

УДК 780.647.2.087.1:78.071.1[Цепколенко](477)(045)
DOI: 10.31318/2522-4190.2024.139.300960

ВАСИЛЕНКО О. В.

Василенко Ольга Валентинівна — кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри історії музики Київської муніципальної академії музики імені Р. М. Глієра (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4431-8515>

lhvslnk@gmail.com

© Василенко О. В., 2024

ПРИНЦИПИ МУЗИЧНОЇ МЕМОРІАЛІЗАЦІЇ ТРАГЕДІЇ ГОЛОДОМОРУ В ОПЕРІ ВІРКА БАЛЕЯ «ЧЕРВОНА ЗЕМЛЯ. ГОЛОД»

Аналітичною базою музикознавчого дослідження творчих принципів меморіалізації історичних подій обрано оперу «Червона земля. Голод», створену В. Балеєм (нар. 1938) на тему Голодомору. Напрям відображення трагедії у творчості українського митця діаспори сягає гострої емпатичної фази музичного виголошення трагедійних подій штучного голоду-геноциду. Персоналістичний дискурс вербального та музичного наративів авторів лібрето та музики опери ґрунтується на особистому досвіді переживання геноциду: голод в опері стає метафорою насильницької смерті, засобом знищення етнічних та людських цінностей та прямим аргументом засудження кримінальних наслідків імперської агресії тоталітарного СРСР та його антиукраїнської політики. Звернення до травматичних зон пам'яті у тематиці оперного твору генерує засоби символічної реалізації особливої форми культурної пам'яті, що сприяє усвідомленню власної ідентичності. Тип композиторського висловлювання В. Балея в опері «Червона земля. Голод» спирається на вокальні прийоми європейської експресіоністської опери. Традиційний шар української етнічної музики у форматі специфічних прийомів цитування поєднується з використанням авангардних технік. Авторське мислення спрямоване на трансформацію традиційних жанрових форм фольклорних обрядових пісень, використання пародії, гротеску, викривлення музичної стилістики звукових норм поховальних ритуалів. Травматична зона пам'яті митця діаспори торкається рівня метакатегорії інтонаційного образу світу (Ю. Чекан). Авторські інтонації опери В. Балея моделюють спотворений інтонаційний образ скривдженого звукового ландшафту *Pax Sonoris* — етнічного звукового образу світу, колишньої неподільної цілісності звукового універсуму традиційної культури, своєрідної естетичної категорії краси. Музична драматургія репрезентує руйнацію національної ідентичності вражаючого масштабу, що торкається також параметрів рідної віри, загалом загальнолюдських гуманістичних цінностей. У підсумку, тип драматургії та стилістика опери суголосна з творчим досвідом музичної меморіалізації теми геноцидів, апробованим європейською культурою.

Ключові слова: українська опера, творчість композиторів діаспори, пам'ять культури, фольклор, жанрова трансформація..

Вступ. В умовах повномасштабного вторгнення особлива роль у констатації трагічної актуальності загроз української ідентичності належить, зокрема, українським композиторам, творчість яких яскраво й переконливо меморіалізує Голодомор у

світовій академічній культурі. Композитори Євген Станкович, Іван Карабиць, Валентин Бібік, Левко Колодуб, Геннадій Ляшенко, Віктор Камінський, Левко Колодуб, Леся Дичко, Ганна Гаврилець, Ігорь Щербаков, Геннадій Сасько, Юрій Ланюк, Олександр Яковчук, Богдана Фроляк, Віктор Степурко, Галина Овчаренко, Сергій Ярунський, Олександр Родін, Володимир Павенський, Євген Петриченко та Вірко Балеї є авторами опусів на зазначену тему. Їх музика торкається травматичних зон вітчизняної історії, імпульси увічнення та пам'ять про трагедію сповнені концептуальним глибинним рівнем осмисленням подій Голодомору. Розкриваючи цю тему, композитори слугували певним «оберегом» національної самобутності України. У 1998 році Маріян Коць — дослідник та меценат, представник діаспорних кіл, зазначав: «... нація, яка хоче бути гідною нацією, а не тільки народом, бо народ може згинуть, а нація виживає, мусить викривати злочини, заподіяні їй народу. Ми мусимо жити, а якщо ми не усвідомлюємо навіть такого факту як голодомор, ми самоліквідуємося. Нас якраз до того спрямовують» [Веселова, 2008, с. 328].

Тема Голодомору як творчий феномен поступово окреслює власні контури у музиці різних історичних етапів. В епоху першого голодомору відчутно мультиплікується тема смерті у творчості українських композиторів, а у панахидах 1920-х років особливими засобами музичної виразності акцентуються біблійні теми Голоду і Морю, явно проєктуючись на фізичні параметри людського життя. У наступному етапі (20–30-ті роки минулого століття) тема голодної смерті вкорінюється у музичному фольклорі, принаймні вона постає в окремих трансформованих жанрових зразках того часу (у коліскових, у думках та голосіннях). Композиторська творчість 30-тих років епохи другого Голодомору у поодиноких зразках піднімає цю тему, викладаючи її дещо езоповою мовою. Довгий час цю тему оминають, і третій голодомор-геноцид 1940-х років постає у творчості композиторів початку ХХІ століття, які поєднують її з трагедією депортацій. Музична творчість 80-тих років ХХ століття в окремих опусах композиторів-нонконформістів торкається цілого комплексу тем злочинних дій влади СРСР щодо «денафіціації» та руйнування норм традиційного життя і господарства українців, що складає певні передумови інтеграції теми Голодомору в музику. І лише у 90-тих роках ХХ століття при підтримці діячів діаспори відбувається остаточна кристалізація теми Голодомору та її інтеграція в академічну музичну творчість українських композиторів. Окрім просвітницької діяльності українських інтелектуалів, дисидентів, силами діаспори були організовані суспільно-значущі фестивалі, «Панорами» та тематичні конкурси композиторів. Українські митці подавали твори зі спеціальною присвятою темі Голодомору. З 1992 року тема набула чітких контурів як у критичній діяльності українських музикознавців [Чекан, 1999-а; 1999-б], так і в академічній музиці українських композиторів, що звучала на концертах міжнародного музичного фестивалю «Київ Мюзик Фест», на спеціальних конкурсах композиторів імені подружжя Коць, численних тематичних *Панорамах музики композиторів України* у Львові, Харкові, Одесі.

