

УДК 78.036(477):78.03(=411.16)](045)
DOI: 10.31318/2522-4190.2024.139.301118

СОЛОМОНОВА О. Б.

Соломонова Ольга Борисівна — доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри історії світової музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3058-425X>

solo55mono@gmail.com

© Соломонова О. Б., 2024

УКРАЇНСЬКА МУЗИКА З ЄВРЕЙСЬКИМ АКЦЕНТОМ: «ШІСТЬ ЄВРЕЙСЬКИХ МЕЛОДІЙ» ЮРІЯ ІЩЕНКА, «CARPE DIEM» ОЛЕГА БЕЗБОРОДЬКА

Представлено єврейський дискурс української академічної музики. Проаналізовано два твори сучасних композиторів, пов'язані з адаптацією єврейського інтонаційного матеріалу: «Шість єврейських мелодій» Юрія Іщенка та «Carpe diem, або Якби Бетховен жив в Одесі» Олега Безбородька. Опуси досліджено в інтонаційно-драматургічному, зокрема компаративному аспекті, крізь призму тенденцій модерної інтертекстуальної стратегії. Виявлено, що інтертекстуальні показники названих творів охоплюють різні рівні. Відкритий інтертекстуальний контент — використання першоджерел: різножанрових автентичних мелодій з колекції М. Береговського «Єврейський музичний фольклор» (Ю. Іщенко) і культових тем Л. ван Бетховена впереміж із просторічними єврейсько-одеськими мелодіями (О. Безбородько). Серед вишуканих інтертекстуальних механізмів — введення символічних співавторів (Береговський — у Іщенка, Бетховен — у Безбородька), темброві рішення (апеляція до головних інструментів єврейського побутування: скрипки у Ю. Іщенка, гобоя і кларнета у О. Безбородька), вербальні алюзії до «Хава нагіла» («Радіймо, радіймо! Радіймо і триумфуймо!») через натяк на тему «Оди радості» («Carpe diem»). Аналітично доведена наявність альтернативних жанрово-стильових і образно-семантичних стратегій щодо цитування. У «Шести єврейських мелодіях» це поглиблення закладеного в архаїчному прототексті трагізму через концентрацію типової для єврейського фольклору плачової семантики. Стиль, незважаючи на жанрове розмаїття (лірична, коліскова, фрейлехс, наспів без слів) — монологічний, замкнений на відтворенні «чистої» єврейської інтонаційності. Натомість іронічно-ігрове фентезі «Carpe diem», сповнене меніпейних інтонаційно-сміслових аберацій, тематичної конвергенції та диз'юнктивного синтезу (сакральні бетховенські теми Долі та Оди Радості в симбіозі з просторічними «Цыпленком жареным» і «Сім-сорок»), демонструє здатність зближати і поєднувати антитези контраверсійного інтонаційного світу. Стиль твору — полілексичний, інтенсивно діалогічний — перевертає усю ієрархію верхньо-низових культурних координат і, відкидаючи ціннісний підхід, звертає у «кокон» часи, стилі, жанри.

Ключові слова: сучасна українська музика, інтертекстуальність, фольклор, цитата, стиль, жанр, єврейська інтонаційність, глобалістичні тенденції.

Вступ. Єврейська тема — досить затребувана мистецька ідея. Величезний обсяг її творчої презентації свідчить про потужні резонанси єврейської культури у сві-

товому мистецтві. Серед прикладів її адаптації в українському художньому просторі — твори Ісаака Бабеля і Юхима Ладиженського, автора циклу ілюстрацій до розповідей І. Бабеля, «одеський сатирикон» Іллі Льфа та Євгена Петрова, графічний триптих «Бабин Яр. Дорога приречених» Василя Овчинникова, картини Олександра Ройтбурта (зокрема цикл «Если в кране нет воды»), фільми «Бабин Яр» (режисери Микола Засєєв-Руденко, Ксенія Ковальова, 2002) і «Вигнанець» з пронизливою музикою Євгена Станковича (режисер Володимир Савельєв, премії «Золотий глобус» та «Оскар», 2001).

Потужну панораму єврейської теми в Україні розгортають музичні твори, що стали реакцією на події безпрецедентного Голокосту — вбивства 1941 року фашистами понад шістьдесят тисяч євреїв-киян у Бабиному Яру. Першим до цієї теми, поряд із потужною асиміляцією єврейської інтонаційності, звернувся Дмитро Клебанов у симфонії № 1 «В пам'ять про жертви Бабиного Яру» (1945). Наступною спробою «викричати» цю тему стала «Колискова для Бабиного Яру» (1954) Рівки Боярської — написана на ідиші пісня-голосіння за знищеними єврейськими дітьми на вірші Овсея Дриза. Подальше звернення до болючої теми позначили Вісім фресок «Над Бабиним яром» і камерна симфонія «Біль Бабиного Яру» Володимира Губи (1989 рік). Потужним апофеозом цієї теми в українській музиці є Кадиш-реквієм Євгена Станковича за поемою «Бабин Яр» Дмитра Павличка (1991). І хоча події Бабиного Яру продовжують пропалювати українських митців (згадаймо «*Wind from Podil*» з «*Opera Lingua*» Іллі Разумейка та Романа Григоріва¹), єврейський дискурс української музики не обмежується контентом Бабиного Яру, отже — потребує наукової уваги і розширення аналітичної парадигми.

Аналіз публікацій. Проблема музичної юдаїки у різноманітних її аспектах і жанрових форматах давно привертає увагу дослідників. Серед основних проблемних зон юдаїки в зарубіжній проєкції відзначимо такі: специфіка єврейського фольклору (жанровий склад, музичні інструменти, мелодико-ритмічні та ладові структури, виконавство); внесок єврейської цивілізації та митців єврейської національності у становлення світової культури; Біблійна тема в мистецтві; репрезентація єврейської інтонаційності в академічній творчості.

Праці, дотичні до заявленої у статті проблематики, можна згрупувати за двома напрямками: 1) ті, що вивчають специфіку єврейської музичної культури — як автентичної, так і віддзеркаленої в академічній традиції; 2) такі, що розробляють питання інтертекстуальності музичного твору.

Відносно першого напряму спостерігається наявність чималого корпусу публікацій. Серед розвідок фольклорної скерованості, що репрезентують єврейську традиційну музику як унікальний феномен з архаїчним корінням і потужною інтеграцією у світову культуру, на особливу увагу заслуговують фундаментальні труди Авраама-Цві Ідельсона (*Idelsohn A. Z.*). Поміж значного обширу його робіт особливо цінною є праця «*Jewish Music in its Historical Development*» («Єврейська музика в її історичному розвитку») [Idelsohn, 1929].

Осмилення Біблійної теми, що почалось з роботи Дж. Б. Мартіні (*Giovanni Battista Martini*) «*Storia della musica*» (Історія музики) [Martini, 1967], продовжується й сьогодні, свідчення чого — фундаментальна розвідка М. Горалі (Moshe Gorali) «*The Old Testament in Music*» («Біблія в музиці») [Gorali, 1993], де розглянуто більш ніж

¹ Тут сцена розстрілу євреїв розгортається під «Friling»-танго Аврома Брудно на вірш Шмерке Качержинського, який був створений на смерть його жінки Барбари у Віленському гетто.

