому світі. *Україна — Польща: діалог культур (Ukraina — Polska: dialog kultur)*: 36. матеріалів Міжнародного наукового симпозіуму, Київ, 19-21 квітня 2018 р. К.: ІК НАМ України. С. 63–65.
- Воловчук Ю. Симфонічна об'ємність у Симфонії-реквіємі Богдани Фроляк «Праведна душе». *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. Чайковського*, 2021, вип. 131. С. 182–195.
- Всегда самобытно и талантливо. *Украина музыкальная*. К.: УРО ВААП, 1983. С. 62–64.
- Высказывания Дж.Энеску, в кн.: Энеску Дж. *Воспоминания и биографические материалы*. М.-Л.: «Музыка», 1966. С. 242–245.
- Галась С. Це класика. Програма радіо «Культура» 1 жовтня 2024 року. Розповідь про прем'єру «Симфонії незламності» Олега Безбородька <http://www.nrcu.gov.ua/channel.html?channelID=3&progID=822&sliderIndex=28&date=2024-10-01®ID=7>
- Галузевська О. Діалог слова і музики у співтворчості Івана Карабиця та Бориса Олійника: дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 Музичне мистецтво; Ін-т. мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. К., 2005. 178 арк.
- Гамова І. Про поліфонію в Другій сонаті для віолончелі і фортепіано Івана Карабиця. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 31: Vivere memento (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця: упоряд. М. Д. Копиця. Київ: Центрмузінформ, 2003. С. 119–125.
- Гармель О. Постлюдія останнього рукопису (І. Карабиць В. Сильвестров). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 31: Vivere memento (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця: упоряд. М. Д. Копиця. Київ: Центрмузінформ, 2003. С. 156–162.
- Гармель О. Феномен діаспори в аспекті пам'яті культури (на прикладі творчості Вірка Балея). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. Чайковського*, 2018, вип. 121, с. 7–18.
- Гинзбург Л. Воспоминания о Константине Федоровиче Данькевиче. *Одесская консерватория: забытые имена, новые страницы*. Одесса, ОКФА, 1994, с. 44–45.
- Гнатів Н. Індивідуальний стиль вокальної творчості Анни Корсун. *Науковий вісник НМАУ*, вип. 126, 2019, с. 68–79.
- Гордейчук Н. Симфоническая музыка. Развивая богатые традиции классики. *Украина музыкальная*. К.: УРО ВААП, 1983, с. 10–13.
- Горохівська С. Інструментальний театр у творах українських композиторів (В. Рунчак, С. Зажитко, М. Шоренков), *Українське музикознавство*, 2011, вип. 37, с. 189–204.

- Горохівська С. Принципи інструментального театру Мауріціо Кагеля. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. Чайковського*, 2013, вип. 106, с. 265–280.
- Гоулд Ірина. Персональний вебсайт композиторки <https://irynagouldmusic.com/>
- Гриценко О. Духовний батько нації (Тарас Шевченко), в кн.: *Герої та знаменитості в українській культурі*: О.Гриценко (ред.-упоряд.). К.:УЦКД, 1999, с. 97–165.
- Гуркова О. *Творчість І. Карабиця в контексті жанрово-стильових тенденцій в українській музиці останньої третини ХХ століття*: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 Музичне мистецтво; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2016. 218 с.
- Давидовський К. Конкурсний рух як чинник формування культурного середовища: зб. матеріалів науково-практичної конференції «*Культура і суспільство ХХІ століття: духовні, культурологічні, соціальні виміри*». К.: НАКККіМ, 2010, с. 209–211.
- Давидовський К. Міжнародний конкурс молодих піаністів пам'яті Володимира Горовиця — активна складова впливу міжнародного конкурсного руху на формування мистецького середовища України ХХІ ст. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Вип.96: Музичне виконавство і педагогіка: історія, теорія, інтерпретаційні аспекти композиторської творчості. К., 2011, с. 244–253.
- Давидовський К. *Творча діяльність Київського інституту музики ім. Р. М. Глієра у формуванні культурно-мистецького середовища Києва (1991–2010 рр.)*: Дис. ...канд. мистецтвознавства: 26.00.01 «Теорія та історія культури». К.: НАКККіМ, 2012. 188 с.
- Дашкевич Я. Як Московія привласнила історію Київської Русі. <https://universum.lviv.ua/journal/2011/6/dashk.htm>
- Дикий Ю. *Данькевич Костянтин Федорович*. Режим доступу: <http://odessa-memory.info/index.php?id=171>
- Дьячкова О. Канони музичних думок. *День*, 31 серпня 2000. <https://m.day.kyiv.ua/ru/article/kultura/kanony-muzykalnyh-mysley?fbclid=IwAR18YIsoJUrwAgC863GSzAVxHcsIdLpkOdpG7g9BpSrWU7LuVRedAeHcda4>
- Ентеліс Леонід Арнольдович. *Вікіпедія* https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%95%D0%BD%D1%82%D0%B5%D0%BB%D1%96%D1%81_%D0%9B%D0%B5%D0%BE%D0%BD%D1%96%D0%B4_%D0%90%D1%80%D0%BD%D0%BE%D0%BB%D1%8C%D0%B4%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87
- Ентеліс Леонід. *Українська музична енциклопедія*, том 2, с. 24. https://shron3.chtyvo.org.ua/Skrypnyk_Hanna/Ukrainska_muzychna_entsyklopediia_Tom_2.pdf?PH_PSESSID=ggbp3rliu29vdi68qcjgnjhev2
- Єрмакова Г. *Іван Карабиць*: Серія: Творчі портрети українських композиторів. К.: Музична Україна, 1983. 48 с.
- Єфіменко А. «Праведная душе» Богдани Фроляк у 9 інтенціях: інтерв'ю з композиторкою. *Збруч*, 31 травня 2017 року. Доступно за посиланням: <https://zbruc.eu/node/66672>
- Жукова О. Німеччина. Лейпциг. Бах. *День*, 10 серпня 2006 року. <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/nimechchina-leypcig-bah>