Чинниками інтеграції цієї складної теми стає синергія суспільно-значущих та індивідуальних імпульсів, що відображають дві форми та два паралельних вектори буття історії. *Чітка хронологія* фіксує її події у логічному лінійному розгортанні. Відгомін цих подій через певний «ювілейний» інтервал сприяє формуванню комеморіальної традиції. Другий вектор історії — *особиста пам'ять*. У цьому напрямі, позбавленому раціонального виміру, творчі інтенції композиторів у відображенні подій Голодоморів спрямовуються як патріотичними імпульсами, так і їх особистим досвідом: як свідків трагедій, як літописців родинних історій, з контурів яких складається історія Бать-

ківщини, завдячуючи яким, трагедії голодоморів постають у вимірах пам'яті та пост-пам'яті. Спеціальна предметна сфера сучасної гуманітаристики *memory studies* вивчає феномен пам'яті у дискурсі зарубіжної [Assmann, 2008] та вітчизняної [Культура пам'яті, 2023] культурології. Видається можливим поширення напрацювань та здобутків меморативних досліджень культурної пам'яті на царину музикознавства. Відтак, помітні тенденції звернення зони уваги до травматичних подій, фрагментованості та вибіркості актів, що фіксуються пам'яттю митця, відчутно трансформуються, позбуваючись елементів рацію, фокусуються на станах страждання та пошуку шляхів спасіння через ствердження різних змістових акцентів та варіативності Архетипів.

Творчі інтенції авторів музики на тему Голодомору спрямовують формат інтонаційного висловлювання до гостро емоційного, що сягає навіть гранично напруженої емфатичної фази «музичного виголошення» трагедійної теми. При цьому композиційні техніки спираються на стильові константи українського фольклорного мелосу в оспівуванні гармонії краси рідної землі, одночасно з гострими звуковими формами музичного авангарду, суголосними емоційному стану відчуття жахиття та безпорадної реальності подій Голодомору. Різке коливання протилежних полюсів емоційної насиченості контрастних типів музичної стилістики створює неймовірно високий градус внутрішнього напруження партитур. Психологічна загостреність драматургії численних опусів зазвичай спрямовується композиторами від трагедійності «Голгофи Голодомору» — до катарсичного просвітлення з домінуванням тематизму фольклорного нахилу, що маркує етнопростір рідної землі.

У творах, меморіалізуючих Голодомор, архетип Батьківщини постає як його варіант — архетип Стражденної Батьківщини. Національне забарвлення провідних образів кожного музичного твору є параметром цілісності, запорукою життєстійкості. Непорушність стильових параметрів національної культури відчутно оприявлює енергію стійкості генетичного стрижня українського народу, централізує націєтворчий дискурс творів на тему Голодомору та підкреслює його значущість у річищі вітчизняної меморіальної музичної практики.

Рецепція Голодомору у творчому досвіді українських музикантів діаспори має свої особливості. Зазвичай, її базисом є особистий досвід переживання митцями голоду-голодомору у дитячі роки, травми депортації та втрати зв'язків з рідною землею, з Батьківщиною. Як наслідок, тема Голодомору як творчий феномен масштабує меморіальну палітру, маніфестуючи цілий комплекс травматичних зон пам'яті: етнічної історії, власної пам'яті, пам'яті культури. Композитор Вірко Балея та Богдан Бойчук — автор п'єс, що стали літературним джерелом лібрето, — були безпосередніми свідками епохи Голодомору, тортур та страти українців голодом, пережили досвід примусового витіснення з Батьківщини, трагедію втрати рідної землі. Травми їх пам'яті суголосні з травмою втрати власної ідентичності, а її символічна ревіталізація та відродження вбачаються у зверненні до трагедії Голодомору у власній творчості.

Аналіз публікацій. Науковці з різних галузей вітчизняної гуманітаристики звертаються до вивчення широкого предметного кола меморативних практик, торкаючись, зокрема, й актуальної проблематики трансформації культури пам'яті за кризових умов та опрацьовуючи практики її збереження [Культура пам'яті, 2023]. Особливої вагомості у зазначеній музикознавчій царині набувають статті Оксани Гармель, яка проводить дослідження культурної пам'яті митців у контексті усвідомлення феномену діаспори як окремої культурної спільноти, спеціально фокусуючись на постаті Вірка Балея [Гармель, 2018]. На сьогодні цілісна панорама творчих портретів композиторів діаспори ХХ століття, серед яких і Вірко Балея, отримала ґрунто-

вне висвітлення у монографії Ганни Карась [Карась, 2012]. В іншій праці дослідниця висвітлює риси опери В. Балея «Червона Земля. Голод» у візіях постмодерну [Карась, 2013]. Олена Берегова на сторінках монографії «Діалог культур: образ Іншого в музичному універсумі» розкриває історію постановок опери В. Балея, відмічає риси експресіонізму та наслідування традицій композиторів ХХ століття [Берегова, 2020, с. 73–75]. Важливими для розуміння твору є авторські рефлексії самого композитора, розкриті у інтерв'ю з О. Щетинським [Балей, 2012]. Зазначимо також внесок Олександра Щетинського у дослідження життєтворчості В. Балея: переконливе спростування міфів, виправлення помилок авторитетних видань на основі виключно верифікованих фактів [Щетинський, 2019].

Мета статті — висвітлити особливості музичного прочитання теми Голодомору в опері Вірка Балея «Червона земля. Голод» крізь призму особистісних детермінант пам'яті митця діаспори.

Наукова новизна. Вперше музично-театральний твір Вірка Балея розглянуто з позицій унікальної моделі опери, що втілює *horror*-контент, базується на перекладенні європейського вектору експресіоністської опери і одночасно — на звуковому ландшафті різних обрядових форм української культури. **Методологічне підґрунтя дослідження** складають наступні методи: *біографічний* (для з'ясування обставин життя та освіти, особливо — в еміграції, у період формування композиторської вправності Вірка Балея), *компаративний* (для виявлення рис унікальності та спадкоємності розглянутого музично-театрального твору по відношенню до попередніх зразків жанру), *структурно-функціональний*, *жанрово-стильовий та інтонаційно-драматургічний методи* (для цілісного аналізу твору), а також *метод театричного узагальнення* (для підведення підсумків).

Результати дослідження. Наприкінці ХХ століття, у 80–90-ті роки, тема Голодомору продовжує стверджуватися у персональних творчих вимірах митців української діаспори. Знаменними подіями її музичної меморіалізації стали твори масштабних жанрів: симфонія-реквієм Олександра Яковчука «Тридцять третій» та опера Вірка Балея «Червона земля. Голод».