десять тисяч творів на біблійні сюжети 1640 композиторів, представників 38 національностей. На особливу увагу зарубіжних дослідників заслуговує проблема відтворення єврейської інтонаційності — серед іншого, цьому аспекту присвячено розділ «Єврейські образи та єврейський мелос у світовій музиці» з фундаментальної єврейської електронної енциклопедії¹ (зазначимо найімовірно повну відсутність інформації про українську музику — згадано лише Юдіф Рожавську).

В українському музикознавстві, на відміну від світового, єврейський дискурс — не часто відвідувана територія. Культовою фігурою у цій площині є Мойсей Береговський — репресований у сталінські часи вчений світового рівня, який присвятив життя збиранню, каталогізації та вивченню єврейської традиційної музики: за період 1927–1948 років ним було зібрано кілька тисяч фонографічних та нотних записів єврейського музичного фольклору в Україні, Білорусії, Литві. Донедавна в різні роки, в різних видавництвах світу публікувалися лише окремі частини його спадку, іноді — у неповному вигляді. Повне видання п'ятитомного дослідження М. Береговського «Єврейський музичний фольклор» дочекалось свого часу в 80-90-ті роки ХХ століття, ставши важливим кроком у світовій юдаїці (це збирання є опорним щодо пошуку першоджерел у циклі Ю. Іщенка). Кульмінаційна подія на шляху наукового визнання колекції — п'ять компакт-дисків, підготовлених київським Центром досліджень історії та культури східноєвропейського єврейства [Береговський, 2013]. Тут вперше всі матеріали М. Береговського зібрані до купи.

Після довгої «фігури умовчання», спровокованої антисемітською політикою СРСР і застарілим комплексом сором'язливості щодо єврейської теми, до її глибокого опрацювання в широкому соціокультурному та жанрово-інтонаційному контексті вже у ХХІ столітті звернулася Тетяна Волошина в дисертації «Музичний простір єврейських містечок східноєвропейського регіону (XIX — початок ХХ століття)» [Волошина, 2010].

Друга проблемна зона статті — інтертекстуальність — доволі досліджена наукова сфера. Серед робіт такого роду в українському музикознавстві — дисертації «Музична полістилістика у світлі теорії інтертекстуальності» Юлії Грібіненко [Грібіненко, 2006] та «Інтертекстуальність в українській музиці двадцятого століття: інтонація, жанр, стиль» Євгенії Харченко [Харченко, 2011], статті «Семантична „гра” в музичній мові Василя Барвінського» Олександра Козаренка [Козаренко, 1998], «Інтертекстуальні зноски в трьох романсах Б. Лятошинського на вірші китайських поетів» Ігоря Савчука [Савчук, 2006], декілька робіт авторки цієї публікації, серед них «Intertextual routes of contemporary music: associative music text issue» («Інтертекстуальні маршрути сучасної музики: проблема асоціативного музичного тексту») [Соломонова, 2022]. Не вдаючись до широкого аналізу проблеми, засвідчимо важливість інтертекстуальності як царини активації сенсів і часто — полістилістичних інтенцій твору.

Вивчення наукової літератури, дотичної до проблематики статті, виявило наступне: на рівні дослідження єврейської музики в її автентичному та соціокультурному сегменті українське музикознавство, незважаючи на відсутність постійної розробки проблеми, має повноцінну наукову традицію — першої черги, завдяки ґрунтовним працям М. Береговського і Т. Волошиної. Натомість у сфері дослідження композиторської творчості, пов'язаної з адаптацією жанрово-інтонаційної системи єврей-

¹ World ort. Электронная еврейская энциклопедия. КЕЭ. Том 5 : Еврейское искусство и фольклор. Музыка. 1990. URL: <https://eleven.co.il/jewish-art/music/12870/>

ської музики, спостерігається майже повна відсутність аналітичної рефлексії. Виключення — матеріал Олени Д'ячкової «Zur musikalischen Gestaltung von Babyn Jar» («Музичне втілення образу Бабиного Яру») [Dyachkova, 2017], присвячений соціокультурним контекстам та, менше, інтонаційному аналізу опусів відповідного змісту. Втім, єврейський дискурс української музики не обмежується темою Бабиного Яру, а з часу видання цієї статті в академічній музиці України з'явилися унікальні твори, ще не відрефлектовані у музикознавчих публікаціях. Недостатня вивченість композиторських реалізацій єврейського дискурсу в українській модерній музиці, поряд з його жанрово-інтонаційною унікальністю і значенневою глибиною, викликають потребу ґрунтовного дослідження окресленої проблематики.

Мета статті — презентувати музикознавчу аналітику творів «Шість єврейських мелодій» Юрія Іщенка та «Carpe diem» Олега Безбородька, що представляють контрастні версії єврейського дискурсу української академічної музики ХХІ століття.

Наукову новизну статті забезпечує відсутність аналітично-компаративного дослідження названих творів.

Методологічне підґрунтя (Methodological Framework). Специфіка матеріалу зумовила адаптацію таких методів дослідження: *джерелознавчого* — щодо пошуку фольклорних джерел циклу «Шість єврейських мелодій» Ю. Іщенка; *герменевтико-семантичного*, який дав змогу розкрити інтонаційно-образну специфіку аналізованих творів; *компаративного* — при дворівневому аналітичному зіставленні а) цитованого матеріалу з його композиторською версією, б) двох досліджених у статті творів; *інтонаційно-драматургічного аналізу* — при розкритті їх музичної специфіки.

Результати дослідження. Головні фігуранти статті — цикл «Шість єврейських мелодій» для скрипки і фортепіано Юрія Іщенка і «Carpe diem» Олега Безбородька — дві талановиті, але полярні версії інтонаційної матеріалізації єврейського дискурсу в українській музиці ХХІ століття. Для аргументації заявленого звернемося до аналітичної експозиції творів.

«Шість єврейських мелодій» Юрія Іщенка

«Здається, що тепер я іудей...»

Є. Євтушенко

У творчій спадщині Юрія Іщенка немало прецедентів звернення до різноетнічного фольклору. Серед таких — обробки українських народних пісень для різних складів, «Гуцульська пісня» для скрипки і фортепіано, Романс «Колискова» на вірші Лесі Українки, вокальний цикл «Календарні пісні», «П'ять українських народних пісень» для струнного квартету, «В'єтнамська сюїта» для симфонічного оркестру, «Шість японських віршів» для сопрано і арфи тощо. Увінчують фольклорно орієнтований пласт творчого доробку композитора чотири цикли, що опромінювали останні роки життя композитора: «Шість єврейських мелодій» (2016), «П'ять єврейських мелодій» (2016), «Чотири єврейські мелодії» (2016), «Три єврейські мелодії» (2018).