- Загайкевич М. Нове життя «Лілей». *Музика*, 2004, № 1–2, с. 5–6.
- Задерацкий В. Заметки о стиле и поэтике инструментальных сочинений Ивана Карабица. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 31: *Vivere memento* (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабица: упоряд. М. Д. Копиця. Київ: Центрмузінформ, 2003, с. 44–58.
- Зинькевич Е. *Динамика обновления: украинская симфония на современном этапе в свете диалектики традиции и новаторства (1970-е — нач. 80-х годов)*. К.: Муз. Україна, 1986. 184 с.
- Зинькевич Е. Жизнь традиций. *Б.Н.Лятошинский*: Сб.ст./ Сост. М.Д.Копица. С. 170.
- Зінська Т. Музичний конкурс як форма актуалізації творчого потенціалу виконавця. *Вісник КНУКіМ. Мистецтвознавство*, 2012. Вип. 27, с. 68–75.
- Зінська Т. Музичні конкурси та фестивалі в контексті соціокультурного проектування в Україні кінця ХХ — початку ХХІ століття. *Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики ХХІ століття*: Матер. Міжнарод. наук.-практ. конф. 14–15 квіт. 2016 р. С. 384–395.
- Зінська Т. *Музично-виконавське мистецтво в соціокультурному просторі України кінця ХХ — початку ХХІ століть*: автореф.дис.... кандидата мистецтвознавства: спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури». К., 2011. 18 с.
- Злотник О. *Комунікативний простір музичного мистецтва України кінця ХХ — початку ХХІ століть*: дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства, Київ, 2019. 196 с.
- Золозова Т. Соната Березовского. *Украина музыкальная*. К.: УРО ВААП, 1983, с. 66–67.
- Ищенко Ю. О Борисе Николаевиче Лятошинском, в кн.: *Лятошинский Борис. Воспоминания. Письма. Материалы*: в 2-х ч./Сост. и коммент. Л.Н.Грисенко. К.: Музична Україна, 1985–1986. Ч.І. Воспоминания. С. 73–77.
- International Music Council, IMC www.imc-cim.org
- Іванов В. *Тадеуш Ганицький*. Кам'янець на Поділлі-Миколаїв-Вінниця: ВМГО «Розвиток», 2007. 124 с.
- Іванченко В. Образний зміст Третьої симфонії Івана Карабица (до проблеми змістовності у непрограмних інструментальних творах). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 31: *Vivere memento* (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабица: упоряд. М. Д. Копиця. Київ: Центрмузінформ, 2003. С. 166–173.
- Ільницька О. «До перемоги» для секстету солістів та симфонічного оркестру. Відеозапис виконання твору з концерту 10 вересня 2023 року OLENA ILNYTSKA — “To Victory” for vocal sextet and orchestra (2023)
- Інтерв'ю композиторки Олени Леонової авторці монографії Олені Береговій 3 листопада 2023 року (особистий архів О. Береговій).
- Канерштейн М. Полувекое знакомство с Б.Лятошинским, в кн.: *Лятошинский Б. Воспоминания. Письма. Материалы*: в 2-х ч./Сост. и коммент. Л.Н.Грисенко. К.: Музична Україна, 1985–1986. Ч.І. Воспоминания. С. 132–140.
- Карабиць І. «Київські фрески» Івана Карабица в аспекті синтезу мистецтв: наук. робота ... магістра муз. мистецтва; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. К., 2007. 87 арк.