Одноактна опера про Голодомор (перша редакція) була написана у 1985 році Вірком Балеєм у трьох сценах на лібрето Богдана Бойчука. Українець за походженням, Вірко Балеї з 1949 року мешкає у США¹. У своєму поважному віці композитор, піаніст, диригент, музикознавець, викладач, громадський діяч В. Балеї на сьогодні має доволі широку сферу діяльності. Його творчість завжди торкалася «гостро дра-

¹ Вірослав Петрович Балеї народився 21 жовтня 1938 р. у місті Радехів (зараз Львівська область). Його батько Петро Несторович Балеї — свідомий борець за незалежність, воїн ОУН, під час Другої світової війни на три роки був ув'язнений у концтаборі Освенцим як український націоналіст. У повоєнні часи родина мешкала переважно у таборах для переселенців. Вірко Балеї змалку мав схильність до музикування. Саме у німецькому таборі м. Регенсбург у період 1947–1949 рр. він опановує мистецтво гри на фортепіано під проводом знаного музиканта, палкого пропагандиста української фортепіанної музики Романа Савицького (1907–1960). Заняття з Р. Савицьким, українським піаністом з Галичини, який набув професійну музичну освіту у Василя Барвінського у Вищому музичному інституті імені Миколи Лисенка у Львові, визначили український вектор музичного мислення митця, а також стильовий напрям та подальший шлях розвитку Вірка Балея. Етап професійного становлення завершується у 1962 р.: В. Балеї закінчує Каліфорнійський інститут мистецтв (відомий до перейменування як Лос-Анжелоська консерваторія), де його наставниками були відомі музиканти: піаніст Ерл Вурґіс (1912–2006) та композитор Моріс Ругер (1902–1974).

матичної тематики, що складає зони травми української історії, травми культурної пам'яті ... в якій трагедія нації передана як глибоко пережита особиста драма» [Гармель, 2018, с. 13]. Композитор не полишає зв'язків із Батьківщиною: регулярне відвідування ним рідної України триває з 1974 року. Його вплив, як оповісника теми Голодомору, визначний: усі вітчизняні композитори, з якими склалося тепле особисте спілкування Вірка Балея у 80-ті роки, створили масштабні знакові твори на тему Голодомору. Це львів'янин Юрій Ланюк, харків'янин Валентин Бібік, кияни Іван Карабиць, Євген Станкович та багато інших.

Тема трагічних сторінок української історії, зокрема — Голодомору, віднайшла відбиток і у царині власної творчості В. Балея у музично-театральному жанрі. Музикознавці відмічають унікальний внесок митця у розвиток оперного жанру в контексті епохи постмодерну. Зокрема, Г. Карась зазначає актуальність, гуманістичну спрямованість і виховний потенціал твору: «Його опера “Червона земля. Голод” є яскравим постмодерним твором, який посідає вагомe місце у розвитку сучасної світової опери, а завдяки розкриттю теми Голодомору в Україні у молодих людей формується застереження до тоталітарних режимів, які продукують масове насильство та геноцид» [Карась, 2013, с. 105].

Дійсно, опера В. Балея про Голодомор є єдиним на сьогодні завершеним твором на цю тему в українській музиці. Сучасний український композитор Олександр Родін (нар. 1975) у особистому спілкуванні свого часу повідомив про задум написати оперу про Голодомор на текст Неди Неждани «Голос тихої безодні», але з 2018 року твір з різних причин досі не завершений.

Лібрето опери Вірка Балея створено Богданом Бойчуком (1927–2017) на драматичному матеріалі власних п'єс «Голод» та «Приречені любити». У бесіді з О. Щетинським В. Балея зазначив, що п'єса Б. Бойчука «Голод» дуже йому сподобалася, а наявність двох головних персонажів (Чоловік і Жінка) та відсутність масових сцен привабили з практичного боку побудови оперної драматургії.

Опера активно перероблювалася, масштабувалася або скорочувалася протягом значного часового проміжку — з 1985 року і до наших днів. Стимулом для такої роботи було бажання автора побачити твір на сцені, щоби донести світові жахливу правду про Голодомор. До речі, композитор зазначає, що в Америці замало професійних оперних театрів — тих, що були б спроможні поставити масштабну сучасну оперу, радше їх зацікавить камерний формат. Тож, твір має три редакції. Перший (камерний) варіант був створений у 1985 році. У другій редакції (1995–1997) опера була спеціально адаптована для режисера Юрія Ілленко, який мав поставити її на театральному відділенні Університету в Лас-Вегасі, де викладав Вірко Балея, але проєкт не був реалізований.

Третя редакція твору здійснена у період 2007–2012 років, коли опера ставилася декілька разів та знов піддавалася переробкам. Такий довгий шлях втілення творчого задуму засвідчив ретельне опрацювання надскладної, як для музично-театрального жанру, теми. Навіть місцевість, де Вірко Балея писав та редагував оперу на цю складну травматичну тему, вплинула на свідомість композитора. Штат Арізона на високогір'ї має землю червоного кольору. У розмові з О. Щетинським композитор повідомляє: «Саме тоді постала ідея назвати оперу “Червона земля. Голод”» [Балея, 2012]. Місцевість вразила митця множинністю змістового потенціалу. Тема Голодомору в опері постає крізь вимір концепту «смерть», що асоціюється переважно з червоним кольором та вербалізується через метонімічний образ розлитої крові. Але кров тут є і своєрідним символом життя: у найбільш пронизливій сцені духовної

трансформації, прозріння, головний герой опери годує власною кров'ю немовля, чим і врятовує його від голодної смерті. О. Щетинський відзначає поліфонію наративів, притаманну опері «Червона земля. Голод» відповідно законам жанру, «у якому наявні драматичний конфлікт, взаємодія різних персонажів, поєднання зовнішньо-сюжетного і внутрішньо-психологічного розвитку, — вимагає від композитора музичного відповідника до цих драматургічних ознак. Значна частина твору — це діалог двох головних персонажів, протилежних за своєю морально-етичною сутністю: Чоловіка (колишнього партійного функціонера-розкуркулювача) і Жінки — селянки з малою дитиною на руках (її чоловіка вбили за спротив під час колективізації). Голод їх зрівняв, усі на межі загибелі. Головний «двигун» твору — внутрішнє переображення циніка й ката (Чоловіка), який урешті-решт рятує дитину, що помирає, ціною свого життя. Із подивом він усвідомлює, що здатен покохати Жінку. Їхнє кохання постає присудом долі, а обставини голодомору — фатумом, що перериває потяг до щастя» [Щетинський, 2019, с. 60–61].

2007 року В. Балей, працюючи професором Гарвардського університету, завершив створення клавіру третьої редакції опери, скерувавши цю версію для солістів та фортепіано. У наступному році в рамках великої конференції з нагоди 75-річчя Голодомору у Гарварді відбулось перше виконання опери, а згодом прем'єру повторили у Нью-Йорку для сесії ООН. «Це зрушило справу з місця, твором зацікавилася Бостонська опера, відбулися перемовини із кількома фундаціями, але життя внесло свої корективи. Я тяжко захворів, і наступні три роки пропали. В 2011-му я відновив роботу, спершу зробив версію із камерним оркестром, а невдовзі — з повним оркестром» [Балей, 2012]. Також автор опери повідомив авторці цієї статті в особистому листуванні про те, що найновіша редакція опери 2022–2024 років має вже україномовну текстову версію.