Особливість творів виявляється як у плані поки що єдиного композиторського звернення до колекції Мойсея Береговського «Єврейський музичний фольклор», так і в аспекті квесту, який створив Юрій Іщенко, не позначивши опертя композицій на фольклорні джерела (в особистій розмові на питання щодо наявності в циклах цитат композитор жартома відповів: «Я не пам'ятаю, шукайте!»).

Унікальність названих циклів полягає ще й у тому, що тут сплелися художні інтенції творців, об'єднаних стінами Київської консерваторії. Як згадував Юрій Якович, йому довелося зустрітися з Мойсеєм Яковичем під час навчання в консерваторії: студентом він був присутнім на засіданні Спілки композиторів України, де відбулось публічне «розп'яття» М. Береговського. Всесвітньовідомий етнолог, «плоть і кров» нашої альма матер, був ошельмований і вигнаний з консерваторії та Спілки композиторів України, зазнавши репресій і переслідувань. Трагічна історія М. Береговського, життєтворчість якого відтворила типовий сценарій тоталітаризму, є показовою для тих часів: 18 серпня 1950 року його було заарештовано за звинуваченням у націоналістичній діяльності та засуджено «за антирадянську пропаганду і агітацію та участь у контрреволюційній організації» на десять років виправно-трудових таборів. Лише з кінця 1980-х, більше ніж за двадцять років після смерті М. Береговського, було опубліковано його основні твори, що отримали широке міжнародне визнання¹.

Здійснена етнологом праця зі збирання єврейського фольклору на теренах України мала колосальне значення, адже голокост і сталінський антисемітизм стерли з лиця землі сотні тисяч носіїв однієї з найдавніших культур світу. Масштаби її поширення в Україні можна уявити з наведеної М. Береговським інформації щодо численності професійних музикантів-клейзмерів: «З матеріалів, зібраних мною, видно, що у кожній губернії в Україні було приблизно по 50–60 клейзмерських капел. Рахуючи в середньому по 6 чоловік у капелі, виходить... на губернію по 300 осіб музикантів. У тих шести губерніях, у яких було зосереджене єврейське населення в Україні (Київська, Волинська, Чернігівська, Полтавська, Подільська та Херсонська), було, таким чином, приблизно 1800 клейзмерів ...» [Beregovsky, 2001, с. 7]. Винятковим є ще й те, що титанічна праця зі збирання єврейського фольклору здійснювалась ученим не лише на теренах найбільших єврейсько-населених регіонів України, але й в місцях єврейських гетто у Чернівецькій та Вінницькій областях під час Другої світової війни, де ним було зафіксовано «пісні смертників».

Отже, звернення Ю. Іщенка до збирання М. Береговського, ім'я якого символічно проголошено у творі, є приношенням Майстру і не обмежується, як видається, етнічною зацікавленістю композитора. Народжений на півдні України, в Херсоні, який повсякчас був місцем осілості євреїв, Юрій Якович назавжди запам'ятав сторінки свого малечого херсонського життя, у тому числі єврейські погроми та розстріли під час Другої світової війни (з приватних бесід з композитором).

Як вдалося з'ясувати аналітично-компаративним шляхом, основою для створення циклу «Шість єврейських мелодій» слугували шість мелодій з перших чотирьох томів антології «Єврейський музичний фольклор», що налічують 834 пісенних і танцювальних зразки. Жанровий реєстр відібраних мелодій досить широкий і представницький щодо єврейської пісенно-танцювальної традиції. У першій частині адаптовано автентичний наспів без слів (том 4, мелодія № 9), що, за свідченням М. Береговського, «як самостійний жанр не часто зустрічається в музичному фольклорі інших народів, між тим у єврейському фольклорі цей жанр і за кількістю наспівів, і за художньою цінністю кращих зразків слід розглядати як один із найзначніших» [Береговский, 1999, с. 1]. Три любовні ліричні пісні (усі з розділу «Любовні пісні»

¹ Зазначу, що наш з Юрієм Яковичем спільний херсонський учитель Всеволод Володимирович Павкович — талановитий композитор, педагог і музикознавець, колишній викладач Київської консерваторії, теж був репресований і таким чином опинився в Херсоні.

другого тому «Єврейські народні пісні: любовні та сімейно-побутові») в адаптованому вигляді прозвучали в другій, четвертій і шостій частинах циклу (відповідно, друга частина — № 38, четверта — № 4, шоста — № 2). Першоджерело п'ятого номеру циклу, колискової, також знаходиться у другому томі зібрання (розділ «Сімейно-побутові пісні», № 205). Серединну, третю частину твору, позначає гумористична танцювальна пісня з ознаками фрейлехса (том 2, розділ «Гумористичні пісні», № 168).

Отже, жанрова панорама циклу репрезентує синтез протилежних образних начал єврейської музичної ментальності: ліро-епічної (наспів без слів), лірико-драматичної, представленої любовною піснею і колисковою (остання — так само, як в українській традиції, часто забарвлена трагічними обертонами), і гумористичної, з яскраво вираженою фрейлехсно-танцювальною основою. Привертає увагу виразна жанрова драматургія твору: ліро-епічний зачин наспіву без слів (1 частина); драматична любовна пісня, що займає центральну жанрову позицію і симетрично прошаровує цикл рефлексивно-сповідальним тоном (друга, четверта, шоста частини); нарешті, дві надважливі координати жанрової парадигми єврейської автентики — фрейлехс і трагічно забарвлена колискова, що відтіняють ліричну сповідь контрастами.

Компаративний аналіз оригінальних єврейських мелодій та матеріалу «Шістьох єврейських мелодій» Ю. Іщенко виявив наступне.

1. Демонструючи високий пієтет до першоджерела, композитор все ж досить вільно працює з матеріалом — утім, до тієї міри, доки оригінал залишається пізнаваним.

2. Заради ідентифікації єврейської інтонаційності автор, поряд із цитуванням оригінальних мелодій, майстерно репродукує «юдейський комплекс» засобів музичної виразності:

- на тембровому рівні — звернення до скрипки, культового інструмента єврейського побутування (згадаймо картини М. Шагала);
- у виконавській сфері — відтворення специфіки клейзмерівської інструментальної традиції через адаптацію типових фактурних прийомів народних скрипалів: академічне виконавство збагачується специфічними засобами інструментального інтонування клейзмерів з характерною для нього експресією засобів, пливким глісандованим звуком, вільним ритмічним і темповим «ковзанням» (звідси значна кількість специфічних показників характеру виконання, як-от *ad libitum*, *capriccioso*, *Quasi recitativo*, *stringendo*, *ritardando*, *rallentando*, ін.);
- на ладо-інтонаційному рівні — наслідування специфічних ладових структур єврейської автентики, почасти, опора на фрейгіш¹ з показовою для нього експресивною інтервалікою (збільшена секунда, тритонові співвідношення);

3. Генеральна тенденція конденсації іманентних властивостей єврейської інтонаційності функціонує й на композиційному рівні. Серед головних його ознак — імпровізаційно-розробковий принцип розвитку, структурна асиметрія, що засвідчує схильність єврейського фольклору до гнучкості і пластичності, підпорядкування формотворчих засобів типовим контрастно-жанровим зв'язкам, базованим на співставленні протилежностей (про це пише М. Береговський: «після прощальної, як і завжди після ліричних п'єс, виконувався фрейлехс» [Береговский, 1987, с. 21]. Пока-

¹ Як засвідчує М. Береговський, єврейські музиканти досконало володіли так званими зміненими фригійським і дорійським ладами. Щодо фрейгіша він писав: «Цілий ряд фактів може слугувати доказом того, що єврейські народні музиканти, як професіонали, так і любителі, відрізняли цей лад від гармонічного мінору. Клейзмери і кантори називали його «*фрейгіш*» (за середньовічним фригійським ладом)» [Береговский, 1987, с. 22].