- Карась Г. Тема Голодомору 1932–1933 років в Україні в контексті музики постмодерну: на прикладі опери Вірка Балея. *Культура і сучасність: альманах*. 2013. № 2, с. 102–107.
- Катаєва М. Вистава нагадує, що війна триває і щодня хтось втрачає свій дім, — Ілля Мірошниченко про київську прем'єру балету «Д.І.М.». *Вечірній Київ*, 7 лютого 2024 року. <https://vechirniy.kyiv.ua/news/94610/>
- Катаєва М. Назви столичних вулиць, перейменовані у 2014-2022 роках, зібрали в одній брошурі. *Вечірній Київ*, 28 грудня 2022 року. <https://vechirniy.kyiv.ua/news/76390/>
- Кельман В. Біографічна довідка. <https://100philharmonia.spb.ru/persons/9236/>
- Київський пересувний театр читця. *Театр–музика–кіно*. 1926. № 2.
- Кияновська Л. *Мирослав Скорик: людина і митець*: монографія. Львів, 2008. 588 с.
- Кияновська Л. *Сад пісень Івана Карабиця*. Київ: Видавництво ДУХ І ЛІТЕРА, 2017. 288 с.
- Клименко І. *Обрядові мелодії українців у контексті слов'яно-балтського ранньотрадиційного меломасиву: типологія і географія*: автореферат докт. мист. 17.00.03 Музичне мистецтво. К.: НМАУ, 2021. 37 с.
- Коломієць М. «Зникаючі голоси» для вокального ансамблю та електроніки (2023). Аудіозапис вокального ансамблю Alter Ratio, диригент Ольга Приходько. <https://www.youtube.com/watch?v=QRMD2xvAt9E&t=23s>
- Коломієць М. «Чотири ріки» для двох скрипок і симфонічного оркестру (2023). Відеозапис симфонічного оркестру Львівської національної філармонії, диригент Володимир Сивохіп, 24 листопада 2023 року <https://www.youtube.com/watch?v=gbHaiiSrO58&t=147s>
- Коломієць М. *I saw your reflection in the river mirror. You were on the other shore* (2022). Відеозапис твору у виконанні Анастасії Кушковської (бандура) <https://www.youtube.com/watch?v=537f80aW3uc>
- Коломієць М. Допис у соціальній мережі Facebook від 4 лютого 2024 року. https://www.facebook.com/maxim.kolomiets?locale=uk_UA
- Коломієць М., Гомон Т. Що за дверима? *Kyiv Daily*, 23 липня 2020 року. Доступно за адресою: <https://kyivdaily.com.ua/kabinet-lyatoshinskogo/>
- Коробка Т. *Комунікаційні аспекти хорового виконавства (на прикладі діяльності Академічного хору ім. Платона Майбороди Національної радіокомпанії України)*: дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства, НМАУ ім. П. Чайковського, 2015, 218 с.
- Корчова О. Нова опера Євгена Станковича: досвід перших виконань. *Мистецтвознавство України*, вип.12, 2012, с. 86–91.
- Костюк О. *Сприймання музики і художня культура слухача*, Київ: Наукова думка, 1965, 123 с.
- Крамаренко О. Тема Голодомору у вокально-хоровій творчості сучасних українських композиторів. *Мистецтвознавчі записки*, 2012, вип. 22, с. 92–97.
- Кримський С. Смысл постистории. *Філософська думка*, 2006, № 4, с. 22–35.
- Кромф І. Життя — суцільна імпровізація. Коротка історія джазу в Україні. *Прямий*, 30 квітня 2020 року. <https://prm.ua/zhittya-sutsilna-improvizatsiya-korotka-istoriya-dzhazu-v-ukrayini/>
- Леонтович-Башук Н. Український дитячий театр у Вінніпегу, Канада. *Наш театр*:

- Книга діячів українського театрального мистецтва: 1915–1991*. Том II. Редкол.: О. Лисяк, Г. Лужницький (гол. ред.), Л. Полтава та ін. Нью-Йорк; Париж; Сідней; Торонто: Об'єднання мистців української сцени (ОМУС), 1992, с. 538–540.
- Луніна А. «Opera rustica»: діалектика міфу буття. *Музика*, 2012, № 4, с. 45.
- Лятошинський Б. *Воспоминания. Письма. Материалы*: в 2-х ч./Сост. и коммент. Л.Н.Грисенко. К.: Музична Україна, 1985–1986. Ч. 2. Письма. Материалы. 1986. 243 с.
- Ляшенко І. Общие могучие корни. *Украина музыкальная*. К.: УРО ВААП, 1983, с. 71–72.
- Маклюк Д. Специфіка втілення образу Т. Шевченка в опері Л. Колодуба «Поет». *Аспекти історичного музикознавства*, 2019, вип. XVIII, с.40–57. https://aspekty.kh.ua/vypusk18/aspekty_18_3_maklyuk.pdf
- Маланюк Є. Думки про мистецтво. *Українське літературознавство*: Міжвідомчий науковий збірник. Вип. 61. Львів: Світ, 1995, с. 125–134.
- Маркова О. Твори Івана Карабиця у стилевій симультантності української музичної культури кінця ХХ — початку ХХІ століття. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 31: Vivere memento (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця / упоряд. М. Д. Копиця. К.: Центрмузінформ, 2003, с. 69–74.
- Мейлих Е. Энеску и его «Воспоминания», в кн. Энеску Дж. *Воспоминания и биографические материалы*. М.-Л.: «Музыка», 1966, с. 5–37.
- Мельник Л. «Сад божественних пісень» Івана Карабиця в контексті розвитку жанру в українській музиці 70–80 років ХХ століття. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 31: Vivere memento (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця: упоряд. М. Д. Копиця. Київ: Центрмузінформ, 2003, с. 88–96.
- Михайлов К. Из истории Киевской консерватории. *Академія музичної еліти України: Історія та сучасність*: До 90-річчя НМАУ імені П.І.Чайковського: Авт-упоряд.: А. П. Лашенко та ін. К.: Музична Україна, 2004, с. 51–96.
- Михайлов М. *Костянтин Данькевич*: Серія «Творчі портрети українських композиторів». К.: Музична Україна, 1974. 55 с.
- Міжнародний конкурс юних піаністів Володимира Крайнева. Офіційний вебсайт конкурсу <http://krainev-competition.com.ua/> (дата звернення: 16.08.2024).
- Міжнародний фестиваль класичної музики «Odessa Classics» <https://ua.odessaclassics.com/>
- Мірошниченко С. Циклічність фортепіанних прелюдій Івана Карабиця. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 31: Vivere memento (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця: упоряд. М. Д. Копиця. Київ: Центрмузінформ, 2003, с. 136–149.
- Музей Метрополітен у Нью-Йорку визнав Рєпіна та Айвазовського українськими художниками. *Укрінформ* <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3669124-muzej-metropolitan-viznav-repina-i-ajvazovskogo-ukrainskimi-hudozhnikami.html>
- Найдюк О. Мандрівка коридорами снів. *Kyiv Daily*, 20 травня 2020 року. <https://kyivdaily.com.ua/entropiya/> (дата звернення: 07.12.2023).

- Найдюк О. Українська інтонація на «Варшавській осені». *Музика*, № 1–2, 2015, с. 52–53.
- Наказ Мінкультури України від 04.05.2018 № 395 «Про затвердження Примірною порядку організації міжнародних і всеукраїнських професійних, студентських та учнівських мистецьких конкурсів». <https://www.dnmczkmo.org.ua/wp-content/uploads/2023/04/nakaz-%E2%84%96-395-vid-04.05.2018.pdf>
- Немкович О. Горохов Олександр Миколайович. *Енциклопедія сучасної України* https://esu.com.ua/search_articles.php?id=31481
- Николаева Т. Общение с большим художником, в кн.: *Лятошинский Б. Воспоминания. Письма. Материалы: в 2-х ч./Сост. и коммент. Л.Н.Грисенко. К.: Музична Україна, 1985-1986. Ч.І. Воспоминания. С. 157–161.*
- Ніколаєвська Ю. *Музична комунікація як інтерпретативний феномен (на прикладі творчості ХХ — початку ХХІ століть): дисертація на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства*, Харків, 2020, 517 с.
- Ноти творів Джордже Енеску. https://imslp.org/wiki/Category:Enescu,_George
- Ноти творів українських композиторів. Борис Лятошинський. <http://ukrnotes.in.ua/Liatoshynskyi.php>
- Овчаренко Г. Персональний вебсайт композиторки <http://www.halynaovcharenko.com>
- Олійник Л. Повернення Богдана Хмельницького. *Музика*, 2006, № 2, с. 13–14.
- Опарик Л. *Комунікативний аспект музично-виконавського висловлювання: дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства*, Львів, 2006.
- Павлишин С. Перша українська композиторка Стефанія Туркевич-Лісовська-Лукіянович. Львів: БАК, 2004. 157 с.
- Перепелиця О. Жестикуляція піаніста як засіб виконавської виразовості. *Музика*. 2013, № 2, с. 28–31.
- Петухов Михайло Степанович. *Українська музична енциклопедія*, Том 5. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського, 2018, с. 184–185.
- Побережна Г. Онтопсихологічні аспекти музичної комунікації. *Ставропегійські філософські дослідження*, вип. 6, Львів, 2012, с. 230–235.
- Поліщук Т. Богдана Фроляк: «Музика завжди зі мною, бо це моє життя». *Music Review Ukraine*, 19 липня 2023 року. <http://www.m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/63B2C4C2E86E02A1C22589F1003F7AD1?OpenDocument>
- Польова В. «Буча. Лакрімоза» для скрипки та симфонічного оркестру. Відеозапис виконання твору з концерту 29 серпня 2022 року Victoria Poleva — "Bucha. Lacrimosa" (World Premiere)
- Польова В. «Трансформа» для ансамблю солістів, рукопис партитури, 1993. 17 с.
- Польова В. NOVA для симфонічного оркестру. Відеозапис виконання твору з концерту Victoria Vita Polevá — Nova — dedication to the courage of Ukraine
- Польова В. Допис у соціальній мережі Facebook від 11 жовтня 2022 р. <https://www.facebook.com/victoriavita.poleva>
- Поляничко О. Его бессмертная муза. *Украина музыкальная*. К.: УРО ВААП, 1983, с. 58–59.
- Портний Ю. Діяльність Т. Ганицького в контексті професіоналізації фортепіанного