Таким чином, одноактна опера на лібрето Б. Бойчука має декілька вербальних і музичних версій. Камерний варіант написаний для п'яти солістів: Жінка (лірико-драматичне сопрано), Мужчина/Чоловік (драматичний тенор), Батько Жінки (баритон), Поет (контратенор) та Стара Жінка (мецо-сопрано); камерного хору та інструментального ансамблю: флейти, гобой, кларнет, валторни, фортепіано, арфа, група ударних інструментів, струнні (лише скрипки та віолончелі). Версія для повного виконавського складу передбачала участь одинадцяти вокалістів, камерного хору та симфонічного оркестру розширеного складу. Коло дійових осіб значно розширено: окрім зазначених у камерній версії для п'яти солістів, залучені ще п'ять Жінок (три сопрано та дві мецо-сопрано) та примарного персонажу «Голос з Розп'яття» (контратенор). Версія для повного симфонічного оркестру, хору та солістів 2001 року надрукована у видавництві «Troppe Note Publishing, Inc». Завдячуючи люб'язному дозволу композитора, музичну структуру опери розглянуто саме за цим варіантом партитури.

У Києві відбулися, принаймні, три прем'єри опери «Червона земля. Голод» (у камерному, повному варіантах та у вигляді сюїти). 2012 року вона була представлена у камерному і до того ж, скороченому варіанті, а у повному прозвучала у наступному році [Міжнародний форум, 2013]. Окремі частини опери у вигляді сюїти були презентовані 6 жовтня 2012 року на концерті-закритті ХХІІІ Міжнародного фестивалю «Київ Музик Фест–2012» у Національній філармонії України. Сюїта включала чо-

тири частини: «Інтродукція», «Колискова», «Година вовка» та фінал під назвою «Вічне сяйво»¹.

Вдала форма сюїти та переконлива інтерпретація гранично чітко сконцентрували музичну драматургію на основній лінії, що пов'язана із динамікою взаємин Мужчини² та Жінки. Образ Мужчини (партійного функціонера) постає на початку опери концентратом маскулінної агресивної сутності, що відчуває себе природньо у ситуації навали, експансії. Цей персонаж є гостро конфліктним і виступає антагоністом до образу Жінки, який уособлює вищі моральні та людські якості добра, чистоти, чеснот. Динаміка розгортання їх конфлікту веде до поступового пробудження енергії добра, до переродження та очищення душі колишнього функціонера — агресивного персонажа, сповненого цинізму і зневіри. У фіналі опери перед лицем смерті він щиро сердно намагається врятувати життя дитини ціною власного життя — годує маля кров'ю, що витікає з його рук, у відчай розбитих об цвяхи Розп'яття.

Світова прем'єра твору Вірка Балея «Червона земля. Голод» відбулася в рамках Міжнародного форуму пам'яті жертв Голодомору у Національній опері України 21 листопада 2013 року. Складну для виконання та сприйняття оперу представили американські та українські митці — кращі творчі сили двох країн. Вони виявилися спроможними досконало виконати інтонаційно складний твір сучасності, при цьому делікатно та переконливо втілити специфічні звукові комплекси певного «шок-контенту» травмуючих фізіологізмів деяких епізодів опери.

У початковому оркестровому епізоді опери, що має авторське визначення *Intrada*, композитором експонується інструментальна тема різкого неприємного звучання. Цей музичний епізод відразу ж «врівноважується» наступним, сповненим звуковою гармонією, певною ідилією етнопростору. Картини української родючої землі візуалізуються на мультимедійному екрані: відеоряд супроводжує виконання опери. Зазначений образ змальований лагідними, майже пасторальними тембрами дерев'яних духових інструментів. Сольний монолог контрастенора — експозиція образу Поета, чергується зі звучанням хорових епізодів. У цій сцені одночасно та по черзі звучать тексти різними мовами. Так, партія Поета — англійська, хор співає українську народну пісню в оригіналі («білим» звуком і з аутентичним текстом). Друга сцена побудована на оркестрово-хоровому розгортанні мелодії пісні «Вербовая дощечка», інструменти оркестру дублюють та визвучують окремі вокальні лінії.

Народна пісня «Вербовая дощечка», що цитується В. Балеєм, належить до весняного обрядового циклу. Це веснянка з виразною дансантиною мелодією, співогра, текст та рухи якої максимально символізовані. Зокрема, важливим видається міфологічний підтекст вербальної складової: образ місточка, що складається з вербових дощечок (символізує рух сонця по небу, маркує перехід дівчини у стан заміжньої жінки). Пісня є популярною у просторі сучасної академічної музики: її цитує Б. Фроляк у симфонії «Пісні зірок» (програмний твір, заснований на повісті М. Коцюбинського «Тіні забутих предків»). Б. Бебих, досліджуючи симфонію Б. Фроляк, повідомляє, що композиторка загалом оминає традиції М. Скорика, який озвучив цей сюжет у музи-

¹ Виконавці: симфонічний оркестр Національної філармонії України під орудою Віталія Протасова та солісти, серед яких тенор Джон Дайкерс (США) і сопрано Тамара Ходакова (Україна). Співачка замінила американку Лору Д. Бон, яка не мала можливості дістатися Києва, хоча й була заявлена у програмі як виконавиця жіночої партії [Міжнародний форум, 2013].

² У лібрето Б. Бойчука цей персонаж названий «Мужчина», нами зберігається авторській неймінг.

ці до фільму С. Параджанова, і вдається до цитування народної пісні «Вербовая дощечка», яка супроводжує сцену весілля Івана і Палагни, «моделюючи звучанням цитати всесвіт природи і всесвіт людської душі» [Бєбих, 2023, с. 43]. Мелодія доручена «челесті, яка завдяки своєму тембровому забарвленню звучить віддалено і ніби проривається крізь загальний темний, напружений фон. Повторюється пісня чотири рази повністю без скорочень. В останньому проведенні мелодична лінія стає дискретною: перша фраза розділяється на мотиви, завдяки паузам; друга — так само, проте наприкінці востаннє у збільшені. Також протягом ц. 10–11 композиторка використовує флексафон, чиє звучання додає містичного, загадкового колориту» [Бєбих, 2023, с. 55].

В опері ця пісня також віднаходить своєрідне використання. Хор у першій сцені співає мелодію відкритим звуком, м'яко, моделює навмисно пласке неприємне звучання. Зазначене співвідноситься з візуальним сюжетом, що демонструє кадри праці збирачів зерна — селян, зайнятих механістичною роботою, у «закольцованому» безкінечному повторі. Цей принцип безкінечної репризності відеоряду підкріплено принципом розгортання тематизму: мотиви народної пісні мультиплікуються у декількох пластах оркестрової фактури. Зазначений комплекс призводить до різкої метаморфози у сприйнятті презентованої хороводної пісні, її первісного енергетичного поля. Веснянка-гра «Вербовая дощечка» на кульмінації свого звучання переходить у режим емоційного крику, що у поєднанні з принципом повторності монотонної остиглого мелодії моделює жанрові риси голосіння. Композитор майстерно відтворює мертвенний простір цієї лубочної картинки роботи співаючих селян, збирачів врожаю. Танцювальні рухи хороводної пісні перетворюються на механістичні, *Pax Sonoris* відчутно трансформується майже карнавальним прийомом¹. Саме таким чином композитор вдається до викривлення початкової гармонії обрядового етнопростору. З'являються образи смерті, тліну, на тлі спотвореної пісні озвучуються відповідні сцени «Інкантації для ночі. Кладовище».