зовим в аспекті контрастності складових єврейського виконання є темпове розгортання циклу з поступовим темповим уповільненням до точки золотого перетину (від Allegretto до Lento) і подальшим пришвидшенням до фіналу (від Lento, через Andante до найшвидшої останньої частини Allegro).

4. *Жанрова панорама циклу*, що розгортається переважно у двох протилежних координатах — драматичної лірики (протяжна, колискова, наспів без слів) і танцювальності (фрейлехс), неминуче захоплює і третій жанровий вимір — експресивну *плачовість*.

Серед прикладів такого тяжіння — робота композитора з ліричною мелодією другої частини. Експресивна, ламентозно забарвлена, вона сповнена голосильних інтонацій, гліссандо, збільшено-зменшеної інтерваліки. Форшлагги, примхлива синкопована ритміка, поряд із повсякчас низхідною графікою мелодичного руху, увиразнюють експресію мелодії та співвідносяться з імпровізаційною природою як ліричних жанрів загалом, так, особливо, з плачовою семантикою. Навіть танцювальні фрагменти циклу, базовані на фрейлехсі, подаються в модусі типового для єврейської ментальності *трагічного затанцювання*.

Таке поєднання непоєднуваного, свого роду «емоційний дуалізм» звучання складає серцевину єврейської ментальності і відображає специфіку унікального емоційного стану музики цього народу. Свідченням цього факту є різноманітні документальні першоджерела, присвячені специфіці клейзмерського виконавства: «По всьому містечку розносилися звуки фрейлехса, з ранку до вечора і з вечора до ранку <...> Ось радіє флейта, заливається бравурними трелями, ніби хоче заглушити печаль. Але в цій браваді стільки туги, стільки муки і відчаю, що, відчуваючи своє безсилля веселити, флейта починає захлинатись гучними риданнями. На товстій струні їй вторить жалібно скрипка» [Твердохлеб].

Плач-голосіння, символ багатівкової туги стражденного народу, постає домінуючим маркером національної ідентичності, в той час як плачова семантика стає глибинною ознакою самої інтонаційної матерії циклу, незалежно від жанрової диференціації матеріалу (така сама тенденція спостерігається в українському фольклорі та академічній музиці: у хорових моліннях Г. Гаврилець, почасти в «Боже мій, нащо мене Ти покинув», «Голосінні» І. Карабиця, «Українському реквіємі» О. Козаренка, і особливо — у відповідних фрагментах «Кадиш реквієму» і «Панахиди за загиблими від Голодомору» Є. Станковича, які сприймаються зараз як символ всенародного плачу за загиблими у нинішній жахливій війні).

4. Головний механізм роботи композитора з єврейським мелосом — *посилення експресії* — втілюється через такі параметри:

- зміна висотності мелодії з акцентом на посиленні тембрової напруги та підвищенні (важливою є виконавська реалізація названої тенденції скрипалькою Ніною Сіваченко: саме скрипка, інструмент з нефіксованою висотою звучання, дозволяє відтворити специфіку такої інтонаційності¹);

- збільшення гостроти мелодичної графіки через підкреслення експресії музичної матерії з акцентом на збільшених і зменшених інтервалах, альтерованих гармонічних сполученнях, глісандовано-півтонових пластах, квартових ходах (наголосимо: ямбічно та хореїчно акцентовані висхідні кварта є ознакою єврейського мелосу);

¹ Аналітичні спостереження над виконавським аспектом циклу зроблені на основі його прем'єрної презентації у НМАУ ім. П. І. Чайковського викладачами Ніною Сіваченко (скрипка) та Євгеном Дашаком (фортепіано).

- підпорядкування метроритмічної організації специфіці плачових жанрів із пріоритетом дискретності — часто це інтонаційний простір, розірваний паузами.

5. Типові тенденції циклу, що відтворюють специфіку єврейської інтонаційної ментальності — посилена амбівалентність образних станів і театралізована діалогічність. Що стосується першої тенденції, то вона спостерігається як на рівні співвідношення контрастних за жанрами частин (міжжанровий контраст), так і в сфері внутрішньожанрових розривних синтезів, найпоказовішим з яких є диз'юнктивний синтез танцювальності та ламентозності. Царина театралізованого діалогу реалізується через діалогічні відносини між скрипкою і фортепіано, прийоми контрастної поліфонії, контрастне розшарування голосів у партії кожного інструменту.

Отже, головною ідеєю «Шести єврейських мелодій» Ю. Іщенко є поглиблення закладених у фольклорних першоджерелах образних ресурсів з підкресленням типової для єврейської музики плачової семантики. Стиль твору, незважаючи на жанрове розмаїття (лірична, колискова, фрейлехс, наспів без слів) можна визначити як монолексичний, замкнений на відтворенні «чистої» єврейської інтонаційності. Образною домінантою циклу, поряд із загальним опроміненням української музики романтичною ідеєю, є властива єврейській ментальності тенденція до охоплення суперечливих, але єдиних сторін життя, які відображають специфіку Світобудови.

«Carpe diem», або «Якби Бетховен жив в Одесі» Олега Безбородька

*«Чому не можна перевернути світ?
Щоб поставити все догори ногами?*

Це було б краще ...»

М. Семенко. «Бажання»

Інший варіант Світобудови, заснований на постмодерністській стратегії *Ното ludens* та диз'юнктивному синтезі, — креативний опус Олега Безбородька «Carpe diem¹, або Якби Бетховен жив в Одесі»², створений до 250-річчя від дня народження Л. ван Бетховена. Апелюючи до меніпейної традиції та вільно перетинаючи національно-ментальні та стильові кордони, автор здійснює інтертекстуальну подорож великим часопростором культури. Відтворення меніпейної поетики, з характерним для неї поєднанням високого і низького, філософської глибини і профанного осміяння, пародійності і фантастичних ситуацій (чим не химерна вигадка «Бетховен-одесит?»), створює можливість вільної від будь-яких умовностей інтонаційної поведінки.