- виконавства на Поділлі (початок XX ст.). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії практики освіти*: Зб. наук. ст. Вип. 35. Професія «музикант» у часопросторі: історико-культурні метаморфози. Харків: Харк. нац. ун-т мистецтв імені І.П.Котляревського, 2012, с. 143–144.
- Приходько А. Інструментальний театр у соціокультурному просторі XX–XXI століть. *Музичне мистецтво*, 2013, вип.13, с. 95–102.
- Про Міжнародний конкурс піаністів пам'яті Емілія Гілельса. <http://odma.edu.ua/ukr/competition/comp/archive/2015/gilels6/history> (дата звернення: 31.03.2021).
- Пухляк М. (2014). *Конкурс музикантів-виконавців як феномен сучасного культурного простору*. Дис... канд.мист. 26.00.01 «Теорія та історія культури», Київ, НМАУ імені П. І. Чайковського. 160 с.
- Пясовський І. Семіотична система концерту для оркестру № 3 («Голосіння») Івана Карабиця. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 31: Vivere memento (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця: упоряд. М. Д. Копиця. Київ: Центрумзінформ, 2003. С. 59–69.
- Ревуцький Л. Это был настоящий композитор, в кн.: *Борис Лятошинский: Воспоминания. Письма. Материалы*: в 2-х частях. Часть 1. Воспоминания: Сост. Л.И.Грисенко, Н.И.Матусевич. К.: «Музична Україна», 1985, с. 46–48.
- Рекало В. Балет на дві дії «Д.І.М.». Відеозапис твору <https://www.youtube.com/watch?v=En6eyKW6HDk>
- Рекало В. Сюїта «Сім простих світанків» для віолончелі соло. Відеозапис в авторському виконанні 20 травня 2022 року. <https://www.youtube.com/watch?v=g6PshfGB730>
- Романенко А. Музичний конкурс як соціокультурний феномен у формуванні професійної компетентності майбутнього вчителя музичного мистецтва. *Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі*, 2016, №1, с. 126–129.
- Руснак Ю. Міжнародний конкурс піаністів пам'яті Емілія Гілельса як фактор розвитку одеського виконавського мистецтва. *Znanstvena misel journal*, 2018, №19, Vol. 2. Любляна (Словенія), с. 11–14.
- Рябов І. Виконавський тип як феномен фортепіанної культури (на матеріалі Міжнародного конкурсу молодих піаністів пам'яті В. Горвиця). Дис...канд.мист. 26.00.01 «Теорія та історія культури». К., НМАУ імені П. І. Чайковського, 2017. 188 с.
- Рязанцева Л. «Сад божественных песней» Івана Карабиця — возрождение старинного жанра. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 31: Vivere memento (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця: упоряд. М. Д. Копиця. Київ: Центрумзінформ, 2003. С. 97–100.
- Савчук І. Екзистенціальна гра у тексті 24-х прелюдій для фортепіано Івана Карабиця. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 31: Vivere memento (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця: упоряд. М. Д. Копиця. Київ: Центрумзінформ, 2003, с. 125–135.
- Самойленко А. *Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога*. Одесса: Астропринт, 2002. 244 с.

- Самохвалов В. *Борис Лятошинський*: Серія «Творчі портрети українських композиторів». К.: Музична Україна, 1974. 48 с.
- Серебро В. *Графоманские уши*. Нью-Йорк, 2011. 392 с.
- Сидоренко Л. *Тенденції розвитку камерних вокально-інструментальних жанрів у творчості композиторів України та Польщі останньої третини ХХ – початку ХХІ століття (на матеріалі Львівської та Катовицької шкіл)*: автореф. канд.дис. Львівська національна музична академія ім.М.В.Лисенка, 2009. 16 с.
- Симоненко В. *Українська енциклопедія джазу*. Київ: Центрмузінформ, 2004. 232 с. <http://kmf.karabits.com/pub/Jazz.pdf>
- Сіренко Є. «Де шукати сучасну оперу?» #3: Андрій Мерхель та опера «Ентропія». <https://theclaquers.com/posts/3948>
- Спренціс В. Скрипкова школа Київської консерваторії. Видатні викладачі скрипкових класів. *Академія музичної еліти України: Історія та сучасність*: науково-популярне видання. Авт-упоряд.А. Лащенко та ін. К.: Музична Україна, 2004, с. 362–377.
- Станішевський Ю. Гетьман української музики. *Музика*, 2006, № 1, с. 25–29.
- Станкович-Спольська Р. *«Цвіт папороті» Євгена Станковича: проблема жанру*: дис.кандидата мистецтвознавства. Київ: НМАУ ім. П. Чайковського, 2005. 189 с.
- Сторінка України на сайті Alink/Argerich Foundation <https://www.alink-argerich.org/results?searchtype=text&resulttext=Ukraine> (дата звернення: 16.08.2024).
- Таркова І. Про склад і ладову організацію фіналу Концерту для хору, солістів і симфонічного оркестру на слова Григорія Сковороди «Сад божественних пісень» Івана Карабиця. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 31: Vivere memento (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця: упоряд. М. Д. Копиця. Київ: Центрмузінформ, 2003, с. 101–108.
- Терещенко А. «Київські фрески» І. Карабиця: задум — втілення — виконання. *Музика*. 1986. № 4, с. 1.
- Терещенко А. *Украинская советская кантата и оратория. Эволюция и жанровые разновидности*: дис. ... докт. искусствовед.: 17.00.02 Музыкальноеискусство; АН УССР, Ин-т искусствоведения, фольклора и этнографии им. М. Ф. Рылского. К., 1984. 186 с.
- Тимошенко Н. *Фагот в українській камерній музиці кінця ХХ — початку ХХІ століть: виконавські школи та композиторська творчість*: дис....канд. мист. 17.00.03 Музичне мистецтво. НМАУ ім. П. І. Чайковського, Київ, 2018. 207 с.
- Тишков В. Вокально-симфонічна поема «Чернець» Михайла Вериківського: культурно-історичний та жанровий виміри. *Музичне мистецтво і культура*. 2022. Випуск 34, книга 2, с. 46–59. <https://music-art-and-culture.com/index.php/music-art-and-culture-journal/article/view/791/1144>
- Фісунов А. «Достав мене на місяць». Зародження українського джазу, 2021. https://www.neformat.com.ua/articles/ukrainian-jazz.html?utm_campaign=content_sharing&utm_medium=social&utm_source=facebook&utm_term=jazz
- Фроляк Б. *«Шлях»* для симфонічного оркестру. Відеозапис виконання твору з