У сцені на кладовищі музика В. Балея відчутно апелює до епізоду чорної меси з «Фантастичної симфонії» Г. Берліоза, який відтворював оркестровими барвами схожу ситуацію шабашу відьом у відповідності до літературної програми симфонії. Ремінісценції музики французького композитора підкріплені як тематично, так і вибором особливого рідкісного тембру інструмента дерев'яної духової групи. В. Балея використовує той самий різновид кларнета — сопраніно, у поєднанні з тематичним наповненням його партії — музичним мотивом-символом смерті *Dies irae*.

Значення хору у цій сцені також є провідним. Партії жіночого хору розшаровуються принаймні на три лінії, самостійного значення набувають мотиви сольних ліній жінок (з хору). Сучасними жорсткими інструментально-оркестровими та вокально-хоровими засобами відтворюється фантазмагорична картина сюрреалістичного ритуалу причастя живих і мертвих, що його виконують вагітні жінки. Вони волають до своїх померлих чоловіків, аби ті благословили ненароджених дітей в їхньому лоні.

Кантиленне Аріозо Поета у третій сцені опери стилістично вирішене у традиціях співу епохи бельканто. Тембр надвисокого чоловічого голосу звучить лірично і дещо відсторонено. Краса музики цього аріозо вражає бахівською величчю пасіонів. Автор навмисно акцентує засобами полістилістики повний дисонанс просвітленої музики із змістом поетичного тексту, що відповідає колізіям трагічного сюжету. Со-

¹ *Pax Sonoris* — концепт цілісності «звукового ландшафту» локального етнічного всесвіту, зроблений дослідниками позаєвропейських традиційних культур, може бути застосований і у цьому обраному контексті.

льний номер поета сприймається як пронизливе божевільне пророцтво: за змістом лібрето Поет втратив волю і розум.

У сцені № 3 божевільний Поет чує голос від Розп'яття: «Що бачиш?» і відкажує: «Бачу, кипить казан, що піддувається вітром з півночі». Ці слова трактуються символічно: тут вказаний напрям «адреси» агресорів-кривдників (північний сусід). А текст видає алюзію іншого твору — молитви Катерини Мотрич. Ці асоціації більш чітко розкривають змістову сутність діалогу Поета та Голосу з Розп'яття: «Господи! Вседержителю наш! Чи ж ти осліп від горя і людських гріхів! Поглянь — червона орда знову жнивує на моїй землі». Також у діалогічній сцені окреслений жахливий наслідок наслідки божевільня оскаженілих від голоду жінок тих часів — канібалізм: «Ганно! Ганно! Блаженна Ганно! Стеряна Ганно! Дитя в казані зварила і як вовчиця рвала його зубами, і вила, вила, вила, аж холонули далекі світи...» [Мотрич, 1992]¹.

Надією на покарання грішників звучить пророцтво Господа: «Від півночі зірветься халепа на осадників землі сієї...». Попри це, Поет визначає стан неймовірного горя, що зараз охопило його, а згодом, за пророцтвом самого Поета, охопить і людство.

У фінальному розділі Аріозо поета звучання коди експонує неймовірну красу та гармонійність музики, що підпорядкована символічним знакам скорботи. Поет констатує власну духовну кризу та зневіру: ним — людиною, що має чуйну душу, втрачені почуття любові до Всесвіту та надія на підтримку Господа. Споглядаючи масові смерті та божевільня народу, поет дорікає власним чуйним очам, що «усе бачать», зрікається любові Господа, дорікає його вустам, з яких не чути слів розради та підтримки. Фінальні слова Аріозо «І несуть їх у долину, Де мовчать Його вуста, скуплені байдужістю... Колись я їх любив... А може, навіть зараз» — озвучуються подовженими мотивами, заснованими на інтонації *lamento*. Мелодиці фінального повільного розділу аріозо властиві низхідний рух голосів та інтонація «зітхання» у вокальній партії. У цьому фрагменті унаочнюються ті сучасні методи композиційної техніки, якими керувався В. Балей, моделюючи звуковий комплекс позареального світу, що нібито існує у божевільній свідомості поета. Композитор залучає електронні ресурси: в партитурі передбачено використання комп'ютера, партія якого має специфічне «примарне» звукове наповнення. За волею композитора, тут транслуються синтезовані тони Шепарда (*Shepherd Tones*), за тембральною суттю кожна штучна фонація тут є звуковою ілюзією. У партитурі автор зазначає: «*Shepherd Tones glissandi*», ним передбачено використання колажу одночасного живого тембрального та електронного синтезованого звучання інструментів. Глісандо (*glissando*) як виконавський прийом у партії фортепіано та інструментів струнної групи поєднується з глісандуючим звучанням примарного тону Шепарда. Водночас у парадоксальному саунд-поєднанні (арфа та мідні інструменти) звучить музичний символ смерті — пасакалія. Певний патерн у партитурі спрямований на відтворення та повторення її ритмоформули. Тобто, полістилістичний компонент музики В. Балея моделює певний колаж стилів, складовими якого є: сучасні звукові форми (для їх відтворення композитор запозичує авангардні техніки у поєднанні з різними елементами барокової музики — музично-риторичні фігури, знаки скорботи), романтичні стильові ознаки образів смерті та тліну (як-от тембральні барви оркестру Г. Берліоза, метроритмічна «формула» пасакалії).

¹ Саме на текст Катерини Мотрич у 1992 році Іван Карабиць написав кантату на тему Голодомору «Молитва Катерини».