На відміну від Ю. Іщенко, який звернувся до маловідомих зразків єврейської фольклорної традиції та приховав свої наміри щодо цитування, поводження О. Безбородька з асоціативним текстом доволі відверте. Заявка, з одного боку, на бетховенську музичну символіку, а з іншого — на пісенно-танцювальний пласт переважно «єврейського розливу» — одразу визначена другою назвою твору «Якби Бетховен жив в Одесі» та підкріплена цитатним матеріалом, що репрезентує обох фігурантів музичної гри — Бетховена і Одесу (відповідно, теми Долі та «Оди радості» з П'ятої та Дев'ятої симфоній Бетховена — та мотиви «Цыпленок жареный» і «Сім-сорок»).

Виникає питання: на якій підставі названі пісні, що виконувались на всій території СРСР, ідентифіковані в статті як одесько-єврейський контент? Відповідь на це пи-

¹ У перекладі з латини — «Лови момент».

² Твір існує у двох авторських варіантах: 1) для фортепіано в п'ять рук, 2) для симфонічного оркестру. Викладені в статті аналітичні спостереження базуються на оркестровій партитурі.

тання міститься в авторському коментарі, розміщеному на титульному листі партитури. Будучи важливим для розуміння концепції та, головне — для усвідомлення «єврейського наголосу» аналізованого фентезі, допис сповіщає про наступне: «Зниження однієї з нот на півтона перетворює тему долі Бетховена на патетичного характеру мелодію у стилі *одеських клезмерів*. Це настрої тієї людини, яка може жити одним днем і долати всі життєві труднощі разом із *музикою та сміхом*» (виділено мною. — О. С.).

Як демонструє наведене висловлювання, унікальний саундскейп Одеси асоціюється у композитора саме з творчістю одеських клезмерів, які, судячи з представленої в «*Carpe diem*» інтонаційної картини світу, «з музикою та сміхом» виконують «Цыпленка жареного» і «Сім-сорок» — аналогічно до того, як мешканці Одеси, яка до сьогодні є «контейнером» для улюблених єврейських мелодій, завжди встановлювали тотожність між звуковим профілем свого міста і названими піснями.

Важливими в цьому плані є спостереження відомого одеського краєзнавця і письменника Олександра Розенбойма¹. Підкреслюючи, що одеські фольклорні та стилізовані під них пісні — явище унікальне, досі не вивчене, але давно прийняте як даність, дослідник зазначає: «По-справжньому єврейських, або просто написаних на єврейські теми, часто на суміші російської мови з ідиш, або тих, що виконували на єврейські, найчастіше клезмерські мелодії, було стільки, що одеські пісні зазвичай взагалі асоціювали з єврейськими» [Найдис]. Отож, не досліджуючи глибинну історію взаємовідносин єврейської автентики з одеським міським фольклором, можна зробити висновок про головне: названі пісні складають звуковий портрет Одеси та сприймаються і композитором, і самими одеситами як «лейбли» локальної ідентичності міста. Вочевидь, «Цыпленок» і «Сім-сорок» для О. Безбородька є невід'ємною частиною одеської повсякденності; це матеріал, який всередині різноголосого гамору та інтонаційної суміші Одеси «говорить сам за себе», даючи можливість почути Одесу такою, як вона є: легкою, сповненою іронізму та атмосфери шунд-музики (shund з ідиша — мотлох, щось несерйозне). На відміну від різної, аж до відверто негативної інтерпретації такої звукообразної системи у творах А. Берга, Г. Малера, А. Шнітке та ін., композитор подає клезмерівські мелодії в насмішкуватому, але виключно позитивному, майже опоетизованому плані, постійно «підтягуючи» їх до високої бетховенської символіки.

Незважаючи на відкритість намірів щодо цитованого матеріалу, у творі О. Безбородька представлено широке поле містифікацій — вже не на рівні камуфляжу задуму, як у Ю. Іщенка, а в суто інтонаційній інтризі, де важливу роль відіграє парадоксальне перевертання/зрощення сакрального і профанного тематизму. Обидві інтонаційні сфери, за задумом композитора, виявляються «сполучними посудинами», які дивовижним чином змінюють своє образне наповнення від комічного до трагічного і навпаки. Автор з легкістю жонглює верхньо-низовими координатами культури, надаючи їм нескінченний коридор трансформаційних можливостей та виявляючи спорідненість і навіть єдність тематичних контрагентів — високих бетховенських символів та одеського просторічного шансона.

Важливо, що попри значний набір формально присутніх тем, жодна з них, за винятком початкової теми Долі, не звучить в основному чи повному вигляді. Весь тематичний контент «*Carpe diem*» постає як інтегральна сума різно-ієрархічних еле-

¹ Олександр Юлійович Розенбойм (Ростислав Александров) — краєзнавець, журналіст, письменник, бібліофіл, член Національної спілки журналістів України — відомий своїми дослідженнями насамперед у краєзнавстві одеського краю.

ментів, співвідношення яких неначе стає інтонаційним доказом всезагальної системності та реалізує всі перехідні стани, засвідчені точними науками («квантові стрибки», за яких частки інтонаційної матерії з одного стану переходять в інший; «багатомірні реальності», у яких, за умови сприйняття обізнаним слухачем, можна одночасно почути і те, й інше).

Серед основних стратегій співвідношення бетховенського та одесько-єврейського матеріалу відзначимо такі: нашарування — закамouflьована присутність однієї теми в іншій; мерехтіння — з почерговим акцентуванням інтонаційних атрибутів різних тем; інкорпорація, що характеризується включенням до певної теми «приєднаних» елементів іншої.

Що стосується єдиного точного відтворення теми — воно теж грає на ідею містифікації. Йдеться про початковий показ теми Долі — хибний імпульс до сприйняття модерного твору як П'ятої симфонії Бетховена. Оманливий натяк підтримано збереженням усіх базових атрибутів теми: вона проводиться в до мінорі, *Allegro con brio*, фортіссімо, у струнних і духових. Кульмінація обману очікування — несподівана профанація теми Долі «одеським акцентом»: підміняючи культовий символ, звучить парадоксальний у цьому контексті початковий елемент «Цыпленка», увиразнений кардинальною зміною інтонаційних параметрів. Особливо помітними серед них є писклявий тембр кларнета-пікколо, характер виконання *esitando* (такий, що вагається), дискретне, з глумливо-стакатним пташиним «кряканням», проведення «Цыпленка» на *pp* і, що важливо — з додаванням до колись героїчної теми типової для єврейської інтонаційності збільшеної секунди (приклад 1).

Приклад 1
О. Безбородько. «Carpe diem»



Такі сальто теми Долі, яка, відштовхуючись від сакральної території, вмить опиняється спочатку в профанному, а потім у трагедійному полі, складають основу інтонаційної драматургії твору, що нагадує гойдалки. У цьому плані «Carpe diem» сприймається як гротескний інтонаційний трансформер, в якому реальне/фантастичне, високе/низьке, сміхове/трагедійне постають в органічній єдності антиномій, ніби відтворюючи фантазмагорію «посвяченого в юдеї» Бетховена.