- концерту 29 червня 2023 р. https://www.youtube.com/watch?v=AinusDodjNc&list=RDAinusDodjNc&start_radio=1
- Фроляк Б. *Let There Be Light* («Нехай буде світло») для симфонічного оркестру. Аудіозапис виконання твору з концерту 14 липня 2023 року <https://www.youtube.com/watch?v=aUkzo3zjbU4>
- Фроляк Б. *Концерт для віолончелі з оркестром*. Відеозапис виконання твору <https://www.youtube.com/watch?v=byL853gHpdQ&t=439s>
- Фроляк Б. *Концерт для гобоя з оркестром*. Відеозапис виконання твору з концерту 10 вересня 2023 року. <https://www.youtube.com/watch?v=2MCSttIXQc8>.
- Червоний захід сонця*. Картина Архипа Куїнджі в колекції Музею мистецтв Метрополітен у Нью-Йорку <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436833>
- Черкашин Р., Фоміна Ю. *Ми — березильці: театральні спогади — роздуми*: упоряд. В. Собіянський; передм. Н. Єрмакова. Київ: АКТА, 2008. 336 с.
- Шеффер Т. *Лев Ревуцький*: Серія «Творчі портрети українських композиторів». К.: Музична Україна, 1979. 52 с.
- Шинкаренко О. Етичні експлікації «візуального повороту» в сучасній культурі. *Українські культурологічні студії*, 1 (6), 2020, с. 45–49. <https://journals.indexcopernicus.com/api/file/viewByFileId/1304073.pdf>
- Шуміліна О. Композитор Максим Березовський: огляд прижиттєвих документальних матеріалів (до 270-річчя від дня народження). *Українська музика*, 2015/4 (18), с. 77–84.
- Шутко Л. Персональний вебсайт скрипальки. <http://www.shutko.com.ua/Lidia%20Shutko.The%20press.html>
- Щербініна О. Музично-конкурсна практика: тенденції розвитку. *Наукові записки НДУ ім. М. Гоголя. Психолого-педагогічні науки*, 2016, №3. С. 50–53.
- Энеску Дж. Воспоминания и биографические материалы. М.-Л.: «Музыка», 1966.
- Юріна Л. Українсько-німецькі перехрестя: естетика Маурісіо Кагеля як імпульс для творчих експериментів Сергія Зажитька. *Київське музикознавство*, вип. 59, 2019, с. 100–111. <https://kyivmusicology.com/index.php/journal/article/view/100>
- Юферова Г. *Музичні комп'ютерні технології в комунікаційних процесах у сучасній українській музиці*: дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства, Київ, 2021, 219 с.
- Ягодзинская И. К вопросу образного строя цикла 24-х прелюдий Ивана Карабица. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 31: Vivere memento (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабица: упоряд. М. Д. Копиця. Київ: Центрмузінформ, 2003, с. 149–156.
- «Нищість і ганьба». Чому польські фермери висипали на дорогу українське зерно і знову заблокували кордон. BBC News Україна, 12 лютого 2024 року. <https://www.bbc.com/ukrainian/articles/cpdekgy7n99o>

SUMMARY

Olena Berehova's monograph ***UKRAINIAN ART IN EUROPEAN CULTURAL DIALOGUE*** was prepared within the fundamental topic of scientific research by the Institute for Cultural Research of the National Academy of Arts of Ukraine *Dialogue of Cultural Post-modernity: Dynamics of Self-organization and Globalization Challenges* (2020-2023, topic leader — doctor of Art Studies, Professor Olena Berehova). The author set out to prove European nature of Ukrainian cultural and artistic practices, to brighten Ukraine-European dialogues in modern artistic space, explore a variety of artistic reality and transformation of creative intentions of human personality in a rapidly changing world.