Музичні контури образу Жінки в опері змальовують ліричні барви. Загострений емоційний тонус вирізняє та забарвлює усі музичні сцени за її участю. Вони немов «просякнуті» святою місією материнства, енергією жіночості. Ці якості є непорушними складовими морального стрижня героїні, що підсилюють її місію протистояння смерті навіть у страшних умовах вирування голодного мору, у часи відчаю. Колискова — провідний номер з четвертої сцени опери, яку співає Жінка своїй дитині, яка знаходиться на порозі голодної смерті, — є тихою кульмінацією у розвитку сюжетної колізії страшного випробування¹. Музичний тематизм партії Жінки побудований на традиційних магічних «інтонаціях заколисування», містить вокалізи та ліричні пісенні епізоди широкого дихання. Але сам текст колискової має вербальне кліше «краще заснути», що повторюється як заклинання. Вбачаємо у цьому відтворення народної традиції «смертенної» колискової², але загалом, у опері В. Балея загальний стильовий тонус музики тяжіє до норм експресіоністської оперної драми з відповідними сюжетами. І провідна лінія — приреченість дитини «на смерть», і фонації співачки у колисковій, місцями відтворюють специфічні експресіоністські вокальні прийоми звуковідтворення — шепотіння. Початковий епізод номеру містить експозицію тематизму, у якому використані традиційні інтонами звернення до маленької дитини, синсемантичні склади колискової («лю-лі» у приспіві). Образ Жінки постає в ореолі лагідного материнства: тембр сопрано звучить повнозвучно, наповнено, лірично. Переважає кантиленийний тип інтонування — особливо у безтекстовому вокалізі, побудованому на розспівуванні голосних звуків. Деякого психологічного напруження Колискова Жінки набуває у другому епізоді, де у оркестровому вступі експонується нова інструментальна тема з алюзивною відсилкою до ламентозних інтонацій відомої «Слізної» («Lacrimosa», № 7 з Реквієму В. А. Моцарта). Водночас, фактурні прийоми нагадують тему-серію — автор вдається до композиційних принципів додекафонної музики. Її особливості знаходять віддалене відображення у цьому полістилістичному фрагменті другого епізоду Колискової. Логіка побудови музичного висловлювання навмисно порушується: єдина тематична лінія композитором розчленовується паузами. Цей прийом неприродно структурує кантиленну мелодію, групуючи її на двозвучні мотиви. Перший та другий звуки мотивних побудов принципово доручені партіям інструментів різних оркестрових груп, просторово віддалених. Таким чином, В. Балея наслідує і деяку відповідність пуантилістичним принципам.

Фінальний третій епізод Колискової Жінки драматизується, кантиленні побудови зникають, вокал перетворюється на заклинання Жінки. Оригінальні прийоми вокального та інструментального звуконаслідування пташиних голосів звучать у високому регістрі, відтворюючи символічну картину вознесіння душ убієнних голодом (символічно відображених у образах пташок). Вокальна партія цієї сцени звучить з текстом заколисування («лю-ля, лю-ля-ла»), водночас імітує курликання журавлів у надвисокому регістрі співочої фонації партії сопрано, цей прийом мультиплікується — підтримується інструментальним звуконаслідуванням, що сприймається доволі зловісно.

¹ Номер загалом вдало доповнює цілу низку колискових, що їх виконують жіночі персонажі опер ХХ століття. Зазначимо у цьому ряду Колискову Марі (третя сцена першої дії опери А. Берга «Воцек»), Колискову Клари (перша сцена першої дії опери Дж. Гершвіна «Поргі і Бесс») та Колискову Розумниці (фінал опери-казки «Розумниця» К. Орфа).

² Про цей різновид колискових пише Оксана Марчун [Марчун, 2023, с. 86].

Подальші сцени опери розкривають сюжетні колізії лібрето у драматичному ключі. Велика кількість фонацій немов фіксує стани болісних мук голоду, насильства, поступового вмирання та перемоги смерті над життям. Жанрові ознаки пасакалії, поховального маршу, примарної дзвоновості презентують картини зруйнованого Всесвіту — «червоної землі», мертвенного світу. На цьому тлі мимоволі «підносяться» та домінують маскулінні форми мілітарі-звучання. На тлі страшних картин руйнації доль героїв, вирування образів голоду та численних смертей, сюрреалістичних похоронних обрядів, що проводяться як у криводзеркальному світі, відбувається переродження свідомості головного героя — Мужчини. Картини похорон та голосінь, церковних обрядів відспівування померлих зливаються у єдиний жахливий звуковий комплекс, що розгортається відповідно подіям, зазначеним у лібрето. Епізод лібрето «Мовчазна похоронна процесія» озвучує музика фантасмагоричного обряду Парастаса (сцена «Упокой його рум'яну душу»), побудованої на пародійному викривленні знайомих обіходних мотивів панахид, молитов. У звуковому ландшафті Червоної землі у своєму реальному, не спотвореному вигляді, звучать лише наспіви народних голосінь.

Напливами, без лінійного розгортання з'являються та зникають лише декілька сюжетно оформлених ліній, як-от: кілька жінок йдуть хоронити онука (сюжет похорону). Вони виконують поховальне голосіння (поховальний обряд) і несуть лопати як ікони (пародія на хресну ходу). Мужчина в мундирі марширує позаду, наглядаючи за жінками.

У фіналі опери Поет неначе огортає мертвенну пустелю Червоної землі світлими мотивами народної інструментальної музики: він імпровізує на сопілці (інструментальний епізод у п'ятій сцені). Саме у цій сцені звучить певна музична відповідь на воляння до Господа: у партитурі усіх оркестрових партій визначена алеаторична (хаотична) імпровізація на стиль піснеспівів київських Ірмологіонів (автор надає ремарку: «*Style of Kievan Irmologionian Chant*»).

У передостанній сцені знесилений чоловік (Мужчина) помирає від голоду. Він нагодував власною кров'ю дитя, чим врятував його життя. Жінка творить над ним молитву, просить у Небес їжу і таким чином бажає причастити душу Мужчини «святими дарами». Перед смертю чоловік звертається до Святого Отця, благає про спасіння народу та дякує за пізнання Істини. Фінальна сцена опери «*Postludium: Tren-Lament*» вирішена як цілком інструментальна: людські голоси зникають, трагічні мотиви оркестрових груп немов фіксують кроки шляху Голгофи. За душами померлих відспіваний відпуст, вони — прощені, набули вічного буття. Стражденна Україна пододала свій *Lento doloroso* — шлях скорботи; усе завмирає на порозі Вічності та нового повороту.

Висновки та перспективи дослідження. Аналіз опусу «Червона земля. Голод» надав змогу виявити образно-стильові джерела музики опери Вірка Балея, а також відтворити контури унікальних рис жанрової моделі та сюжетних колізій, віднайти витоки тих традицій, на які спирається композитор. Виявлено, що напрям інтерпретації теми Голодомору в опері детерміновано особистісним досвідом композитора, що своєрідно спрямував вектори пам'яті митця діаспори.

Оперу розглянуто з позицій унікальності її жанрової моделі, що вдало втілює *horror*-контент. Доведено, що індивідуальність жанрового вирішення базується на переосмисленні традицій експресіоністської опери. Викрито полістилістичні принципи, що реалізуються в опорі на різні форми цитування, альязій європейських форм поминальної музики різних композиторів, які поєднуються з відтворенням мелосу

різних обрядових форм української фольклорної традиції та духовно-релігійної музичної культури.