Можливість антиномічного синтезу забезпечується цікавими інтонаційними обставинами, що розгортаються у двох площинах. Перша з них, що працює на перерядження теми Долі в мелодію «Цыпленка», координується опорною для обох тем низхідною великою терцією між п'ятою і третьою ступенями мінору. Це відкрита, легка для дешифровки інтертекстуальна система. Друга сфера тематичних зв'язків — латентно-асоціативна, її розкодування є крутим квестом навіть для обізнаного слухача. Йдеться про декілька вишуканих бетховенських алюзій, серед яких — ритмічна подібність до сполучної партії з першої частини П'ятої симфонії Бетховена (приклад 2) і головне — містифікована тема «Оди радості», розчинена в елементах пісні «Сім-сорок». Комбінаторно збираючись з «уламків», тема «Оди» так і не з'являється у своєму реальному вигляді, а «переряджується» в головний музичний лейбл єврейства — тему «Сім-сорок» (другий елемент, ц. К партитури, приклад 3).

Приклад 2
О. Безбородько. «Carpe diem»

Andante scherzoso (♩ = 72)

V-ni I
V-ni II
V-le
V-c.
C-b.

Приклад 3
О. Безбородько. «Carpe diem»

Doppio movimento ♩ = ♩ (♩ = 144) accelerando molto

Picc.
Fl.
Cl. b.
Fag.
Timp.
C-ll.
Vib.
Mrb.
Arpa
Cel.
V-ni I
V-ni I
V-ni II
V-le
V-c.
C-b.

Парадоксально, але можливість такого «апгрейту» закладена у загальному інтонаційному змісті названих тем: за ритмічними ознаками другий елемент «Сім-сорок» є аналогом теми долі (три восьмих затакту + акцентована сильна доля), за мелодичними — теми «Оди Радості» (висхідний мажорний рух від третього ступеня до п'ятого, спуск від п'ятого до першого). При всій вишуканості аналізованих синтезів композитор базується на бетховенській координаті алюзійного тексту завдяки збереженню тонального плану «прихованих тем»: взаємообмін і синтез теми Долі і «Цыпленка» відбувається під егідою до мінора, головної тональності сакральної бетховенської теми. Натомість зрощення теми «Оди радості» та мелодії «Сім-сорок» організовується ре мажором, заявленим в «Оди радості».

Вибудована за принципом диз'юнктивного синтезу, антиномічна інтонаційно-сміслова організація «Carpe Diem» дозволяє усвідомити парадоксальний факт: медіатором всіх включених в ігрову інтригу асоціативних текстів — як сакральних, так і профанних, є ритмічний корсет теми Долі. Будучи імпульсом до модуляції, зрощення і підміни протилежних тематичних субстанцій, цей лейтритм дозволяє підтягнути до системи перевтілень інші рівні подібності (наприклад, мелодичну, як у темі Долі та «Цыплёнку» або темах «Сім-сорок» і «Оди»).

Між тим, інтертекстуальна програма твору не вичерпується музично-інтонаційними факторами. Йдеться про імовірні асоціативні ресурси вербальних алюзій на рівні латентної апеляції до ще однієї культової єврейської пісні — «Хава нагіла». Переклад цієї пісні красномовно свідчить про наявність не тільки загально-образних, але й конкретних словесних паралелей з «Одою Радості»: «Радіймо, радіймо! Радіймо і триумфуймо! Співаймо, співаймо, співаймо і триумфуймо! Пробудіться, пробудіться, браття! Пробудіться, браття, з радісним серцем!».

Інтертекстуальний феномен вищого порядку — підпорядкування драматургії «Carpe Diem» засадам бетховенського симфонізму, з типовим для нього принципом обслуговування різнофункціональних тем однією інтонаційною ідеєю. Жодна тема, окрім початкової теми Долі, не має абсолютної завершеності та мелодико-структурної автономії: тематичні елементи об'єднуються, мімікують, плавно перетікають один в один, створюючи свого роду магматичну інтонаційну субстанцію.

Завдяки такому гомогенному стану бетховенсько-одеського тематизму вся інтонаційна інтрига працює на фантазмагоричне уявлення про те, як би звучала музика віденського Майстра, якби за іронією Долі (тієї самої, що інтонаційно матеріалізована на початку «Carpe Diem») Бетховен був одеситом. Карнавальні пригоди бетховенсько-одеської матерії призводять до існування єврейської інтонаційності в двох координатах — сміховій і трагічній, остання з яких скеровує розвиток до беззвучної фатальної кульмінації. Неочікувана тривка пауза стає свого роду хвилиною мовчання — звукове «ніщо» перетворюється у факт народження Істини, яка виринає з майже цілком сміхового тексту. Текст набуває онтологічного виміру: виявляється, що за карнавальною личиною криється серйозна духовна робота, а музична субстанція, навіть за відсутності звучання, має здатність продукувати потужні смисли. Наявність авторської емпатії знімає верхній шар жартівливості, розширюючи смисл до трансцендентних глибин. Так, немов збираючи в ціле різні проекції єврейського універсуму, змикаються сміхова і трагічна площини «Carpe Diem».

Висновки та перспективи дослідження. «Шість єврейських мелодій» Юрія Іщенка і «Carpe diem» Олега Безбородька — дві полярні версії інтонаційної матеріалізації єврейського дискурсу в українській музиці XXI ст. Названі твори представили унікальні жанрово-інтонаційні концепції єврейського музичного світу, про-

демонструвавши динамічну, багатоваріантну і модернізовану історію входження єврейської культури в академічну українську музику ХХІ століття.

Головною ідеєю «Шести єврейських мелодій» Ю. Іщенка є поглиблення закладених у фольклорних першоджерелах образних ресурсів з підкресленням типової для єврейської музики плачової семантики. Це реалістична, сповнена рефлексії інтонаційна картина світу, базована на збереженні інтонаційно-семантичних ресурсів єврейської автентики. Стиль твору, незважаючи на жанрове розмаїття (наспів без слів, лірична любовна пісня, колискова, фрейлехс), — монолексичний, замкнений на відтворенні «чистої» єврейської інтонаційності.

Натомість у полістилістичному інтертекстуальному просторі «Capre Diem» єврейський матеріал («Цыпленок жареный», «Сім-сорок») подається у химерному синтезі з бетховенськими темами Долі і Оди радості, крізь призму іронічно-епатажного, з «одеським присмаком» гротескного переінтонування. Гібридна інтонаційна субстанція «Capre Diem», що утворюється зі стилістичних контрагентів на основі тематичної конвергенції та диз'юнктивного синтезу, виявляє глобалістичні тенденції і звертає у кокон різні часопросторові, національно-ментальні та жанрово-стильові показники. Стиль твору — полілексичний, інтенсивно діалогічний, такий, що перевертає догори всю ієрархію верхньо-низових культурних координат.