The structure of the monograph consists of four chapters, each of which deepens the reader in one of the many aspects of the problem of dialogue in art. The first chapter ***ARS UT DIALOGUS. PLURALITY OF ARTISTIC DIALOGISM*** is related to the consideration of immanent dialogic qualities of music as a kind of art. The key concept here is the Latin expression of *Ars Ut Dialogus* (art as a dialogue). In modern artistic art (in particular composer) creativity focuses on the plurality, inexhaustibility of forms of artistic comprehension of the world from the inner or auto-dialogue to communication with God and the universe, from a symbolic image of lyrical dialogue to the struggle of the polar forces. Dialogism in musical art manifested in interaction with traditions, social phenomena, others types of art, etc. Study of plural manifestations of artistic dialogism was made on the basis of the analysis of biographies and creative work of Costiantyn Dankevych, Ivan Karabyts, Yevhen Stankovych and many other Ukrainian composers. Analytical reviews of musical Shevchenkiana of the XX-XXI centuries and such a recent phenomenon of modern musical culture as instrumental theater and musical-performative practice became special accents of the first chapter. It is emphasized that the inexhaustible universe of poetry of the Ukrainian prophet Taras Shevchenko continues to be an important spiritual landmark of modern Ukrainian society, strengthening the spirituality of the Ukrainian people and enhance the national resilience.

The second chapter of the monograph ***DIALOGUS CON MEMORIA. UKRAINIAN ART BETWEEN PAST AND FUTURE*** raises problematic issues that are extremely important to Ukrainian society in time of struggle for their independence, territorial integrity and European Development vector. This is

a study of commemorative practices and traumatic experience related to war, post-colonial studies in art etc. To mark dialogue with memory, the past the term *Dialogus Con Memoria* (dialogue with memory) is used. The author tries to prove that the concept of "commemorative practices" may be applied not only in historical science, but also in art studies. Art is capable to keep for future generations experience and the very memory of tragic historical event, warn of their repetition, promote spiritual purification and social reconciliation. In the works of Ukrainian composers of the end of the twentieth century, whose works were studied, both personal psychological injuries of artists and the traumatic experience of many previous generations of Ukrainians are embodied. A significant number of the works of tragic content in Ukrainian music (in particular on the theme of the Holodomor) are an indicator of insufficient articulation of these topics in the public line, a sign of recovery from forced Soviet amnesia and the return of historical memory. Also, numerous works dedicated to the scientific topic of the Russian-Ukrainian war are introduced for the first time. In these works along with naturalistic images of war composers seek to convey images of evil emotionally, to reveal the inner world of human in the tragic experience and at the same time give hope, point the way to the light and assure that good will win. The second chapter is completed by the analysis of popular science and educational editions about Ukrainian music of the 1960-1980s from the perspective of decolonialism. Author debunking popular Russian-Soviet myths about the inseparable unity of Ukrainian and Russian cultures, the community of sources of musical cultures of three "brotherly" peoples — Russian, Ukrainian and Belarussian, narrative about the exceptional influence of the Russian composer school on the formation of Ukrainian professional music and so on. Examples are given to testify to the purposeful Soviet cultural policy which goal was discreditation of Ukrainian culture and art, attempts to humiliate artistic value of Ukrainian cultural heritage, creation of impression regarding its dependence and inferiority.

The third chapter of the study *DIALOGUS COMPETITORUM. COMPETITIVE MOVEMENT AS A SPACE OF GLOBAL MULTICULTURAL DIALOGUE* unfolds into the sphere of artistic competitions and international cultural and artistic interaction. Central concept of this section — *Dialogus Competitorum* (rivalry dialogue) — discovers the competitiveness and agonal impulse embedded in nature of a human, which are particularly significant in art. Artistic communities for many centuries have developed ways to detect the best of the best with the help of organization and holding of art tournaments, competitions, festivals, other public events. The impact of globalization on musical culture, in particular, for international piano competitions has been clarified. Attention is focus on the role of international music organizations that play an important integrative role in the processes of international art exchange and at the same time is a prestigious field of demonstration of the best artistic and creative achievements of national cultures. In the sphere of the piano competitions such

an organization is the World Federation of International Music Competitions (WFIMC). Based on the study of information materials of over 40 international piano competitions, their classification is offered and world trends of piano competitive performance development are revealed. The impact of globalization and distribution of the festival and competition movement for musical culture of Ukraine has also been clarified. On specific examples of international music festivals, including the International Competition of Young Pianists in Memory of Vladimir Horowitz, it is proved that they contribute into the development and promotion of cultural identity of Ukraine at the global level, help spread the best domestic traditions of musical performance in the world and is one of the most perfect forms of cultural diplomacy.