Перспективи подальшого дослідження вбачаються у компаративних розвідках. Провідним фокусом порівняльного дослідження має стати інтерпретація музичного фольклору у концептуальному ракурсі опусів на тему Голодомору. Перспективи подальшого дослідження вбачаються у компаративних розвідках. Провідним фокусом має стати розгляд шляхів інтерпретації музичного фольклору у концептуальному ракурсі опусів на тему Голодомору. Принаймні, у декількох подібних творах митців діаспори звернення до української пісенності має символічну форму відображення наслідків травми культурної пам'яті, шляхів її подолання та ствердження національної самоідентифікації. У композиторів «материкової України» інтерпретація фольклорних джерел, зазвичай, має більш широку палітру: від масштабування образу стражденного українського народу, який проходить хресні муки страшних випробувань, — до ствердження непорушної величі Батьківщини, констатації вітаїстичної сили її музичних першоджерел, духовного стрижня українців. Саме ця тенденція є провідною на концептуальному рівні у композиторських техніках меморіальних творів на тему Голодомору, автори яких вдаються до ідеї ствердження основ національної музичної культури, відтворення гармонії первинного «інтонаційного образу світу» (Ю. Чекан) як найвищої цінності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Балея Вірко. Мужчина, Жінка і Вічність [інтерв'ю з О. Щетинським про оперу «Червона земля. Голод»]. *День*. 2012. 2–3 листопада. С. 21.
2. Бебих Б. Симфонія №2 і «Пісні Зірок» для симфонічного оркестру Богдани Фроляк: специфіка формотворення : дипл. робота ...освітнього ступеня «Бакалавр». Київська муніципальна академія музики імені Р. М. Глієра. Київ, 2023. 95 с.
3. Берегова О. *Діалог культур: образ Іншого в музичному універсумі*. Київ: Ін-т культурології НАМ України, 2020. 304 с.
4. Веселова О. Відданість Україні: труди й дні Маріяна Коця. *Проблеми історії України: факти, судження пошуки*. Київ: Ін-т історії України НАН України, 2011. № 20. С. 325–334.
5. Гармель О. Феномен діаспори в аспекті пам'яті культури (на прикладі творчості Вірка Балея). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2018. Вип. 121. С. 7–18.
6. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття : монографія. Івано-Франківськ: Типовіт, 2012. 1162 с.
7. Карась Г. Тема Голодомору 1932–1933 років в Україні в контексті музики постмодерну: на прикладі опери Вірка Балея. *Культура і сучасність : наук. альманах*. Київ: Мілленіум, 2013. Вип. 2. С. 102–107.
8. Культура пам'яті. Гендерні рецепції. Локальні історії : зб. наук. статей та тез / Упор. Демещенко В., Король Д. Київ: Інститут культурології НАМ України, 2023. 120 с.
9. Марчун О. Вплив колискової пісні на свідомість і підсвідомість дитини. Онірична та апотропеїчна функції. *SWorldJournal*. 2023. Вип. 2(17-02). С. 74–88. DOI: <https://10.30888/2663-5712.2023-17-02-028>
10. Мотрич К. «Молитва за убієнних голодом». URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=4752> (дата звернення: 12.02.2024).

11. Міжнародний форум пам'яті жертв Голодомору — 80 : буклет / Упор. Копиця М., Степанченко Г. Київ: Центрінформ, 21.11.2013–23.11.2013.
12. Чеқан Ю. Інтонаційний образ світу: монографія. Київ: Логос, 2009. 227 с.
13. Чеқан Ю. Трагічні акорди фестивалю. Міжнародний музичний фестиваль «Київ Музик Фест» (1990–1999). Матеріали преси, фотодокументи, програми. Київ: Центрмузінформ СКУ, 1999. С. 156–158.
14. Чеқан Ю. Увічнення в музиці. Міжнародний музичний фестиваль «Київ Музик Фест» (1990–1999). Матеріали преси, фотодокументи, програми. Київ: Центрмузінформ СКУ, 1999. С. 184.
15. Щетинський О. Вірко Балеї: музичний міст між світом і Україною. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журнал*. Київ, 2019. № 2 (43). С. 49–66.
16. Assmann J. Communicative and cultural memory. *Cultural memory studies* / Erll A., Nünning A. (Ed.): An international and interdisciplinary book handbook. Berlin — New York: Walter de Gruyter, 2008. P. 109–118.

REFERENCES

1. Balei, Virko (2012). «Muzhchyna, Zhinka i Vichnist»: [interview z O. Shchetynskym pro operu Virka Baleia “Chervona zemlia. Holod”]. [«Man, Woman and Eternity»: [interview with O. Shchetynskyi about Virka Balei’s opera “Red Earth. Famine”]. In: *Den [The Day]*, November 2–3. P. 21 [in Ukrainian].
2. Bebykh, B. (2023). Symfoniia № 2 i «Pisni Zirok» dlia symfonichnoho orkestru Bohdany Froliak: spetsyfika formotvorennia [Symphony No. 2 and «Stars’ Songs» for Bohdana Frolyak Symphony Orchestra specifics of forming]. Bachelor thesis (musicology science), R. Glyer Kyiv Municipal Academy of Music, Kyiv [in Ukrainian].
3. Berehova, O. (2020). Dialoh kultur: obraz Inshoho v muzychnomu universumi. [Dialogue of cultures: the image of the Other in the musical universe]. Instytut kulturolohii Natsionalnoi akademii mystetstv Ukrainy, Kyiv, 304 p. [in Ukrainian].
4. Veselova, O. (2011). Viddanist Ukraini: trudy i dni Mariiana Kotsia. [Loyalty to Ukraine: works and days of Marijan Kots]. In: *Problemy istorii Ukrainy: fakty, sudzhennia poshuky. [Problems of the history of Ukraine: facts, judgments and searches]*. Instytut istorii Natsionalnoi akademii mystetstv Ukrainy, Issue 20, Kyiv, pp. 325–334 [in Ukrainian].
5. Harmel, O. (2018). Fenomen diaspori v aspekti pamiaty kultury (na prykladi tvorchosti Virka Baleia). [The diaspora phenomenon in the aspect of cultural memory (on the example of Virko Balei’s work)]. In: *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho [Scientific Bulletin of the National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky]*, Issue 121, Kyiv, pp. 7–18 [In Ukrainian].
6. Karas, H. (2012). Muzychna kultura ukraïnskoi diaspori u svitovomu chasoprostori XX stolittia : monohrafiia. [Musical culture of the Ukrainian diaspora in the world time-space of the 20th century: monograph]. Typovit, Ivano-Frankivsk, 1162 p. [In Ukrainian].
7. Karas, H. (2013). Tema Holodomoru 1932–1933 rokiv v Ukraini v konteksti muzyky postmodernu: na prykladi opery Virko Baleia. [The theme of the Holodomor of 1932–1933 in Ukraine in the context of postmodern music: on the example of Virko Balei’s opera]. In: *Kultura i suchasnist : naukovyi almanakh. [Culture and modernity: scientific almanac]*. Millenium, Kyiv, Issue 2, pp. 102–107 [in Ukrainian].
8. Demeshchenko V., Korol D. (Upor.) (2023). Kultura pamiaty. Henderni retseptsii. Lokalni istorii: zb. nauk. statei ta tez [Culture of memory. Gender receptions. Local stories : coll. of science

articles and theses. Instytut kulturolohii Natsionalnoi akademii mystetstv Ukrainy, Kyiv, 120 p. [in Ukrainian].