У кожному з творів адаптовано різний жанровий контент єврейської музики. Звертаючись до архаїчних фольклорних жанрів, Ю. Іщенко спочатку цитує незнайомі мелодії майже в первозданному вигляді, крізь призму плачової семантики. Протилежною є установка Безбородька: композитор звертається до загальновідомих єврейських мелодій «низової» міської традиції («Цыпленок жареный», «Сім-сорок»), які парадоксальним чином синтезуються з «високими» темами Л. ван Бетховена. Десакралізація культових бетховенських тем, які виявляють свою «єдинокровність» з одесько-єврейським контентом, символізує процес посвячення великого віденця в одесити.

Є в цих творах і дещо спільне. Окрім сходження на рівні ментальному, через відтворення антитетичної картини іудейського світовідчуття, високий прояв авторської емпатії і технологічне опертя на цитований матеріал, це присутність, поряд із авторами-спікерами (композиторами), інтертекстуальних співавторів, які постають іменами-опорами композицій. У «Шістьох єврейських мелодіях» Ю. Іщенко це дослідник єврейського фольклору Мойсей Береговський, у «Capre diem» О. Безбородька — Людвіг ван Бетховен; їхня персоналізація відбувається через введення цитатного матеріалу.

Легка, переважно сміхова, і лірико-драматична, з трагідейним забарвленням, інтонаційні концепції обох творів немов зімкнули в ціле різні проекції універсально-синкретичної, позбавленої образної автономії єврейської інтонаційної ментальності, що сполучає споконвічну тугу і позитивно-гумористичне налаштування юдейського світовідчуття. Вивчення нових реалізацій єврейського дискурсу сучасної української музики, поряд із виявленням специфіки фортепіанної версії «Capre diem» О. Безбородька, складає перспективи дослідження

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Береговский М. Я. Еврейская народная инструментальная музыка. Москва: Советский композитор, 1987. 245 с.

2. Береговский М. Я. Еврейские народные напевы без слов. Москва: Композитор, 1999. 184 с.
3. Береговский М. Я. Еврейский музыкальный фольклор: В 5 т. на CD-дисках / Центр исследований истории и культуры восточноевропейского еврейства. Киев: Дух і Літера, 2013. 5 електрон. оптич. дисків (CD-ROM) + 1 брошура (32 с.). URL: [https://archive.org > Yevreyskimuzykalnyfolklor djvu](https://archive.org/Yevreyskimuzykalnyfolklor_djvu) (дата звернення 02.08.2023).
4. Волошина Т. К. Музичний простір єврейських містечок східноєвропейського регіону (XIX — початок XX століть) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2010. 17 с.
5. Грібіненко Ю. О. Музична полістилістика у світлі теорії інтертекстуальності: автореф. дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Одеська держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2006. 16 с.
6. Козаренко О. Семантична „гра” в музичній мові Василя Барвінського. *Василь Барвінський і українська музична культура*: статті та матеріали. Тернопіль, 1998. С. 31–35.
7. Найдис И. Цыпленок жареный. *Посвящение Аркадию Северному*. URL: <https://arkasha-severnij.narod.ru/ciplenok-zarenij.html> (дата звернення: 23.12.2023).
8. Савчук І. «Інтертекстуальні зноски в трьох романах Б. Лятошинського на вірші китайських поетів». *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2006. Вип. 55. С. 124–132.
9. Твердохлеб Н. Це ж наш фрейлехс! *Еврейский обозреватель: информационно-аналитическое издание еврейской конфедерации Украины*. № 6/270. Июнь 2015. URL: <https://jew-observer.com/kultura/ce-zh-nash-frejlexs> (дата звернення: 07.01.2024).
10. Харченко Є. Інтертекстуальність в українській музиці двадцятого століття: інтонація, жанр, стиль: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2011. 16 с.
11. Beregovsky M. *Jewish Instrumental Folk Music*. Syracuse: Syracuse University Press, 2001. 264 p.
12. Dyachkova O. Zur musikalischen Gestaltung von Babyn Jar. *Musik und jüdische Kultur in der Ukraine: Geschichte, Transkulturation, Quellen — Sounding Heritage*. Vol. 2 (Edition EMVAS), 2017. P. 145–158.
13. Idelsohn A. Z. *Jewish Music: Its Historical Development*. New York: Dover Publications, 2011. 560 p. (Reprint of *Jewish Music in Its Historical Development*, Henry Holt and Company, New York, 1929. 535 p.).
14. Gorali Moshe. *The Old Testament in Music*. Jerusalem: Maron, 1993. 602 p.
15. Martini Giovanni Battista. *Storia della musica*. In 3 vol. : I — 510 p.; II — 376 p.; III — 460 p. Graz: Akademische Druck und Verlagsanstalt, 1967.
16. Solomonova O. Intertextual routes of contemporary music: associative music text issue. *Культура і мистецтво в сучасному світі*. Київ: КНУКІМ, 2022. Вип. 23. С. 145–154. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1915.23.2022.261009>

REFERENCES

1. Berehovskiy M. Ya (1987). Evreiskaya narodnaya instrumental'naya muzyka [Jewish folk instrumental music]. Moskva: Sovetskiy kompozytor, 245 p. [in Russian].
2. Berehovskiy M. Ya. (1999). Evreiskie narodnye napevy bez slov [Jewish folk songs without words]. Moskva : Kompozytor, 184 p. [in Russian].
3. Berehovskiy M. Ya. (2013). Evreiskii muzykal'nyi fol'klor: V 5 t. na CD-dyskakh [Jewish musical folklore: In 5 volumes on CD-disks] / *Tsentr issledovaniy istorii i kul'tury*

vostochnoevropetskogo evreistva [Center for studies of the history and culture of Eastern European Jewry]. Kyiv: Dukh i Litera [Spirit and Litera], 5 elektron. optich. diskov (CD-ROM) + 1 broshura (32 p.). Available at: <https://archive.org> Yevreyskimuzikalnyfolklor_djvu (accessed:02.08.2023) [in Russian].

4. Voloshyna T. K. (2010). *Muzychnyi prostir yevreiskykh mistechok skhidnoevropeiskoho rehionu (XIX — pochatok XX stolit)* [Musical space of Jewish towns of the Eastern European region (19th — early 20th centuries)]. The author's dissertation abstract for gaining the degree of the Candidate of Arts by specialty 17.00.03 Music Art / Tchaikovsky Ukrainian National Academy of Music. Kyiv, 17 p. [in Ukrainian].

5. Hribinienko Yu. O. (2006). *Muzychna polistylystyka u svitli teorii intertekstualnosti* [Musical polystylistics in the light of the theory of intertextuality]. The author's dissertation abstract for gaining the degree of the Candidate of Arts by specialty 17.00.03 Music Art / Nezhdanova Odesa National Academy of Music. Odesa, 16 p. [in Ukrainian].

6. Kozarenko O. (1998). Semantychna „hra” v muzychnii movi Vasylia Barvinskoho [Semantic "game" in the musical language of Vasyl Barvinsky]. In: *Vasyl Barvynskiy i ukrainska muzychna kultura: statyi ta materialy* [Vasyl Barvinskyi and Ukrainian musical culture: articles and materials]. Ternopil, pp. 31–35 [in Ukrainian].