The work ends with the disclosure of Ukrainian-European cultural interactions in art in the last, fourth chapter of the monograph *DIALOGUS INTERCULTURALIS. UKRAINIAN-EUROPEAN CULTURAL DIALOGUES*. The basic concept is Dialogus Interculturalis (intercultural dialogue) — the author understands as voluntary mutually beneficial exchange of cultural and artistic values between representatives of different peoples and countries aimed at harmonization of relationships, understanding, consensus, cooperation, support and development of humanistic values. Intercultural dialogue promotes the enrichment of cultures, the emergence of new artistic forms and phenomena of cultural life, development of individual and collective creative collaborations. Ukraine-European Art Communication is demonstrated on examples of interaction of Ukrainian musicians with the creative environments of Germany, Great Britain, Poland and Romania.

Thus, the victories and honors of Ukrainian musicians on one of the most prestigious art competitions in the world — Johann Sebastian Bach Competition in Leipzig — found a high professional level and competitiveness of Ukrainian musical performance.

Three bright Ukrainian women-composers — Stephania Turkevych-Lukianovych, Halyna Ovcharenko and Iryna Gould — for various reasons were in Great Britain and sought to integrate into a new cultural environment but at the same time directed considerable efforts to promote Ukrainian culture, creating a positive image of Ukraine, performed (and are performing) as real cultural ambassadors of Ukraine abroad.

Comparative musical and cultural research done by the representatives of music cultures of Romania and Ukraine George Enescu and Borys Liatoshynskyi proved universalism and complete professional self-realization of both artists although they lived and worked in socio-cultural systems of different types, revealed the retaining in the work on folk-songs sources, the influences of romanticism and the latest musical currents of the first half of the twentieth century, the similarity of genre-style preferences, tendency to artistic and pedagogical activity.

Finally, an overview of the creative achievements of Ukrainian scholarships of the Programs of the Minister of Culture and National Heritage of Poland “*Gaude Polonia*”, who became successful musicians, educators and music-public figures, was carried out.

In general, this monograph demonstrates different types and levels of dialogism in art — in composer's work, music and performance activities and cultural and artistic practices of national, international, and global nature. Ukrainian art of the 21st century rests on the best the traditions of national culture and at the same time are modern, feed on the latest cultural practices and uses the latest technologies and tools. Ukrainian musicians — composers, performers, musicologists, representatives of other arts with their active creative activity and high level of professionalism is constantly proving that they are an integral part of the European Cultural Community. The artists are not just self-expressing and familiarize the cultural community with their picture of the world or reflect on the topics of war. Each new artistic product of “Ukrainian production”, a concert, opera performance or scientific monograph, it opens the world of ancient and modern Ukraine, which today wins its right to self-determination, self-identification and an independent path of development in the circle of European countries.

Several relevant topics and promising directions have been identified that could become signposts for further development of Ukrainian Art Studies. For example, postcolonial studies that are at the initial stage of development in Ukraine. Deployment of postcolonial studies will allow in the future adjusting the ideas about the ways of development of Ukrainian musical art, its role and place in the European and world cultural heritage. In current socio-cultural metamorphoses significant role is played by memory studies and formation of a new culture memory that involves rethinking of the past, reconciliation of optics and revision of ideas about the events of history — both distant in time and those that are happening right in our eyes. Equally important can be comparative studies in art, which will help to distinguish common and distinctive features of different cultures, to promote better understanding of peoples and nations, the formation of intercultural dialogue on the basis of principles of equality, mutual respect and tolerance. The book demonstrates the prospect and importance of Ukrainian-European dialogues in the field of culture and art, both for the development of Ukrainian art itself and to increase the visibility of its achievements in the world cultural space.

The author believes in the high spiritual potential of Ukrainian art and its tremendous ability to restore the lost qualities of the interpersonal dialogue, because art itself is a environment of formation and conservation of human in man, even in the crisis situation of civilization.

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

Олена Миколаївна Берегова

**УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВО
В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ
КУЛЬТУРНОМУ ДІАЛОЗІ**

Монографія

Редактор

Алла Нечипоренко

Технічне редагування,
комп'ютерна верстка

Лілія Фадейкова

На суперобкладинці використано картину італійського художника
Ораціо Джентілескі "Щасливе суспільство, яке перемогло нещастя"
(1624-1625 рр., зберігається в Музеї Лувр у Парижі).

У художньому оформленні монографії використано
графічні роботи Якова Гніздовського".

Інститут культурології

Національної академії мистецтв України
бульвар Т. Шевченка, 50-52, к. 710, Київ, 01032

Свідоцтво про внесення до Держреєстру
ДК № 3329 від 09.12.08.

Підписано до друку 25.02.2025. Формат 70х100 1/16. Папір офсетний.
Друк офсетний. Обл.-вид. арк. 25. Ум. друк. арк. 22,6.