9. Marchun, O. (2023). Vplyv kolyskovoï pisni na svidomist i pidsvidomist dytyny. Onirychna ta apotropoïchna funktsii. [The influence of a lullaby on the child's consciousness and subconsciousness. Oneiric and apotropaic functions]. In: *SWorldJournal*. Issue 2 (17–02), pp. 74–88. DOI: <https://10.30888/2663-5712.2023-17-02-028> [in Ukrainian].

10. Motrych, K. (1992). «*Molytva za ubiiennykh holodom*» [«*Prayer for hunger killed*»]. Available at: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=4752> (accessed: 12.02.2024) [in Ukrainian].

11. Kopytsia M., Stepanchenko H. (Upor.). (2013). Mizhnarodnyi forum pamiati zhertv Holodomoru — 80 : buklet. [International Forum of Memory of Holodomor Victims — 80: booklet / Comp. by M. Kopytsia, G. Stepanchenko]. Tsentrinform, Kyiv, 21.11.2013–23.11.2013 [in Ukrainian].

12. Chekan, Yu. (2009). Intonatsiinyi obraz svitu: monohrafiia. [Intonational image of the world: monograph]. Lohos, Kyiv, 227 p. [in Ukrainian].

13. Chekan, Yu. (1999). Trahichni akordy festyvaliu. [Tragic chords of the festival]. In: Mizhnarodnyi muzychnyi festyval «Kyiv Muzyk Fest» (1990–1999). In: *Materialy presy, fotodokumenty, prohramy. International music festival «Kyiv Music Fest» (1990–1999)*. [Press materials, photo documents, programs.]. Tsentr muzinform Spilky kompozytoriv Ukrainy, Kyiv, pp. 156–158 [in Ukrainian].

14. Chekan, Yu. (1999). Uvichnennia v muzytsi. [Perpetuation in music]. In: Mizhnarodnyi muzychnyi festyval «Kyiv Muzyk Fest» (1990–1999). Materialy presy, fotodokumenty, prohramy. International music festival «Kyiv Music Fest» (1990–1999). [Press materials, photo documents, programs.]. Tsentr muzinform Spilky kompozytoriv Ukrainy, Kyiv, p. 184 [in Ukrainian].

15. Shchetynskyi, O. (2019). Virko Balei: muzychnyi mist mizh svitom i Ukrainoiu. [Virko Balei: a musical bridge between the world and Ukraine]. In: *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho : nauk. zhurnal*. [«Chasopys»: Journal of the P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine: science. magazine]. Issue 2 (43), p. 49–66 [in Ukrainian].

16. Assmann, J. (2008), "Communicative and cultural memory". *Cultural memory studies*. An international and interdisciplinary book handbook. Eds. Erll A. and Nünning A., Berlin — New York: Walter de Gruyter, pp. 109–118 [in English].

OLHA VASYLENKO

Vasylenko, Olha — Doctor of Philosophy in Art Criticism, Associate Professor, Head of the Department of Music History, Glier Kyiv Municipal Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4431-8515>

lhvslnk@gmail.com

DOI: 10.31318/2522-4190.2024.139.300960

PRINCIPLES OF MUSICAL MEMORIALIZATION

THE TRAGEDY OF THE HOLODOMOR IN THE VIRKA BALEY`S

OPERA «RED EARTH. FAMINE»

The relevance of the study. The theme of the Holodomor as a creative phenomenon gradually outlines its contours in the music of various historical stages. The musical creativity of the 80s of the 20th century forms certain prerequisites for the integration of the theme of the Holodomor in

music. In the 90s of the 20th century, with the support of diaspora figures, the final crystallization of the theme of the Holodomor and its integration into the academic musical creativity of Ukrainian composers. The reception of the Holodomor in the creative experience of Ukrainian musicians of the diaspora has its own characteristics. Usually, its basis is the personal experience of artists experiencing hunger and famine in their childhood, the trauma of deportation and the loss of ties with their native land, with the Motherland.

The main objective of the study is to explore the vectors of musical interpretation of the Holodomor theme in Virko Baley's opera «Red Earth. Hunger» through the prism of personal determinants of the memory of the diaspora artist. **The methodology** includes *biographical* (to find out the circumstances of life and education, especially the moments of formation of Virko Baley's compositional skill during the Ukrainian and emigration periods), *comparative* (to identify the features of the uniqueness and continuity of the considered music and theater work in relation to previous samples of the genre), *structural-functional*, *genre-stylistic*, *intonation-dramaturgical* methods (for a holistic analysis of the work) and *theoretical generalization method* (for summing up).

Results and conclusions. The personalistic discourse of the verbal and musical narratives of the artists of the diaspora, the writer Bohdan Boichuk (the author of the libretto) and Virko Baley (the author of the music of the opera) is based on the experience of the genocide. Ways of artistic image of the tragedy in the V. Baley's opera, a Ukrainian artist of the diaspora, reflects the high-pitched emphatic phase of the musical enunciation of the tragic events of the artificial famine-genocide. The image of hunger in the opera becomes a metaphor for violent death, a means of destroying ethnic and human values, and a direct argument for condemning the criminal consequences of the imperial aggression of the totalitarian USSR and its anti-Ukrainian policy. Appeals to traumatic areas of memory in the theme of an opera work generate means of symbolic realization of a special form of cultural memory, which contributes to the awareness of one's own identity. The type of composer's expression of V. Baley in the opera «Red Earth. Hunger» is based on the vocal techniques of European expressionist opera. The traditional layer of Ukrainian ethnic music in the form of specific citation techniques is combined with the use of avant-garde techniques. The author's thinking is aimed at the transformation of traditional genre forms of folklore ritual songs, the use of parody, grotesque, distortion of the musical stylistics of sound norms of funeral rituals. The traumatic memory zone of the diaspora artist touches the level of the meta-category of the *intonation image of the world*. The author's model opera of V. Baley's the distorted intonation image of the offended *Pax Sonoris* sound landscape — the ethnic sound image of the world, the former indivisible integrity of the sound universe of traditional culture, a kind of aesthetic category of beauty. The musical drama represents the destruction of the national identity on an impressive scale, which also affects the parameters of the native faith, generally universal humanistic values. As a result, the type of dramaturgy and stylistics of the opera are consistent with the creative experience of musical memorialization of the topic of genocides, approved by European culture.

Keywords: Ukrainian opera, creative opus of diaspora composers, cultural memory, folklore, genre transformation.