7. Naidys Y. Tsyplenok zharenyi. Posviashchenye Arkadyiu Severnomu [Fried chicken. Dedication to Arkady Severny]. Available at: <https://arkasha-severnij.narod.ru/ciplenok-zarenij.html> (accessed: 23.12.2023) [in Russian].

8. Savchuk I. (2006). Intertekstualni znosky v trokh romansakh B. Liatoshynskoho na virshi kytaiskykh poetiv [Intertextual footnotes in three romances by B. Lyatoshynskiy based on poems by Chinese poets]. In: *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho* [Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]. Issue 55, Kyiv, pp. 124–132. [in Ukrainian].

9. Tverdokhle N. (2015). Tse zh nash freilekhs! [This is our freilekhs!]. In: *Evreiskii obozrevatel': informatsionno-analiticheskoe izdanie evreiskoi konfederatsii Ukrainy* [Jewish Observer: informational and analytical publication of the Jewish Confederation of Ukraine]. № 6/270. Yiun. Available at: <https://jew-observer.com/kultura/ce-zh-nash-frejleks/> (accessed: 07.01.2024) [in Russian].

10. Kharchenko Ye. (2011). Intertekstualnist v ukrainskii muzytsi dvadtsiatoho stolittia: intonatsiia, zhanr, styl [Intertextuality in Ukrainian music of the twentieth century: intonation, genre, style]. The author's dissertation abstract for gaining the degree of the Doctor of Arts by specialty 17.00.03 Music Art / IMFE imeni M. T. Rylskoho. Kyiv, 16 p. [in Ukrainian].

11. Beregovsku M. (2001). Jewish Instrumental Folk Music. Syracuse: Syracuse University Press. 264 p. [in English].

12. Dyachkova O. (2017). Zur musikalischen Gestaltung von Babyn Jar. Musik und jüdische Kultur in der Ukraine: Geschichte, Transkulturation, Quellen — Sounding Heritage. Vol. 2 (Edition EMVAS), pp. 145–158. [in German].

13. Idelsohn A. Z. (2011). Jewish Music: Its Historical Development. New York : Dover Publications, 560 p. (Reprint of Jewish Music in Its Historical Development, Henry Holt and Company, New York, 1929, 535 p.) [in English].

14. Goral Moshe (1993). The Old Testament in Music. Maron, Jerusalem, 602 p. [in English].

15. Martini Giovanni Battista (1967). Storia della musica. In 3 vol. I — 510 p.; II — 376 p.; III — 460 p. Graz: Akademische Druck und Verlagsanstalt [in Italian].

16. Solomonova O. (2022). Intertextual routes of contemporary music: associative music text issue. *Kultura i mystetstvo v suchasnomu sviti [Culture and art in the modern world]*. Vyp. 23, KNUKIM, Kyiv, pp. 145–154. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1915.23.2022.261009> [in English].

OLGA SOLOMONOVA

Solomonova, Olga — Doctor of Arts, Professor, Professor at the World Music History Department at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3058-425X>

solo55mono@gmail.com

DOI: 10.31318/2522-4190.2024.139.301118

UKRAINIAN MUSIC WITH A JEWISH ACCENT: «SIX JEWISH MELODIES» BY YURI ISHCENKO, «CARPE DIEM» BY OLEG BEZBORODKO

The relevance of the study. The Jewish theme is quite a popular idea of world art. Its powerful panorama in Ukraine is unfolded by musical works dedicated to the unprecedented Holocaust of the Jews of Kiev in Babi Yar. Meanwhile, the Jewish discourse of Ukrainian music is not limited to this content. The need to study new versions of the reproduction of Jewish intonation in “Six Jewish Melodies” by Yuri Ishchenko and in “Carpe diem” by Oleg Bezborodko Ukrainian composers ensures the relevance of the article.

The main objective of the study to present a musicological analysis of the works "Six Jewish Melodies" by Yu. Ishchenko and "Carpe diem" by O. Bezborodko, which represent contrasting versions of the Jewish discourse of Ukrainian academic music of the 21st century.

The methodology includes the following research methods: source studies - in the process of finding out folklore sources of the cycle "Six Jewish Melodies" by Y. Ishchenko; hermeneutic-semantic and intonation-dramaturgical methods, which made it possible to reveal the figurative and intonation specificity of the works; and comparative method with a two-level analytical comparison of a) the quoted material with its composer's version; b) two works studied in the article.

Results and conclusions. «Six Jewish Melodies» by Yu. Ishchenko and «Carpe diem» by O. Bezborodko are analyzed - two polar versions of Jewish discourse that demonstrate the dynamic and multivariate history of the entry of Jewish intonation into academic Ukrainian music of the XXI century. The main idea of «Six Jewish Melodies» is the preservation of the intonational and figurative resources of Jewish authenticity, emphasizing its intristical lamentable semantics. The style of the work, despite the genre diversity (chant without words, lyrical song, lullaby, freylekhs) is monolexical, based on the reproduction of “pure” Jewish intonation. An absolute contrast to the above is a playful fantasy «Carpe Diem»: the Jewish melodies «Roast Chicken» and «Seven-Forty» are grotesquely synthesized with themes of Fate and «Ode to Joy» by Beethoven. Such a hybrid substance based on a disjunctive synthesis of thematic counterparts, reveals globalistic tendencies and wrings to cocoon different time-spatial, genre-style and national-mental characteristics. The style of this piece is polylexical, intensely dialogical, inverting the entire hierarchy of upper and lower cultural coordinates. Each of the works analyzed adapts different genre content of Jewish music. Yu. Ishchenko quotes unfamiliar melodies from

the sphere of archaic folklore genres. On the contrary O. Bezborodko, turns to the well-known Jewish melodies of the «low» urban tradition, which are paradoxically synthesized with the «high» themes of Beethoven. The desacralization of Beethoven's cult themes, which reveal «consanguinity» with Odessa-Jewish musical content, symbolizes the process of «initiation into the Jews» of the great composer. These pieces of work also have something in common. In addition to convergence on the mental level - through the reproduction of an antithetical picture of the Jewish worldview, the manifestation of the author's empathy and reliance on quotes, this is the presence, along with the authors, of intertextual co-authors. In «Six Jewish Melodies» this is the researcher of Jewish folklore Moses Beregovsky, in «Carpe diem» - Ludwig van Beethoven; their personalization occurs through the introduction of musical citations. The different intonation concepts of these two musical works seemed to unite into integral whole different projections of the universal-syncretic Jewish mentality, devoid of figurative autonomy, which combines primordial melancholy and a positively humorous worldview. The study of new implementations of the Jewish discourse of modern Ukrainian music, along with identifying the specifics of the piano version of «Carpe diem» by O. Bezborodko, constitutes perspectives for the follow up studies.

Keywords: Contemporary Ukrainian music, intertextuality, folklore, quotation, style, genre, Jewish intonation, globalistic trends.